



Tunnetiloissa

Teatterikorkeakoulussa
1980- ja 1990-luvuilla
opiskelleiden näyttelijöiden
käsitykset tunteista
ja näyttelijöiden
tunnetyöskentelystä

ANU KOSKINEN

34

ACTA SCENICA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHOGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Tunnetiloissa

Teatterikorkeakoulussa
1980- ja 1990-luvuilla
opiskelleiden näyttelijöiden
käsitykset tunteista
ja näyttelijöiden
tunnetyöskentelystä

ANU KOSKINEN

ANU KOSKINEN

Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden
näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä

VÄITÖSTUTKIMUS

JULKAISIJA

Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus

© TEATTERIKORKEAKOULU, esittävien taiteiden tutkimuskeskus
ja Anu Koskinen

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU,

SISUKSEN JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

Hahmo Design Oy

www.hahmo.fi

TAITTO

Edita Prima Oy

KANNEN KUVA

TaM Mari Pietarinen, Hugues Lawson-Body

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2013

PAPERI

Cocoon offset 300 g/m² & 120 g/m²

KIRJAINPERHE

Filosofia. © Zuzana Licko.

ACTA SCENICA 34

ISBN (PAINETTU)

978-952-6670-11-9

ISBN (PDF):

978-952-6670-12-6

ISSN (PAINETTU)

1238-5913

ISSN (VERKKOJULKAISU)

2242-6485

Sisällys

<i>Kiitokset</i>	5
<i>Tiivistelmä</i>	7
<i>Abstract</i>	9
1. <i>Aluksi:</i>	
<i>Tämän tutkimuksen lähtökohdat</i>	11
1.1. <i>Kuinka juuri minä päädyin tutkimaan juuri tätä aihetta?</i>	11
1.2. <i>Tämän tutkimuksen rakenne</i>	17
2. <i>Näytteleminen, tunteet, näyttelijän tunteet</i>	19
2.1. <i>Ontologiasta-millainen tutkimuskohteeni on?</i>	19
2.2. <i>Ajallisaikallinen rajaus</i>	34
3. <i>Kaksi viitekehystä:</i>	
<i>Näyttelijän tunteista käyty keskustelu ja tunnetutkimus</i>	51
3.1. <i>Keskustelu näyttelijän tunteista</i>	52
3.2. <i>Tunnetutkimus</i>	67
4. <i>Epistemologiasta ja metodologiasta</i>	77
4.1. <i>Sosiaalinen konstruktionismi</i>	77
4.2. <i>Michel Foucault, konstruktionismi ja tämä tutkimus</i>	87
4.3. <i>Tutkivan näyttelijän positiot</i>	106
4.4. <i>Tutkimusaineistot</i>	120
4.5. <i>Analyysin alku</i>	128
5. <i>Haastatteluaineistot:</i>	
<i>Näyttelijät puhuvat tunteista näyttelijäntyössä</i>	135
5.1. <i>Aito tunne</i>	135
5.2. <i>Näyttelijäntyön laitoksen 1980-luku: Turkkalainen tunteiden itsekäytäntö</i>	163

5.3. Näyttelijäntyyön laitoksen 1990-luku: Näyttelijöiden tunteet Ryhmäteatterin kaudella ja hahmometodissa	194
5.4 Tunteva yksilö vai tunteva yhteisön jäsen?	221
5.5. Näyttelijän tunne ja sukupuoli	239
6. Lopuksi – tämän tutkimuksen tulemia	259
6.1. Ensimmäinen versio: tutkija Koskinen	259
6.2. Toinen versio: näyttelijä Koskinen	267
Lähteet	273
Liite	284

Kiitokset

Väitöstutkimuksen tekeminen kestää kauhean kauan. Näiden vuosien aikana olen ehtinyt moneen kertaan fantasioida hetkestä, jolloin kirjoittamatta ovat enää kiitokset. Nyt on se hetki.

Aivan ensimmäiseksi mielessäni ovat tutkimusta varten haastattelemani näyttelijät. Olen onnekas, kun lahjoititte minulle kiinnostavia, viisaita ja hauskoja ajatuskasianne. Niiden parissa on ollut hyvä työskennellä. Suuret, suuret kiitokset!

Työnohjaajan merkitys on väitöstutkimustyössä erinomaisen suuri. Minulla on ollut onni saada asiantuntevaa, huolellista ja inspiroivaa ohjausta. TansT, KM Teija Löytönen on kulkenut rinnallani kaikki nämä vuodet. TeT Helka-Maria Kinnunen tuli loppuvaiheessa mukaan kommentoimaan työtäni tutkija-näyttelijän näkökulmasta. Sydämelliset kiitokset teille molemmille!

Työni esitarkastajat, TeT Pia Houni ja FT Petri Tervo auttoivat paneutuvilla huomioillaan parantamaan tekstiä vielä sen loppusuoralla, mistä heille kaunis kiitos.

TT, FM Kai Alhanen kommentoi tekstini teoreettista lukua, erityisesti Michel Foucault'n ajattelua koskevien kohtien osalta. Kiitän hyödyllisistä huomioista ja rohkaisusta!

FT, dosentti Pentti Paavolaiselle kiitos avusta ja tuesta työni alkuvaiheessa. Taiteellisen tutkimuksen professori, docteur Esa Kirkkopeltoa taas kiitän kiinnostuksesta ja kannustuksesta sen loppupuolella. Myös moni muu Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa on kommentoinut työtäni sen eri vaiheissa. Kiitos kuuluu ainakin TeT Annette Arlanderille, FT Anna Thuringille, FT Hanna Järviselle, TansT Eeva Anttilalle ja TansT Leena Rouhiaiselle.

En usko, että olisin koskaan saanut tutkimustani valmiiksi ilman mahdollisuutta syventyä siihen päätoimisesti. Tästä taloudellisesta mahdollisuudesta kiitän Suomen kulttuurirahaston Aina ja Artturi Heleniuksen rahastoa, Jenny ja Antti Wihurin rahastoa, Esittävän taiteen tutkijakoulua sekä Teatterikorkeakoulua.

Mielessäni ovat myös muut Tutkessa tutkimustaan tehneet -ja ehkä jo valmistuneetkin- näyttelijät TeL Riku Korhonen, TeT Ville Sandqvist, Satu Taalikainen, Jussi Lehtonen ja Mikko Bredenberg. Kiitos yhteisistä keskusteluista, arvokkaasta vertaistuesta ja työhuoneen lainaamisista! Sama kiitos kuuluu myös muille Teakin jatko-opiskelijoille, kuten esimerkiksi TeT Pauliina Hulkolle, TeT Maaria Kuukorenolle (ent. Rantaselle), TeT Tomi Humalistolle, Soile Lahdenperälle, Mari Martinille, Anne-Mari Untamalalle, Heli Kauppilalle, Tuija Kokkoselle, Tero Nauhalle ja Mikko Orpanalle.

Kiitän Kristiina Praudaa, joka käänsi tutkimukseni tiivistelmän englanniksi. Tatjana Elfiä kiitän avusta ensimmäisen kongressiesitelmäni kääntämisessä. Serkkuni, TaM Mari Pietarista kiitän kirjan kansikuvan toteuttamisesta.

Opettajani Teatterikorkeakoulussa, erityisesti kurssiamme luotsanneet näyttelijäntönnön opettajat Timo Torikka ja Kari Heiskanen. Ilman omaa antoisaa ja ristiriitaista opiskeluaikaani ei tämä tutkimus olisi koskaan nähnyt päivänvaloa. Kiitokset siitä ajasta. Erityinen kiitos myös TeT, Teatterikorkeakoulun liikunnanopettaja Seppo Kumpulaiselle, joka aikoinaan opettajanani, myöhemmin TeaKin historiaa tutkivana jatko-opiskelukaverina ja nykyään valmistuneena tohtorina on tarjonnut monenlaista tukea sekä muistelu- ja keskusteluseuraa.

Vuonna 1992 opintonsa aloittanut Teatterikorkeakoulun näyttelijävuosikurssi, hyvät teatteritaiteen maisterit Pekka Heikkinen, Vera Kiiskinen, Elina Knihtilä, Mikko Korsulainen, Jerry Mikkelinen, Antero Nieminen, Miia Nuutila, Ilja Peltonen, Tommi Raitolehto, Irina Pulkka, Kristo Salminen, Nora Schüller, Kirsi-Kaisa Sinisalo, Jarkko Tiainen ja Juha Varis. Kiitos yhteisestä opiskeluajasta ja olemassaolostanne sen jälkeen. Olette erittäin tärkeitä ja rakkaita.

Ilja. Mainitsen sinut nyt jo toista kertaa, koska sinä kuulut niin moneen kohtaan elämäni. Kiitos kurssikaveruudesta, kolleguudesta ja elämänkumppanuudesta, sekä niistä varmaankin sadoista kerroista, kun autoit minua tietoteknisten ongelmien kanssa tai laitoit aamun lehden syrjään vastataksesi taas johonkin näyttelemistä ja tunteita koskevaan kysymykseeni.

Lapsiamme Miikaa ja Unnaa en kiitä kärsivällisyydestä projektiani kohtaan. Heiltä ei ole kysytty, haluavatko he äidin tekemän tutkimusta, eivätkä he ole sitä kohtaan kärsivällisiä, minkä erittäin hyvin ymmärrän. Haluan kuitenkin kertoa, että heidän syntymänsä ja olemassaolonsa tutkimusprojektin aikana on ollut kaikkea muuta huimasti tärkeämpää.

Lopuksi ajattelen vanhaa ystävääni, lukioaikaista luokkatoveriani ja kanssani samaan aikaan Teatterikorkeakoulussa opiskellutta TeM, dramaturgi Satu Rasilaa (ent. Laihoa). Sinä Satu olit mukana kun kaikki alkoi, siellä missä astuimme ensimmäiset tömisevät askeleemme 1990-luvun alun suomalaiseen teatteriin. Se oli hetkittäin riipaisevaa. Sitä ylpeämpi olin, kun luin erään näyttelijän opinnäytteestä lämpimästä tavasta, jolla ohjaat nuoria näyttelijöitä. Teatteri ja maailma tarvitsee ryminän lisäksi rauhaa ja rakentamista. Luulen, että omistan tämän tutkimuksen sinulle.

Helsingin Kypylässä 11.6.2013,
Anu

Tiivistelmä

Väitöstutkimukseni on taiteilijalähtöinen, diskurssianalyttistä lähestymistapaa hyödyntävä tutkimus, joka käsittelee Suomen Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsityksiä tunteista ja näyttelijöiden tunnetutkimuksesta.

Tutkimukseni aineistona ovat viiden näyttelijän laajat haastattelut, täydentäjinään (muiden) näyttelijöiden kirjalliset opinnäytteet sekä oma kokemukseni. Olen opiskellut Teatterikorkeakoulun näyttelijäntutkimuksen laitoksella vuosina 1992-1996 ja toiminut sen jälkeen näyttelijänä. Tutkijanpositioni reflektointi kulkee tutkimuksessani yhtenä keskeisenä näkökulmana.

Tutkimukseni sijoittuu kahteen laajaan viitekehykseen. Nämä ovat näyttelijän tunteista teatterin piirissä käyty keskustelu ja tunnetutkimuksen keskustelu. Viitataan tunteilla kokemuksellisiin tiloihin, jotka sisältävät ruumiillisia, kognitiivisia ja sosiaalisia osatekijöitä. Näyttelemisen ymmärrän vastaanotettavaksi aiottuna, psykofyysisenä toimintana, jossa on sekä esittävä että esiintyvä ulottuvuus.

Sitoudun sosiaalisen konstruktionismin paradigmaan. Konstruktionismissa tietoa tarkastellaan ihmisten jakamina merkityksenantoina. Keskeisenä merkitysten luomisen paikkana pidetään kieltä. (Burr 2003, Löytönen 2004) Analysoin tutkimusaineistoani foucault'laisen diskurssianalyysin keinoin. Tutkin näyttelijöiden tapoja ymmärtää tunteet ja tunnetutkimus ja heidän tapojaan puhua niistä. Tarkastelen näyttelijän tunnetutkimusta myös eettisinä itsekäytäntöinä.

Analyysin aluksi tulee esiin haastateltavien arvostus näyttelijän omia, aitoja tunteita kohtaan. Näyttelijän näytellessään kokemat tunteet ymmärretään ruumiillisesti koettuina tiloina, jotka voivat syntyä esitettävän roolin kautta näyttämötilanteissa tai suhteessa esiintymistapahtumaan.

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan haastateltavien puhetta Jouko Turkan pedagogiaan kiinnittyvästä tunnetutkimuksesta, johon haastateltavat kohdistavat suhteellisen paljon kritiikkiä. Haastateltavien mukaan Turkan pedagogian mukainen tunnetutkimuksen opettaminen/ohjaaminen sisältää näyttelijään kohdistuvaa kielteistä vallankäyttöä. Tässä puheessa tunteet näyttäytyvät toisen odotuksen täyttämisenä.

Seuraava luku käsittelee sekä haastateltavien käsityksiä että omia kokemuksiani näyttelijäntutkimuksen koulutusohjelmassa 1990-luvulla annetusta näyttelijöiden tunnetutkimuksen opetuksesta. Osin 1990-luvun tunnetutkimus oli vielä kiinni edellisessä vuosikymmenessä ja Turkan perinnössä. Toisaalta haluttiin siirtyä eteenpäin,

toisenlaisiin tunteiden ymmärtämisen ja käyttämisen tapoihin. Tämä toteutui esimerkiksi hahmoterapiaan perustuvan hahmometodin kautta.

Seuraavaksi käsittelen kahta haastatteluissa ilmenevää, keskenään ristiriitaista tunteiden ymmärtämisen tapaa: individuaalista ja kollektiivista. Tunteet voidaan nähdä ensisijaisesti yksilön sisäisinä kokemuksina, tai sosiaalisten ja kulttuuristen suhteiden muovaamina tiloina. Haastateltavat painottavat kollektiivista näkökulmaa.

Viimeisenä teemana keskityn niihin käsityksiin, joita haastateltavilla on näyttelijän sukupuolen merkityksestä heidän tunnetyöskentelylleen ja sukupuolittuneista odotuksista, joita näyttelijöiden tunnetyöskentelyyn kohdistetaan. Sukupuoli nähdään tässä yhtenä alueena, jolla näyttelijään kohdistetaan valtaa.

Asia-/Hakusanat

Tunteet, näyttelijän tunnetyöskentely, Teatterikorkeakoulu, diskurssianalyysi, itsekäytäntö, Michel Foucault, näyttelijäntyö

Säilytyspaikka

Teatterikorkeakoulun kirjasto

Abstract

This dissertation aims to describe and analyse the perceptions that actors who studied in the Finnish Theatre Academy in the 1980s and 1990s have on emotions and the affective work concerning those emotions. I am utilizing an artist-based, discourse-analytical approach in my research.

The research data consists of extensive interviews with five actors, supplemented with additional material from actors' theses as well as my own experiences. I studied in the actor program at the Theatre Academy from 1992 to 1996 and have been employed as an actor since. One of the central aspects of my dissertation is the reflection of my own position as a researcher.

The dissertation is embedded in two extensive conceptual frameworks: the discussion of an actor's emotions in the sphere of the theatre profession as well as the discourse in the field of emotion research. I use the word emotion to refer to experiential states composed of physical, cognitive and social components. I define acting as a psychophysical activity with the intention of being received and understood, and with both an interpretative and a performative aspect.

My research is rooted in the paradigm of social constructionism, where information is examined as meanings created and shared between individuals or groups. Language is posited as the central means of creating meanings. My analysis of the data follows foucaultian discourse analysis. I look at the ways that actors conceptualize emotions and affective work and the ways they verbalize these conceptualizations. These processes are also examined from the perspective of an actor's ethical practice of self.

The first chapter illuminates the value that the interviewees place on the experience of genuine emotions. The emotions an actor experiences during the acting process are seen as psychophysical states that may be created either through the role or in some relation to the act of performing.

I move on to examine the subjects' discourse on the emotion-processing methods associated with the pedagogical approach used by Jouko Turkka. According to their frequently expressed criticism, teaching and/or directing affective work based on this approach inevitably includes abuse of power towards the actor. In this discourse, emotions are understood in relation to fulfilling the expectations of another.

The next chapter presents observations, both from the interviewees and from my own experiences, of the instruction of affective work presented in the actor

programme in the 1990s. Approaches were still partially rooted in the preceding decade and the heritage left by Turkka, yet at the same time, there was a push to move forward, to various new means of understanding and utilizing emotions. This manifested for example in acting method based on gestalt therapy.

Next, I detail two conflicting ways to conceptualize emotions that manifested in the interviews: the individual and the collective. It is possible to understand emotions primarily as the internal experiences of an individual or, conversely, as states constructed by social and cultural interactions. The interviewees are seen to lean towards the collective viewpoint.

Finally, I focus on the interviewee's perceptions of the significance that an actor's gender has in their affective work, and the genderized expectations placed on an actor's affective work. Gender is understood as one aspect of exercising power over the actor.

1. Aluksi: Tämän tutkimuksen lähtökohdat

1.1. KUINKA JUURI MINÄ PÄÄDYIN TUTKIMAAN JUURI TÄTÄ AIHETTA?

Ensimmäinen versio: Näyttelijä Koskinen

"Kerron tämän nyt näin.

Näyttelijä on lapsuuden haaveammattini. Haluan mennä teatteriin, sulkea oven perässäni ja elää siellä. Haluan nukkua yöni näyttämöllä kuin Vaarallisen juhannuksen mumiperhe. Haluan kuulua teatteriin. Haluan hukuttautua sen taikaan ja kihinään, alkusoittoihin ja esirippuihin, ja haluan että muut katsovat kun minä teen niin.

Pakotan toiset lapset esittämään kanssani laatimiani näytelmiä, vaikka he haluaisivat mieluummin piirtää hevosia ja valmistuvat tulevaisuudessa graafikoiksi. Käyttäydyn juuri niin kuin tuhat muuta tulevaa näyttelijää, joiden haastatteluja luen aikuisena lehdistä.

Näyttelen harrastajateattereissa. Se ei aina ole ihan sellaista kuin olin kuvitellut. Mutta usein onkin. Silloin, kun jokin kokemus kasvaa niin suureksi, että se hukuttaa alleen repliikit ja sen miltä minä mahdan nyt näyttää, ja sen että tuo toinen on juonut ja syönyt valkosipulia vielä aamuviideltä kuusi tuntia sitten. Minusta tulee hyvä siinä. Osaan tuottaa itselleni suuren kokemuksen, elämyksen, tunteen. Opin ajattelemaan oikeat ajatukset, jumppaamaan itseni rennoksi, laajentamaan nielun ja rentouttamaan huulet oikealla hetkellä. Olen nuori, laiha, itkevä, hurmioitunut tyttö. Minulle annetaan sellainen käsitys, että yhdistelmä on aika hyvä. Että tämä minun taitoni on tärkeä. Ehkä ne ajattelevat niin myös Teatterikorkeakoulussa. Ainakin minut hyväksytään sisään vuonna 1992, ollessani 19-vuotias.

Vähältä pitää etten koko teatterikouluaikaani tee samaa mitä tein harrastajateatteriaikani. Minulla on kuitenkin onni tavata ihmisiä, jota auttavat rakentamaan itsestäni myös jotain muuta. Ne ovat ehkä vain välähdyksiä, mutta tärkeitä. Minä muistan ne kyllä, vaikka joku osa minussa edelleen kuvittelee, että näytteleminen on sitä että ollaan koko ajan suuren tunteen sumentamassa henkilökohtaisessa pikku katedraalissa.

Voisi luulla, että monitahoinen työelämä automaattisesti ravistaisi mielestä harrastajateattereissa ja teatterikoulutuksessa omaksutut ylilyönnit. Osin näin käykin. Kuitenkin huomaa työtehtävästä toiseen, että tunteiden voimakas läsnäolo hyväksytään lähes aina, ja usein sitä selkeästi tilataan. On mahdollista toimia näyttelijänä ilman että todella haastaa itsensä löytämään uusia näyttelemisen tapoja. Lisäksi takaraivossani elää usko, että jos luovun tuosta oman näyttelijäidentiteetin oleellisesta rakennuspalikasta,

jäljelle ei jääkään mitään. Että silloin tekee jotain väärää, petollista. En ymmärrä mistä se johtuu. Emmehän ole enää 80-luvulla. Eihän asioita sanota enää niin suoraan, niin kovalla äänellä ja niin tuomitsevaan sävyyn. Miksi sitten vanhasta luopuminen on niin vaikeaa?

Tunteiden arvostuksesta on toki monia versioita, eivätkä kaikki muistuta 80-luvun jälkiturkkalaista harrastajateatteriversiota. Näytellessäni Teatterikorkeakoulussa, erilaisilla työpaikoilla ja kursseilla olen ollut paljon tekemisissä erilaisten totuuksina esitettyjen ajatusten kanssa. Pystyn uskomaan sopivalla hetkellä niistä moniin, ne saattavat toimia -kuten sanotaan- ja parhaimmillaan lisäksi tuottaa minulle paljon mielihyvää ja oivalluksia. Tämän tutkimuksen tarkoitus ei ole löytää totuuksien joukosta sitä joka olisi kaikkein eniten totta. Haluan nyt katsoa kaikkia totuuksia kauempaa.

Olen kuullut moneen kertaan ohjeen, jonka mukaan näyttelijä ei saa kuulla itseään, ei nähdä itseään ulkopuolelta. Olla tietoinen itsestään, seistä itsensä vieressä. Tavallisesti yritän noudattaa noita ohjeita. En halua olla huono heittäytyjä. Joskus kuitenkin satuu, että jokin näytellessäni irtaannuttaa minut käsillä olevasta hetkestä ja tehtävästä ja heittää hetkeksi sivuun katsomaan. Juuri kesken kiihkeimmän kohtauksen tajuan ajattelevani: "Outoa. Mitä me teemme? Miksi me teemme näin?" Ihmettelen. Ehkä naurankin. Sitten palaan takaisin ja toisinnäkemisen hetki hajoaa, katoaa.

Välillä kaipaen noita kuvaamaani sivustakatsomisen hetkiä, joihin on yhtä mahdollonta tietoisesti jättäytyä kuin déjà vu -ilmiöön. Mikä olisi lähinnä tuota tilaa? Mikä voisi olla tietoista ihmettelyä jonne joksikin aikaa asettua?

Suomalaisen viittomakielen ilmaus "olla kiinnostunut" viitotaan yhdistämällä kaksi viittomaa: "haluta" ja "ihmetellä". Olen kiinnostunut, haluan ihmetellä. Näytteleminen kiinnostaa minua. Ja kaikesta näyttelemiseen liittyvästä juuri tämä aihe, tunteet välineinä, on solmuisin. Juuri tähän liittyy eniten väsymistä, ärtymystä, viehätystä, noloutta. Eniten vetoa minua ja halua ihmetellä.

Vuonna 2004 teen oudon sivuliikkeen. Kävelen Teatterikorkeakoulun kolmannen kerroksen tiskille ja ilmoitan haluavani ryhtyä jatko-opiskelijaksi "nyt heti". Nyt tämä asia selvitetään. Aion nyt tutkia näyttelemistä ja niitä hemmetin tunteita. Vuoden kuluttua suunnitelmastani tulee totta ja tutkimussuunnitelmani hyväksytään. Siinä päätutkimuskysymykseni on etsiytynyt muotoon: Kuinka Teatterikorkeakoulussa 1980- ja -90-luvuilla opiskelleet näyttelijät merkityksellistivät tunteita ja näyttelijän tunnetyöskentelyä?

Tehdessäni tutkimusta, pohtiessani ja kirjoittaessani ja kuunnelllessani esitelmiä ajattelen usein näyttelijöitä, näyttelijää. En ole varma, kuinka monet näyttelijät lukevat tällaisia tohtorintutkimuksia. Uskon kuitenkin, että ainakin jokunen lukee. Että siellä on joku, joka on kokenut samantapaisia asioita kuin minä. Puristanut puhelinta korvalla odottaessaan että teatterikoulusta vastataan ja kerrotaan, onko päässyt pääsykokeissa

jatkoon. Kävellyt ensi-iltaan ja miettinyt, millaisin mielin tulee pukemaan päälleen illan juhliin varatun puseron joka odottaa repussa. Ollut ylpeä tai hävennyt. Onneksi tiennyt että kameran takana on ihminen, että mikroфонia pitelee ihminen.

Siellä on joku, joka on jollain tavalla samanlainen kuin minä. Minä ajattelen sinua kun kirjoitan.”

Toinen versio: Tutkija Koskinen

Nyt kerron tämän näin.

Erilaiset lähteet kertovat minun halunneen alaikäisenä ainakin kirjailijaksi ja näyttelijäksi, kirjakaupan omistajaksi ja myyjäksi, uimahallin omistajaksi, järjestyspoliisiksi tai rekkakuskiksi, kulkuriksi sekä *”tutkijaksi, joka tietää omasta suppeasta alastaan enemmän kuin kukaan muu”*. Minun on muistettu myös kertoneen, että *”en tiedä vielä, mikä minusta tulee, mutta väitöskirjan teen joka tapauksessa”*. Vuoden 1992 keväällä valmistauduin sekä Teatterikorkeakoulun että Tampereen yliopiston yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan pääsykokeisiin. Pääsin Teatterikorkeakouluun enkä koskaan mennyt yliopiston pääsykokeeseen.

Minusta tuli näyttelijä. Opiskelin Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöön laitoksella vuosina 1992–1996. Sen jälkeen olen toiminut näyttelijän ammatissa päätömisesti noin kymmenen vuotta ja sivutoimisesti vuodesta 2006, jolloin apuraha mahdollisti minulle päätömisestä tutkimustyön tekemisen. Olen työskennellyt muun muassa teattereissa kiinnityksellä ja vierailusopimuksella, vapaissa teatteriryhmissä ja kokoonpanoissa ns.lainsuojattomalla teatterikentällä, pitkässä päivittäistelevisiosarjassa ja soveltavan teatterin, kuten foorumteatterin parissa.

Olen myös valmistunut teatteritaiteen maisteriksi vuonna 1996. Tätä akateemista titteliä pidetään usein näyttelijänammattin arjen kannalta epäoleellisena. Tutkimussellinen suuntautuminen on hiukan epätavallista näyttelijänkoulutuksen saaneelle henkilölle. Minä kuitenkin pidin kirjoittamisesta ja lukemisesta niin kovasti, että koin kirjallisen opinnäytteen tekemisen hyvin kiinnostavaksi. Aavistin, että joskus voisin haluta tehdä samaa vaativammassa mittakaavassa. Tutkimuksen avaama mahdollisuus jatko-opintoihin kiehtoi mieltäni. Seuraavien vuosien aikana työelämässä kiinnostukseni syveni, ja kun muutama itseäni mietityttänyt aihe alkoi näyttäytyä mahdollisena tutkimuskohteena, kiinnostus muuttui toiminnaksi. Hakeuduin koti jatko-opintoja ja päädyin valitsemaan useasta mahdollisesta tutkimusaiheesta näyttelijän tunnettyöskentelyn. Tutkimussuunnitelmani hyväksyttiin Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2005.

Tunteiden ja näyttelijäntyön suhde on askarruttanut minua koko näyttelämishistoriani ajan. Mietin sitä ennen Teatterikorkeakouluun pääsyäni harrastajateattereissa, myöhemmin koulutuksen aikana ja edelleen työelämässä. Kuulun näyttelijäsukupolveen, joka kohtasi niin sanotun jälkiturkkalaisen näyttelämisen ihanteet ja ristiriidat hyvin nuorena. Tässä näyttelämisen tavassa tunteita selvästi käytettiin, ne olivat oleellinen näyttelijäntyön väline. Tällä tunteiden voimakkaalla käyttämisellä ja näyttämällä oli tuossa näyttelämisihanteessa yhtä keskeinen osa kuin ehkä enemmän julkista huomiota saaneella fyysisellä ponnistelulla. Se näkyi itse näyttelämistilanteissa, jolloin pidettiin tärkeänä, että näyttelijä ilmaisi roolin tunteita itse kokemiensa psykofyysisten tunnetilojen kautta sen sijaan että olisi esimerkiksi jäljitellyt tunteen ulkoisia merkkejä. Tunnetilat olivat usein laadultaan hyvin intensiivisiä ja ahdistuksen värittämiä. Lisäksi tunteiden voimakas kokeminen ja näyttäminen saattoi ulottua varsinaisista näyttelämistilanteista myös muihin tilanteisiin, esimerkiksi koko esitystä edeltäneeseen päivään. Omaksuin nämä ihanteet 15-vuotiaasta alkaen harrastajateattereissa. Näyttelin hyvin tunnevaltaisesti: jos roolin oli tarkoitus olla ahdistunut, aiheutin itselleni mahdollisimman suuren psykofyysisen ahdistuksen tilan. Sain tällaisesta näyttelämisestä kiitosta monilta ohjaajan asemassa toimivilta henkilöiltä. Tämä kärjistyi äärimmilleen syksyllä 1991, ollessani 18-vuotias, jolloin avustin Jouko Turkan TV2:lle kirjoittamassa ja ohjaamassa televisiosarjassa Kiimaiset poliisit.

Opiskeluaikanani olin tekemisissä monenlaisten ohjaajien ja opettajien kanssa. Sain ottaa vastaan myös neuvoja, jotka poikkesivat selkeästi jälkiturkkalaisista käsityksistä ja arvojärjestyksestä. Viimeistään näyttelijäksi valmistuessani minulle oli siis selvinnyt, ettei roolityöskentelyä tarvitse eikä läheskään aina kannatakaan rakentaa tuntemisen perustalle. Kysymys siitä, tulisiko näyttelijän tuntea roolinsa tunteita tuntui loppuun käsitellyltä. Oli sallittua tuntea niitä tai olla tuntematta, riippuen näyttelijästä, roolista, draamallisesta tilanteesta, esityksen lajityypistä tai päivästä. Yhtä totuutta näyttelämisestä ei ollut. Muistan päivän, jolloin sekin oli ollut minulle uutinen, yhtä aikaa helpottava ja eksyttävä demystifioinnin tuulahdus.

Nämä oivallukset eivät kuitenkaan tehneet tyhjäksi näyttelämisen ja tunteiden problematiikkaa. Yhä uudelleen se tuli eteeni työskennellessäni, kollegoita kuunnelllessani, lehtiä lukiessani, esityksiä katsoessani. Huomiotani kiinnitti edelleen emotionaalisuuden suuri korostuneisuus näyttelämisestä opiskellessa ja siitä puhuttaessa. Toisaalta tunteisiin näyttelämisen välineinä suhtauduttiin ristiriitaisesti, niistä voitiin myös vaieta tai niiden käyttö saatettiin kokea jopa noloksi tai häpeälliseksi, kenties hieman harrastajamaiseksi. Aiheeseen näytti liittyvän myös vallankäytön teemoja: se, kuinka näyttelijät toimivat tunteiden kanssa näytellessään, riippui osal-

taan siitä, millaista tunteiden käyttöä joku toinen oli häneltä pyytänyt tai vaatinut. Jo näyttelijänkoulutukseni aikana tuli esiin näyttelijän tunteiden käytön sukupuolittuneisuus. Monet naispuoliset näyttelijäopiskelijat kokivat ahdistavaksi sen, että heiltä odotettiin enemmän tunteiden käyttämistä ja näyttämistä kuin miesopiskelijoilta.

Kiinnostavin huomio tuolloin oli, että tunteet, joista näyttelijät ja näyttelijäopiskelijat puhuivat, eivät näyttäneetkään aina liittyvän roolin tunteiden kokemiseen. Tunneaiheen pohdinta läpäisisikin koko työskentelyprosessia ja näyttelijänä olemista. Tämä tuntui yhtäkkiä uudelta itsestäänselvyydeltä: tunteet seuraavat ihmistä kaikissa elämäntilanteissa. Miksi näyttelemiseen liittyvät tilanteet olisivat poikkeuksia? Tunteet ovat arkea, eivät jotain mikä voidaan teoreettisissa teksteissä todeta näyttelijälle epäoleelliseksi ja unohtaa.

Tunteista oli 1990-luvulle tultaessa tullut suorastaan muotiaiheita (Turunen 2004, 9). Mutta oliko niistä tehty tutkimuksia teatterin alalla? Vaikutelmani oli, että suomalaisen teatterin piirissä tunteet tuskin olivat kiihkeän tutkimuksellisen kiinnostuksen kohteita. Tarkemmin tutustumalla löysin toki joitakin näyttelijän tunteisiin liittyviä tutkimuksia tai tutkimusten kohtia. Ohjaaja Raija Mäkelä-Eskola tuo näyttelijän tunteiden lisäksi myös yleisön tunteet mukaan tutkimukseensa. Hän tutkii psykologian nykyaikaiseen emotioteoriaan nojaavassa väitöskirjassaan näyttelijän ja teatterikatsojan välistä tunneresonanssia. Mäkelä-Eskola olettaa, että näyttelijät pääsääntöisesti pyrkivät eläytymään roolihenkilön tunteisiin ja että tunteet enemmän tai vähemmän vaikuttavat, tarttuvat tai suorastaan siirtyvät katsojaan. (Mäkelä-Eskola 2001)

Näyttelijänä toiminut Helena Kallio on käsitellyt erityisesti naisnäyttelijöiden kivun ja seksuaalisuuden kokemuksia. (Kallio 1999, 272–305; Kallio 2002, 184–220)¹ Myös näyttelijöiden työuupumusta tutkinut näyttelijä Maaria Rantanen ja englantilaisten ja suomalaisten näyttelijöiden identiteettikerrontaa tutkinut teatteritieteilijä Pia Houni kiinnittävät huomion näyttelijän tunteisiin ja tunnepuheeseen. Heidän havaintonsa tuntuivat itsestäni tunnistettavilta. Rantasen väitöstutkimuksen kyselyaineistossa herkkyyks ja (esimerkiksi) tunteiden aitous kuvataan yhdeksi näyttelijäntyön merkityksellisistä elementeistä. (Rantanen 2006, 58 ja 64) Houni tekee saman havainnon:

"Kertojat pitävät yllä tunteiden kierteitä näyttelijän työssä korostaen juuri aitouden ja rehellisten tunteiden näyttämistä." (Houni 2000, 188)

Tutkimukseni tekemisen aikana ilmestyi vielä muutama suomalainen tutkimus, jossa näyttelijän tunteet ovat esillä. Helka-Maria Kinnunen kuvaa väitöstutkimukses-

1 Kallio on kirjoittanut myös romaanin *Ennen kuin sielu puutuu*, jossa käsittelee naisnäyttelijän kokemuksia kaunokirjallisin keinoin. (Kallio 2006)

saan teatterin ja sen tekijän suhdetta rakkausuhdevertauksen kautta ja erittelemällä pelon, epävarmuuden ja häpeän läsnäoloa harjoitusprosessissa. Tässä näyttelijöiden - ja muiden työryhmän jäsenten - tunteet erotetaan roolin tunteiden esittämiseen tähtäävästä problematiikasta ja liitetään laajasti koko työskentelyprosessiin. (Kinnunen 2008, 111-122) Näyttelijän tunteilla on keskeinen asema myös Hans Stigzeliuksen lisensointityössä (Stigzelius 2010) ja Karoliina Reunasan pro gradu -tutkimuksessa (Reunanen 2009), jotka molemmat keskittyvät hahmoterapian pohjalta näyttelijöiden tarpeisiin kehitettyyn hahmometodiin. Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa toteutettu Näyttelijäntaide ja nykyaika -projekti tutki Jouko Turkan pedagogiikkaa. Tutkimusprojekin osatutkimukset si-
vuavat monessa kohdassa näyttelijän tunteita, vaikkakin tutkimusprosessissa mukana olleen näyttelijä Ritva Sorvalin mukaan ”Turkka painotti tunteita enemmän kuin mitä me tutkimusryhmässämme.” (Silde 2011b, 148)

Suomalaisten tutkimusten lisäksi perehdyin alankomaalaisen psykologin Elly Konijnin tutkimukseen. Hän käsittelee väitöskirjassaan näyttelijän esiintymistilanteeseen liittyviä tunteita kognitiivisen psykologian, lähinnä Frijdan emotioteorian kautta. Pidin kiinnostavana hänen tapaansa tarkentaa katseensa roolihenkilöiden tunteita myötäilevien tunteiden sijaan tunteisiin, jotka liittyvät itse näyttelemistilanteeseen, näyttelijän mielikuviin omasta kompetenssistaan ja imagostaan, esteettisiin pyrkimyksiin ja elämystenhakuun. Tällaisista näyttelijän tunteista Konijn käyttää käsitettä task-emotions. (Konijn 2000, 61-64; Konijn 2002, 65-69)

Ruotsalainen Stina Bergman Blix on tutkinut sosiologian alan väitöskirjassaan tapoja, joilla näyttelijät käyttävät omia henkilökohtaisia tunteitaan roolien rakentamisessa, ja näytellessä koettujen tunteiden vaikutusta näyttelijän henkilökohtaiseen elämään. (Bergman Blix 2011)

Nämä tutkimukset jättivät kuitenkin vielä jälkeensä tutkija Koskisen mentävän aukon. Halusin perata laajemmin nimenomaan suomalaisten näyttelijöiden suomalaisen näyttelijäkoulutuksen erilaisiin vaiheisiin kiinnittyviä tunteita. Rajatessani tutkimusaiheeni katseeni tarkentui nimenomaan Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutukseen. Millaisen käytäntöjen ja käsitysten kokonaisuuden Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön koulutusohjelman 1980-luvun perintö ja 1990-luvun ilmiöt muodostivat? Miten näyttelijät suhtautuivat näyttelemiseen kytkeytyviin tunteisiinsa? Millaiseen toimintaan ja millaisiin näyttelijäkäsityksiin nuo suhtautumistavat rohkaisivat? Minkälaisia äänenlausuttuja tai -lausumattomia käsityksiä ja arvoja näyttelijöiden tunteisiin liittyviin käytäntöihin kietoutui? Ja mitä tekemistä sillä kaikella oli minun kanssani? Halusin lähteä tutkimaan sitä yhdessä näyttelijä Koskisen kanssa, hänen kokemuksensa tukemana. Päätin ottaa hänen puhettaan osaksi tutkimukseni aineistoa.

Tämän taustan pohjalta muotoutui päätutkimuskysymykseni: *Kuinka Teatteri-korkeakoulussa 1980- ja -90-luvuilla opiskelleet näyttelijät merkityksellistävät tunteita ja näyttelijän tunnetyöskentelyä?*

1.2. TÄMÄN TUTKIMUKSEN RAKENNE

Luvussa 1.1 olen kertonut tutkimukseni henkilökohtaisista taustoista. Olen tuonut esiin lähtökohdat, joista lähden tekemään tätä tutkimusta, yhä näyttelijänä ja nyt myös tutkijana.

Toisessa luvussa määrittelen oman tutkimukseni lähtökohdat, tapani ymmärtää ja lähestyä sen keskeisiä käsitteitä. Alaluvussa 2.1. kerron, mitä tarkoitan tässä tutkimuksessa näyttelijäntyöllä ja tunteilla. Näyttelijäntyö määrittyy tutkimuksessani vastaanotettavaksi tarkoitetuksi toiminnaksi, johon sisältyy esiintyvä ja esittävä ulottuvuus. Tunteet ymmärrän koostumanomaisiksi koetuiksi tiloiksi, joihin sisältyy ruumiillisia, kognitiivisia ja sosiaalisia osatekijöitä sekä toimintapyrkimyksiä. Alaluvussa 2.2. kuvaan tutkimukseni ajallisaikallista kontekstia, näyttelijän tunteisiin liittyvää opetusta Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön laitoksella 1980- ja -90-luvuilla. Keskeisiksi nousevat Jouko Turkan opetus ja Ryhmäteatterin kaudella sekä hahmometodin piirissä sille esitetyt antiteesit.

Kolmannessa luvussa kuvaan tutkimustani ympäröivät viitekehykset. Ensimmäinen niistä on tunnetutkimuksen piirissä käyty keskustelu ja toinen teatterin sisällä näyttelijän tunteista esitetyt käsitykset. Tutkimukseni sivuaa molempia keskusteluja, ja luon omalta osaltani yhteyttä niiden välille. Alaluku 3.1. keskittyy näyttelijän tunteista käytyyn keskusteluun. Esittelen teatterialan sisäiset, historiaan jääneet käsitykset ja niiden keskeiset variaatiot ja vastaväitteet. Alaluvussa 3.2. käyn lyhyesti läpi tunnetutkimuksen päälinjat. Kuvaan tunteen käsitteellistämisen historiaa ja tuon esiin kolme vastakkainasettelua, joiden kautta tunteita on perinteisesti pyritty tarkastelemaan. Näitä usein uusinnettuja vastakkainasetteluja ovat ruumis/mieli, tunne/rationaalisuus sekä yksilöllinen/sosiaalinen.

Neljännessä luvussa kerron tutkimukseni teoreettis-metodologisista lähtökohdista. Alaluvussa 4.1. käyn läpi sosiaalisen konstruktionismin pääkohdat ja omalla kohdallani tärkeät painotukset ja valinnat. Alaluku 4.2. keskittyy tärkeimpään taustavaikuttajaani Michel Foucaultiin. Selvitän hänen merkitystään sosiaaliselle konstruktionismille, hänen diskurssin käsitettään ja valta-analytiikkaansa. Esittelen käyttämäni tutkimusmenetelmän, foucault'laisen diskurssianalyysin vaiheet. Keskeisiä kysymyksiä ovat, millaiseksi tutkimuskohde kuvataan aineistossa, millaisiin laajempiin diskursseihin nämä kuvaamisen tavat kytkeytyvät, millaisia sub-

jektipositioita ne tarjoavat näyttelijöille, millaiseen toimintaan ne kannustavat tai eivät kannusta, millaisia kokemuksen mahdollisuuksia ne avaavat ja sulkevat, sekä minkälaisia vallankäytön ulottuvuuksia niihin sisältyy. Alaluvun lopuksi esittelen Foucault'n itsekäytännön käsitteen. Alaluvussa 4.3. pohdin omaa positiotani tutkijana ja Teatterikorkeakoulussa 1990-luvulla opiskelleena näyttelijänä. Sen jälkeen syvennyn tarkastelemaan aineistoni ja metodologian suhdetta. Alaluvussa 4.4. kuvaan aineiston- eli haastattelujen keruuprosessin. Alaluku 4.5. käsittelee teemoja, joista haastatellut puhuvat. Kerron, mitä niistä olen valinnut tarkempaan tarkasteluun ja millä perusteella. Pohdin, kuinka tutkimuskysymykseni tarkentuu valitsemani metodologian kautta.

Seuraavaksi siirryn tutkimusaineistoni analyysiin. Olen jakanut aineiston analyysiosion teemoittain viiteen osaan. Analyysin aluksi, alaluvussa 5.1., tulee esiin haastateltavien arvostus näyttelijän omia, aitoja tunteita kohtaan, sekä moninaiset tavat, joilla he näistä aidoiksi ymmärtämistään tunteista puhuvat. Seuraavaksi, alaluvuissa 5.2. ja 5.3., siirryn lukemaan aineistoani täsmällisemmästä ajallisaikallisesta näkökulmasta. Tarkastelen haastateltavien puhetta turkkalaisesta tunnetyöskentelystä, näyttelijän tunteiden paikasta Ryhmäteatterin kaudella sekä hahmometodin suhteesta tunteisiin. Esiin nousevat vahvasti vallan ja emansipaation kysymykset. Pohdin, mitä ne ovat merkinneet näyttelijäntyön laitoksen tunnetyöskentelyn eri vaiheissa. Alaluvussa 5.4. käsitteelen kahta haastatteluissa ilmenevää ristiriitais-ta tunteen objektivoinnin tapaa: individuaalista ja kollektivistista. Tunne voidaan nähdä ensisijaisesti yksilön sisäisenä ja henkilökohtaisena tilana, tai sosiaalisten ja kulttuuristen suhteiden synnyttämänä ja suuntaamana tilana. Tässä puheessa näyttelijän tunteet saavat merkityksensä suhteessa muihin ihmisiin: kollegoihin, muuhun työryhmään ja yleisöön. Viimeisenä teemana, alaluvussa 5.5., keskityn niihin käsityksiin, joita haastateltavilla on näyttelijän sukupuolen merkityksestä heidän tunnetyöskentelylleen ja sukupuolittuneista odotuksista. Sukupuoli nähdään tässä yhtenä alueena, jolla näyttelijään kohdistetaan valtaa.

Kuudennessa ja viimeisessä luvussa esitän tutkijan ja näyttelijän näkökulmasta yhteenvedon, pohdintaa ja jatkokysymyksiä sekä pohdin, kuinka tämäntyyppistä tutkimusta voi arvioida.

2. *Näytteleminen, tunteet, näyttelijän tunteet*

Tutkimukseni näyttelijän tunteista asettuu kahden laajan teeman leikkauspisteesseen. Yhtäältä tutkin näyttelemistä, näyttelijäntyötä, näyttelijäntaidetta. Toisaalta tutkin tunteita. Tässä luvussa avaan nämä käyttämistäni käsitteistä keskeisimmät ja kerron, kuinka rajaan niiden merkityksen tutkimukseni kontekstissa. Sen jälkeen perustelen tutkimuskysymykseni sisältämää ajallispaikallista rajausta.

2.1. ONTOLOGIASTA – MILLAINEN TUTKIMUSKOHTENI ON?

Tutkijan esiymmärrys aiheestaan on tutkimuksen alku. Tutkimuksen myötä hän muokkaa, syventää ja tarkentaa tuota esiymmärrystä. Esiymmärrys vaikuttaa myös siihen, kuinka tutkija päättää tutkia kohdettaan eli millaisen metodologian hän valitsee.² Tietyntyyppisen tutkimuksen tekeminen edellyttää ja heijastaa tietynlaisia, esiymmärryksen pohjalta syntyneitä ontologisia sitoumuksia, käsityksiä siitä millainen tutkimuskohde on ja millaista tietoa siitä voi saada.

Seuraavaksi kerron ontologisista sitoumuksistani. Mitä tunteet ja näyttelijäntyö tutkimuksessani merkitsevät? **Millaista tutkimuskohdetta ajattelen tässä tutkimuksessa käsitteleväni?**

Mistä puhun kun puhun näyttelijäntyöstä?

Tutkin ammattimaista, teattereissa tehtävää näyttelijäntyötä, sekä harjoitusta esitystilanteita. Tutkimani näyttelijäntyö kytkeytyy tiettyyn näyttelijänkoulutuksen ajallispaikalliseen vaiheeseen, 1980- ja 1990-lukujen Suomen Teatterikorkeakouluun. Ennen kun palaan näihin tarkempiin rajauksiin, kerron, mitä ymmärrän näyttelijäntyön merkitsevän. Mistä puhun, kun puhun näyttelijäntyöstä?

Näytteleminen merkitsee eri asioita eri näkökulmista. Se, mitä näytteleminen näyttää olevan, riippuu siitä kuinka sitä katsotaan. Tietyiltä osin se riippuu myös siitä, minkälaisesta näyttelemisen tavasta on kysymys ja minkälaiset ovat tuon näyttelemisen kehykset: minkälaisessa esityksessä, minkälaisella foorumilla, minkälaisessa välineessä näyttelijä näyttelee. Näyttelemisestä on myös mahdollista puhua monella tasolla, konkreettisemmin tai abstraktimmin. Näin ollen on mahdotonta sanallistaa ja määritellä näyttelemistä täsmällisesti, tavalla joka kattaisi kaiken

2 Palaan esiymmärryksen käsitteeseen luvussa 4, käsitellessäni tutkijanpositiota.

näyttelemisen. Tehtävä ei ole yksinkertainen edes silloin, kun oltaisiin valmiita tyytymään länsimaisen näyttelemisen³ määritelmään, kuten tämän tutkimuksen yhteydessä on asian laita.

Näyttelijäntöytä on toki yritetty luonnehtia ja määritellä monin tavoin. Maaria Rantanen on koonnut väitöstutkimukseensa erilaisia näkemyksiä siitä, mitä näytteleminen on: *leikki, esittäminen, imitaatio, eläytyminen, provosointi, kommunikaatio, reagointi, suuri trikipussi, elämän tulkinta, tarinan kerronta, läsnäolo, säteileminen ja antaminen, valehtelu, elämäntapa, itsensä paljastaminen, roolihenkilön elämän kuvaaminen ja synnyttävä lahjakkuus, jota ei voi opettaa.* (Rantanen 2006, 53)

Näyttelijän näkökulmasta näytteleminen on suurelta osin käytännöllistä, konkreettista toimintaa ja ratkaisuja.

Näyttelijä Koskinen: *"Kyllä. Kuinka tämä kannattaisi tehdä, että näyttäisimme rakastuneemmilta kuin toissapäivänä, olisiko parempi mennä vähän kauemmas? Mitä tapahtuu jos alan ottaa tanssiaskelia, alankin, oho, se reagoi noin, katsos nyt kiihtyy kummankin puhe, tuntuu hyvältä, ja nyt siltä että seis. Yleisö on hiljaista tänään, ei saa puskea liikaa, yksinkertaisesti vaan, malta. Nyt istun pitkään hiljaa, porras on kova ja epätasainen. Ääni on kestänyt, hyvä, en halua että yleisö kiinnittää huomiota minun flunssaani. Lisää troppia sitten väliajalla. Oho, yleisössä istuu tuo tyyppi, jaaha, mitä-hän se tykkää, mitä-hän se minusta ajattelee? Älä ajattele sitä. Ajattele vastaanäyttelijää. Kohta tulee se kun raivostun, katson toista ihan rauhassa, niska rentona, sieraimet auki hengitän, annan hänen raivostuttaa. Saan raivarin, energia kulkee ruumiin läpi käsiin, paiskaan radion mutta niin ettei se lennä yleisöön. Poistun lavalta, helvetti. Käytävällä*

3 Länsimaisella näyttelemisellä viitataan näyttelijäntöyöhön, jota harjoitetaan tyypillisesti Euroopassa sekä Euroopan ulkopuolisilla anglo-amerikkalaisilla alueilla. Ei-länsimaisella teatterilla viitataan useimmiten Aasian - esimerkiksi, Intian, Kiinan, Japanin ja Indonesian - perinteisiin teatterin ja tanssin muotoihin. Jako noudattelee pääosin samaa linjaa kuin kulttuurinen jako orienttiin ja oksidenttiin. On selvää, että niin länsimaisen kuin ei-länsimaisenkin teatterin esittäminen yhtenäisenä kokonaisuutena on äärimmäistä yleistämistä. Ne eivät ole myöskään pitkään aikaan olleet toisistaan täysin erillisiä, vaan vaikutteita on omaksuttu puolin ja toisin. Sekä tutkimuksen laajuuden että tutkimuskysymyksen vuoksi on kuitenkin tarkoituksenmukaista rajata tarkastelu karkeasti länsimaiseen näyttelijäntöyöhön. Samaa logiikkaa tulen noudattamaan kautta koko tutkimuksen, sekä näyttelemisestä että tunteista kirjoittaessani. Aasialaisista teatteriperinteistä omaksutut näyttelijäntöyön tekniikat lähestyvät näyttelijää ja tunteita toista kautta ja toisenlaisin puhetavoin kuin suurin osa länsimaissa syntyneistä tekniikoista. Aasialaisessa teatterissa tunteiden ilmaisu on usein hyvin kodifioitua, eikä sen yhteys näyttelijän itse kokemiin tunteisiin ole keskeinen kiinnostuksen kohde. Esimerkiksi intialaisen perinteen mukaan näyttelijä (esiintyjä) välittää erilaisin keinostoin teatteria tuntevalle katsojalle rasan eli elämyksellisen tunnelman. Yksi näistä esiintyjän keinostoista on sattvika eli sisäisten tunteiden ilmaisu: tietyt tarkkaan harjoitellut eleet ja kasvoniemeet. (Miettinen 1987, 14-21) Monet, joskaan eivät kaikki, ei-länsimaiset teatteri- ja näyttelemisperinteet eroavat länsimaisista siten, että teatteri kiinnittyy niissä uskonnon harjoittamiseen. Etelä-Aasiassa eli Intian niemimaalla teatteri ja uskonto ovat perustavasti yhteen kietoutuneita. Teatteri, muiden perinteisten taidemuotojen ohella, on jumalien kunnioittamista ja joogan muoto. "Yksilöllisyydelle ja itseilmaisulle ei siis juuri ole ollut sijaa perinteisessä intialaisessa teatterissa." (Miettinen 1987:14) Teatterirituaalin merkitys nousee yli yksilöllisen kokemuksen. Maya Tängeberg-Crischin on väitöstutkimuksessaan käsitellyt laajasti ja käytännön kokemuksen pohjalta tunteiden välittämistä intialaisissa teatterimuodoissa. (Tängeberg-Crischin 2011, 179-227)

tulee ääni -Timo vastaan, tervehdin. Menen vaihtamaan vaatteet. Pöydällä on plari ja jäähtynyt kupillinen teetä. Katson roolihenkilöäni peilistä. Voi tuotakin ihmistä taas.”

Jaaha. Niin. Käytännöllistä, konkreettista toimintaa, jota tehdään kaikilla psyko-fysiikan osilla. Ja samaan aikaan tajua esityksen kokonaisuudesta ja omasta paikasta siinä. Myös oleellisesti sosiaalista toimintaa, jota tehdään toisille ja toisten kanssa. Tutkijan tehtävä on eritellä tuota toimintaa ja siirtyä tarkastelemaan sitä toisella abstraktiotasolla.

Näyttelijä Koskinen: *Tietämättä, kuinka tämä erittely tulee jatkossa vaikuttamaan siihen osaan tutkijaa, joka on myös näyttelijä.*

Tietämättä sitä. (Olin olettanut, että näyttelijä Koskinen alkaisi puhua vasta myöhemmin. Tarkoitukseni oli, että kaikki hänen puheensa rinnastuisi varsinaiseen tutkimusaineistoon sitten kun on sen analysoinnin aika. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että hänen on vaikea enää kuunnella hiljaa. Aion suhtautua tähän rauhallisesti ja myötämielisesti. Minulla on lupa päättää, kuka täällä saa puhua, ja hänellä jos kenellä on lupa puhua täällä. Mitä haluaa. Mihin jäinkään?)

Tässä tutkimuksessa tarkastelen näyttelijöiden näkökulmia tutkimusaiheeseeni. Näyttelijä Koskisen näkökulma oli myös yksi tutkimuksen käynnistäneistä motiiveista. Tutkijan näkökulma on väline näyttelijän näkökulman tutkimiseen, mutta myös niiden ääneenlausumattomien, hahmoiltaan epämääräisten taustaoletusten huomaamiseen, joiden varaan näyttelijän näkökulma ja konkreettinen näyttelemisen taso rakentuu. Seuraavaksi avaan ja perustelen tutkijan näkökulmani näyttelijäntutkimukseen.

Näytteleminen on selvästikin jotakin, joka tapahtuu kun **yhdet ihmiset esiintyvät toisille ihmisille**.⁴ On kuitenkin olemassa monenlaista esiintymistä. Mikä näyttelemisen piirre erottaa sen muusta toisille esiintymisestä? Michael Kirby erittelee esseessään *On acting and not-acting* esiintymisen erilaisia muotoja.⁵ Hänen mukaansa ne muodostavat jatkumon, jolta on löydettävissä raja, jolla jokin muu esiintymisen muoto muuttuu näyttelemiseksi. Kirby kutsuu saaduksi näyttelemiseksi (received acting) sellaista näyttämöllisen vaikutelman aikaansaamista, joka syntyy esiintyjään yhdistetystä vihjeestä (kuten esiintyjän kantamasta vaatteesta) ja katsojan tulkinnasta. Tällöin vaikutelma syntyy jonkin sellaisen seurauksena, jota tehdään esiintyjälle tai esiintyjän puolesta. Häntä esimerkiksi pyydetään vain kävelemään näyttämön poikki vaatteessa, jonka puvustaja antaa hänelle. Tämä ei kuitenkaan Kirbyn mukaan ole vielä varsinaista näyttelemistä. Varsinaiseksi näyttelemiseksi hän katsoo

4 ...tai ainakin harjoittelevat esiintymään toisille, jolloin katsoja on läsnä oletuksena, mielikuvan tasolla.

5 Englanninkielinen sana *perform* voi tarkoittaa sekä esittämistä että esiintymistä. Tulkitsen Kirbyn käyttävän *perform*-sanaa merkityksessä esiintyä.

teeskentelyn tai tekeytymisen (feign), jonakin toisena esiintymisen (impersonate), simuloinnin, esittämisen. Jotta kyse olisi varsinaisesta näyttelemisestä, näyttämöllisen vaikutelman on synnyttävä jostakin, mitä näyttelijä itse tekee. Tekeytymisen ja esittämisen on oltava häneltä aktiivinen teko. Kirby laskee näyttelemisen ja ei-näyttelemisen rajapyykin kohtaan, jossa yksinkertaisin aktiivinen jonkin esittäminen alkaa. Kirbyn mukaan tämä yksinkertaisin aktiivisuus voi olla fyysinen teko tai tiedostettu ja tarkoituksellinen tunteen ilmaisu. (Kirby 2002, 40–43)

Hyväksyn Kirbyn ehdotuksen näyttelemisestä aktiivisena tekeytymisenä, simulaationa, esittämisenä. En kuitenkaan pidä tätä riittävänä määritelmänä. Näyttelijä on edelleen myös esiintyjä. Hän **sekä esittää että esiintyy**.

Esittäminen/esiintyminen

Suurimman osa näyttelijäntyön määritelmistä voi palauttaa vastakkainasetteluun, oletukseen, että näyttelijä on näytellessään ikäänkuin yhtä aikaa kaksi. Hän on näyttämöllä yhtäältä itsenään, näyttelemisen prosessin toteuttajana. Tällöin näyttelijä on myönnetyksi läsnä esityksessä. Hän esiintyy, ja kaikki läsnäolijat ovat tästä tietoisia.⁶

Toisaalta näyttelijä on näytellessään symbolisesti joku muu, hän on se jota hän näyttelee, hän on näyttelemisprosessin tulos. Tällöin hän itsenään katoaa roolin ja/tai esityksen uumeniin. Hän esittää. (Harrop 1992, 4–9 ja 121–122) Tätä näyttelemisen kaksinaisuutta kuvataan joskus puhumalla kaksoistietoisuudesta. Myös Bert O. Statesin fenomenologinen näyttelemisen erittely esseessä *The Actor's Presence – Three phenomenal modes* tuo esiin esiintyjyyden ja esittäjyyden. States puhuu itseilmaisesta (self-expressive) ja esittävästä (representational) moodista. (States 2002, 25–28, 33–38)⁷ Näyttelijöiden arkikielessä kuulee ilmaisua ”hallittu skitsofrenia”.

Näyttelemistä voi lähestyä kumman tahansa ulottuvuuden kautta. Kun käännetään näkyviin näyttelemisen esittävä puoli, arvioidaan ensisijaisesti sitä, kuinka näyttelijä tuo roolin näkyviin. Näyttelijä Koskinen kuvasi, kuinka pyrki tekemään asioita, joiden kautta roolihenkilöiden keskinäinen rakkaus tulisi parhaiten esiin.

6 Läsnäolijoiden tietoisuudesta on toki joitakin poikkeuksia. Näkymätön teatteri on Augusto Boalin kehittämä teatterin muoto, jossa esiintyjät esiintyvät esimerkiksi julkisella paikalla katsojille, jotka eivät tiedä seuraavansa esitystä. (Boal 2008, 122–126) Lastenteatterin ja erityisesti vauvateatterin katsojat eivät ole esiintyjien esiintyjyydestä samalla tavoin tietoisia kuin aikuiset katsojat. Nämä poikkeukset eivät kuitenkaan anna aihetta muuttaa näkökulmaani, koska tutkimuskysymykseeni liittyy näyttelijöiden käsityksiin omasta esiintyjyydestään. Kun nämä käsitykset ovat muotoutuneet, on ollut voimassa se oletus, että katsoja tavallisesti tietää näyttelijän näyttelevän, esiintyvän.

7 Lisäksi States esittelee kolmannen, yhteistoiminnallisen (collaborative) moodin, joka valaisee näyttelemistä näyttelijä-yleisö -suhteen kannalta. (States 2002, 29–33) Itse liitän yhteistoiminnallisuuden, sekä näyttelijä-yleisösuhteen että kaikkien muidenkin näyttelemistapahtuman sosiaalisten suhteiden kannalta, osaksi sekä esiintyvää että esittävää näkökulmaa näyttelemisestä.

Rantasen kokoaman listan määritelmistä *imitaatio, tarinan kerronta ja roolihenkilön elämän kuvaaminen* tuovat selvästi esiin näyttelijäntyön esittävän puolen. Sitä kuvataan usein myös sanomalla, että näyttelijät ovat ”sisällä rooleissa”, ”roolien nahoissa” tai ”muuttuvat roolihenkilöiksi”. He kertovat tarinoita, joiden kannalta heidän omat persoonansa eivät ole kiinnostavia. Heidän tehtävänsä on muuntautua, astua palvelukseen, kadota näkyvistä. (Oida 2004; States 2002, 33–38)

Näyttelijä Koskinen: *”Huomio! Minä en nyt tiedä, mitä kaikkea sinä tarkoitat roolilla. Haluan tietää, tarkoitatko ainoastaan psykorealista roolihenkilöä? Vai jotain muuta? Mitä?”*

Sivupolku: Mitä tässä tarkoittaa ”rooli”?

Näyttelijä Koskinen pyynnöstä täsmennän, mitä tarkoitan roolilla. Rooli merkitsee tässä tutkimuksessa **roolihenkilöä laajempaa käsitettä**. Roolihenkilöllä viittaa nimenomaan draamatekstiin kirjoitettuun, todellista ihmistä jäljittelevään rakennelmaan, jolle sekä esityksen tekijät että katsojat ajattelevat tietyn, jonkinlaisella logiikalla selitettävän psykologian, tavoitteet ja tunteet, menneisyyden ja tulevaisuuden. On tavallista, että näyttelijät ajattelevat roolihenkilön kokonaiseksi henkilöksi, vaikka hänestä näkyisi esityksen puitteissa vain pieni osa. Niin sanotussa perinteisessä teatterissa näyttelijäntyö on enimmäkseen roolihenkilöiden esittämistä.

On kuitenkin selvää, erityisesti niinkutsutussa nykyteatterissa, että kaikki näyttelijäntyö ei ole roolihenkilön rakentamista ja näytteille tuomista. En viittaakaan roolilla ainoastaan roolihenkilöihin, vaan laajemmin asioihin, joita näyttelijä esittää. Tästä näkökulmasta rooli voi olla hyvin monenlainen toimintojen ja **tehtävien sarja**, se voi koostua fragmenteista tai semioottisten merkkien välittämisestä.⁸ Se osa esityksestä, joka ruumiillistuu ja toteutuu tietyn näyttelijän kautta, on hänen roolinsa kyseisessä esityksessä. Sitä hän esittää. **Rooli on sitä, mitä näyttelijä tekee.** Kirbyn näyttelemisen ja ei-näyttelemisen jatkumoon viitaten, ollakseen näyttelijän rooli eikä jonkun muun esiintyjän tehtävä, sen on kuitenkin oltava hänen itsensä aktiivisesti tekemää. Se ei ole esimerkiksi ainoastaan tietyn kuvan osana olemista.

Tunteet liittyvät erilaisiin rooleihin erilaisin tavoin. Psykologisrealistisen roolihenkilön tunteet seurailevat jollain erikseen mietityllä tavalla hänelle tapahtuvia asioita, hänen motiivejaan ja tavoitteitaan ja sitä, saavuttaako hän ne vai ei. Laajemmin käsitetyn roolin, tehtävien sarjan, tunteet eivät välttämättä noudata mitään

8 Semiotiikan näkökulmasta näyttelijöitä tarkastellaan dramaturgian osina, semioottisina merkeinä tai merkinkantajina osana suurempaa merkkien kokonaisuutta. Näyttelijäntyö on tällöin tiettyjen merkkien (kuten kuvien tai eleiden) tuottamista näyttäen (Harrop 1992, 10–18; Pavis 1998, 7; Zarrilli 2002, 16–22). Suomalaisista tutkijoista Kari Salosaari on lähestynyt näyttelijäntyötä semioottisesta näkökulmasta. (Salosaari 1989)

erityistä logiikkaa. Ne voivat olla millaisia vain ja niistä voi rakentua millainen tahansa kokonaisuus. On myös mahdollista, että rooli ei sinällään sisällä minkäänlaisia esitettäväksi tarkoitettuja tunteita. Tällöin ainoa puoli näyttelijästä, joka tuntee, on esiintyjä. Esittäjä keskittyy ihan muiden asioiden esittämiseen.

...Ja paluu sivupolulta

Kävin edellä läpi sitä, mitä näyttelemisen esittävä ulottuvuus merkitsee. Jos taas näyttelemistä tarkastellaan esiintyvän puolen kautta, huomio kiinnittyy roolin sijasta näyttelijään. Hänestä tulee itsessään kiinnostava. Rantasen määritelmäluettelon kohdat *läsnäolo*, *itsensä paljastaminen* ja *synnynnäinen lahjakkuus* viittaavat esiintyvään aspektiin. Aiemmassa kuvauksessaan näyttelijä Koskinen tiedostaa esiintyvänsä miettiessään katsojien reaktioita ja mahdollisesti antamaansa vaikutelmaa. Tästä näkökulmasta näyttelijä näyttää paljastavan itsensä näytellessään. Hän voi tehdä sen vaikkapa brechtiläisen vieraannutusefektin kautta pitämällä itsensä tietoisesti loitolla roolista ja näyttämällä tämän prosessin katsojille. Tai hän voi käyttää roolia Grotowskin ajattelutavan mukaisesti välineenä, jonka avulla hän saa itsensä näkymään autenttisena ja kokonaisena. (ks.luku 3.1.)

Toinen sivupolku: mitä tässä tarkoittaa ”itse”?

Mutta nyt! Aivan kuten aiemmin oli tarpeellista määritellä, mitä tarkoitan roolilla, on pysähdyttävä hetkeksi pohtimaan, mikä on se ”itse” johon viitataan, kun sanotaan että se on läsnä yhtä aikaa roolin kanssa? Tulkitsen näyttelijän itsellä tarkoitettavan suunnilleen samaa kuin tämän minuudella. Onko itseyydessä kysymys jostakin roolia autenttisemmasta eli todemmasta, syvemmästä ja puhtaammasta, essentiasta jonka näyttelijä voi oikein toimimalla löytää sisimmästään?

Kuten Philip Auslander toteaa esseessään *Just be yourself -logocentrism and difference in performance theory*, näyttelemiseen suhtaudutaan usein samoin kuin kieleen. Kielen ajatellaan toimivan ongelmattomana reittinä maailmaan, kertovan totuuden maailmasta. Samanlaisella logiikalla näyttelemisen ajatellaan olevan suora reitti totuuteen esimerkiksi näyttelijän itseyydestä, minuudesta, sisäisestä maailmasta (j jonka osaksi näen myös tunteet). (Auslander 2002, 53)

Auslander pohtii, kuinka kysymys näyttelemisestä ja näyttelijän sisäisestä minuudesta näkyy näyttelemistä teoretisoineiden kirjoittajien teksteissä. Hänen mukaansa Stanislavski uskoi ehdottamansa näyttelijäntekniikan, johon hän alkuvaiheessa sisällytti tunnemuistin, olevan reitti näyttelijän sisäiseen totuuteen. Brecht

korosti näyttelijän minää auktoriteettina, joka kykenee astumaan fiktion ulkopuolelle ja esittelemään yleisölle sen yhteiskunnallisia merkityksiä siitä kokemuksesta käsin, joka hänellä on sosiaalisesta maailmasta. Grotowski pyrkii harjoitteidensa avulla kuorimaan näyttelijän syvimmän, oikean minuuden päältä pois sen päälle rakentuneita epäautenttisen käyttäytymisen kerroksia, jotta oikea minä voisi päästä esiin. (mt, 54-58)

Auslander kritisoi näitä ajatuksia.⁹ Hän esittää, että näyttelijän todellisen minuuden esiin tuominen näyttelemisen keinoin on harhaa, koska minuus rakentuu ja sitä rakennetaan jatkuvasti näytellessä. Esimerkiksi muistoja muokataan ja alitajuista, kuvitteellista ainesta ennemminkin luodaan kuin jäljitetään joistakin todellisista varastoista. Näin ollen minuuden voikin samastaa käsityksiin minuudesta. Minuus, tai itse, on juuri sitä mitä ihminen ajattelee sen olevan, miten hän sen itselleen kertoo ja selittää. Se ei pysy samana eikä yhtenäisenä, vaikka ihminen pyrkii näkemään sen jatkuvana muuttamalla jatkuvasti käsitystään ja kertomustaan siitä. Lisäksi minän kertomisen tavat muotoutuvat sosiaalisissa suhteissa. Tämän ajatuksen mukaan ei ole olemassa autenttista, sisäistä minuutta, eikä sellaisen etsiminen teatterissa ole mielekästä. (mt, 53-60)

Hyväksyn Auslanderin ajatuksen minuuden jatkuvasta rakentumisesta. Minuuden ja itseyden kokemus saattaa silti olla ihmiselle, kuten näyttelijälle, täysin todellisen tuntuinen, ja sitä selvästi tarvitaan kipeästi oman elämän selittämiseen ja hallitsemiseen. Käsitykseni mukaan minä ei ole sen autenttisempi kuin roolikaan, mutta esiintyjä itse kokee itsensä suurin piirtein jatkuvaksi ja kokonaiseksi. Minuus on jotakin, minkä sekä näyttelijä että katsoja tavallisesti mieltävät olevan olemassa. Käsitteen ongelmallinen ontologinen asema ei ole syy sulkea sitä pois tutkimuksesta. Käsitys ja kertomus omasta tai toisten minuudesta, sen yhteydestä tunteisiin ja sen esiintulosta näytellessä, on päinvastoin kiinnostava tarkastelun kohde.

Käsitetyllä ja kerrotulla minuudella on (ainakin) kaksi ulottuvuutta. Näyttelijä itsenään on ensiksikin **ammattilainen**. Toiseksi hän on **yksityishenkilö**. Ammatillisena hän on joku, joka tekee näyttämöllä näyttelijän tehtäviä. Hän on tietyn roolin (roolihenkilön kohtausten tai muun tehtäväsarjan) läpiviejä, jota voidaan luonnehtia käsityöläiseksi tai taiteilijaksi. (Konijn 2000; States 2002)¹⁰

9 Auslander nojaa Jacques Derridan dekonstruktionistisiin ajatuksiin. Hän lähestyy käsitystä näyttelijän autenttisuudesta ja pysyvästä minuudesta logosentrismin ilmentymänä. (Auslander 2002, 53)

10 Kun näyttelemisestä puhutaan käsityöläisyytenä, puhe voidaan mieltää neutraaliksi tavaksi kuvata työn konkreettisuutta ja käytännöllisyyttä. Käsityöläisyydestä puhuminen voidaan kuitenkin ymmärtää myös tarkoitukselliseksi eronteoksi taiteilijuudesta puhumiseen. Siinä tapauksessa joko sanoudutaan irti liian vaativaksi ja korkealentoiseksi koetusta taiteilijan tittelistä, tai korostetaan korkeatasoisen näyttelijän taiteilijuutta verrattuna rutiineihin juuttuneeseen, yksitasoiseen taitojen esittelijään. Stanislavski käytti käsityöläisyys-sanaa juuri viimeksimainitussa, väheksyvässä merkityksessä. (Toporkov 1984, 92) Kuten Kristiina Repo huomauttaa, käsityöläisyyteen liitetään kuitenkin myös

Näyttelijän ammatillisuuteen kytkeytyvät tunteet liittyvät roolin läpiviemiseen, harjoitus- ja esitystilanteisiin ja kuvaan itsestä ammatillisena. (Konijn 2000; Konijn 2002) Näyttelijän yksityishenkilönä kokemat tunteet saattavat myös kulkea näyttelijän mukana näyttelemistilanteeseen ja vaikuttaa esimerkiksi näyttelemisvireeseen.

...ja paluu sivupolulta

Olen avannut näyttelijäntyön esittävää ja esiintyvää ulottuvuutta toisistaan erillään. On kuitenkin selvää, että niitä ei voi täysin erottaa toisistaan. Olisi esimerkiksi aivan mahdollista käsittää itse tai minuus rooliksi, ja esiintyminen itsensä esittämiseksi, jolloin ero esittämisen ja esiintymisen välillä sulaisi kokonaan pois.¹¹ Joka tapauksessa esittävä ja esiintyvä muodostavat kokonaisuuden, eikä kumpikaan puoli voi toteutua ilman toista. Kirbyä mukaillen: esiintyminen, josta puuttuu esittävä ulottuvuus, ei ole näyttelemistä, vaan muuta esiintymistä. Näyttelijäntyössä ei siis ole esiintymistä ilman esittämistä. Eikä esittämistä tietenkään ole ilman esiintyjää. Esittämisen toteuttaa esiintyjä, he ovat paikalla yhtä aikaa samassa ruumiissa. Esimerkiksi esiintyjän oma tunnemaailma voi olla voimakkaasti läsnä esitettävässä roolissa. Sillä ja sen näyttämällä voi olla jopa keskeinen merkitys näyttelijälle ja katsojalle. Silloin ei ole selvää, milloin esittävä ulottuvuus alkaa jo peittyä esiintyvän ulottuvuuden taakse.

Onko esittämisen ja esiintymisen erottaminen toisistaan siis tarpeeton dualistinen vastakkainasettelu? Harropin mukaan se on näyttelijän käytännön työn kannalta epäoleellinen ja lähinnä *dear to academic mind*. (Harrop 1992, 4) On varmasti hyvin tavallista, että näyttelijä kokee itsensä näytellessään yhdeksi, yhtenäiseksi ja tasajakoiseksi toimijaksi. Itsensä erittely ja jakaminen esittäjään ja esiintyjään lienee harvoin mielekäs tapa lähestyä käsillä olevaa roolitehtävää. Mutta vaikka erottelu esittämiseen ja esiintymiseen on varsin retorinen, se vaikuttaa usein vaivihkaa näyttelijäntyöstä puhuttaessa, esimerkiksi silloin, kun esiintyvä puoli halutaan puheella

toisenlaisia, myönteisempiä merkityksiä. Repo ja Kurtén käänsivätkin Stanislavski-käännöksessään *remeslo*-sanana rutiinimaisuudeksi, vaikka suora käännös olisi käsityömaisuus, jolla lailla se olikin aiemmassa käännöksessä käännetty. (Stanislavski 2011, 67) Ymmärrän itse käsityöläisyyden Revon tavoin. Käsityö voidaan katsoa liukuhihnatuotetun vastakohdaksi, hienosyiseksi ja arvostettavaksi perinteeksi, joka ei sulje pois taiteellista ulottuvuutta. Näyttelijän ammatillisuudessa yhdistyvät nähdäkseni saumattomasti käsityöläisyys ja taiteilijuus. Hyvä näyttelijäntyö on kuin hienoa taidekäsityötä.

11 Tällaista katsontakantaa voisi perustella esimerkiksi Erving Goffmanin sosiologisen rooliteorian pohjalta (Goffman 1959) Myös sosiaalipsykologi Vivien Burr totaa: "Käsityksemme itsestämme voi hyvinkin olla yhtä sosiaalisesti annettu kuin omaksumamme (sosiaaliset) roolit. Tällöin minä ja roolia ei voi erottaa toisistaan ja niiden voi katsoa jopa sulautuvan keskenään..." (Burr 2004, 72)

häivyttää ja tuomita narsistiseksi itsensä esittelyksi. Siksi erottelu toimii analyyt-tisenä työkaluna kun tarkastellaan näyttelemistä koskevaa puhetta ja käsityksiä. Se tarjoaa kaksi eri sisäänkäyntiä näyttelijäntyöhön, kaksi erilaista näkymää, joiden kautta näyttelemistä voi tarkastella. Kuten States kuvaa näyttelemisen erilaisten ulottuvuuksien tarkastelumahdollisuuksia:

"They co-exist continuously (at some level) on the same stage; one may "hear" them together or in succession, somewhat as one may choose to hear the oboe or the violin or the full orchestra" (States 2002, 34) (Ne ovat (jollain tasolla) olemassa yhtäaikaaisesti samalla näyttämöllä; voimme kuulla ne yhdessä tai tietyssä järjestyksessä, samoin kuin voimme keskittyä kuuntelemaan oboeta tai viulua tai koko orkesteria.)

Hyväksyn siis tämän ajatuksen näyttelemiseen kuuluvasta perustavasta kaksois-asetelmasta.

Silloin, kun haluan erityisesti painottaa jompaa kumpaa näyttelemisen ulottu-vuutta, käytän sanoja esittäjä-näyttelijä ja esiintyjä-näyttelijä.

Esittäjä/esiintyjä tuntijana

Likiarvoinen näyttelijäntyön määritelmäni kuulukoon: näytteleminen on **psykofy-sistä, vastaanotettavaksi** ¹² **aiottua toimintaa, jolla on sekä esittävä että esiintyvä ulottuvuus**. Entä mitä tämä esiintyjyyden/esittäjyyden kaksoisasetelma merkitsee näyttelijän tunteiden kannalta? Pitäisikö katse kohdistaa nimenomaan jompaan-kumpaan näyttelemisen ulottuvuuteen, jos tutkimus käsittelee näyttelijän tunteita?

Näkemykseni mukaan näyttelijän tunteet eivät pysy kummallakaan puolella esiintyjyyden/esittäjyyden jakolinjaa. Tunteet ovat osa sekä itsenään oloa että muun esittämistä.

Jos näyttelijäntyötä katsotaan esittämisen kautta, katse kohdistuu siihen, kuinka näyttelijä tuo rooliin kirjoitetut tunteet esiin, ja mikä on näyttelijän omien tunteiden ja roolin tunteiden välinen suhde. Pohditaan esimerkiksi sitä, pitäisikö näyttelijän tietoisesti käyttää omia tunteitaan pyrkimällä muokkaamaan niitä samankaltaisiksi roolin tunteiden kanssa. Voidaan päätyä siihen että roolin tunteita olisi parempi esittää niitä jäljitellen. (ks.esim.Diderot 1987) Tai sitten hyväksytään näyttelijän tunteet roolin rakennusaineiksi. Näyttelijöitä on usein luokiteltu "tuntijoiksi" tai "ei-tuntijoiksi" nimenomaan sen mukaan, käyttävätkö he roolin esittämisessä tie-toisesti omia tunteitaan. (Harrop, 1992, 4) Kenties puhtain esimerkki tuntevasta näyttelemisestä on tunnemuistiin pohjaava strasberglainen metodinäyttelemisen

12 Vastaanottaminen merkitsee kaikkia niitä tapoja, joilla yleisö aistii esitystä ja sen sisältämää näyttelemistä, esimerkiksi näkemistä ja kuulemistä.

suuntaus. (Carnicke 1998, Strasberg 1988, 110–122) Roolin tunteita mukailevien tunteiden etsiminen näyttelijästä itsestään sisältyy kuitenkin jossain määrin kaikkien Stanislavskilta vaikutteita saaneeseen, psykologisrealistiseen näyttelemiseen.

Mikäli näyttelijän tunteet toivotetaan tervetulleiksi roolin rakentamisprosessiin, keskustelu jatkuu yleensä siitä, millaisin tavoin tunteet haluttaessa saataisiin käyttöön. Olisiko hyvä etsiä niitä ajattelemalla ja kuvittelemalla? Ja mitä silloin olisi hyvä kuvitella? Oman aikaisemman elämänsä tapahtumia, kuten Strasberg opetti, vai, Stella Adlerin (Adler 1988; Krasner 2003, 139) tai Sanford Meisnerin (Hart 2008, 51) tapaan, mielikuvituksen avulla luotuja tilanteita? Vai onko ajattelu ja kuvittelu sittenkin huono tapa saada aikaan tunteita itsessään? Olisiko parempi kulkea tunteisiin ruumiin kautta, esimerkiksi tiettyjen asentojen tai Chekhovin psykologisten eleiden (Chekhov 1985, 63–84), tai Artaudin ajatuksen mukaisesti hengityksen myötä? (Artaud 1983, 161) Vai tuleeko tunteiden yksinkertaisesti syntyä draamallisen toiminnan sivutuotteena, niinkuin tapahtui Stanislavskin fyysisten tekojen metodin myötä? (Toporkov 1984)

Näitä erilaisia kantoja voidaan perustella eri tavoin. Ne voidaan esittää **joko käytännöllisinä tai eettisinä kysymyksinä**.¹³ Esimerkiksi näkemyksiä, joiden mukaan näyttelijän on hyvä tuntea itse roolin tunteiden kaltaisia tunteita, voidaan perusteella siten, että niin saadaan roolin tunteet näkymään uskottavammin kuin tunteita jäljitellessä (käytännöllinen perustelu). Erään tutkimustani varten haastattelemani näyttelijän mukaan puhtaan tunteiden jäljittelyn *voi tehdä hyvin tai huonosti, ja suurin osa näyttelijöistä tekee sen niin huonosti, että sitä on vastenmielistä katsoa*. Näyttelijän itse kokemien tunteiden käyttöä roolin tunteiden esittämisessä voidaan perustella myös siten, että se ymmärretään arvokkaammaksi ja kunnioitettavammaksi tavaksi näytellä. Siinä näyttelijä, haastateltavien sanoin, *laittaa itsensä peliin ja antaa jotakin itsestään katsojille ja vastaanäyttelijöille* (eettinen perustelu).

Käsityksiä, joiden mukaan näyttelijän **ei** tulisi pyrkiä tuntemaan roolin kanssa samankaltaisia tunteita, voidaan perustella sillä, että omien tunteidensa käskeminen ja tietoinen valjastaminen tällaiseen käyttöön ei onnistu (Mamet 2002, 18–19; To-

13 On tarpeen kiinnittää huomiota siihen, että käytän sekä eettisen että moraalisen käsitteitä. Näiden käsitteiden välinen ero ei aina ole selvä. On ollut tavallista, että eettisen käsite ymmärretään abstraktimmaksi ja teoreettisemmaksi: etiikka on filosofiaa hyvästä elämästä ja siihen johtavasta toiminnasta. Moraaliksi on katsottu se, miten ihmiset todellisuudessa toimivat, kuinka he tekevät omassa elämässään oikeaan ja väärään, hyvään ja pahaan liittyviä valintoja. Nykyään eettisen ja moraalisen käsitteitä käytetään jo toisin: puhuttaessa ihmisten todellisista, käytännöllisistä valinnoista puhutaan nimenomaan eettisistä valinnoista, esimerkiksi eettisestä kuluttamisesta. Moraalin käsitteellä alkaakin olla vanhahtava, ”moralisointiin” viittaava kaiku. Käsitellessäni hyvään ja pahaan, oikeaan ja väärään, toivottuun ja kiellettyyn liittyviä käsityksiä käytän enimmäkseen sanaa eettinen. Moraali-sana tulee tutkimuksessani esiin silloin, kun viittaa muiden tutkijoiden vakiintuneisiin käsitteisiin, kuten Harrén moraalijärjestykseen tai Foucault’n itsekäytäntöihin, joiden yhteydessä hän kirjoittaa esimerkiksi moraalilakien kokoelmasta ja moraalista teloksista. Moraalisen ja eettisen ero ei ole Foucault’lla selkeä: hän puhuu itsekäytäntöjen yhteydessä enimmäkseen moraalista, mutta myös eettisestä substanssista ja eettisestä työstä näitä valintoja kommentoimatta. (Foucault 1998b, 132–137)

porkov 1984, 57) (käytännöllinen peruste). Tai voidaan todeta, että se voi onnistua, mutta siihen ei kannata pyrkiä, koska näyttelijän tunteet ovat liian epäluotettavia tai hitaita roolin tunteiden esittämisen materiaaliksi (Hornby 1992, 183) (käytännöllinen perustelu), omien tunteiden käyttö käy näyttelijälle henkisesti raskaaksi (Carnicke 1998, 129–130; Cohen 1986, 61) tai tunteiden käyttö roolin rakentamisessa on katsojiin suuuntautuvaa emotionaalista kiristystä tai tunkeilua, vastenmielistä ja ei-toivottua itsensä esittelyä (Mamet 1999, 98–102) (eettinen perustelu). Näyttelemistä koskeissa keskusteluissa käytettävät eettiset perustelut eivät kuitenkaan muodosta selkeää moraalilakien kokoelmaa¹⁴, vaan epämääräisemmän ja repaleisemmän kokonaisuuden joka vaihtelee tilannekohtaisesti.

Nämä kaikki keskustelut ottavat kantaa siihen, kuinka roolia, esimerkiksi roolin tunteita, tulisi esittää. Tämä on ollut tavallisin tapa lähestyä näyttelemistä ja tunteita, kuten käy ilmi seuraavassa luvussa (luku 3.1.) näyttelijän tunteita käsittelevien ajattelijoiden esittelyssä.

Myös näyttelemisen esiintyvä puoli voidaan kuitenkin nostaa keskiöön, kun näyttelijän tunteita tutkitaan. Tällöin katsotaan näyttelijän tunteita irrallaan niistä yhteyksistä, joita niillä on roolin tunteisiin. Jokainen näyttelijä nähdään ”tuntijana”. Näyttelijä ammattilaisena tuntee näyttelemistilanteeseen liittyviä tunteita: jännitystä, nautintoa, huvittuneisuutta, pelkoa, näyttämisen halua, väsymyksen ja energisyyden tunteita sekä moninaisia ihmisten välisiin suhteisiin liittyviä tunteita, jotka voivat kohdistua yleisöön, kanssänäyttelijöihin tai muuhun esityksen työryhmään. Näyttelijät toimivat näiden tunteiden kanssa, ottavat niihin erilaisia aktiivisempia ja passiivisempia suhteita, muokkaavat tai tarkoituksella synnyttävät tai vaimentavat niitä tai päättävät antautua niille. Myös näyttelijän yksityiselämän tunteet enemmän tai vähemmän sekoittuvat ammattilaisena tunnettuihin tunteisiin. Tällainen näkökulma näyttelijän tunteisiin nostetaan esiin harvemmin kuin roolin tunteisiin kiinnittyvä, tosin esiintymisjännitys ja -pelko ovat silloin tällöin nousseet keskustelunaiheiksi. Konijn on kiinnittänyt huomionsa näyttelijän tunteisiin suhteessa esiintymistapahtumaan. (Konijn 2000; Konijn 2002)

Tämä tutkimus käsittelee näyttelijän tunteita **sekä esittävän että esiintyvän ulottuvuuden kautta**. Analysoidessani tutkimusaineistoani kuuntelen ja luen yhtä lailla ajatuksia näyttelijäntyön molemmista puolista.

Koska suurin osa näyttelijän tunteista käydystä keskustelusta painottuu roolin esittämiseen, haluan kuitenkin erityisesti huolehtia siitä, että esiintyvään puoleen

14 Foucault puhuu moraalilakien kokoelmasta eritellessään moraalin käsitteen eri merkityksiä. Moraalilakien kokoelma viittaa niihin tiettyyn elämänalueeseen liittyviin moraalisääntöihin, joista niiden piirissä elävät ihmiset ovat tietoisia, noudattavatpa niitä tai eivät, ts. riippumatta siitä, millaista heidän moraalikäytäksensä on. (Alhanen 2007, 154; Foucault 1998b, 132)

liittyvät tunteet ja tunnetyöskentely pääsevät näkyviin. Esiymmärrykseni mukaan suuri osa näyttelijän tunnetyöskentelystä tapahtuu muualla kuin esittämisen alueella. Näyttelemisestä ja tunteista puhuttaessa on siis riittämätöntä keskittyä roolin ja näyttelijän suhteeseen. Liitän näyttelijän tunteet koko harjoitus- ja esittämistapahtumaan, ja sen sisältämiin sosiaalisiin suhteisiin.

En kuitenkaan tutki kaikkea, mitä näin määriteltyn näyttelijäntyöhön ja sen sisältämiin tunteisiin voisi liittyä. Olen rajannut tutkimuskohdettani vielä muutamain tavoin. Seuraavaksi perustelen näitä tutkimusasetelmani tarkempia rajoituksia.

Tarkemmista rajoituksista: ammattimaisuus, teatteri, harjoitukset ja esitykset, erilaiset näyttelemisen tavat

Tutkin **ammattinäyttelijöiden** käsityksiä tunteista ja tutkimusaineistoni on ammatin näyttelijöiden haastatteluja.¹⁵ Tällä rajoituksella on suora yhteys ajallispaikalliseen rajoitukseeni: haastateltavani ovat opiskelleet ammattiin Teatterikorkeakoulussa, nimenomaan sen suomenkielisellä näyttelijäntyön laitoksella, 1980- ja 1990-luvuilla. Aineistoni myötä harrastajateatterikenttä tulee osittain mukaan, koska useimmat näyttelijät ovat ennen näyttelijäopintojaan osallistuneet harrastajateatterien tai puoliammattilaisten ryhmien toimintaan.

Keskityn tutkimaan **teatterinäyttelemistä**. Kamera- ja äänityöskentelyn sekä erilaiset soveltavan teatterin alat olen pääosin rajannut pois. Olen monta kertaa kuullut sanottavan: ”Näytteleminen on aina näyttelemistä, tehtiin se sitten teatterissa tai kameralle”. Oleellisia yhteneväisyyksiä löytyy näiden erilaisten välineiden kautta rakentuissa näyttelijäntyön kuvissa. Kameranäyttelemisessäkin työryhmän jäsenet ovat paitsi näyttelijän työtovereita, myös yleisön asemassa. Lavasteissa ja monitorin ympärillä on ihmisiä seuraamassa näyttelemistapahtumaa sen tosiasiallisella tapahtumahetkellä. Teatteri on kuitenkin selkeämmin yleisölle-esiintymistapahtuma. Kun ensisijaisesti yleisöksi tarkoitettut ihmiset näkevät sen, näyttelijä on aina myös itse paikalla. Teatteriesitystä ei yleensä voi keskeyttää, vaan se esitetään kokonaisuutena tietyssä järjestyksessä alusta loppuun. Teatteriesitystä toistetaan tavallisesti monia, jopa satoja kertoja, kun taas kameratöissä riittää yksi onnistunut otto. Myös mitoituskysymykset, kuvien rajausta ja kuvasta toiseen leikkaamisen rytmi asettavat näyttelemiselle omia reunaehtojaan ja mahdollisuuksiaan. Näistä eroista ja samuuk-

15 Ammattimaisella näyttelijäntyöllä tarkoitan näyttelijäntyötä, jolla näyttelijä pääsääntöisesti elättää itsensä, ja johon on hankittu legitimoitu ammattitaito joko koulutuksella tai työn kautta opitulla, ammattiliiton tai ammatillisen yhteisön tunnustamalla tavalla. Tarkoitukseni ei ole vetää arvostuksellista eroa ammatti- ja harrastajanäyttelijöiden välille vaan tiivistää ja selkeyttää aiheeni rajausta. Eronteko ei ole jyrkän olemuksellinen vaan pikemminkin jatkumo. Ei ole aina selvää, onko näyttelijä ammattilainen.

sista saisi oman tutkimuksensa. Tämän tutkimuksen laajuus asettaa vaatimuksen rajata aihe teatterinäyttelemiseen. Joissain kohdin viitataan lyhyesti kameratyöskentelyyn, jos sen kautta on pyritty tuomaan esiin teatterinäyttelemisen erityispiirteitä.

Tutkimukseni sisältää **sekä teatteriharjoitusten että –esitysten** tarkastelua. Kiinnostukseni näyttelijäntyön esiintymispuoleen näyttäisi liittyvän kiinteämmin esitystilanteisiin. Harjoittelun yhteys niihin on kuitenkin niin tiivis, ja näistä kahdesta toiminnan alueesta muodostuu niin selkeä kokonaisuus, ettei tunnu mielekkäältä ryhtyä juurimaan niihin liittyviä käsityksiä irti toisistaan. Harjoitellessa muu työryhmä toimii tiettyssä mielessä myös yleisönä. Näyttelijä esiintyy heille.

Olen määritellyt roolin ”perinteisen” roolihenkilön sijasta näyttelijän toteutamaksi tehtävien sarjaksi. Roolihenkilö liittyy useimmin psykologisrealistiseen teatteriin ja muunlaiset, tehtävien sarjoista koostuvat roolit nykyteatterin moniin muotoihin. Kuten näyttelijäntyön määritelmäni vihjaa, **en rajaa tutkimuskysymystäni mihinkään tiettyyn teatterin tekemisen tapaan**, lajityyppiin tai tyyliin. Kiinnostukseni kohdistuu kaikenlaiseen teatterinäyttelemiseen.

Tunteet

Ensin sananen sanavalinnoista. Olen aiemmin tuonut esiin tunne- ja emotio-sanojen eroja. Itse käytän tässä tutkimuksessa tunne-sanaa siitä syystä, että tutkin suomalaisten näyttelijöiden puhetta ja ymmärtämisen tapoja. Suomalaisen teatterin ja näyttelijäntyön yhteydessä on tapana puhua tunteista, harvemmin emotioista. Tämä koskee myös näyttelijöiden puhetta, joka on aineistoni ydintä. Myös englanninkielisiä näyttelemistä käsitteleviä kirjoja suomennettaessa emotion-sana on tapana kääntää tunteeksi. Tunne-sanamme etymologia sopii rikkaudessaan mainiosti näyttelemispuheen tarpeisiin. Se viittaa sekä ruumiilliseen tuntuun, sisäiseen tai ulkoiseen aistimukseen tai tuntemukseen, henkiseen itsensä tuntemiseen, aavistukseen ja tietoisuuteen jostakin, että tiedolliseen jonkin asian tuntemiseen. (Kinnunen 2012; Niiniluoto 1996, 6–7; Tuovila 2005, 63)

Tunteiden ontologiaan kuuluu hajautuminen erilaisiksi merkityksiksi tai osatekijöiksi. Tunteet voidaan nähdä eri tavoin riippuen siitä, mikä osatekijöistä nostetaan keskiöön. Käsitän tunteet useimpien tunnetutkimuksen suuntausten tavoin: **koettuina tiloina, jotka koostuvat ruumiillisista, kognitiivisista ja sosiaalisista osatekijöistä sekä toimintapyrkimyksistä**. Nämä osatekijät ovat toisiinsa vuorovaikutuksellisessa suhteessa ja niistä muotoutuu tunteen kokonaisuus. Tunteet ovat

koostumanomaisia, eivät homogeenisia vaan muodoiltaan epätasaisia ja muuttuvia tiloja. Averill puhuu tunteista syndroomina.¹⁶ (Averill 1980, 305)

Tunteita on usein pyritty erottelemaan muista psykofyysisistä tiloista selkeästi erilliseksi ryhmäkseen. On myös pyritty erottamaan tunteiden joukosta tiettyjä muita perustavampia, universaalimpia ja omalakisempia perustunteita. Näen nämä erilaiset kategoriat, joilla tunteita on pyritty järjestelemään, sumearajaisena. Nähdäkseni ei aina ole selvää, mikä psykofyysinen tila on tunne ja mikä ei. On sopimuksenvaraista, että inho ja hämmästys ymmärretään tunteiksi, mutta nälkää tai rohkeutta ei. En katso myöskään perustunteiden kategorioiden perustuvan luonnossa itsessään ilmenevään järjestykseen. Tähän viittaa jo erilaisten perustunteiden luetteloiden vertailu: ne eroavat toisistaan. (Niiniluoto 1996, 8) Tämän tutkimuksen kannalta tunteita järjestelevillä kategorioilla ei ole merkitystä.

Tunteiden koostumanomaisuutta havainnollistaa Averillin ja Nunleyn muotoilema ajatus tunneartisokan myytistä. Se liittyy tunteen eri osatekijöihin ja tunteen kokemukseen, ”tunteeseen itseensä”. Tunne henkilökohtaisena elämyksenä ja kokemuksena mielletään usein kaikista muista osatekijöistä irralliseksi, omaksi ilmiökseen, jolla on jonkinlainen oma essentiansa. Averillin ja Nunleyn mukaan tunne nähdään tällöin artisokan tapaan koostuneeksi. Kun artisokasta kuoritaan pois pintakerros toisensa jälkeen, saadaan esille sen ydin, artisokan sydän. Tunnetta itseään, sen ydintä ja essentiaa etsittäessä noudatetaan samaa ajatusta: halutaan erottaa tunne itse sen osatekijöistä, kuten ruumiillisista muutoksista tai kognitiivisista sisällöistä. Averill ja Nunley esittävät kuitenkin, että tunne ei rakenteelliselta olemukseltaan muistutakaan artisokkaa vaan sipulia. (Averill ja Nunley 1992, 70; Parkinson, Fischer ja Manstead 2005, 19) Silloin sen ytimen etsijän käy kuin Ibsenin Peer Gyntin:

*”Uskomaton määrä kerroksia
eikö sydämen kohta pitäisi tulla.
(kuorii sipulin loppuun)
Ei jumalauta sisimpään asti kuoria ja kuoria toinen toistaan pienempiä
Osaa olla nokkela tuo luonto.”* (Ibsen 1983, 184)

Kun kaikki tunteen ruumiilliset, kognitiiviset ja sosiaaliset osatekijät on kuorittu pois, jäljelle ei jää mitään, sillä tunteen ”ydin” olikin juuri noiden osatekijöiden kokonaisuus.

¹⁶ Syndrooma-termillä viitataan lääketieteessä oireyhtymään. Sen alkuperäinen merkitys kreikankielessä on kuitenkin ”juosta yhdessä” (Syn = yhdessä, dromos = juosta) (Turtia 2005, 575)

Tulkitsen syndrooma (syndrome) -ilmaisun tarkoittavan Averillin käytössä yhdessä esiintyvien, ”yhdessä juoksevien” piirteiden kokonaisuutta.

Tämän tutkimuksen yhteydessä ajatus tunteen sipulinkaltaisuudesta on mielessä. Tarkoitan tunteilla koettuja tiloja, jotka koostuvat keskenään yhdenvertaisista osista. En etsi niiden alta muita autenttisempaa ydinosatekijää, tunteen varsinaisen kokemuksen olemusta.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että jokaisella osatekijällä olisi tutkimukseni kannalta yhtä suuri merkitys. Eri osatekijät tarjoavat erilaisia näkökulmia tunteisiin. On syytä tuoda esiin, minkä kulman kautta tunteita lähestyy, ja minkälaisille havainnoille tällöin ensisijaisesti altistuu. Akateeminen näyttelijän tunteiden tutkimus on tavallisesti lähestynyt tunteita kognitiivisen emotioteorian kautta. (Konijn 2000, Konijn 2002, Mäkelä-Eskola 2001) Teen eron näihin tutkimuksiin nostamalla keskiön tunteiden sosiaalisen osatekijän.

Tunteet ovat ihmisen kiinnikkeitä muuhun maailmaan. Niihin kirjoittuu aina jokin suhde johonkin muuhun kuten toiseen ihmiseen, eläimeen, jumaluuteen, ajatukseen, poliittiseen järjestelmään tai ympäristöön.¹⁷ Tunteet ilmenevät suhteina yksilön ja toisen yksilön, yksilön ja muun maailman välillä, vaikka tunteiden kohteet voivatkin joskus olla epämääräisiä tai tuntijan määrittelyn ulottumattomissa. Tunteva ihminen ja hänen tunteensa kohde muodostavat kokonaisuuden, ja onkin kenties tarkinta sanoa tunteiden ”sijaitsevan” tuntijan ja tunteen kohteen, usein toisen ihmisen, välillä. Tuntija voi olla myös suhteessa muihin samalla tavalla tai korostetun eri tavalla tunteviin, jolloin tunteen toinen kohde on tuntijoiden muodostama ihmisjoukko.

Sosiaaliset tekijät läpäisevät tunteiden syitä ja kohteita, käynnistymistä, ilmaisuja ja säätelyä, toimintapyrkimyksiä ja jossain määrin myös ruumiillisia muutoksia. (Parkinson, Fisher & Manstead 2005, 10–19) Tunteiden sosiaalinen ja kulttuurinen luonne korostuu tilanteissa, joissa tunteita käytetään välineinä, niiden kanssa työskennellään ja niitä muokataan. Näyttelemiseen liittyy usein juuri tällaisia tilanteita, vaikkeivat ne ole tuntemattomia muunkaanlaisissa ammateissa, kuten Hochschildin tutkimuksista käy ilmi. (Hochschild 2003).

Tutkimukseni kontekstissa tarkoitan tunteilla näyttelijöiden työssään tuntemia tunteita. Ne ilmenevät näyttelijälle tajunnallis-ruumiillisina kokemuksina, mutta samalla ne ovat usein vahvasti sidoksissa näyttelemistilanteen sosiaaliseen luonteeseen. Kontakti vastaan näyttelijään ja työryhmän keskinäinen toiminta ovat – ristiriitoina sisältäessäänkin – keskeisiä esitysten luomisessa. Näyttelijän tunteiden näkyvä ruumiillinen ilmiö on myös osa harjoitus- ja esitystapahtumien vuorovaikutusta ja viestintää. Tunteiden tarkastelu sosiaalisuuden näkökulmasta on siis aiheeni kan-

17 Tämä käsitys (tunteiden) intentionaalisuudesta sisältyy myös fenomenologiseen ajatteluun. (Sajama 1996, 258–267)

Tämän ajatuksen mukaan tunne (tai jokin muu intentionaalinen mielentila) sisältää kuvan tai representaation jostakin oliosta tai asiaintilasta. (Sajama 1996, 259)

nalta tarkoituksenmukainen. Sen mukana paljastuu myös laajempi **kollektivistinen ihmiskäsitys**, joka tätä tutkimusta läpäisee: näen ihmisen läpikotaisin sosiaalisena, kulttuurisena olentona, jonka ihmisyys perustuu alusta alkaen kontaktiin ja kommunikatioon toisen ihmisen kanssa. (Burr 2004)

2.2. AJALLISPAIKALLINEN RAJAUS

Olen esitellyt tutkimuskysymystäni yhtäältä näyttelemisen, toisaalta tunteiden tutkimuksena. Näyttelijäntyön ja tunteiden lisäksi kolmas oleellinen tutkimusaiheeni määrittävä tekijä on sen kiinnittyminen **tiettyyn maahan, tiettyyn oppilaitokseen ja ajanjaksoon**. Olen rajannut tutkimuskysymykseni ajallispaikallisesti Suomen Teatterikorkeakoulussa (TeaKissa) 1980- ja 90-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden kokemuksiin ja käsityksiin tunteista ja näyttelemisestä.

Tutkimukseni ei ole historian tutkimusta. En kuitenkaan tutki pelkästään näyttelemistä, vaan tiettyssä määrin myös tiettyä sosiaalista yhteisöä tiettyinä aikoina, ja tuon esiin yhteisön piirissä esiintyneitä käsityksiä näyttelemisestä. Esittelen palasen paikallista historiaa, sen ominaislaatuja ja painopisteiden käänteitä ja muutoksia, sekä siitä osallisten näyttelijöiden tapoja ymmärtää sitä.

Miksi juuri tämä kulttuurinen, ajallispaikallinen ympäristö on tutkimukseni kontekstina? Miksi juuri Suomen Teatterikorkeakoulu 1980- ja 90-luvuilla?

Näyttelijä Koskinen: *"Tärkein syy on omaelämäkerrallinen: olen itse opiskellut Teatterikorkeakoulussa vuosina 1992-1996. Myös 1980-luvun Teatterikorkeakoulun näyttelijäntutkimus on heijastunut monin tavoin näyttelijänelämäni sekä harrastajateattereissa että näyttelijäkoulutuksen aikana. Kiinnostukseni tämän aiheen tutkimiseen on noussut suurelta osin tuosta ajasta ja paikasta. En ole teatteritieteilijä tai yhteiskuntatieteilijä. Olen näyttelijä. Tapani katsoa aiheeni ja nostaa esiin asioita aineistosta pohjaa näyttelijyyteeni. Ja näyttelijyyteni kytkeytyy juuri tutkimaani aikaan ja paikkaan. Tätä tutkimusta ei olisi olemassa ilman omaa historiaani."*

Seuraavaksi siirryn kuvaamaan tutkimani vaiheen erityispiirteitä. Sen jälkeen käsittelemän merkityksiä, joita katson opiskeluajalla ja -paikalla olevan näyttelijän henkilökohtaiselle kehitykselle. Tässä tukeudun Oili-Helena Ylijokeen, joka on yliopisto-opiskelijoita tutkiessaan käyttänyt Burton R Clarkin ajatusta korkeakouluissa muodostuvien, niiden omaa historiaa koskevien saagojen myötä tapahtuvasta **sosialisaatiosta** (Ylijoki 1998, 125-126; Clark 1986, 82-83) Hyödynnän myös Rom Harrén **moraalijärjestyksen** käsitettä (Ylijoki 2001; Harré 1983), sekä omaa näyttelijäntutkimustani.

Näyttelijöiden tunnetyöskentelyn opetuksen suuntaviivoja Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 90-luvuilla

Kuvaan tässä 1980- ja 90-lukujen Teatterikorkeakoulun näyttelijäopetuksen ja sen tunteisiin liittyvän aineksen päälinjat. Analysoidessani aineistoani palaan perusteellisesti niihin piirteisiin, joilla omasta ja/tai haastateltavien näyttelijöiden mielestä on vahva yhteys näyttelijän tunteisiin ja tunnetyöskentelyyn.¹⁸

Burton R Clark käyttää erilaisia yliopistokulttuureja kuvatessaan käsitettä yliopiston saaga. Sillä tarkoitetaan tarinoita, narratiiveja, joita kussakin yliopistossa sen omasta historiasta kerrotaan. Saagaa tuetaan myös käytännöin ja visuaalisin merkein, kuten tietynlaisen, kullekin yliopistolle tai sen osakulttuurille tyypillisen pukeutumistyylin avulla. Saagan avulla uusinnetaan laitoksen identiteettiä ja erontekoa muihin yliopistoihin sekä edistetään uusien opiskelijoiden lojaalisuutta opiskelupaikkaansa kohtaan. Uusien opiskelijoiden on tiettyssä määrin omaksuttava tämä saaga voidakseen tulla osaksi yliopistoyhteisöä. (Clark 1986, 82–83; Ylijoki 1998, 125–126) Seuraavien kappaleiden on tarkoitus kuvata Teatterikorkeakoulun saagaa tietyltä ajanjaksolta, näyttelijäntöön opetukseen ja sen tunnekytkentöihin tarkentaen.

18 Teatterikorkeakoulun 1980-luvusta on kirjoitettu paljon. Anneli Ollikaisen kirja *Lihat ylös* (1988) kuvaa Jouko Turkan ohjauksia TeaKissa sekä sisältää joitakin Turkan puheenvuoroja ja haastatteluita. Pentti Paavolaisen toimittama *Aikansa häikäisevä peili – teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja* (1999) päästää nimensä mukaisesti ääneen TeaKin eri yksiköissä ja eri aikoina opiskelleita teatterin ja tanssin ammattilaisia. Timo Kallisen tutkimus *Teatterikorkeakoulun synty – Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991* (2004) kuvaa sekä koulun hallinnon että opetuksen kehitystä aina siihen vaiheeseen asti, jolloin Turkan vahvin vaikutuskausi vaihtui ns. Ryhmäteatterin aikaan. Esa Kirkkopelto kuvaa 1980-lukuun sijoittuneita opintojaan kirjassaan Nuori Kaarti. (Kirkkopelto 2007) Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushanke TeaKin Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa vuosina 2008–2010 lähestyi Turkan taiteellispedagogista perintöä monelta suunnalta. Hankkeen tuloksina syntyi useita työpajoja, *Vihreän liikkeen synty* -esitys sekä kirja nimeltä *Nyky näyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä* (2011). Kirjassa Pauliina Hulkko, Esa Kirkkopelto, Marja Silde, Janne Tapper, Petri Tervo ja Hannu Tuisku avaavat Turkan pedagogiikkaa ja hahmottavat sen yhteyksiä sekä psykofyysisen näyttelijäntöön historiaan että 1980-luvun suomalaiseen yhteiskuntaan. Tapper on sittemmin julkaissut väitöstutkimuksensa Turkan pedagogiikan yhteiskunnallisesta kontekstuaalisuudesta. (Tapper 2012) Lisäksi nide sisältää hankkeessa mukana olleiden näyttelijöiden, Jari Hietasen, Sari Mällisen, Taisto Reimaluodon, Ritva Sorvalin ja Antti Virmavirran, haastattelut. Näistä Petri Tervon tekemä Hietasen haastattelu *Sisälmyksiä repivä teeskentely* keskittyy näyttelijän tunteisiin. (s.51–57) Tuorein TeaKin opetuksen historiaa läpikäyvä työ on Seppo Kumpulainen väitöstutkimus *Hikeä ja harmoniaa – Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöönkoulutuksessa vuosina 1943–2005* (2011). Näiden teosten lisäksi on kirjoitettu Turkan opetuksesta säsäyksen saaneita omaelämäkerrallisia ja/tai fiktiivisiä tekstejä (esim. Härkönen 1987, Kontio 1988, Salminen 2009, Virtanen 2001). TeaKin 1990-luvusta on kirjoitettu toistaiseksi niukemmin. Kallinen (2004) ja Kumpulainen (2011) ovat käsitelleet 1990-luvun opetusta väitöstutkimuksissaan. Lähinnä Marcus Grothin kautta ymmärretystä hahmometodista ovat kirjoittaneet Karoliina Reunanen (Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma Tampereen yliopistossa 2009) ja Hans Stigzelius (lisensiaatintutkimus edellä mainitulla laitoksella 2011). Stigzelius sekä Tuuja Jänicke valmistelevat parhaillaan väitöstutkimuksiaan hahmometodista, Stigzelius edelleen mainitulla laitoksella, Jänicke Teatterikorkeakoulun Tutkessa. Lisäksi opetuksesta TeaKin eri vaiheissa on tietysti kirjoitettu lukuisissa opinnäytteissä.

1980-luku

Ajallinen rajaukseni alkaa ohjaaja **Jouko Turkan tulosta Teatterikorkeakouluun**. Suomen Teatterikoulu oli muuttunut korkeakouluksi vuonna 1979. Turkka toimi tuolloin Helsingin kaupunginteatterin ohjaajana, ja vieraili sieltä näyttelijäntyön opettajana Teatterikorkeakoulussa. Vuonna 1981 hän otti vastaan oppilaitoksen ensimmäisen professorin, joka kohdistettiin suomenkieliseen näyttelijäntyöhön. Vuonna 1982 Turkka siirtyi kokonaan Teatterikorkeakouluun, tällä kertaa rehtoriksi. Rehtorikaudellaan hän opetti edelleen enimmäkseen suomenkielisiä näyttelijä-opiskelijoita. Kauden jälkeen, vuodesta 1985 vuoteen 1988 hän toimi ohjaajantyön professorina, vaikuttaen edelleen välillisesti mutta merkittävästi näyttelijöiden koulutukseen. (Kallinen 2004, 70-71) Turkan kaudella näyttelijäntyötä opettivat hänen itsensä lisäksi muun muassa lehtorit Marja Korhonen, Erkki Saarela, Leena Uotila ja Ritva Valkama, joka siirtyi näyttelijäntyön professoriksi samaan aikaan kun Turkka siirtyi ohjaajantyön professuuriin (Kumpulainen 2004, 142). Muiden näyttelijäntyön opettajien työskentelystä huolimatta suurin huomio kiinnittyi - ja kiinnittyi edelleen 1980-luvun tapahtumista puhuttaessa - Turkan opetukseen. Muu on jäänyt hänen monumenttinsa varjoon, kuten Satu Silvo kertoo :

"Turkka oli torni, valtavan iso torni, mutta kaipasin Turkan rinnalle jotain muuta. Koulussa ei ollut muita torneja. Siellä oli hyviä lähettejä." (Paavolainen 1999, 130)

Teatterikorkeakoulun tarina, saaga, voidaan toki kertoa monin eri tavoin, mutta on vaikea kuvitella 1980- tai 1990-luvulla opiskellutta näyttelijää, jonka versiossa ei lainkaan mainittaisi tornimaisen Jouko Turkan pedagogiikkaa ja sen aiheuttamia reaktioita. Turkan vaikutus koulutukselle ja sitä myötä Suomen teatterikentälle oli painoarvossaan harvinaisen voimakas, ja toimii erontekijänä tämän periodin ja muiden Teatterikorkeakoulun vaiheiden välillä. Kuten Kumpulainen kirjoittaa:

"--katson Turkan kauden olevan monin tavoin murrosjakso, jota edeltävä ja jonka jälkeen seurannut aika ovat keskenään melko erilaisia." (Kumpulainen 2011, 104)

Turkan koulutusfilosofia ja estetiikka painottivat fyysistä ponnistelua ja siihen elimellisesti kytkeytyvää voimakasta tunteiden tuottamista. Tämä painotus oli intensiivisempi kuin useimmissa muissa näyttelijänkoulutuksen traditioissa, esimerkiksi Suomen aiemmassa -tai myöhemmässäkään- näyttelijänkoulutuksessa. Satu Silvo tiivistää:

"Kaikki tunteet, rakkaus, viha, tuska ja ahdistus, niitä haettiin ääriharjoituksilla, ääriliikunnallisilla keinoilla." (Paavolainen 1999, 126)

ja Ville Virtanen kuvailee:

"Ensin piti huomio saada pois itsestä, niin että fyysisten harjoitteiden avulla päästiin tunnetilaan. Kun tunnetila on tarpeeksi iso ja oikea, se lähtee viemään näyttelijää. Silloin ei tarkkaile itseään, vaan tunnetila määrää ajatukset ja mielikuvat, joiden kanssa näyttämöllä on. ---Tunnetila on keino kohti vapautta siellä näyttämöllä." (Paavolainen 1999, 158)

Turkka itse ei opettaessaan juurikaan suoraan viitannut taustallaan vaikuttaneisiin ajattelijoihin (Ollikainen 1988, 102) Ollikainen on löytänyt Turkan taiteellis-pedagogisesta otteesta sukulaisuutta tämän silloin tällöin mainitseman Meyerholdin työskentelyyn: biomekaniikkaan, tapaan aloittaa roolin etsiminen fyysisestä vireys-tilasta ja eleestä psykologisen analyysin sijaan sekä erilaisen näyttelijänestetiikan etsimiseen eri ohjauksiinsa. (Ollikainen 1988, 102-103) Toisaalta yhtymäkohtia voi löytää myös artaudenlaiseen, hengityksen ja tunteiden yhteyttä korostavaan ajatteluun (Ollikainen 1988, 117-118) ja Stanislavskin fyysisten tekojen metodiin (Ollikainen 1988, 105-106). Kaikki nämä yhteydet vahvistavat näyttelijän tunnetyöskentelyn lähtökohtaa ruumiissa ja ruumiillisessa työskentelyssä.

Turkka jakoi lukuvuodesta 1982-1983 alkaen opiskeluvuodet periodeihin, joilla kaikilla oli oma esitettävien esitysten sisältöön kykeytyvä tavoitteensa. Ensimmäinen periodi painottui tunnetyöskentelyyn:

"Jakson aiheena on voimistaa näyttelijän tunne-energiaa. Tavoitteena on löytää kullekin opiskelijalle henkilökohtainen haltioitumisen tekniikka, kyky kokea ja ruumiillistaa elämyksiä---ja välittää elämykset yleisölle. Näyttelijäntyön lähtökohtana tässä jaksossa on kyky suggeroitua, saattaa itsensä tolaltaan ja hallita itsensä---Harjoitteet johtavat aina itse tuotettavissa olevista oikeista aistimuksista tarvittavaan henkiseen tilaan, esimerkiksi kivusta tuskaan tai mustasukkaisuuteen. Ilman todellista ärsykettä tapahtuvaa eläytymistä ja kuvittelua vältetään." (Kallinen 2004, 85; Teatterikorkeakoulun opinto-opas 1982-1983, 16-17)

Muita periodeja vuosina 1982-1984 olivat nykyaikainen kaupunkikuvaus, julistava näyttelijäntyö, teatterillinen näyttelijäntyö, todellisuudesta siepattuun materiaaliin perustuva roolin ja esityksen rakentaminen, puheilmaisuus ja komedia. Kumpulainen esittää kuitenkin epäilynsä, että opiskelijoille esiteltiin kaikilla näillä periodeilla kuitenkin vain yhtä näyttelijän ammattia: Turkan oman ajattelun mukaista. Kaikki löytämäni lähteet viittaavat siihen, että voimakas tunteiden esiintuominen, *suggeroituminen ja itsensä tolaltaan saattaminen*, ulottui tunnetyöskentelylle omistetulta jaksolta myös useimmille muille periodille. (Ollikainen 1988, 111-123; Paavolainen 1999, 128)

Janne Tapper hahmottaa väitöstutkimuksessaan Teatterikorkeakoulun tuolloisen näyttelijäntyyön opetuksen ja sen hetken suomalaisen yhteiskunnan välisiä yhteyksiä. Tapper osoittaa *Turkan soveltaneen teatterikoulutukseen uuden kapitalismin ja uusliberalismin käytäntöjä ja normeja ja rakentaneen koulutustoimina ympäristöstä todellisuussimulaation 1980-luvun Suomen työolosuhteista*. (Tapper 2012, tiivistelmä) Tavoitteiksi nousivat tehokkuuden, joustavuuden ja uudistumisen kyvyt. (Tapper 2012, 111–120) Individualistinen ajattelu näkyi muun muassa kurssijakojen poistossa ja yksilöllisen pärjäämisen, kilpailun ja sankarillisen taistelun korostamisessa. (Kallinen 2004, 74 ja 94–95; Kumpulainen 2011, 109)

Myös Teatterikorkeakoulun asema Suomen taidemaailman osana ja lööppijulkisuudessa oli erikoislaatuinen.¹⁹ Iltaapäivälehdet pitivät aktiivisesti Teatterikorkeakoulun tapahtumia esillä, ja tämä muodostui arkipäiväksi myös näyttelijäopiskelijoille. Ville Virtanen kertoo opiskeluajastaan: *”Jotenkin ajatteli silloin, kun se kuului siihen, että tällaista tämä näyttelijän työ on, että joka päivä kirjoitetaan lehtiin siitä, mitä ME teemme. Joka päivä on lööppi siitä, mitä siellä tapahtuu, siellä missä ME olemme.”* (Paaavolainen 1999, 171)

Turkan lähtöä Teatterikorkeakoulusta loppuvuodesta 1988 edelsi monien riskitiriitojen ja kärjistymien vaihe, joka ulottui koulun sisäisistä suhteista ja järjestelyistä aina edellä mainittuun julkiseen keskusteluun saakka. En tee tarkempaa selkoa näistä vaiheista, joita muiden muassa Kallinen (2004), Kirkkopelto (2007) ja Kumpulainen (2011) ovat perusteellisesti kuvanneet ja analysoineet. Tutkimukseni kannalta oleellista on, että vuosien 1985–1988 aikana Turkka etääntyi näyttelijänkoulutuksesta. (Kallinen 2004, 111) Lukuisien koulusta poistuneiden opettajien joukossa olivat näyttelijäntyyötä opettaneet Valkama, Saarela ja Uotila. (Kallinen 2004, 120) Kriisiytyneessä tilanteessa kouluun oli vaikeaa saada rekrytoituksi opettajia. Dramaturgian vt lehtori ja vasta perustetun NOD-osaston²⁰ johtaja Jussi Parviainen opetti näyttelijöitä kevästä 1987 syksyyn 1988. Hänen opetuksessaan näkyi vahvasti Turkan vaikutus. (Kallinen 2004, 121–122) Voimakkaat tunnetilat säilyttivät paikkansa näyttelijänkoulutuksen keskiössä. Leea Klemola muistelee Parviaisen opettaneen, että ihminen on sitä, miltä hänestä enimmäkseen tuntuu, ja että roolia rakennettaessa on ratkaistava, *miltä siitä ihmisestä enimmäkseen tuntuu*. (Paavo-

19 Kallinen liittää tähän kehitykseen samoihin aikoihin tapahtuneen julkisuuden muuttumisen, kuten Ilta-Sanomien ja vuonna 1980 perustetun Iltalehden aggressiivisen kilpailun. (Kallinen 2004, 74) Näyttelijä Koskinen: *”Seitsemän päivää -lehti alkoi ilmestyä vuonna 1992, samana vuonna jolloin vuosikurssimme aloitti opintonsa Teatterikorkeakoulussa. Näin ensimmäisen kerran kyseisen lehden numeron odottaessani pääsyä lopullista TeaK:n hyväksymistä edellyttävään lääkärintarkastukseen. Väitän tämän Suomen lehdistössä tapahtuneen muutoksen vaikuttaneen siihen, millaiseksi kuva näyttelijäntyydestä muodostui, ellei vielä meille niin ainakin myöhemmille näyttelijäkursseille. Julkisissa ammateissa toimivien yksityinen tila kapeni, kun sitä laajentuvan juorulehdistön myötä tehtiin entistä innokkaammin näkyväksi ja jaettavaksi.”*

20 NOD on lyhenne sanoista näyttelijät, ohjaajat ja dramaturgit.

lainen 1999, 211) Myös Jori Halttuselle on jäänyt Parviaisen opetuksesta mieleen sama sanoma: *"Tahdon ja täyttymyksen välissä on tunnetila – ihminen on sitä, miltä hänestä enimmäkseen tuntuu."* (Halttunen 1995, 1) Toisaalta, Klemolan mukaan, se suuri määrä fyysistä ponnistelua, jonka opetus myös edelleen sisälsi, ei enää liittynyt suoraan tunteisiin tai muihin sisäisiin olotiloihin:

"Eikä mistään sellaisista syistä kuin olen ymmärtänyt, että Turkalla oli, nimittäin, että kun hikoilee ja tekee tiettyjä liikkeitä, voi seurata jonkinlainen mielentila. Meillä ei ollut kysymys tästä. Meillä oli kysymys siitä, että kunto kasvaisi ja tulisi hyvä vartalo." (Paavolainen 1999, 205)

Syksyllä lehtoriksi valittiin Kari Heiskanen. Vaikka hän tuli opettamaan osaksi Parviaisen houkuttelemana (Ollikainen 1996, 7), hänestä tuli myös vastavoima Parviaiselle. Näyttelijäopiskelijat saivat koulutustansa pitkälti Parviaisen ja Heiskasen ohjaamien esitysten kautta (Kallinen 2004, 120–123) Syksyllä 1988 Maija-Liisa Martonin aloittaessa rehtorina kukin opiskelija sai valita Parviaisen tai Martonin järjestämän opetuksen välillä.

Turkan lähdettyä Teatterikorkeakoulusta seurasi monista aikalaiskommenteista päätellen hämmentynyt vaihe, auktoriteetin ja vallan tyhjiö. Jotain korkeakoulua hyvin oleellisesti luonnehtinutta oli kadonnut. Osa opiskelijoista lopetti opintonsa kesken. Samantapainen tilanne syntyi Parviaisen oppilaiden keskuudessa tämän poistuessa. Toisaalta Turkan ja Parviaisen lähdöt olivat helpottavia monelle opiskelijalle. Tätä ovat eri näkökulmasta kuvanneet muun muassa Ville Virtanen, Antti Hietala, Jussi Lampi ja Leea Klemola (Paavolainen 1999, 165, 175, 201 ja 215). Tämä hämmennyksen tyhjiö alkoi vähä vähältä täyttyä, kun Kari Heiskasen myötä näyttelijäntöön koulutusohjelmassa sai alkunsa **Ryhmäteatterissa vaikuttaneiden opettajien ketju**. Näin saavuttiin 1990-luvulle.

1990-luku

1980- ja 1990-luku eivät tutkimuksessani asetu ensisijaisesti toistensa vastakohtiksi eikä päätavoitteeni ole vertailla niitä keskenään. Nämä kaudet liittyvät ja lomittuvat toisiinsa yhdeksi kokonaisuudeksi. Ajanjakson myöhempi vaihe on kuitenkin vahvassa suhteessa aikaisempaan. Teatterikorkeakoulun 1990-luvun näyttelijäkoulutusta on vaikeaa tarkastella irrallaan edellisestä, väkevän ominta-keisesta vuosikymmenestä.

Aloitin itse neljän vuoden opintoni Teatterikorkeakoulussa ”jälkeen Turkan”, vuonna 1992. Tuolloin suurin osa 1990-luvun näyttelijäntöön opettajista oli Ryhmäteatterissa työskennelleitä henkilöitä. Kyseistä Teatterikorkeakoulun näyttelijäkou-

lutuksen kautta nimitetäänkin usein Ryhmäteatterin kaudeksi. Omana opiskeluaikani näyttelijäntöön professoreina toimivat Kari Heiskanen (1.1.1992–31.12.1996) ja Kari Väänänen (1.11.1992–28.2.1998.) Opiskeluaikani oli likipitään sama ajanjakso kuin Heiskasen professorikausi. Osallistuin opiskeluaikani Heiskasen ja Väänänen sekä näyttelijäntöön lehtoreiden Timo Torikan ja Pertti Sveholmin opetukseen.²¹ Torikka toimi ensimmäiset vuodet kurssivastaavanamme, viimeisenä vuonna vastuu kurssistamme siirtyi Heiskaselle. Hän luotsasi koko näyttelijäkurssimme valmistumaan teatteritaiteen maistereiksi yhtä aikaa, opetussuunnitelman mukaisessa neljässä vuodessa.²²

On vaikea kuvailla Turkan ajasta Ryhmäteatterin aikaan kulkevassa murroksessa tapahtuneita näyttelijäntöön opetuksen muutoksia yleistämättä karkeasti, ja käyttämättä kuluneita ja yleisyydessään banaaleja sanoja kuten kevyempi tai perinteisempi. Joten: ryhmäteatterilaisten myötä näyttelijöiden opetuksen voi sanoa muuttuneen kevyempään suuntaan. Fyysisen ponnistelun intensiteetti väheni ja voimakkaat ääritunnetilat korvautuivat yhä useammin perinteisemmällä psykologisrealistisella roolinrakentamisella tai komedianäyttelemisellä. Ympäröivästä maailmasta tehtävien havaintojen laatu lähestyi jälleen arkihavaintoa. Ihmistä ei enää esitetty alituisen ääritilan vallassa kamppailevana luontokappaleena, vaan enemmän tai vähemmän valtavirtapsykologian mukaisesti tulkittuna ja tunnistettuna toimijana, vaikkakin toki välillä röyhkeänä ja voimakkaasti tilaa ottavana. Liikuttiin ääritä keskustaa kohti, konflikti ympäröivän teatterikentän ja yhteiskunnan kanssa suli lähes näkymättömiin. Heiskasen opetuksen myötä kuvaan tuli myös brechtiläiseksi tulkitsemani vivahde: näyttelemistilanteen kommentointi ja hetkittäinen ironinen etäisyyden otto sekoittuivat tosissaan olemisen ja eläytymisen hetkiin. Selvästi oli

21 Näyttelijäntöön kursseja meille vetivät myös Philip Boulay, Kimmo Kahra, Kazimir Kolesnik, Kaija Pakarinen, Jaana Pesonen, Erkki Saarela, Martti Syrjä, Maya Tängeberg-Grishin ja Leena Uotila. Opintojen alussa improvisaation opettajana toimi Marja Korhonen. Näytelin opetusteatterin produktioissa, joita ohjasivat Heiskanen, Sveholm ja Torikka, ohjaajaopiskelijat Tero Heinämäki ja Anna-Maria Klintrup, dramaturgiopiskelija Reko Lundán sekä vieraileva ohjaaja Erik Söderblom. Lisäksi näytelin Tor-Björn Astnerin ohjauksessa harjoittelujaksolla Ruotsin Riksteaternin Finska Riks -osastolla. Näyttelijäntöön opettajina produktioissa toimivat lehtorien lisäksi Pirkko Hämäläinen, Rea Mauranen, Juha Muje ja Leena Uotila.

22 Kuten Kumpulainen huomioi, tämä oli ensimmäinen kerta, kun kokonainen näyttelijäkurssi valmistui, ja vieläpä tavoitellussa neljässä vuodessa. Kyseessä oli suuri muutos aiempaan tilanteeseen. Kumpulainen pitää sitä merkinä opiskelukulttuurin muutoksesta, joka kytkeytyi osaltaan juuri Heiskasen asioiden loppuun saattamista arvostavaan asenteeseen ja hänen kykynsä tartuttaa sitä opiskelijoihin. (Kumpulainen 2011, 37) Näyttelijä Koskinen: "Käsitykseni on pitkälti samansuuntainen. Muistan opinnäyteseminaariemme keskustelut ja tietokoneluokan tunnelman hieman ennen tekstemme viimeistä jättöpäivää: 'Hitto, meidän muuten valmistutaan kaikki, nyt!' Tämä oli pitkälti Heiskasen yllytyksen tulosta. Tosin valmistumiseemme vaikutti myös proosallisempi tekijä: lamavuosina opiskelleen kurssimme opiskelijoille ei opiskeluaikana tarjottu kovin paljoa koulutuksen ulkopuolisia näyttelijäntöitä. Siksi meille kertyi poissaoloja vähemmän kuin joidenkin muiden kurssien opiskelijoille ja opinnot tulivat suoritetuiksi."

nähtävissä myös siirtymä yksinnäyttelemisestä yhdessänäyttelemiseen, kilpailu-
aseman korostamisesta yhteishengen arvostukseen.

Edellinen vuosikymmen ei kuitenkaan ollut unohtunut. Kuten Kallinen toteaa:

*”...Turkan henkilökohtainen vaikutus Teatterikorkeakoulun opetusilmapiiriin
jatkui vahvana, vaikka suodatettuna 1980-luvun lopulle asti, eikä se vielä
silloinkaan päättynyt.”* (Kallinen 2004, 71)

Tuo henkilökohtainen vaikutus oli aistittavissa vielä omana opiskeluaikanani. Tuo aika oli turbulentti sekoitus erilaisia suhteita menneeseen: ihmettelyä, epävarmuutta omasta identiteetistä, haikailua ja nostalgiaa, helpotusta, katkeruutta, ironiaa, emansipaatiota ja vastareaktioita. Korkeakouluyhteisössä oli monia henkilöitä, joiden työhön Turkka tai hänen oppilaansa olivat voimakkaasti vaikuttaneet, kuten osa vierailevista ohjaajista sekä ohjaaja- ja näyttelijäopiskelijoista. Myös oma aiempi kokemukseni oli osin Turkka-vaikutteista, ja olin herkkä tunnistamaan näitä jälkiturkkalaisia kaikuja ympäristössäni.

Tunneaiheen kannalta keskustelukenttä hajosi ja aukesi tulloin eri tahoille. Ei ollut enää selvää, miten näyttelijän kokemuksiin ja ilmaisemiin tunteisiin suhtauduttaisiin. Turkan kaudella ja sitä seuranneella Parviaisen kaudella tunteiden ilmiasu oli intensiivisyydessään, ajoittaisessa aggressiivisuudessaan ja tuskaisuudessaan helposti tunnistettava ”turkkalaisuuden” merkki. 1990-luvun tunteisiin liittyvää koulutusta sitä vastoin kuvaavat sanat hajanainen, ristiriitainen ja etsivä. Kokonaan näyttelijän tunteet eivät kuitenkaan kadonneet keskustelusta. Monet antitesit Turkalle olivat edelleen omilla tavoillaan kiinni tunneaiheessa.

Kallisen mukaan Ryhmäteatterin kauden opettajat käytännössä pitivät kaikki Turkkaa eri tavoin esikuvinaan. (Kallinen 2004, 171) Oletan, että Turkan aika on osaltaan vaikuttanut esimerkiksi Heiskanen tai Väänänen opetukseen tietynä hurjuuden ja suuren tunnevolyymin arvostuksena.²³ Väänänen kertoo Haaveesta vai pakosta -teoksen haastattelussa kokemuksistaan Turkan ohjauksissa Helsingin kaupunginteatterissa ennen tuloaan näyttelijäntyön opettajaksi Teatterikorkeakouluun. Hän antaa Turkalle paljon tunnustusta tämän ohjaustavasta ja työskentelyn eetoksesta. (Ollikainen 1986, 112–121) Heiskanen taas kertoo Teatterikorkeakoulu-lehdessä 2/1996:

”Kyllä Turkakin on vaikuttanut aika hurjasti. Kaikkiinhan se on vaikuttanut, ei sille mitään mahda.” (Ollikainen 1996, 10)

²³ Heiskanen esitti virkaanastujaisesityksensä monologin Turkan aiheita -romaanista. (Kallinen 2004, 134) Tämän eleen voi tulkita ainakin Turkan merkityksen tunnustamiseksi ja oman suhteen hakemiseksi siihen. Kallinen tulkitsee Heiskanen tekstivalinnan kuvaavan Turkan 1990-luvulla näyttelijäntyön laitoksella edelleen jatkunutta vaikutusta. (Kallinen 2004, 134)

Heiskanen jatkaa:

"Yleensä sanotaan, että tärkeintä ei ole näyttelijän tunne, vaan se että katsoja tuntee. Tällä periaatteella on tehty helvetin tylsää teatteria ympäri Eurooppaa. Meillä katsotaan pikemminkin, että jollet mene näyttämölle siinä tilassa että saatana tuo ukko kohta räjähtää kappaleiksi", kukaan ei jaksa katsoa sinua. Tämä näkyy Q-teatterin esityksissä ja Turkan tietyissä jutuissa ja muuallakin, tällainen hurja ja itseään rankasti käyttävä näyttelijä. Lavalla pitää itsestään tuntua joltakin, ja parhaimmillaan näyttelijä voi mennä tiettyyn tilaan. Sanon sen, vaikka tämä voidaan tulkita miljoonalla tavalla väärin." (Ollikainen 1996, 10)²⁴

Oman opiskeluaikani jälkeen näyttelijäntyötä opettivat muun muassa suomenkielisen näyttelijäntyön professorit Raila Leppäkoski ja Marcus Groth. Leppäkosken professuuri sijoittui ajalle 10.2.1997–30.4.2003. Groth oli professorina 1.8.1998–31.12.2002 (Kumpulainen 2011, 142) Groth oli kuitenkin virkavapaalla koko professuurinsa viimeisen vuoden. Tänä aikana näyttelijäntyön opetuksen linja etääntyi entistä pidemmälle 1980-luvun linjasta. Leppäkoski, joka jatkoi Ryhmäteatterilähtöisten näyttelijäntyön opettajien ketjua, toi psykologista realismia opetukseen entistä voimakkaammin. Groth, joka oli 1990-luvun ja 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen ainoa muualta kuin Ryhmäteatterista tullut näyttelijäntyön professori, kehitti omaa lähestymistapaansa näyttelijäntyöhön. Se lepäsi vahvasti hahmopsykologian ja hahmoterapian pohjalla, ja Groth nimesikin sen hahmometodiksi. Tunteet olivat näissäkin näyttelemisen tavoissa oleellisessa asemassa, mutta niillä oli jo -erityisesti Grothin opetuksessa- sangen toisenlainen asema kuin turkkalaisessa ja sitä välittömästi seuranneessa linjassa. Grothin antamien vaikutteiden, opetuksen ja ohjauksen pohjalta on tehty paljon esityksiä.

Samaan tapaan kuin katson 1980- ja 90-lukujen muotoutuvan yhdeksi kokonaisuudeksi, katson myös Teatterikorkeakoulun oppimisen paikkana kietoutuvan yhteen muun suomalaisen teatterimaailman kanssa. Teatterikorkeakoulussa vallitsevat ajattelutavat saivat yhtäältä vahvistusta, toisaalta vastavoimaa ammattikentältä ja harrastajateattereista. Teatterikoulun vaikutus oli suuri esimerkiksi Ylioppilasteatterissa.

"---Teatterikorkeakoulun kiihkeä ja voimakas estetiikka tuli ryhmien sisään YT:n studioon", kuvaa Hannu Harju. (Harju 1996, 130).

Hän liittää näyttelijöiden tuottamat tunnetilat tähän ryminään ja estetiikkaan:

24 Itselleni ilmaus *ei sille mitään mahda* tuo vaikutelman ambivalentista suhtautumisesta Turkan perintöön. Ja lausahdus siitä, kuinka tilaan meneminen voidaan tulkita *miljoonalla tavalla väärin*, saa minut miettimään, mitä potentiaalinen väärintulkitsija saattaisi ajatella. Kukaties yli-intensiivistä turkkalaista tunnetilaa?

"Ihmiset olivat pakkomielteiden riivaamia ja yhden tunnetilan vallassa kuten monissa Teatterikorkeakoulun Kino Helsingin esityksissä." (Harju 1996, 131)

Muita -ainakin joissakin tuotannoissa- voimakkaasti Turkan korostunutta tunneilmaisua myötäilleitä teatterin tekemisen paikkoja olivat ainakin Q-teatteri, Ilves-teatteri ja osa Helsingin ulkopuolisen Suomen ylioppilas- ja harrastajateattereista. Näiden teattereiden ohjaajat olivat osin Turkan oppilaita, osin ihmisiä jotka eivät koskaan olleet olleet Turkan kanssa tekemisissä, vaan omaksuneet omia käsityksiään hänen opetuksestaan kirjavista lähteistä. Jussi Parviaisen opetuksessa Turkan vaikutus tuntui niinikään hyvin selvästi. Harrastajateatterikentällä Parviaisen vaikutus näkyi vahvana erityisesti Kellariteatterissa (Laine 2006, 92-96)

Näyttelijäopiskelijoiden henkilökohtaisen kehittymisen ja identiteetin kannalta ei ole yhdentekevää, mistä he ovat Teatterikorkeakouluun tulleet. Kaupunginteatterin iltanäyttelijäisyys, aktiivinen harrastaminen ylioppilasteattereissa, urheilijatausta tai ns.pystymetsäläisyys saattavat muodostaa hyvin erilaisia kaukupohjia näyttelijäkoulutukselle. Moni 1990-luvulla Teatterikorkeakouluun päässyt näyttelijäopiskelija oli ennen opiskeluaikaansa tehnyt teatteria juuri Turkan opetuksesta vahvoja vaikutteita saaneissa yhteisöissä.

Rajaamani ajanjakso loppuu 2000-luvun alkuun, vaiheeseen, jolloin Vesa Vierikko ja Kati Outinen aloittivat näyttelijäntöön professoreina. Heidän professuurinsa alkoivat 1.8.2002. (Kumpulainen 2011, 142) Joissain kohdin tutkimustani viittaan kuitenkin lyhyesti 2000-luvun näyttelijäkoulutukseen.

Yhteisönsä sosiaalistuva yksilö

Sitoudun ajatukseen ihmisestä sosiaalisena ja kulttuurisena olentona. Ihminen ei ole irrallinen, itsenäinen yksikkö, vaan toimii elämänsä kaikilla osa-alueilla suhteessa ympäristöönsä. Ymmärrän sosiaaliskulttuurisen alueen ensisijaiseksi, yksilöä edeltäväksi. (Burr 2004; Harré 1983) Näen myös näyttelijän tunteiden ensisijaisesti muotoutuvan sosiaaliskulttuurisella alueella.²⁵ Tämä näkökulma kiinnittää minut

25 Käytän sekä sanoja **sosiaalinen** että **kulttuurinen** kuvatakseni ihmisen ylikysilöllistä, muihin ihmisiin kiinnittynyttä puolta. Esiin tulevat myös termit **kollektiivisuus** ja **kollektiivinen ihmiskäsitys**. Sosiaalisella tarkoitan ihmisten välistä kanssakäymistä ja vuorovaikutusta. Kun puhun näyttelijän prosessista, jossa hän omaksuu yhteisönsä arvoja ja käytäntöjä, käytän ilmaisua **sosialisoitua**. Sosialisoitumisella viitataan *tapahtumasarjaan, jonka kuluessa ihminen oppii ne tiedot, säännöt, käsitykset ja asenteet, jotka mahdollistavat yhteiskunnan jäsenenä toimimisen*. (Helkama, Myllyniemi ja Liebkind 2005, 82) Sosiaalisia ilmiöitä voidaan tarkastella eri tasoilla: katse voidaan tarkentaa interpersoonalliseen tasoon eli ihmisyyksilöiden välisiin suhteisiin tai ryhmätasoon, jolloin tarkastellaan ihmisen kuulumista erilaisiin ryhmiin ja ryhmien suhteita toisiinsa. (Parkinson, Fischer ja Manstead 2005, 2-3) Sosiaalisuuden laajimmaksi merkitykseksi voidaan käsittää kulttuurinen taso: ihmisten sosiaalisuuden ilmentymät kulttuurien tasolla ja erot eri kulttuurien välillä. (Parkinson, Fischer ja Manstead 2005, 2-3) Kulttuurin käsite on kuitenkin hyvin kiisteltä ja vaatii selventämistä. Kulttuuri voidaan määritellä niiksi *"kyvyiksi, käsityksiksi ja käyttäytymisen tavoiksi, jotka ihmiset ovat*

kollektivistiseen ihmiskäsitykseen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että sulkinsin näyttelijän yksilönä kokonaan tarkastelun ulkopuolelle. Näyttelijän tunteita koskevien käsitysten ymmärtäminen edellyttää jäsennyystä, joka huomioi näyttelijän sekä yhteisönsä jäsenenä että yksilönä.

Rom Harré jäsentää sosiaaliskulttuurisen ja yksilöllisen suhdetta prosesseissa, joissa yksilö kohtaa yhteisönsä arvot ja käytännöt. Hän jakaa nämä prosessit neljään vaiheeseen. (Harre 1983, 256)²⁶ Harre käyttää ensimmäisestä vaiheesta nimitystä omaksuminen (appropriation). (Harre 1983, 3-255) Tässä vaiheessa yksilö sosiaalistuu yhteisöönsä. Tämä tapahtuu näyttelijän kouluttautuessa ammattiinsa. Yksilö imee itseensä yhteisönsä arvoja ja käytäntöjä ja kiinnittyy sitä kautta yhteisöön. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun uusi näyttelijäopiskelija tulee Teatterikorkeakouluun ja alkaa sisäistää talon tapoja, päiväjärjestyksiä, ihanteita, sosiaalisia hierarkioita, vitsailua, pukeutumistyyliä tai tapaa saapua harjoituksiin. Hän opettelee sitä, miten täällä on tapana toimia. Hän oppii hahmottamaan opiskelupaikkansa saagaa jumaluuksineen, sankareineen ja juonen kohokohtineen (Clark 1972, Ylijoki 1998), sekä sijoittamaan itsensä osaksi sitä.

Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöön laitos on (ollut) paikka, jossa opiskellaan hyvin tiiviisti, ja jonka arvoihin ja käytäntöihin useimmat opiskelijat kiinnittyvät voimakkaasti. Tämä on johtanut myös tiettyyn itseriittoisuuteen ja sisänpäin lämpiävyyteen, jonka voi sanoa vallinneen ainakin näyttelijäntöön laitoksella koko tutkimani ajanjakson. Turkan läsnäolo synnytti 1980-luvulla Teatterikorkeakoululle uudenlaisen erityisyyden auran. Poikkeuksellinen julkisuussuhde on varmasti osaltaan vahvistanut näyttelijäopiskelijoiden sosiaalistumisen ja kulttuuristumisen prosesseja.

"Oikeasti ajatteli, että kaikki muu on paskaa" (Paavolainen 1999, 161),

kertoo Ville Virtanen opiskeluajastaan. Kokemukseni mukaan myös 1990-luvulla Näyttelijäntöön laitoksella säilyi halu tehdä eroa muihin, samankin alan korkeakou-

omaksuneet yhteiskunnan jäseninä". Tämä määritelmä pohjautuu Edward Tylerin klassiseen määritelmään vuodelta 1871. (Eriksen 2004, 15). Kulttuurin ymmärtämistä monimutkaistaa muun muassa sen kahtalainen merkitys. Kulttuuri ja kulttuurinen merkitsee yhtäältä jotakin kaikkien ihmisten jakamaa: jokainen ihminen on kulttuurinen olento, eikä ainoastaan osa luontoa. Tässä merkityksessä kulttuurisuus viittaa ihmisten samuuteen. Toisaalta ihmiset ovat kulttuurisia eri tavoin, on erilaisia kulttuureja joiden piirissä ihmiset kasvavat ja elävät. Näin ymmärrettynä kulttuurisuus viittaaakin variaatioihin, ihmisten ja ihmisyyhteisöjen erilaisuuteen. (Eriksen 2004, 15-16 ja 67). Kollektiivisuuden eli yhteisöllisyyden ymmärrän liittyvän lähinnä sosiaaliseen ryhmätasoon. Kollektivistinen ihmiskäsitys on kuitenkin laajempaan sosiaalipsykologian alan käyttöön vakiintunut termi, jolla viitataan yleisesti ei-individualistiseen käsitykseen ihmisestä. (Hofstede 1993; Triandis 1995; Helkama, Myllyniemi ja Liebkind 2005, 346-349)

²⁶ Harré hahmottaa näitä vaiheita nelikentällä, jossa tapahtuu siirtymää hänen niin kutsumiensa julkis-kollektiivisen ja kollektiivis-yksilöllisen alueen välillä. Hän käsittää julkis-kollektiivisen alueen ensisijaiseksi, yksilöä edeltäväksi. (Harré 1983, 256-259)

luihin. Esimerkiksi opiskelijoiden siirtymistä Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitokselta Teatterikorkeakouluun ei pidetty mahdollisena.

Näyttelijä Koskinen: *"Muistan ensimmäisen oppilaskunnan kokoukseni. Istuimme lattialla eräissä Ehrensärdintien koulurakennuksen luokista. Tanssitaiteen laitoksen opiskelijat esittelivät Teatterikorkeakoulun logolla varustettua haalaria, jota ehdottivat hankittavaksi opiskelijoiden yhteiseksi asuksi teknisten korkeakoulujen ja yliopistojen haalareiden tapaan. Oppilaskunnan puheenjohtaja, näyttelijäopiskelija, katsoi haalaria ilmeettä ja totesi: "Mä olen kyllä sitä mieltä, että jos me joku yhteinen vaate hankitaan, niin se on mieluummin huppari, jossa lukee KOULU."*

Tässä lausahuksessa kiteytyy eronteko muihin korkeakouluihin, urheilullisen hupparityylin mieltäminen teatterikorkeakoululaisille oikeaksi, sekä hyvin yleinen tapa nimittää Teatterikorkeakoulua erisnimellä Koulu.²⁷

Vielä 2000-luvun alussa on virallisessa yhteydessä tuotu esiin Teatterikorkeakoulun oletettua paremmuutta suhteessa muunlaisen näyttelijäntöutuksen traditioiden edustajiin. Tuolloisen näyttelijäntöön professorin Raila Leppäkosken perustelu maisteriopintoja suorittamaan pyrkineen, Englannissa opiskelleen näyttelijän hylkäämiseen kuului:

"Kyse ei niinkään ole teknisestä osaamisesta --- kuin opiskelukulttuurista tai -filosofiasta, joka tuottaa tyystin erilaisen lopputuloksen, vaikka koulutusohja olisi näennäisesti sama. --- Tämä suomalainen teatterikoulutus on tyystin erilaista kuin eurooppalaisissa teatterikouluissa. Ja valitettavan usein suomalaisen koulutuksen eduksi. Lohdutuksena voin kertoa, ettei koskaan kukaan ole päässyt Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöön ns.maisterinkoulutusohjelmaan juuri näistä yllä mainituista syistä." (Silde 2006, 10)²⁸

Tulkitsen nämä oman oppilaitoksen erityisyyttä painottavat kommentoinnit tavaksi vahvistaa yliopiston saagaa: tämä on erilainen koulu kuin muut, kuin mikään muu. Tänne on vaikea päästä. Täällä ollaan tietyllä tavalla, eri tavalla kuin muualla.

Sosiaalistumisen vaiheeseen liittyvät myös käsitykset tunteista ja niiden ilmi tuomisesta. Jos uusi näyttelijäopiskelija huomaa, että opiskelukulttuuri rohkaisee runsasta tunteiden työstämisestä ja ilmaisua, hän useimmissa tapauksissa pyrkii ottamaan omat tunteensa mahdollisimman laajasti myös omaan käyttöönsä; oppimaan

27 Tämä tapa on ollut niin yleinen, että siihen ovat kiinnittäneet huomiota myös ulkopuoliset. *"Se tapa ärsyttää suunnattomasti monia muissa taidekorkeakouluissa opiskelevia"*, totesi ystäväni Taideteollisesta korkeakoulusta. *"Than kuin Suomessa olisi vain yksi koulu."*

28 Vuosien 2006 ja 2012 välillä on näyttelijäntöön laitokselle hyväksytty kaksi muualla opintonsa aloittanutta opiskelijaa suorittamaan maisterinopintojaan. He olivat suorittaneet aiemmat opintonsa suomalaisissa ammattikorkeakouluissa. (Lähde: Teatterikorkeakoulun opintotoimisto)

niiden tietoista synnyttämistä, muuttamista ja niiden voimakasta näyttämistä muille näyttelemistilanteissa ja kenties myös niiden ulkopuolella.

Harré käyttää moraalijärjestyksen käsitettä kuvaamaan tietyssä yhteisössä vallitsevia moraalisia arvoja ja sääntöjä. Mitä yhteisössä pidetään hyvänä tai pahana, hyväksyttynä tai paheksuttavana, suositeltavana tai kiellettynä? (Harré 1983, 244-245) Harrén käsitys moraalista on relativistinen: moraalinen arviointi muodostuu hänen mukaansa suhteessa kulttuuris- historialliseen taustaan.²⁹

Yhteisön yhteinen moraalijärjestys ilmenee Harrén mukaan seuraavin tavoin:

1. Yhteisön piirissä vallitsee rituaaleja hyväksynnän ja paheksunnan osoittamiseen
2. Toiminnan ajatellaan kertovan käytännöllisen päämääränsä lisäksi ja sen ohi luonteen hyväksyttävyydestä.
3. Vuorovaikutus sisältää moraalista neuvottelua ja kommentointia. (Harré 1983, 245)

Moraalijärjestykset eivät ole jäykkiä järjestelmiä, vaan muokkautuvat ja muuttuvat pikkuhiljaa. Laajassa yhteisössä, kuten valtiossa tai kaupungissa, moraalijärjestys on yhteneväinen vain joiltain osin. (Harré 1983, 245-246) Moraalijärjestykset eivät vaihtelekaan ainoastaan eri kulttuurien ja ajanjaksojen välillä, vaan myös organisaatioiden ja osakulttuurien välillä. Moraalijärjestykset voivat myös olla eri ihmisille erilaisia riippuen siitä, minkälainen asema heillä on yhteisössään, tai vaikkapa siitä, kumpaa sukupuolta he edustavat. (Harré 1983, 246) Ammatilliset tai taiteen alojen yhteisöt saattavat muodostaa omia, valtakulttuurista poikkeavia moraalijärjestyksiään. Teatterikorkeakoulu, erityisesti 1980-luvulla mutta osin myös 1990-luvulla, oli omanlaisensa osakulttuuri. Siellä vallitsi myös osakulttuurinen moraalijärjestys. Jouko Turkka kuvasi puheessaan 1980-luvun Teatterikorkeakoulua *ilmapiiriltään maailman taidekouluista varmaan puhdasmielisimmäksi*. (Ollikainen 1988, 85) Todennäköisesti 80-luku olikin Teatterikorkeakoulussa moraalijärjestykseltään yhtenäisempi - ja Turkan sanalle antamassa merkityksessä puhtaampi - kuin myöhemmät ajat. Tähän viittaa erittäin voimakkaan auktoriteetin, Turkan, läsnäolo, sekä erityisen hankala asema, johon moraalijärjestystä vastustavat asetettiin. 1990-luvun aikana tilanne oli moraalijärjestyksen puolesta hajaantuneempi. Implisiittiset ja eksplisiittiset moraalineuvottelut kuitenkin asettuivat edelleen 1980-luvun taustaa vasten eikä laajamittaista itsenäistymistä edellisestä ajanjaksosta ollut vielä tapahtunut.

Harrén mainitsevat moraalijärjestyksen merkit - rituaali, arkisen toiminnan tulkitseminen moraaliseksi ja moraaliset neuvottelut - ovat löydettävissä erityisesti

29 Useimmat muutkin eettisten käsitysten järjestelmät kuitenkin yhtyvät tähän näkemykseen ainakin joiltakin osin: ympäröivä kulttuuri muovaa sen piirissä elävien moraalisia käsityksiä ainakin joidenkin arvojen osalta.

Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöyrylaitoksen 1980-luvun, mutta myös 1990-luvun käytännöistä. Rituaali ilmeni esimerkiksi 1980-luvulla käytössä olleissa rangaistuksissa joita sai myöhästymisestä. Haastateltava kertoo:

"Ja piti olla minuutilleen. Jos ei ollu minuutilleen niin tuli turpaan. Jos myöhästy niin se oli, ei nyt turpaanveto siinä mielessä, vaan se oli sellanen litsari, jonka koulun rehtori sinulle armollisesti antoi. Muistutuksena siitä, että olet myöhässä."

Arkisesta toiminnasta tehtiin päätelmiä toimijan luonteen hyväksyttävyydestä. Ulkoisen olemuksen kanssa toimiminen oli esimerkki tuollaisesta arkisesta toiminnasta. Tietynlainen, urheilullinen vaatetus kuului asiaan myös silloin, kun sillä ei ollut parhaillaan tehtävän asian kanssa mitään tekemistä. Jussi Lampi muistelee opiskeluaikaansa: *"--kaikki käyttäsivät toisiaan. `No kenes porukoissa sä liikut? Miks sulla on farkut jalassa keskellä päivää?`"* (Paavolainen 1999, 196-197)

Näyttelijä Koskinen: *"Minusta tämä näkyi vielä 1990-luvulla. Ruotsinkielisen näyttelijäntöyryn koulutusohjelman opiskelijat saattoivat liikuntatunnin tai harjoitusten jälkeen käydä suihkussa ja vaihtaa urheiluvaatteet farkkuihin tai villahameisiin ennen ruokailua. Suomenkieliset näyttelijäopiskelijat eivät juuri koskaan tehneet niin, pikemminkin muistan meidän kummeksuneen tuollaista tapaa. Että joku halusi syömään puhtaana, puhtaissa vaatteissa. Miksi ihmeessä?"*

Mielenkiintoista on, että hyväksyttävän luonteen osoitukset saattoivat sisältää muuntautumista Jouko Turkkaa itseään muistuttavaksi.

"Ihmiset muuttaa niinku puhutavankin hänen kaltasekseen--", kuvailee haastateltava. Irina Krohn muistelee opinnäytteessään osaa Turkan ohjaajaopiskelijoista teatralista pirkkalaismurretta puhuvina poikina. (Krohn 1997, 17)

Näyttelijä Koskinen: *"Itse muistan 1990-luvun alusta useiden Jouko Turkan oppilaiden ja heidän ohjaamiensa henkilöiden tavan istua teatterin katsomossa verryttelyhuoneissa, etukenossa, kyynärpäät polvien päällä ja nauraa Joukon Turkan naurua muistuttavalla tavalla. Ehdin itsekin omaksua tuon nauramisen tavan Teatterikorkeakouluun pääsystä jälkeisenä kesänä. Tajusin sen vasta kun eräs ystäväni totesi: 'Sen jälkeen kun pääsit Teatterikorkeakouluun, olet alkanut nauraa tuolla lailla kurkusta hirnumalla.'"*

Moraalijärjestyttä ylläpitävät ja muokkaavat neuvottelut olivat Teatterikorkeakoulussa 1980- ja -90-luvuilla hyvin tavallisia. Esimerkkinä voi mainita vaikkapa keskustelun siitä, onko moraalisesti oikein vai väärin esiintyä mainoksissa.

Näyttelijä Koskinen: *"Opiskelutoverini kertoi ensimmäisellä vuosikurssilla, että hän oli ennen Teatterikorkeakoulua aikonut mennä mainokseen, mutta jo TeaKissa opiskelevat ystävät olivat onneksi saaneet hänet luopumaan ajatuksesta. Toinen mainoksia koskenut keskustelu oli niin moraalisesti tuomitseva, että se sai yhden kurssitoverini lopulta*

kommentoimaan: ”Ei se mainos siitä näyttelijästä varmaan kuitenkaan huonompaa ihmistä tee.”

Harré käyttää tunteita esimerkkinä kuvatessaan moraalijärjestyksen vaikutusta yksilöön. Näin hän esittää myös tuntemisen kuuluvan moraalijärjestyksen säätelyn piiriin:

”To the moralities of choosing and moralities of acting, we must add the moralities of feeling.” (Harré 1983, 221) Antropologisen tunnetutkimuksen mukaan tunteilla on eri kulttureissa erilaisia merkityksiä, kuten esimerkiksi se, kuinka positiivisina tai negatiivisina eri tunteita pidetään. Kulttuurien erilaiset tunnekäsikirjoitukset (emotional scripts) sisältävät moraalisia arviointeja, käsityksiä siitä minkälainen tunteminen tai tunteiden ilmaisu on hyväksyttävää tai paheksuttavaa. (Parkinson, Fischer ja Manstead 2005, 39–43) Sukupuoli on yksi eroa tekevä ominaisuus moraalisen koodin, kuten tunnekäsikirjoituksen, muodostumisessa. Miehillä ja naisilta odotetaan usein erilaista tuntemista ja tunteiden näyttämistä. (Lutz 2000, 151–167) Tämä näkyy usein myös suhtautumisessa mies- ja naisnäyttelijöiden tunteisiin, kuten tuon esiin luvussa 5.5.

Tunteiden moraalijärjestys sisältää ilmaisusääntöjä ja tuntemissääntöjä. Ilmaisusäännöt kytkeytyvät tunteiden näkyvään ilmiasuun. Käsitykset siitä, mitä tunteita sopii näyttää missäkin tilanteessa ja kenelle, ovat kulttuurisesti määräytyviä. Esimerkiksi inhon tunteen näyttämiseen liittyy sääntöjä, jotka ovat erilaisia Yhdysvalloissa ja Japanissa. (Helkama, Myllyniemi ja Liebkind 2005, 170–171) Tuntemissäännöt ulottavat moraalisen kannanoton myös siihen, mitä ihminen mielessään tuntee, riippumatta siitä näyttääkö hän tunnettaan vai ei. (Helkama, Myllyniemi ja Liebkind 2005, 171; Hochschild 1979) Arkkityypisenä esimerkkinä tuntemissäännöstä Harré tuo esiin varhaisessa kristillisessä perinteessä esiintyvät seitsemän kuolemansyntiä, joista moni on tunne. (Harre 1983, 221)

Liitän Harrén tavoin tuntemisen erilaisten moraalijärjestysten yhteyteen. Kuten olen aiemmin todennut, mielestäni tavat perustella ja oikeuttaa erilaisia tunnetyökentelyn tapoja sisältävät sekä käytännöllisiä että moraalisia tai eettisiä perusteluja. Nämä eriperustaiset perustelut liukuvat usein myös päällekkäin. Siksi olen kuvannut näyttelijäopiskelijoiden omaksumisprosesseja osin moraalijärjestyksen käsitteen avulla.

Samaa kulttuurista ympäristöä voi kuitenkin ymmärtää ja tulkita erilaisin tavoin. Näyttelijänkoulutus ei ole yhdellekään opiskelijalle ainoa vaikutteiden lähde. Opiskelijoilla on Teatterikorkeakouluun tullessaan takanaan parikymmentä vuotta elettyä elämää, useimmiten myös kokemuksia erilaisista harrastajateattereista. Leea Klemola mieltii:

"Se miten opetettiin, on kauhean vaikea kysymys tai miten ja mitä oppi, millasta taiteilijäkäsitystä koulutus rakensi. On vaikea hahmottaa sitä, miten olisin erilainen, jos en olisi käynyt Teatterikorkeakoulua. Mitkä käsitykset olisivat erilaisia ja mitkä ovat tulleet opetuksesta." (Paavolainen 1999, 296)

Näin ollen näyttelijöiden koulutuspaikalla tai ammatillisella ympäristöllä ei ole itsestään selvää ja suoraa vaikutusta siihen, mitä he ajattelevat esimerkiksi tunteiden käytöstä näyttelijäntyössä. En hae automaattista, ennustettavaa suhdetta näyttelijän opiskeluaikakohdan ja hänen tunteisiin liittyvien käsitystensä välillä, enkä usko sellaisia syntyvän. Jouko Turkan sanoin:

"Eih! On AIVAN ERI ASIA tulla jonkun kautta kuin pitää jotakuta esikuvanaan." (Hongisto 2006, 10)

Vaikka en oleta kaikkien samaan aikaan samassa paikassa opiskeleiden näyttelijöiden ajattelevan tunteista samoin tai käyttävän niitä samoin tavoin, oletan kuitenkin, että heidän käsityksensä jollain tavalla kiinnittyvät heidän opiskelutaustansa. Vaikka opiskeluaika ja -paikka eivät automaattisesti saa näyttelijässä aikaan tiettyjä asioita, niillä kuitenkin on hänen näyttelijyytensä kannalta monenlaisia merkityksiä. Sosiaalistuttuaan yhteisöön ja omaksuttuaan sitä säätelevät moraalijärjestykset yksilö saattaa ottaa siihen henkilökohtaisen elämänhistoriansa ja yksilöllisten reagoitapojensa ohjaamana tietoisuuden suhteen. Tämän tutkimuksen kontekstissa tämä tapahtuu näyttelijän prosessoidessa opetettua ja muokatessaan omia käsityksiään sen pohjalta. Näyttelijöiden puhe tunteista on suhteen luomista heidän omaksumaansa kulttuuriseen perimään. Tai pikemminkin moniin kulttuurisiin perimiin, koska näyttelijöillä on yleensä kokemusta myös koulutusilmapiirille vastaisista työelämän käytännöistä. Näyttelijäopiskelija muodostaa käsityksiään siitä, millainen hän on, miten hän muistuttaa oman kulttuurinsa tai alakulttuurinsa muita edustajia, ja miten eroaa toisen tai oman kulttuurinsa muista edustajista. Tällöin yksilö asettaa oman elämänhistoriansa ja yksilöllisen minäkuvansa sosiaalisesti omaksuttua identiteettiä vastaan. Tämän projektin päämäärä on hahmottaa oma ainutlaatuinen asemansa suhteessa yhteisöön. Näyttelijäopiskelijoilla tähän liittyvät kysymykset siitä, millainen on minun persoonallinen näyttelijänlaatuni, mitkä ovat minun erityiset paikkani Teatterikorkeakoulun sosiaalisissa verkostoissa, kuinka minä suhtaudun tämän yhteisön julkilausuttuihin tai lausumattomiin oletuksiin, mitä niistä hyväksyn tai hylkään? Haluanko hupparin, jossa lukee Koulu? Missä kävelisin se päällä ja missä en? Kuinka suhtaudun tapaan, jolla tunteiden käyttöä käsiteltiin Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön koulutusohjelmassa? Osa näyttelijäopiskelijoista käy näitä kysymyksiä läpi jo aikaisessa vaiheessa koulutusta, joku

viimeisellä vuosikurssilla ja moni vasta koulutuksen jälkeen työelämässä. Tässäkin vaiheessa opiskelija on kuitenkin kiinni yhteisössään omaksumissaan käytännöissä ja moraalijärjestyksissä. Jos opiskelija päätyy joiltain osin vastustamaan ympäröiviä kulttuurisia arvoja ja käytäntöjä, hän asettuu joka tapauksessa nimenomaan niitä vasten, suhteessa niihin. Ville Virtasen sanoin:

”Mutta on tullut se vastareaktio, että nyt pitää kasvattaa se oma taiteilija-näyttelijä –identiteetti. Ja se alkaa olemalla vastaan sitä, että ei ainakaan noin, että pitää katkaista siteet siihen.” (Paavolainen 1999, 172)³⁰

Myöhemmässä vaiheessa yksilö mahdollisesti julkistaa oman näkemyksensä jostain kulttuurisen perimän osa-alueesta. Näyttelijä saattaa esimerkiksi kirjoittaa ajatuksesta lehtijutun tai valmistaa niiden pohjalta esityksen. Kirjalliset opinnäytteet ja tutkimuksen tekeminen ovat näkemyksensä julkistamisen muotoja. Yksilön julkituomat ajatukset saattavat tulla osaksi kulttuurista perimää, konventionalisoitua. Tämä voi tapahtua esimerkiksi näyttelijän siirtyessä opettamaan omia näkemyksiään tuleville näyttelijöille. (Harré 1983, 257; Ylijoki 2001, 240)

30 Virtanen puhuu taiteilijan ja näyttelijän identiteetistä. Kulttuurisen perimän omaksumista ja oman suhteen muodostamista siihen voisikin tutkia myös identiteetin käsitteen kautta. (ks. esim. Berger ja Luckmann 2000, 195–206; Harré 1983, 256–284; Houni 2000; Ylijoki 2001)

3. *Kaksi viitekehystä: Näyttelijän tunteista käyty keskustelu ja tunnetutkimus*

Edellisessä luvussa olen kertonut, mitä ymmärrän näyttelemisen ja tunteiden merkitsevän tämän tutkimuksen kannalta, ja miten tunteva näyttelijä minulle merkityksellistyy. Olen tuonut esiin kollektiivisen ihmiskäsitykseni, tapani ymmärtää niin tunteet kuin ihminen yleensäkin läpikotaisin sosiaalisina ja kulttuurisina. Olen käynyt läpi tutkimusaiheeni ajallisaikallista rajausta, tutkimani jakson erityispiirteitä sekä tapoja, joilla katson yksittäisen näyttelijän kiinnittyvän yhteisöönsä. Nyt on aika katsoa, millaisiin laajempiin keskustelujen kokonaisuuksiin nämä käsitykseni sijoittuvat.

Tutkimuksellani on suhde sekä tunnetutkimuksen keskusteluun että näyttelemisestä käytävään keskusteluun. Näiden keskustelujen heijastamiin maailmoihin olen hypännyt jo ensimmäisten harrastajateatterikokeilujeni myötä, ruumiineni päivineni. Olen kasvanut näyttelijäksi niiden keskellä, niihin törmäillen ja niitä sisäistäen.

Yksikään näyttelijä ei rakentele näyttelijyyttään yksin. Jokainen mielikuva ja käsitys näyttelemisestä syntyy sen kokonaisuuden keskellä, jonka alan toiset ihmiset ja instituutiot muodostavat. Nähdyt esitykset, harrastajateatterit, teatterikoulut, ammattiteatterit, elokuva, televisio ja radio, soveltava teatteri, erilaiset kurssit ja työpaikat, näyttelemisestä kirjoitetut kirjat, lehtihaastattelut ja arkiset keskustelunpätkät kehystävät jokaista yksittäistä näyttelijäntyöstä lausuttua ajatusta. Nämä lausutut ajatukset muodostavat laajan keskustelujen ja viittausten, väitteiden ja pohdintojen, saarnojen ja ihmettelyiden, ivallisten huomioiden ja ihailevien huudahdusten verkoston. Myöskään tämä laajempi keskustelu näyttelemisestä ei ui maailmassa irrallisena, vaan kiinnittyy moneen muuhun muun muassa teatterista ja muista taiteista, filosofiasta, psykologiasta, fysiologiasta, sosiologiasta, kulttuurihistoriasta ja politiikasta käytävään keskusteluun. Luonnontieteiden, yhteiskuntatieteiden ja taiteiden tuottama tieto ja ihmiskuva tunkeutuvat toisiinsa, toimijat niiden sisällä ottavat toisiltaan käyttöön aineksia tiedostamattaan ja tietoisesti, omien ajallisaikallisten tarpeidensa mukaan, kieleltä toiselle kääntäen ja toisinaan myös jotain käännökseen hukaten.

Joseph Roach on teoksessaan *Players Passion – Studies of the science of acting* käynyt perusteellisesti läpi näyttelijän tunteisiin liittyvän keskustelun historiaa, ja kytkeny

sen 1600-luvulta eteenpäin vallinneisiin käsityksiin ihmisestä, ruumiin ja mielen suhteesta ja ihmisestä (psyko)fyysisenä kokonaisuutena. (Roach 1985) Roach tarkastelee näitä ajatusrakennelmia Thomas Kuhnin kehittämän paradigma-termin kautta: jokin laajasti hyväksytty ajattelun tapa käsitetään paradigmatoksi, joka voi muuttua toisen ajattelun tavan murtautuessa sen läpi ja tullessa yleisesti hyväksytyksi. Kuhn kutsuu näitä paradigman murtumia ja muutoksia tieteellisiksi vallankumouksiksi. (Kuhn 1996) Roachin ajattelussa tieteellinen vallankumous muuttuu taiteelliseksi. (Roach 1985)

Tutkimukseni suhde näihin teatterihistorian vallankumouksiin ja niissä vaikuttaneisiin voimiin saattaa paikoin olla etäinen. Teatterikorkeakoulun 1980- ja 1990-luvun näyttelijänkoulutukselle oli leimallista, että aina ei ollut selvää, mitkä näyttelijäntöön ajattelijat kulloinkin vaikuttivat opetuksen taustalla. Opettajia inspiroineita henkilöitä tai teatterisuuntauksia ei välttämättä lainkaan eksplikoitu. Näin ollen ei ole mahdollista kertoa täsmällisesti kunkin vaikuttajan osuutta tutkimani ajanjakson näyttelijäntöön opetukseen Teatterikorkeakoulussa. On kuitenkin mielekästä esitellä näyttelijän työstä käydyt keskustelut, ja palata myöhemmin aineistoni analyysin yhteydessä niihin ajattelijoihin ja ajatuksiin, joita haastatteluaineisto kiintoisimmin sivuaa.

Esittelen ensin teatterialan sisäisiä keskusteluja näyttelijän tunteista ja sen jälkeen tunnetutkimuksen keskusteluja. Näissä keskusteluissa tuotetaan erityyppistä ja erikielistä tietoa, yhtäältä taiteen, toisaalta tieteen näkökulmista.

3.1. KESKUSTELU NÄYTTELIJÄN TUNTEISTA

Käyn nyt läpi länsimaisen teatterin³¹ piirissä käytyä keskustelua näyttelemisestä ja tunteista. Näyttelijän tuntemisen teema on koko näyttelijäntöön historian keskustelluimpia. Tietyt teatterin sisäiset klassiset puheenvuorot ja käsitykset, kuten ohjaaja-näyttelijä Konstantin Stanislavskin (1863-1938) tekstit, vaikuttavat edelleen voimakkaasti siihen, kuinka näyttelijän tunteita ymmärretään. Nämä klassikot ovat luonnollisesti myös aikansa tuotteita. Kunkin ajan ja paikan aatteellinen ja poliittinen ilmapiiri sekä tieteelliset teoriat ovat vaikuttaneet siihen, kuinka teatterista ja näyttelemisestä on puhuttu. Ne ovat asettaneet teatterille omia pyyteitään ja vaahteitaan ja muokanneet näyttelijäntöön estetiikkaa ja tekniikoita. Näkökulmat ovat vaihdelleet näyttelijän kokeman ja ilmaiseman tunteen suuresta arvostuksesta sen täydelliseen torjumiseen.

31 Luvussa 2.1. selvennän, mitä tarkoitan länsimaisella teatterilla.

Alaluvussa 1.1. olen tuonut esiin näyttelijän tunteista tehtyjä akateemisia tutkimuksia, jotka ovat tämän tutkimuksen lähintä viitekehystä. Näyttelemisestä käyty keskustelu on kuitenkin enimmäkseen ollut muuta kuin muodollista tutkimusta. Merkittävin osa siitä on teatterintekijöiden, usein ohjaajiksi ja pedagogeiksi ryhtyneiden näyttelijöiden, puhetta ja kirjoitusta, tai erilaisten kulttuurihistorian merkkihenkilöiden huomioita. Teatterialan sisäinen keskustelu onkin väistämättä hajanaista ja kirjavaa kontekstiensa ja käytettyjen käsitteiden suhteen. Tuon esiin tämän kirjavien keskustelun vaikutusvaltaisista puheenvuoroista niitä, jotka keskityvät näyttelijän tunteisiin.

Diderot: Etääntykää, älkää eläytykö!

Denis Diderot (1713–1784) oli ranskalainen valistusajattelija ja ensyklopedisti³², jonka näyttelijäntyöllinen merkitys kiteytyy hänen tunnetuimpaan tekstiinsä, Näyttelijän Paradoksiin (*Paradoxe sur le comédien*).³³ Diderot kirjoitti tämän dialoginsa vuonna 1773, ja se julkaistiin vuonna 1830. (Roach 1985, 117) Suomenkielinen laitos, Näyttelijän paradoksi, ilmestyi 1980-luvulla.

Näyttelijän paradoksin keskeisin ja siteeratuin ajatus kuuluu:

”Suuri tunneherkkyys synnyttää keskinkertaisia näyttelijöitä, keskinkertainen tunneherkkyys joukoittain huonoja näyttelijöitä, ja tunneherkkyden täydellinen puuttuminen on loistavan näyttelijän edellytys.” (Diderot 1987, 20)

Diderot perustelee näkemystään toteamalla tunneherkkyiden epäluotettavaksi työvälineeksi, joka tuottaa epätasaista ja ennustamatonta näyttelemistä. (Diderot 1987, 15), Hän painottaa suuren näyttelijän taitoa **jäljitellä** tunteita, toisin sanoen tunteen ulkoisia merkkejä. Oivaltavaan havainnointiin perustuvan, tarkasti harjoitellun ja toistettavissa olevan jäljittelyn ansiosta näyttelijä saa katsojan vakuutettua roolihenkilön tunteen aitoudesta. Tunteen vallassa oleva näyttelijä ei Diderotin mukaan

32 Diderotin ajattelussa korostui porvarillinen itsetietoisuus, jonka radikaalimmat voimat veivät vallankumoukseen asti Diderotin ja muiden tunnetuimpien valistusfilosofien jo kuoltua vuonna 1789. Hänen tunnustamiinsa arvoihin kuuluivat käsityöläisyyden arvostus sekä järjen ja sivistyksen arvostus yli aatellisen syntyperän. (Kallinen 1987, 81–84) Valistuksen aatteet ja porvarillisen järjen arvostus murtautuivat myös ranskalaiseen teatteriin. Kolmannen säädyn edustajien ongelmat nostettiin varteenotettavaksi teatterin aiheeksi. Diderot arvosti tämän linjan mukaisesti näyttelijän järkeä ja rationalismia, ja kohotti ne tunneherkkyttä arvokkaammiksi ominaisuuksiksi. (Kallinen 1987, 84–90) Valistukseen kytkeytyvän poliittisen taustan lisäksi Roach kiinnittää huomion Diderotin (omakohtaiseenkin) ymmärrykseen ihmisen psykofyysisestä olemuksesta sekä hänen praktiikkaansa ammattien kuvaajana, toimintaperiaatteiden selvittäjänä, ammatillisten salaisuuksien paljastajana. (Roach 1985, 116–117) Taitavimpien näyttelijöiden salaisuuksien paljastaminen lieneekin ollut yksi Diderotin kiinnostuksen kohteista.

33 Täydemmän kuvan Diderotin näyttelemistä koskevasta ajattelusta saa tarkastelemalla hänen koko tuotantoaan, kuten teoksia *Éléments de physiologie* ja *Le Reve de l’Alembert*. (Roach 1985, 142)

lopultakaan kykene noudattamaan näyttämön esteettisiä vaatimuksia tai liikuttamaan katsojaa yhtä hyvin kuin itsensä hallitseva jäljittelyn taitaja. (Diderot 1987, 23)

”Suuren näyttelijän sielu on --- hienojakoista ainetta---Se ei ole kylmää eikä kuumaa, ei painavaa ei kevyttä. Sillä ei ole mitään määrättyä muotoa, se on altis kaikille muodoille eikä säilytä niistä yhtäkään”,

sanoo Diderot. (Diderot 1987, 43) Juuri tuon muodottomuutensa ja hienojakoisuutensa kautta suuren näyttelijän on mahdollista muuntautua, ottaa itseensä kaikki muodot. Hän voi olla, ja on, kaikkea, koska ei ole mitään. (Diderot 1987, 39) Tunneherkkyys rajoittaisi Diderotin mukaan näyttelijän yhteen muotoon, antaisi hänen ilmaisulleen vain yhden soittimen soinnin ja äänenväriin. (Diderot 1987, 43)

Näyttelijän paradoksissa huomion kiinnittää Diderotin tapa puhua tuntemisesta ja tunneherkyydestä. Kritisoidessaan tuntevia näyttelijöitä hän käyttää sanaa tunneherkkyys (sensibilité). Tämä tunneherkkyys näyttäytyy hänen tekstissään näyttelijän valtaansa ottavana ja hallitsemattomana voimana, joka lisäksi kuvataan poikkeuksetta ns. negatiivisten tunteiden ilmenemisenä, kuten itkuna. Roachin mukaan hän viittaa ”epäkriittisiin uskojiin ad hoc -inspiraation vallassa” (”---uncritical believers in ad hoc -inspiration”) (Roach 1985, 204) Diderot itse määrittää tunneherkyyden luonteenominaisuudeksi:

”Tunneherkkyys ja tunteminen ovat kaksi eri asiaa. Toinen on luonteenominaisuus, toinen tahdonalaista toimintaa.” (Diderot 1987, 62)

Mitä tuo tahdonalainen tunteminen sitten voisi olla? Diderot väläyttää kuvia taitavasta jäljittelevästä näyttelijästä, jonka ”tunteella on oma kehityksensä, se syttyy ja sammuu, sillä on alku, keskikohta ja loppu”. (Diderot 1987, 16) Tässä hän näyttäisi tekevän eron holtittoman herkkyyden ja koneistontarkasti toimivan, näyttelijän hallitseman tunnevälineen välillä. Toisaalta hän puhuu ”opitusta tai keinotekoisesta tavasta liikuttua sisäisesti” ja epäilee sen sisältävän näyttelijän kannalta samat vaarat kuin luontainen tunneherkkyys. (Diderot 1987, 23) Näin ollen Diderotin kanta tunteeseen ”tahdonalaisena toimintana” jää täsmentämättä.

Diderot ei ollut ensimmäinen näyttelijän tunteita julkisesti pohtinut keskustelija, ei edes se, joka muotoili näyttelijäntyön historian ehkä keskeisimmän kysymyksen: Pitäisikö näyttelijän eläytyä vai etäytyä?³⁴ Hän kuitenkin vastasi tuohon kysymykseen aikaisempia keskustelijoita hätkähdyttävämällä tavalla. Roach tarkastelee kin Diderotin ajattelua näyttelijän tunteita koskevan keskustelun lähtökohtaisena

34 Roach kuvaa yksityiskohtaisesti Näyttelijän paradoksia edeltänyttä näyttelijän tunteisiin ja eläytymiseen liittyvää keskustelua. (Roach 1985, 23-115)

paradigmana. Hän esittää kaiken näyttelijän tunteista sanotun asettuvan suhteessa Diderotin Paradoksiin. (Roach 1985, 195–217)³⁵

Osa teatterialan tekijöistä on innostunut Diderotin teksteistä, tunnetuimpana esimerkkinä Diderotin aikalainen, ranskalainen mestarinäyttelijä Constant Coquelin. (Roach 1985, 157–158) Suomalaisen laitoksen esipuheessa näyttelijä, nykyinen Helsingin kaupunginteatterin johtaja Asko Sarkola arvioi Diderotin päässeen lähemmäksi näyttelijäntyön ydintä kuin kukaan muu siitä kirjoittanut. (Sarkola 1987, 6) Moni teatterialan keskustelija on kuitenkin esittänyt näkemyksiä, jotka enemmän tai vähemmän asettuvat vastustamaan Diderotin teesejä. Diderot provosoi, ja hänestä on provosoiduttu. Toisaalta hänen tekstiään on luettu pohtien, tarkoittaako hän sittenkin jotakin muuta kuin miltä ensi silmäyksellä näyttää, jolloin hänen näkemyksiinsä yhtyminen voisi ainakin joiltain osin olla mahdollista. (Archer 1963, Roach 1985, 157–158, Strasberg 1963, Strasberg 1988) Perusteellisimmat Näyttelijän Paradoksin sisällöstä eroavat näkemykset esitti Konstantin Stanislavski.

Stanislavski: Tunnemuistista fyysisten tekojen metodiin

Tunnetuin ja merkittävin osallistuja näyttelijän tunteita koskevassa keskustelussa on venäläinen Konstantin Stanislavski -syntyisin Konstantin Sergejevits Aleksejev- (1863–1938). Stanislavski oli näyttelijä ja ohjaaja, joka perusti yhdessä Vladimir Nemirovits-Dantshenkon kanssa Moskovan taiteellisen teatterin vuonna 1897. (Benedetti 1982, 39–43, Wickham 1992, 220) Seuraavan vuosisadan alkupuolella hän aloitti perusteellisen näyttelijäntyön käsitteellistämiprojektinsa ja metodisen järjestämisen ratkaistakseen omia taiteellisia ongelmiaan, järjestääkseen näyttelijäntyöstä oppimiaan asioita *mielensä hyllyille*. (Repo 2011a, 9) Näitä tekstejä alettiin yleisön vaatimuksesta julkaista 1920-luvulla. (Lewis 1960, 54; Repo 2011a, 9–11)

Stanislavskin valtava vaikutusvalta näyttelijäntyötä koskevissa keskusteluissa ja käytännöissä perustuu hänen käytännön työhönsä näyttelijänä, ohjaajana ja pedagogina, sekä hänen laajaan näyttelijäntyötä koskevaan kirjalliseen tuotantoonsa. Roach katsoo Diderotin paradigman murtumien mahdollistaman taiteellisen vallankumouksen saaneen muotonsa Stanislavskin järjestelmässä. Hän kuvaa tätä tapahtumasarjaa luvussa, jonka on nimennyt: *”The Paradoxe as Paradigm: The Structure of a Russian Revolution.”* (Roach 1985, 195–217)

Stanislavskin vallankumous, käytännöllinen ja teoreettinen työskentely voidaan näyttelijän tunteiden osalta jakaa karkeasti kahteen jaksoon: vaiheeseen, jossa **tun-**

35 Esa Kirkkopelto kritisoi tätä väitettä ja esittää sen pätevän ainoastaan Stanislavskiin ja tämän lähimpiin perillisiin. (Kirkkopelto 2011, 184–185)

nemuistilla oli tärkeä osa kokevan näyttelijäntyön kokonaisuudessa, sekä vaiheeseen, jolloin hän kehitti **fyysisten tekojen metodia**.³⁶ (Benedetti 1993; Carnicke 1998, 125-166)

Stanislavskille ei riittänyt tunteiden ulkoisten merkkien jäljittely. Hän tavoitteli sisäisesti perusteltua, ”orgaanista” näyttelijäntyötä, roolin mahdollisimman kokonaisvaltaista kokemista, jonka osana tunteet olivat. (Carnicke 1998, 107-123; Repo 2011, 16-17) Tunne on tärkein psyyken liikkeellepanevista voimista. (Stanislavski 2011, 364) Näyttelijän tuli Stanislavskin mukaan *kokea jokaisella esityskerralla roolin mukaiset teot, ajatukset ja tunteet kuin ne olisivat hänen omiaan*. (Stanislavski 2011, 923) Uransa alkupuolella Stanislavski painotti tunne-elämysten muistia eli emotionaalista muistia näiden päämäärien saavuttamisessa. Emotionaalinen muisti oli keskeisellä sijalla Stanislavskin teoksessa *Itsensä kehittäminen kokemisen luovassa prosessissa*. (Stanislavski 2011, 261-301) Hän kehitti ajatustaan tukeutuen muun muassa aikansa psykologian alan asiantuntijoiden kuten Théodule Ribotin (1839-1916) teorioihin. Ribot korosti ihmisen olemuksen psykofyysisyyttä, ja tunteen erottamattomuutta ruumiista Jamesin ja Langen hengessä. (Roach 1985, 192) Ribotin käsite affektiivinen muisti oli pohjana Stanislavskin emotionaalisen muistin käsitteelle. (Stanislavski 2011, 264)

Tunnemuisti nojasi näyttelijän henkilökohtaiseen tunnemaailmaan tapana synnyttää uskottava tunne näyttämöllä. Kun näyttelijä löytäisi kokemastaan -omasta elämänhistoriastaan tai kohtaamastaan ympäröivän maailman tilanteesta - muiston, jossa hän on kokenut roolinsa kanssa samanlaista tunnetta, hän pystyisi ottamaan sen käyttöön näyttämöllä. Näin hän kykenisi esittämään tunteensa roolin ja näyttämön annettujen olosuhteiden sisällä uskottavasti. (Stanislavski 2011, 261-301)

Myöhemmin Stanislavski hylkäsi tunnemuistin ja tunteiden suoran työstämisen. Hän joutui toteamaan tunnemuistin vajavaiseksi ja ongelmalliseksi tekniikaksi. Se tuotti usein epätoivottuja tuloksia: jännitystä, uupumusta ja hysteriaa. Joskus taas tunteen houkuttelu sai näyttelijät lukkoon eikä mitään syntynyt. (Benedetti 1993, 114-115) Uransa loppuvaiheessa Stanislavski siirtyi työskentelemään draaman todellisen ja perustavan rakennusaineen, **toiminnan**, jäljittämiseksi. Näissä harjoituksissa kehittyi **fyysisten tekojen metodi**.

36 Ennen Kristiina Revon ja Martin Kurténin vuonna 2011 ilmestynyttä käännöstä Suomessa on puhuttu **fyysisen toiminnan metodista**. Myös suomennosta fyysisten toimintojen metodi on käytetty. (Toporkov 1984, 19) Repo ja Kurtén esittelevät termistä suomennoksen **fyysisten tekojen metodi**. Käytän tätä suomennosta. Metodia kutsutaan myös **etydimetodiksi**. (Stanislavski 2011, 922; Toporkov 1984) Revon ja Kurténin suomennos sisältää samassa niteessä koko Stanislavskin kaksiosaisen teoksen *Näyttelijän työ*, sen ensimmäisen osan *Itsensä kehittäminen kokemisen luovassa prosessissa* ja toisen osan *Itsensä kehittäminen ruumiillistamisen luovassa prosessissa*. (Stanislavski 2011)

"Älkää puhuko minulle tunteesta!", Stanislavski oli kieltänyt harjoitustilanteessa. *"Ei tunnetta voi tallentaa. Vain fyysisen toiminnan voi muistaa ja tallentaa."* (Toporkov 1984, 16)

Stanislavski ei kuitenkaan koskaan kieltänyt tunteiden merkitystä näyttelijäntyössä. Niiden syntyminen sisältyi edelleen asioihin, joita fyysisten tekojen myötä toivottiin saavutettavan:

"Fyysisten toimintojen metodi (katso alaviite 36) saa näyttelijän uskomaan annettuihin olosuhteisiin, tunkeutumaan aitojen tunteiden ja syvien elämysten piiriin ja luomaan roolihahmon lyhintä tietä." (Toporkov 1984, 19)

sekä

"Ilman tunnetta te ette voi kuitenkaan toimia, mutta ei siitä kannata olla huolissaan eikä sitä tarvitse ajatella; se tulee itsestään, pyrkimyksestänne toimia aktiivisesti annetuissa olosuhteissa." (Toporkov 1984, 71)

Stanislavskin järjestelmässä muokattavaksi substanssiksi ei toki tule yksin tunne. Tunne sisältyy kuitenkin tärkeänä osana paitsi tunnemuistivaiheen metodiin, myös fyysisen tekojen metodiin. Stanislavski siis ei unohtanut tunnetta näyttelijäntyön osa-alueena, vaan antoi sille toisenlaisen aseman ja hylkäsi aiemmat keinonsa pyrkiä siihen. Näin hän liittyi ajattelijoihin, jotka ajattelivat tunteisiin voitavan vaikuttaa vain epäsuorasti. Stanislavskille epäsuora vaikuttaminen tapahtui näyttämöllisen, draamaan sisältyvän toiminnan kautta:

"--ei ole vaarallista, vaikka tunteet joskus katoavatkin; palatkaa fyysisiin toimintoihin ja ne palauttavat kadottamanne tunteet." (Toporkov 1984, 19)

Toiminta liittyy saumattomasti näyttelijän sisäiseen maailmaan. Stanislavski korosti toiminnan psykofyysisyyttä. Tunne ja toiminta muodostavat toisiaan synnyttävän kehän. Yhdysvaltalainen teatteripedagogi Robert Cohen (s.1938) käsitteellistää tätä ilmiötä käyttämällä siitä ilmaisu kyberneettinen takaisinsyöttömalli. Tunne ja toiminta kytkeytyvät näyttelijäntyössä yhteen, eikä enää ole mahdollista - eikä ainakaan näyttelijäntyön kannalta oleellistakaan - erottaa, kumpi aiheuttaa ja kumpi seuraa. (Cohen 1986, 60) Jos roolihenkilö on vihainen ja hakkaa aggressiivisesti halkoja, voi vihaisuuden tunne syntyä näyttelijässä kuin huomaamatta, toiminnan seurauksena. Toisaalta synnyttyään tunne saattaa saada näyttelijässä aikaan uutta toimintaa. Tällöin hänen on helppo improvisoida ja ehdottaa halonhakuun jatkoksi jotain muuta toimintaa. Tämänkaltainen harjoitustilanne voi olla hedelmällinen riippumatta siitä, eritteleekö näyttelijä itselleen tätä tapahtumien ketjua ja sen sisältämiä syy-seurausketjuja.

Stanislavskin ajatuksilla on kiistatta ollut valtava vaikutus länsimaiselle näyttelijäntyölle ja teatterille. Tämä pätee myös suomalaiseen teatteriin. Stanislavski saapui suomalaiseen näyttelijänkoulutukseen Suomen Teatterikoulun rehtorin Vilho Ilmarin myötä 1940-luvulla.³⁷ (Paavolainen ja Kukkonen 2004, 120) Siitä lähtien Stanislavskin opit ovat vaikuttaneet enemmän tai vähemmän jokaisen suomalaisen näyttelijän työskentelyn taustalla, joko suoraan tai epäsuorasti.³⁸

Stanislavskin kapinoivat perilliset: Meyerhold ja Chekhov

Vsevolod Meyerhold (1874–1940) näytteli Stanislavskin ohjauksessa Moskovon taiteellisessa teatterissa. (Meyerhold 1981, 18) Miesten keskinäinen yhteistyö kuitenkin kärsi merkittävästä näkemyserosta. Meyerhold ei kokenut realismia mielekkääksi teatterin tekemisen tavaksi.

Realistisen teatterin kysymysten sijasta häntä kiinnosti kysymys teatterin essentiasta. Mikä teatterissa oli teatterillista? Mikä teki teatterista juuri teatteria? Meyerhold antoi vastauksensa tähän kysymykseen kehittämässään teatricalistisessa ohjaamisen tavassa, jossa hän yhdisti periaatteita symbolismista, taylorismista ja refleksologiasta, *commedia dell'arte*sta ja kiinalaisesta teatterista. Sen tarpeisiin hän kehitti **biomekaniikaksi** nimeämänsä näyttelijän ruumiintekniikan. Meyerhold näki kunkin taiteen itselleen tyypillisen materiaalin organisoimisena, ja teatterissa näyttelijä oli hänelle yhtä aikaa sekä materiaali että sen organisoija. Tämä itsensä organisointi oli nimenomaan fyysistä liikettä, tilan, muodon ja rytmin tajua ja tämän tajun ruumiillistamista. Tunnetta ei tässä prosessissa katsottu välttämättömäksi näyttelijän välineeksi, mutta silloin kun se oli tervetullutta, sen katsottiin syntyvän automaattisesti oikeanlaisen ruumiin toiminnan kautta. (Gordon 2003, 108–110; Leach 2003, 39–41)

Teatricalistinen teatteri ei kiistä teatteriuttaan eikä pyri rakentamaan kuvitteellista neljättä seinää näyttelijöiden ja yleisön välille. Näyttelijä on julkituodusti esiintyjä. On loogista, että Meyerhold puhuu myös näyttelijän tunteista suhteessa – ei rooliin ja draaman tapahtumiin – vaan näyttelemistapahtumaan. Meyerholdin käsitys näyttelijän tunteista on teatricalistinen jo itsessään: näyttelijän tunteet liit-

37 Teatterikorkeakoulu muuttui korkeakouluksi vuonna 1979. Siihen asti teatterikoulutusta antoi TeaKin edeltäjä Suomen Teatterikoulu. (Kallinen 2004, 50)

38 Mikko Kanninen kiinnittää väitöstutkimuksessaan huomion siihen, että Stanislavski suodattuu usein suomalaiseen näyttelijäntyöhön yhdysvaltalaisen metodinäyttelemisen kautta. Hän kiinnittää huomionsa myös niihin implisiittisiin, lähes tiedostamattomiin tapoihin, joilla (metodi)-Stanislavski ujuttui näyttelijöiden työskentelyyn ja tapoihin puhua näyttelemisestä: "Metodi-Stanislavski hyppäsi aina esiin piilostaan ja ryhtyi rakentamaan esitystä haluamaansa suuntaan – esityksen tekijöiltä sen enempää kyselemättä." (Kanninen 2011, valikko "Stanislavski", alaotsikko 1. "Metodi-Stanislavski")

tyvät näyttelemiseen ja näyttämöllä oloon, eivät neljän seinän sisäisiin kuvitteellisiin tapahtumiin. Tunteita ei tämän ajatuksen mukaan tule hakea kaukaa, omasta elämästä, vaan hetkistä näyttämöllä. Tällöin esimerkiksi itku on omista suruista puhdistettu, positiivinen psykofyysinen tapahtuma:

"Näyttämökyyneleet ja näyttämönauru ovat psykofyysiseltä olemukseltaan samanlaisia. Ne syntyvät luovasta innoituksesta, taiteilijan ilosta, eivät mistään muusta. Kaikki muut kyynelten loihimiskeinot ovat taiteessa kiellettyjä, neuroottisia ja patologisia." (Meyerhold 1981, 268)

Mihail Tsehov (1891–1955), joka Yhdysvaltoihin asetuttuaan alkoi käyttää nimeä Michael Chekhov, oli tunnustetuimpia Stanislavskin ohjaamia näyttelijöitä. Meyerholdin tavoin hän päätyi kuitenkin kritisoimaan niin Stanislavskin pidättäytymistä realismissa, kuin tämän näkemyksiä tunnemuistin käytöstä. Hän syytti Stanislavskia myös näyttelijöiden ajamisesta holtittomaan tilaan voimakkaiden tunteiden ohjatussa heitä jopa vaarantamaan ympäristöään. Se ei ollut taidetta vaan hysteriaa, Chekhov totesi.

Näyttelijän tunteet liittyvät Chekovin ajattelussa kiinteästi mielikuvituksen luomaan maailmaan: ei kysytä, mitä näyttelijä tuntee, vaan mitä roolihenkilö tuntee. Näyttelijöitä ei ohjata etsimään tunteita aktiivisesti omasta elämänhistoriastaan. Sen sijaan yhteisten harjoitusten avulla luodaan puitteet, joissa kuvitteellisten roolihenkilöiden tunnemaailma syntyy automaattisesti. Keskeisiä käsitteitä ja harjoitteita ovat **psykologinen ele** ja **atmosfäärit**. Psykologiseen eleeseen kiteytyy jokin roolihenkilön asennetta tai henkilöiden välistä suhdetta luonnehtiva laatu. (Chekhov 1985, 63–84) Se voi kiteytyä verbinä: työntää, nostaa, vetää, vääntää tai murskata. Atmosfäärit ovat näyttelijöiden yhdessä luomia näyttämöllisiä tiloja: näyttelijä voi kulkea sisään tiettyyn atmosfääriin ja siitä ulos. Yksittäisen roolihenkilön ja näyttelijän tunne voi toki olla myös atmosfäärille vastakkainen. (Chekhov 1985, 47–62) Rudolf Steinerein antroposofian innoittama spiritualistinen ulottuvuus läpäisee koko Chekhovin näyttelijänmetodia: näyttelijöiden lähettämän energian ja energiakehon liikkeet ja teot ovat oleellinen osa niin näyteltäviä draaman tilanteita kuin näyttelmistilanteita kokonaisuudessaan. Näiden harjoitteiden ja energian liikkeiden myötä tunteet syntyvät ilman erillistä ponnistelua. (Anu Koskisen muistitieto Marjo-Riikka Mäkelän Ilmaisuverstaassa pitämiltä Michael Chekhov -tekniikan kursseilta vuosilta 2011 ja 2012)

Tunnemuistin myöhemmät vaiheet: Metodinäytteleminen

Stanislavskin oppilaat Richard Boleslavsky ja Maria Ouspenskaya opettivat tämän järjestelmää perustamassaan The American Laboratory Theatressa 1930-luvulla. Näiden vaikutteiden innoittamina ohjaajat Harold Clurman (1901–1980), Cheryl Crawford (1902–1986) ja Lee Strasberg (1901–1982) perustivat The Group Theatren. Heidän työskentelynsä kautta Stanislavskin järjestelmä sai uudenlaisen muodon: kehittyi **metodinäyttelemiseksi** (The Method) nimetty näyttelemisen koulukunta. (Krasner 2003, 129) Louis Scheederin mukaan metodissa oli kysymys koko yhdysvaltalaisen näyttelemisen vallankumouksesta. (Scheeder 2006, 3) Metodilla onkin ollut erittäin suuri vaikutus näyttelijöiden työskentelyyn paitsi Yhdysvalloissa, myös muualla maailmassa ja erityisesti kaikkialla, missä tehdään realistista teatteria ja elokuvaa.

Yhdysvaltalaisessa metodissa erityisesti tunteita koskeva aines on ollut keskeisessä asemassa. Näyttelijäntyössä korostettiin henkilökohtaisuutta, syvyyttä ja sisäisyyttä. Näyttelijän oman persoonan haluttiin tulevan näkyviin tämän omien muistojen ja mielikuvituksen, omien tunteiden kautta. Haluttiin esiin **näyttelijän todella kokemia tunteita** jäljiteltujen tunteiden sijasta, luonnollista näyttämölläoloa maneerien sijasta. (Krasner 2003, 130–131)

Boleslavsky ja Ouspenskaja kiinnittyivät vahvasti tunnemuistin ajatukseen. (Boleslavsky 1933, 33–52; Hornby 1992, 152) Myös heidän oppilaansa Lee Strasbergin työssä tunnemuisti pysyi loppuun saakka keskeisenä, luovuttamattomana tekijänä. (Carnicke 1998; Strasberg 1988, 110–122) Kaikista metodinäyttelemisen edustajista metodi assosioidaan tavallisimmin juuri Strasbergiin. (Krasner 2003, 134)

Tunnemuistin lisäksi oleellinen osa Strasbergin opetusta oli **yksityinen hetki-harjoitus** (private moment), jossa opiskelija tekee toisten katsellessa jotakin, jonka hän normaalisti keskeyttäisi jonkun tullessa paikalle. Näin pyrittiin poistamaan esiintymisen sosiaalisia esteitä ja häpeää. Niin rentoutumisen, keskittymisen kuin yksityinen hetki-harjoituksenkin tarkoituksena on avata tietä näyttelijän totuudelliselle läsnäololle, jossa hänen omat tunnemuistonsa voivat vapautua näyttämölliseen käyttöön. Tällainen tila oli Strasbergin opetuksen tavoitteena ja siinä hän katsoi myös tiedostamattoman ja alitajunnan aktivoituvan luovalle tilalle välttämättömällä tavalla. (Krasner 2003, 132–138; Scheeder 2006, 11; Strasberg 2006, 18–24)

Strasberg on metodinäyttelemisen edustajista paitsi tunnetuin myös kiistellyin.³⁹ Hänen versiotaan metodista on kritisoitu muun muassa sisäänpäinkääntyneisyy-

39 Ehkä repivimmät erimielisyydet ovat syntyneet koulukunnan sisällä. The Group Theatren jäsen Stella Adler (1901–1992) vakuuttui Stanislavskin kanssa työskenneltyään siitä, että näyttelijäntyössä toimintaan keskittyminen tuottaa tunnemuistin käyttöä paremman lopputuloksen. Tämä näkökulman muutos synnytti Strasbergin ja Adlerin välille

destä ja siitä, että sen avulla ei kyetä luomaan riittävän teatterillisia elementtejä: visuaalisia, musiikillisia ja muotoon liittyviä ratkaisuja sekä selkeää artikulaatiota. Strasbergin metodin on arveltu sitouttavan näyttelijän pelkkään psykologiseen realismiin ellei peräti pateettiseen naturalismiin, ja soveltuvan ainoastaan kameratyökentelyyn. (Scheeder 2006, 9)⁴⁰ Näiden käytännöllisten ongelmien lisäksi jotkut ovat katsoneet Strasbergin toiminnan eettisesti kyseenalaiseksi: häntä on syytetty kultin luomisesta, salailusta, voyerismistä (Scheeder 2006, 10–12) ja harjoitusten muuttumisesta ryhmäterapiasessioiksi (Krasner 2003, 138)

Eniten kritiikkiä on kuitenkin kohdistettu Strasbergin tapaan pidättäytyä aisti- ja tunnemuistin ajatuksissa, jotka Stanislavski itse oli jo hylännyt. (Carnicke 1988; Hornby 1992, 173–186; Roach 1993, 211) Sharon Carnicke huomauttaa myös, että tunnemuisti ymmärrettiin yhdysvaltalaisessa metodissa eri tavoin kuin Stanislavski oli tarkoittanut: Stanislavskille tunne oli nimenomaisesti osa laajempaa kokevan näyttelemisen kokonaisuutta ja enemmän toiminnan tulos kuin sen alkupiste. Metodinäyttelemisessä tunne ymmärrettiin erilliseksi substanssiksi josta lähdettiin liikkeelle jäljittämään toimintaa ja näyttämöllistä tilannetta. Stanislavski oli myös Strasbergia varovaisempi rohkaisemaan näyttelijöitä käyttämään omia, tuskallisia muistojaan. Hän oli kiinnostunut näyttelijöiden henkisestä hyvinvoinnista, *mentaalista hygieniasta*. (Carnicke 1998, 125–131)⁴¹

Lee Strasbergin lisäksi metodinäytteleminen henkilöityy nykyään Stella Adleriin sekä Sanford Meisneriin (1905–1997), jotka ovat the Group Theatren vuosien jäl-

taiteellisen ristiriidan, joka johti Strasbergin eroon The Group Theatresta vuonna 1937. (Carnicke 1998, 5; Krasner 2003, 139; Scheeder 2006, 4) Kiista jakoi The Group Theatren jäseniä kahteen leiriin. The Group Theatressa ja Strasbergin johtamassa Actors' studiossa vaikuttanut Robert Lewis pyrki selkiyttämään metodinäyttelemistä kirjanakin julkaistussa luentosarjassaan, ja toi esiin Stanislavskin uran alkuvaiheen painottamista metodin muodostumisessa. (Lewis 1960, 92–93)

Tosin metodiin kohdistuvaa kritiikkiä on toisinaan vaikeaa erottaa Strasbergin henkilöön kohdistuvasta arvostelusta. Hänen näkemyksiään on toki myös puolustettu. Richard Hornby kritisoi Strasbergia, mutta tuo esiin myös väärinkäsityksiä ja harhaanjohtavia kärjistyksiä, joita Strasbergin pedagogiikkaan kohdistunut kritiikki sisältää. (Hornby 1992, 177–178) David Krasner puolestaan pitää myös Hornbyn esittämää kritiikkiä liioiteltuna. Hän luo esseellään *”I hate Strasberg – Method bashing in the academy”* kuvan metodinäyttelemisestä – myös Strasbergin versiosta – väärin perustein parjattuna syntipukkina. Toimittamassaan esseekokoelmassa Krasner antaa tilaa uudenglaisille metodinäyttelemistä koskeville näkemyksille. (Krasner 2000)

40 Omakohtaisesti koetuilla tunteilla on mielekäs paikka lähikuvissa, pienetkin tunneilmaisut saadaan näkyviin ja tunteiden jäljittely helposti paljastuu. Tunnekokemuksen toistaminen ei nouse kameranäyttelemisessä haasteeksi samalla tavoin kuin teatterin pitkällä harjoitus- ja esityskausilla. Kameratyössä riittää yksi onnistunut otto. Krasnerin mukaan tunnemuistitekniikka on kuitenkin tärkeä erityisesti teatterinäyttelijälle, koska se tähtää tekniikkaan, jonka avulla nimenomaan tunteiden toistaminen esityksestä toiseen tulee mahdolliseksi. (Krasner 2003, 137)

41 Hornby tosin huomauttaa, ettei myöskään Strasberg kehota näyttelijöitä käyttämään omia tuoreita tuskallisia muistojaan ja parhaillaan voimakkaina eläviä tunteitaan, vaan puhuu muistetuista tunteista jotka liittyvät kauan sitten tapahtuneisiin asioihin. (Hornby 1992, 177–178) Tämän voi tulkita niin, että myös Strasberg huolehti oppilaidensa *mentaalista hygieniasta*.

keen kehittäneet metodia omiin suuntiinsa. (Krasner 2003, 129) Krasnerin kiteytyksen mukaan Strasberg lähestyi näyttelemistä psykologian kautta, ja Adler erosi hänestä painottamalla sosiologista näkökulmaa. (Krasner 2003, 129).

Adler käänsi katseensa tunnemuistista toimintaan ja näyttelijän mielikuvitukseen. (Oppenheim 2008, 45-46) Hänelle näyttelijän tunteva persoona ei tullut esiin tunnemuistojen avulla, vaan sen kautta, mitä näyttelijän mielikuvitus tuottaa näytelmän annetuissa sosiaalisissa, kulttuurisissa, poliittisissa, historiallisissa ja maantieteellisissä olosuhteissa. (Adler 1988, Krasner 2003, 139) Mielikuvituksen avulla olosuhteista saadaan riittävän vaikuttavat, jotta ne herättävät näyttelijässä hänen omat, todelliset tunteensa. (Krasner 2003, 140) Näyttelijän vahvuus piilee hänen kyvyssään tehdä vahvoja, kiintoisia, stimuloivia valintoja. (Oppenheim 2008, 29) Tunnemuistin Adler saattoi hyväksyä siinä merkityksessä, että muistamalla, mitä oli **tehnyt** aiemman elämänsä tunnepitoisissa tilanteissa näyttelijä saattoi siirtää näyttämölle nämä muistamansa teot. Niiden avulla ja sivutuotteena myös tunteiden oli mahdollista syntyä. (Adler 1988, 47; Hammer 2000, 300)

Adlerin lähestymistavan yhdistäminen sosiologiaan liittyy Adlerin tapaan nähdä kaikki ympäröivä taideteoksen materiaalina. Hän korosti luonnon, historian ja muiden taiteiden tutkimista ja mielikuvituksen ruokkimista kaikella ympäröivästä yhteiskunnasta löytyvällä. Taide oli hänelle ihmiskunnan ja kulttuurien dialogia. (Oppenheim 2008, 30). Adlerille sisäinen ja ulkoinen sekoittuivat ja kietoutuivat yhteen. Hänelle kukin näyttelijä sisälsi monia mahdollisia (tuntevia) minuuksia, joista jokapäiväinen, esiin tuotava persoona oli vain yksi mahdollinen versio. (Oppenheim 2008, 35) Tällainen rakennetun minuuden ajatus lähestyy Erving Goffmanin sosiaalipsykologista näkemystä ihmisestä ja käyttäytymisen ymmärtämistä erilaisina esityksinä. (Goffman 1959) Toisaalta Adler ajattelee fiktiivisen roolin vapauttavan näyttelijän löytämään ja kertomaan itsestään totuuden. Tällöin rooli nähdään mahdollisena väylänä itsensä löytämiseen. (Oppenheim 2008, 35)

Jos Strasberg kiinnittyi psykologiaan ja Adler sosiologiaan, Meisner lähestyi näyttelemistä käyttäytymisen ja toiminnan kautta. (Krasner 2003, 129) Vähintään yhtä keskeiseksi nousi kuitenkin kontakti vastaanäyttelijään ja yleisöön. Hänen tunnetussaan **toistamisharjoitteessaan** (The Repetition Exercise) on oleellista vastaanäyttelijän tunteiden vaistoaminen ja vastaanottaminen sekä oikea, totuudellinen reagoiminen niihin. Meisnerin työskentelyssä tunteet liitettiin kommunikaatioon ja tunnevaihtoon näyttelijöiden välillä. Roolityö ja sen sisältämät tunteet syntyvät näin yhteisistä tilanteista ja suhteista. (Hart 2008, 56; Krasner 2003, 44-46)

Vaikka Meisnerkin etääntyi tunnemuistin ajatuksesta, hän ei täysin evännyt sen käyttöä kotityöskentelyssä. (Krasner 2003, 145) Hän kuitenkin painotti Adlerin

tapaan mielikuvitusta tunteiden synnyttäjänä. (Hart 2008, 59) Lisäksi hän kannusti psykofysiikan herättävään emotionaaliseen valmistautumiseen, haaveiluun (daydreaming) ennen kohtaukseen tuloa. Hän varoitti kuitenkin näyttelijöitä sulkeutumasta unelmiinsa ja tunteisiinsa kohtauksen aikana, koska se estää valmiuden jatkuvaan kontaktiin. Näyttelijän täytyy aina olla tavoitettavissa (available). (Hart 2008, 64-68)

Brecht : Poliitiikka tunteiden yli!

Saksalainen kirjailija ja ohjaaja Bertolt Brecht (1898-1956) suhtautui kielteisesti ajatukseen näyttelijän tunteiden tuomisesta näyttämölle. Hän ei kuitenkaan torjunut tunteita kokonaan, vaan pyrki muuttamaan niiden teatterillista asemaa tuntemisen katkaisun ja kriittisen tarkastelun kautta. Tunteet olivat Brechtille tutkittavia ilmiöitä, ja hänen tunteista erilliseksi ymmärtämänsä järki niiden oleellinen tutkimisväline:

"Eppinen teatteri ei vastusta emotioita vaan tutkii niitä eikä tyydy pelkästään niiden tuottamiseen. Järjen ja tunteiden erottamiseen syyllistyy keskivertoteatteri, sillä se tukahduttaa käytännössä järjen. Sen puolestapuhujat parahtavat tunteiden riistämisestä heti, kun teatterityöhön yritetään tuoda vähänkin järkeä." (Brecht 1991, 19)

Brechtin näkemyksiä ei voi tarkastella irrallaan **poliittisesta kontekstistaan**, hänen marxilaisuuteen nojaavasta tavoitteestaan muuttaa teatteria ympäröivää maailmaa **eeppisen tai dialektisen teatterin** kautta. (Långbacka 1991, 23-16, Thomson 2003, 98-102) Hän siis arvioi näyttelijän tunteita käytännöllisesti ja eettisesti sen mukaan, millaisia vaikutuksia oletti niillä olevan katsojan tunteisiin ja sitä kautta niihin yhteiskunnallisiin vaikutuksiin, joita hän toivoi tai pelkäsi esityksellä katsojiin olevan. Toisin kuin moni näyttelijän tunteiden suhteen skeptinen edeltäjänsä, Brecht ei pitänyt suotavana myöskään katsojien tunnevaltaista eläytymistä. Brechtin mukaan tunteen tarttuminen näyttämöltä katsojaan johtaa ennemminkin viihteelliseen passiivisuustilaan. (Långbacka 1991, 15)

Teatterin päämääränä tuli olla älyllisten oivallusten ja kriittisen asenteen herättäminen katsojassa. Siihen päästiin Brechtin mukaan parhaiten rakentamalla näyttelemiseen **vieraannutusefekti**. Tuohon efektiin tähtäävä näyttelijäntekniikka on Brechtin sanoin täysin **vastakkainen eläytymisen tekniikalle**. Brecht sallii eläytymisen tietyn harjoitusvaiheen keinona, mutta ei enää esityksissä. (Brecht 1991, 152) Tunteisiin eläytymisellä ei siten voi olla ainakaan keskeistä sijaa brechtiläisen näyttelijän esiintymisessä. (Brecht 1991, 152-213)

Brechtillä on ollut voimakas asema suomalaisessa näyttelijä- ja muussa teatterikoulutuksessa 1970-luvulla, ennen Jouko Turkan rehtorikautta. DDR:läisen teatterin ja sen myötä Brechtin vaikutus tuntui Pohjoismaissa Suomi mukaan lukien. Kaisa Korhosen, Iris-Lilja Lassilan ja Outi Nyttäjän vaikutuksesta Suomen Teatterikoulussa muodostuivat luku- ja työtavoiksi katsotut työskentelytavat, jossa pyrittiin yhdistämään Stanislavskin ja Brechtin hedelmällisimpiä puolia. (Kallinen 2004, 26-30)

Artaud ja sydämen urheilija

Antonin Artaud (1896-1948) oli ranskalainen surrealisti, filosofi ja teatteriteoreetikko, jonka ajatukset kiteytyvät **julmuuden teatterin** käsitteeseen. Artaud ei jättänyt jälkeensä täsmällisiä muotoiluja siitä, kuinka näyttelijäntaidetta käytännössä pitäisi harjoittaa ja opiskella. Grotowskia lainaten:

"Nostradamuksen tavoin ei Artaudkaan jättänyt jälkeensä mitään konkreettista tekniikkaa, pääsytietä, ei mitään menetelmää. Hän jätti jälkeensä vain näyn, vertauksen. Tämä johtui varmasti Artaud'n persoonallisuuden rakenteesta. Hänelle ei suotu sen enempää aikaa kuin keinojakaan kokeilla aavistuksiaan systemaattisessa työpajatilanteessa." (Grotowski 1993, 42)

Erilaisissa konkreettisista näyttelijäntönnön metodeista kirjoitetuissa kirjoissa Artaud ei näin ollen saa paljoa tilaa. Kiinnitän kuitenkin huomion ajatuksiin, joita hän esitti tunteista suhteesta näyttelijäntönnöön ja "valmennukseen näyttelijän ammattiin".

Artaud'n teksteissä kiinnittää huomion **äärimmäinen eettinen vaatimus**, jonka hän esittää teatterille ja näyttelijöille. Artaud kritisoi länsimaisen teatterin sitoutumista totunnaiseen kielen tasoon, joka ilmenee usein psykologisoinnin muodossa. Hän ymmärtää teatterin fyysiseksi, konkreettiseksi tilaksi, joka vaatii vain saada puhua omaa, konkreettista, aisteihin vetoavaa kieltään, kieltä joka on ollut olemassa jo ennen sanoja. (Artaud 1983) Artaud haluaa vaikuttaa katsojaan suoraan tämän ruumiin ja sen tuntemusten kautta, rajuina fyysisinä kuvina, eleinä, äänten värähtelyinä ja rytmeinä.

Kun nämä vaatimukset tuodaan yhteen näyttelijän tunteiden kanssa, siitä seuraa ajatus tunteista aineellisina, orgaanisina värähtelyjen vyyhteinä, joita näyttelijä voi oppia hallitsemaan ennen kaikkea oikeanlaisen hengitystekniikan kautta. Hengittämällä oikein näyttelijä oppii tuottamaan oikeanlaisen reaktion **tunneperäisessä lihaksistossaan**, joka Artaud'n mukaan kuuluu orgaanisesti näyttelijän olemukseen. Näyttelijä on sydämen urheilija.

Artaud tuo ajatteluunsa myös spiritualistisen sisällön jakamalla tunteita stimuloivan **hengityksen** eri sukupuoliin: kaksineuvoiseen, koiras- ja naaraspuoliseen. Tämä ajatus pohjautuu juutalaiseen mystiseen traditioon, kabbalaan. (Artaud 1983, 157–166)

"Jos näyttelijällä ei ole varastossaan tiettyä tunnetta, hän voi hengityksen avulla saavuttaa sen, jos osaa taitavasti yhdistellä sen vaikutuksia eikä erehdy sukupuolesta." (Artaud 1983, 161)

Tätä ajatusta hengityksen sukupuolesta lienee harvoin sovellettu teatterin piirissä. Ajatus tietyn fyysisen toiminnon vaikutuksesta tunteisiin yhdistää joka tapauksessa Artaudia moneen muuhun, psykofyysisyyttä painottavaan näyttelijäntyön perinteeseen.

Grotowski: Tunne osana autenttista näyttelijää

Puolalainen näyttelijätaustainen ohjaaja Jerzy Grotowski (1933–1999) viittasi suhteellisen harvoin suoraan tunteisiin. Tulkitsen kuitenkin tunteet todennäköisiksi osallisiksi hänen tavoittelemassaan näyttelijäntekniikassa. Grotowskille mielenkiintoista ei ole arkinen, teatterin ulkopuolisen elämän jäljittely ja kuvaaminen, vaan **arjen ylittävä (extra-daily) estetiikka**, jonka hän liittää Artaud'n jälkeensä jättämään näkyyn. Hänen näkökulmastaan Stanislavskin jäljittämä teatterillinen totuus ja realismi on liian lähellä arkea, *"jokapäiväisten toimintojen analogiaa"*. (Grotowski 1993, 36–37) Kun Stanislavskia kiinnosti murtaa näyttelijän *"teatraalinen maaperä"*⁴², aiemmin muotoutuneet teatterilliset maneerit, ja antaa niiden tilalle uskottavuuden ja luontevuuden teatterillinen totuus, Grotowski halusi murtaa tuon uskottavan ja luontevan, ja näyttää näyttelijälle tien todelliseen perusilmaisuun. (Wolford 2003, 194–195)

Grotowskin ehdottama näyttelijäntekniikka pyrkii riisumaan näyttelijän pohjimmaisesta, autenttisen olemuksen päältä päivittäisen arki-ilmaisun kerroksia, luontevuudeksi käsitettyä käytöstä. Tällainen ilmaisu merkitsee hänelle poikkeustilanteissa esiin tulevaa psykofyysistä elettä, joka ylittää ihmisen arkiymmärrykseen ujuttuneet vastakkainasettelut, kuten jaon toisistaan erillisiin ruumiiseen ja mieleen. Sitä ei saavuteta rakentamalla vanhan ilmaisun päälle uutta taitojen kerrosta, vaan ohjaamalla näyttelijä antautumaan, luopumaan väistelystä, vastustuksesta, tukkeumista sekä henkilökohtaisista ja ammatillisista tavoista stereotypioida itseään. Tätä antautumisen tietä Grotowski kutsuu negatiiviseksi tieksi, **Via Negativaksi**. Sen kautta näyttelijän on mahdollista saavuttaa kokonaisuuden tila ja suorittaa kokonai-

42 Stanislavski oppilailleen: *"Metodini fokus on vain siinä, että murren teidän teatraalisen maaperänne, jolla te seisotte ja annan todellisen ja elävän maaperän sen tilalle."* (Repo 2011a, 23)

sia, **totaalisia tekoja**. (Grotowski 1993) Tällainen näyttelijän kokonainen läsnäolo kohoaa Grotowskilla jopa teatterin oleelliseksi tavoitteeksi, ohi esitettävän fiktion ja siinä esiintyvien roolihenkilöiden.

Näyttelijän tunteiden kannalta tämä merkitsee nähdäkseni todennäköisyyttä, että tunteet ovat läsnä näyttel mistapahtumassa, totaalisessa teossa. Grotowskin mukaan näyttelijän on saatava kaikki voimavaransa liikkeelle, oltava täysin vilpiton, asetuttava paljaaksi ja paljastettava sisäisyytensä. Hänen vaatimuksensa mukainen näyttelijän toiminta *johtaa äärimmäiseen totuuteen, kaikkein henkilökohtaisimman olemuksemme lopulliseen paljastumiseen*. (Grotowski 1993, 37) On vaikea kuvitella tuota sisäisyyttä ja kaikkein henkilökohtaisinta olemusta ilman tunteita. Toisaalta Grotowski korostaa Stanislavskin fyysisten tekojen metodista puhuessaan, että tunteet eivät ole tahdonalaisia.⁴³ Hän ei siis ehdota, että näyttelijä pyrkisi vaikuttamaan tunteisiinsa suoraan. Tunne muotoutunee grotowskilaisen näyttelijän psykofyysisen kokonaisuuden osana, orgaanisesti ja ilman sen aikaansaamiselle omistettua, erillistä pyrkimystä.

Alba Emoting

Neurotieteilijät Susana Bloch ja Guy Santibanez-H sekä ohjaaja Pedro Orthous kehittivät 1970-luvulla Chilessä (Bloch 1993, 123) näyttelijöiden teknisen harjoitusmetodin, jolla pyritään löytämään perustunteita synnyttäviä toimintatapoja (effector patterns of basic emotions). Oikeita tunteita lähestytään ”ulkoa sisälle”, niiden **ulkoisia ilmenemismuotoja jäljittelemällä**. Näistä ilmenemismuodoista merkittäviä ovat **hengitys, ryhti ja asennot (postures) sekä kasvonilmeet**. Metodin varhainen nimi oli BOS method (Bloch, Orthous&Santibanes-H 2002, 219-238). Myöhemmin se on saanut tuotemerkkinimen Alba Emoting. Bloch on kehittänyt metodiin liittyen myös tekstien tunneanalyysin: tekstiä lukiessa valitaan tavoiteltaviksi tietyt perustunteet ja niistä sekoitetut monimutkaiset tunteet ja harjoitellaan sitten Alba Emoting -metodin avulla näitä sovitettuja tunnekulkuja. Bloch peräänkuuluttaa myös yhtäläistä tunteiden muistiinmerkitsemistapaa, jonka avulla näyttelijät ja ohjaajat voivat kommunikoida keskenään täsmällisesti. (Bloch 1993, 128)⁴⁴

Blochin ja kumppaneiden sekä ensimmäisessä luvussa esittelemäni Konijnin lähestymistavat muistuttavat toisiaan siinä, että kummallakin on pohja akateemisissa

⁴³ Pidän mahdollisena, että Grotowskin haluttomuus viitata suoraan tunteisiin johtui osaltaan halusta erottautua stanislavskilaisesta perinteestä ja sen sisäisestä kielenkäytöstä, jossa tunteilla on vahva eksplisiittinenkin asema.

⁴⁴ Pamela D. Chabora on kirjoittanut Alba Emotingin yhdistämisestä Strasbergiin kiinnittyvään metodinäyttelemiseen. (Chabora 2000)

ihmistieteissä, Konijnilla kognitiivisessa psykologiassa ja Alba emoting -työryhmällä neurotieteissä. Bloch ja kumppanit puhuvat enimmäkseen näyttelijän työstä roolin tunteiden löytämiseksi itsessään, mutta lisäksi he ovat kehittäneet tekniikoita erityyppisten näyttämöllisten estojen torjuntaan. (Bloch, Orthous&Santibanes-H 2002, 226) Konijn tarkastelee näyttelemistapahtumaa kokonaisuutena, ja korostaa task-emotion -nimellä kutsumiaan tunteita yli roolin tunteiden vaikutusten. (Konijn 2000, Konijn 2002, 65-69)

3.2. TUNNETUTKIMUS

Useimmiten länsimaalaisen arki ajattelu pitää tunnetta jonakin, jolle sen kokija ei mahda mitään, joka pulppuaa luonnostaan yksilön henkilökohtaisesta sisimmästä, ja joka kertoo jotain autenttista ja oikeaa sekä tunteen kokijalle itselleen että muille, joille hän tunteensa paljastaa. Toisaalta tunteisiin harvoin suhtaudutaan samanarvoisina, vaan toiset tunteet ovat toivotumpia ja hyväksytympiä kuin toiset.

Arkikäsitteet tunteista ja niihin liittyvä arkikielenkäyttö ovat kiinteässä suhteessa klassisiin keskusteluihin ja teorioihin, jotka ovat muodostuneet keskeisten vastakkainasettelujen ympärille. Näitä vastakkainasetteluita, joiden kautta ihmistä on pyritty ymmärtämään ja erittelemään, ovat jako ruumiiseen ja mieleen, tunteisiin ja rationaalisuuteen sekä yksilöllisyyteen ja sosiaalisuuteen. Arki ajattelu tuo mielen osuuden tunteissa esiin ennen ruumiillisuutta, sekä olettaa kasvatuksen ja sosiaalisten olosuhteiden vaikuttavan lähinnä tunteen ilmaisujen säätelyyn. Usein arki ajattelu käsittää tunteen ja rationaalisuuden toisistaan erillisiksi, kokonaan eri tyyppisiksi ilmiöiksi ja asettaa ne vastakkain esimerkiksi valittaessa toiminnan suuntaa. Rationaalisuutta painotettaessa tunteet voidaan nähdä hulluina, vahingollisina voimina, jotka täytyy järjen avulla saada hallintaan. Toisaalta ne voidaan esittää romanttisina johdattajina tehtäessä oikeita, rehellisiä valintoja. Tällainen näkökulma on emotivistinen. Tällöin tunne sekoittuu usein intuitioon. ("Täytyy tehdä niin kuin sydän sanoo").

Arkikäsitteiden ja teorian suhde on kaksisuuntainen. Keskeiset teoriat pohjautuvat yleensä jo antiikissa esitettyihin näkemyksiin ja hypoteeseihin⁴⁵ (Sihvola 1999).

45 Antiikin tunneteorioiden pohjana on sielun kolmijako -oppi: sielu jaettiin himokkaaseen, innokkaaseen ja järkevään osaan. Platon ja Aristoteles tarkastelevat tunteita erilaisina tasapainoa lisäävinä tai häiritsevinä tiloina, jotka lisäävät tuskaa tai nautintoa. Heidän teorioissaan näkyvät jo tunteiden erilaiset osatekijät, vaikkakin huomio kiinnittyy ruumiillisia tekijöitä enemmän kognitiivisiin tekijöihin, siihen kuinka arvio tietystä vaikutelmasta vaikuttaa sen synnyttämän tunteen laatuun. Platon ja Aristoteles rakensivat myös erilaisia käsityksiä tunteiden arvosta, tunteiden moraali järjestyksiä. Stoalaisen filosofian mukaan tunteet ovat järjen virheitä, epätosia arvostelmia tosiasialisesti samantekevistä asioista. (Robinson 2000; Sihvola 1999) Näyttelijän näkökulmasta kiinnostava antiikin teksti on Platonin *Ion*, joka keskittyy esiintyjän tunteisiin. Platon esittää, että esiintyjä -näyttelijä - on esiintyessään jumalallisten, hallitsemattomien tunteiden vallassa ja saattaa tartuttaa näitä tunteita katsojiin. (Platon 530a-542a).

Niihin on päädytty ainakin osittain siksi, että niitä on pidetty arki ajattelun valossa mielekkäinä. Toisaalta tunneteoriat saavuttavat jossain muodossaan myös arkikeskustelut tieteen popularisoinnin kautta.

Sen, mitä nykyään tavataan kutsua tunnetutkimukseksi, voi katsoa alkaneen 1800-luvulla Charles Darwinin ja William Jamesin klassikkotekstien myötä. Sen jälkeen kiinnostus tunteisiin on ollut katkoittaista. Filosofi-psykologi Kari E. Turusen mukaan 1970-luvulla tunne-sanan mainitseminenkin saatettiin tutkimuksellisissa yhteyksissä tulkita todisteeksi epätieteellisestä mielenlaadusta, 80-luvulla aiheeseen suhtauduttiin närkästyneesti, 90-luvulla kiinnostus alkoi lisääntyä ja 2000-luvulla voidaan jo puhua tunneinnostuksesta tai suorastaan muotiaihteesta. (Turunen 2004, 9) Oma havaintoni on samansuuntainen: jo tutkimukseni alkumetreillä tuoreen tunnetutkimuksen suuri määrä kävi ilmeiseksi. Tunteita esiin nostaneiden tutkimusalojen hengästyttävän pitkä luettelo ulottuu fenomenologiasta antropologiaan ja lingvistiikasta taloustieteeseen. (Näre 1999a, 10; Tuovila 2005, 16) Lisäksi eri tutkimusalojen edustajat vaihtavat aktiivisesti vaikutteita keskenään. Referoin tunnetutkimuksen vahvimpia suuntaviivoja.

Suurin osa tutkimusaloista jakaa yleisen käsityksen tunteista **tiloina, jotka sisältävät erilaisia osatekijöitä: ruumiillisia muutoksia, kognitiivisia sisältöjä, sosiaalisia ulottuvuuksia, ilmaisuja, säätelyä ja toimintapyrkimyksiä**. Tunteiden tutkimus on useimmiten näiden eri osatekijöiden välisten suhteiden tarkastelua ja sen pohtimista, mikä yhteys niillä on tunteen elämykselliseen laatuun. Tunnetutkimuksen eri lähestymistavat ottavat tunne käsitystensä kautta kantaa erilaisiin klassisiin vastakkainasetteluihin, kuten ruumiin ja mielen kahtiajako (nk. body/mind -kysymys), tunteen ja rationaalisuuden vastakkain asettaminen sekä ihmisen yksilöllisen ja sosiaalisen puolen erottelu toisistaan. Ne esittävät erilaisia kannanottoja näihin vastakkainasetteluihin, korostavat eri osatekijöitä tunteen kokonaisuudessa. (Dalglish 1998, 500; Heinämaa ja Reuter 1996; Parkinson, Fischer ja Manstead 2005, 3-23; Parrott ja Harré 2000, 1; Vilko-Riihelä 2003, 480-487) Muidenkaan tekijöiden olemassaoloa ja merkitystä ei kuitenkaan yleensä kiistetä, vaan eri teorioiden välille pyritään löytämään siltoja, jotka huomioivat kaikki eri osatekijät.

Aristoteles taas kirjoittaa Runousopissa: ”--esittävät tunteita uskottavimmin ne, jotka ovat näissä tunnetiloissa, raivostunut raivoa ja vihastunut vihaa todenmukaisemmin. Siksi runous on lahjakkaan tai hullun työtä: edellinen kykenee omaksumaan tunnevaikutelmia ja jälkimmäinen tempautuu niihin.” (Aristoteles 1455a)

Ensimmäinen vastakkainasettelu: Tunne ruumiissa vai mielessä?

Tunnetutkimuksessa ruumis/mieli (body/mind) -kysymys on merkinnyt sen poh-
timista, **missä määrin tunteet ovat ruumiillisia tiloja ja missä määrin mielen
toimintaa**, kumpi näistä elementeistä on tunteen syntymisessä ensisijainen, ja
millaisia vaikutussuhteita niiden välillä esiintyy. Nykyinen tunnetutkimus näyttää
kulkevan yhä **holistisempaan** suuntaan: ruumis ja mieli ymmärretään yhä kiin-
teämmin toisiinsa kiinnittyneinä. Ne muodostavat ihmisen psykofyysisen koko-
naisuuden. Ruumis ja mieli eivät ole olemassa ilman toisiaan, vaan ne toimivat
toisiinsa irrottamattamasti kietoutuneina saman kokonaisuuden osina. Erilaiset
dualisminpurkuhankkeet ovat olleet merkittävä osa viime aikojen ruumis/mieli-
keskustelua. (Damasio 2001, Damasio 2003). Tunnetutkimuksen kannalta tämä
merkitsee, että tunteen ruumiilliset ilmentymät ovat erottamaton osa tunteiden
kokemuksellisia sisältöjä.

Ruumis on joka tapauksessa ollut tunnetutkimuksen keskeisellä paikalla niin
kauan kun aihetta on kirjallisesti pohdittu. Tunteet ilmenevät ruumiissa erilaisina
hermoston ja sisäerityksen tiloina. Ne aiheuttavat tunteen kokijassa tuntemuksia,
jotka usein näkyvät ja kuuluvat myös muille. Vuosisatojen kuluessa ruumiillisesti
painottunut tunnetutkimus on kulkenut matkan ruumiintuntemusten ja -ilmaisun
pohdinnasta hormonaaliseen mittaamiseen ja aivokuvantamisen menetelmiin.
(Dagleish 1998, 482–488). Tämän matkan aikana käsitys ruumiin keskeisestä ase-
masta tunneprosesseissa on edelleen vahvistunut.

Nykyiseen tunnetutkimukseen selkeimmin vaikuttaneet biologispohjaiset tun-
nekäsitykset syntyivät 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Tärkeimpinä vai-
kuttajina voidaan pitää biologi Charles Darwinia (1809–1882) ja filosofi-psykologi
William Jamesia (1842–1910). Heidän painotuksensa tunteiden analyysissä poik-
keavat toisistaan, mutta he tuovat esiin saman keskeisen argumentin tunteiden ja
ruumiin suhteesta: niiden erottamattoman yhteyden tuntemisen prosessissa.

Darwin julkaisi vuonna 1872 teoksen *The expression of the emotions in man and ani-
mals*. Tämä evoluutiopsykologian keskeinen teos tekee biologi Darwinista merkittä-
vän vaikuttajan myös sosiaalipsykologian tunne- ja ilmetutkimuksen alalla. Darwin
liitti ilmaisun **evoluutiokehitykseen**. Hänen mukaansa tietyt ilmaisut, ilmeet, eleet
ja ruumiinasennot liittyvät automaattisesti tiettyihin perustunteisiin: iloon, suruun,
pelkoon, vihaan, hämmästykseen ja inhoon. Nämä ruumiilliset tunteenilmaisut ovat
universaaleja. Ne ovat kehittyneet luonnonvalinnan seurauksena eläinten vastaavista
ilmaisuista, ja niiden perimmäinen tarkoitus on selviytyä tunnetta aiheuttavissa
tilanteissa tai kommunikoida lajitovereiden kanssa. Tunteet ovat ihmisen biolo-

giaan universaalisti ohjelmoituja valmiuksia, jotka puhkeavat näkyviin tiettyjen sääntöjen mukaisesti. (Darwin 2009) Monet tutkijat ja tutkimusryhmät, kuten Paul Ekman, Wallace V. Friesen ja Carroll Izard tutkimusryhmineen ovat tutkineet Darwinin jalanjäljissä perustunteisiin liittyviä kasvonilmeitä sekä äänensävyjä ja niiden universaaliutta. (ks. esim. Ekman, Friesen ja Ancoli 2001, 255–264.) Tulokset ovat ristiriitaisia, yhteyttä perustunteiden ja tiettyjen ilmeiden tai äänensävyjen välillä ei ole voitu varmentaa. (Dalglish 1998, 479–481)

William James julkaisi vuonna 1884 filosofisessa *Mind*-lehdessä artikkelin *What Is an Emotion?* Hän esitti näkemyksensä siitä, mikä on ruumiin asema tunteiden prosesseissa. Samaan aikaan toisaalla tanskalainen fysiologi Carl Lange (1834–1900) päätyi samankaltaisiin ajatuksiin. Heidän mukaansa se nimettiin **James-Langen teoriaksi**. Teorian mukaan **tunteita ei ole olemassa ilman ruumiillista tilaa**:

“Bodily changes follow directly the perception of the exciting fact, and our feeling of the same changes as they occur IS the emotion. (“Ruumiilliset muutokset seuraavat suoraan kiihdyttävää havaintoa, ja näiden muutosten aiheuttamat tuntemukset OVAT tunne.”) (James 1950, 449)

James jatkaa:

“Without the bodily states following the perception, the latter would be purely cognitive in form, pale, colorless, destitute of emotional warmth.” (“Ilman havaintoja seuraavia ruumiillisia tiloja havaitseminen olisi laadultaan puhtaasti kognitiivista, kalpeaa, väritöntä, vailla emotionaalista lämpöä.”) (James 1950, 450)

James-Langen teorian mukaan ruumiillisen tilan ja tunteen kokemuksen välillä on kausaalinen suhde, niin että ruumiillinen tila aiheuttaa tunteen eikä päinvastoin. Tietyt ulkoiset ärsykkeet saavat ruumiissa aikaan automaattisen ja synnynnäisen reaktion, ja tätä reaktiota tulkitessaan ihminen ymmärtää kokevansa tunteen. Siis: en juokse karkuun koska pelkään, vaan pelkään, koska juoksen karkuun. (Dalglish 1998, 465–466; James 1950, 442–485) James-Langen teoria demystifioi tärkeällä tavalla henkisesti painottunutta tunnekeskustelua tuomalla ruumiin sen ratkaisevalle paikalle.⁴⁶

Neurotieteiden eri osa-alueilla on nykyisessä tunnetutkimuksessa oleellinen rooli. Kaikki tunteen ruumiilliset ilmenemismuodot, reaktiot ja tuntemukset

⁴⁶ James-Lange -teoria on hyvä esimerkki ihmistieteellisestä teoriasta, joka on useissakin keskusteluissa kytkeytynyt keskusteluun näyttelemisestä ja erityisesti näyttelijän tunteista. Yhtäällä neurobiologi Damasio viittaa emootioita käsitellessään näyttelijöiden tunnemuistityöskentelyyn (Damasio 2001, 141; Damasio 2003, 62). Toisaalla näyttelemisen asiantuntijat viittaavat James-Langen teoriaan pohiessaan tunteeseen liittyvän ruumiillisen toiminnan (mahdollista) ensisijaisuutta tunteen kokemukseen nähden. (Carnicke 1998, 132, 139, 144, 149, 208; Cohen 1986, 60; Roach 1985, 84, 148, 162, 192, 201, 224)

kiinnittyvät **hermoston toimintaan**. Neurotieteellisen tutkimuksen perusteella on selvää, ettei mikään hermoston kohta toimi itsenäisenä yksikkönään, vaan äärimmäisen monimutkaisen kokonaisuuden osana. Tietyn aivojen alueet ja niiden yhteistoiminta voivat kuitenkin olla muita keskeisemmässä roolissa tietyn psyko-fyysisen ilmiön synnyssä. Tunteiden prosesseissa keskeisiä alueita ovat esimerkiksi otsalohko, amygdala eli mantelitumake, hypothalamus ja aivorungon tumakkeet. (Damasio 2003, 63–80, Dalgleish 1998, 482–487) Ne muodostavat kokonaisuuden hermoston välittäjäaineiden ja sisäerityksen kanssa, jotka myös ovat yhteydessä tunteisiin. (Dalgleish 1998, 487–488)

Neurobiologi Antonio Damasio erottaa emotion (emotion) ja tunteen (feeling) toisistaan. Emootiolla hän kuvaa ainoastaan hermostollisia tiloja, joilla ruumis reagoi tiedostetusti tai tiedostamatta vastaanottamiinsa ja arvioimiinsa ärsykkeisiin. (Damasio 2001, 50–61) Tunteilla hän viittaa siihen mielen tilaan, jonka näiden hermostollisten tilojen tiedostaminen saa ihmisessä aikaan. Hän ehdottaa tunteen määritelmäksi:

”Tunne on aistimus tietystä kehontilasta ja aistimus tietystä ajattelutavasta ja tiettyyn teemaan liittyvistä ajatuksista.” (Damasio 2003, 87)

Damasio nostaa esiin myös tunteisiin liittyvien mielikuvien virran, se rytmit ja intensiivisyyden vaihtelut. Jokaisella tunteella on sille tunnusomainen mielikuvien virta. (Damasio 2003, 86–87)

Damasio kiinnittyy vahvasti ruumiillisten tunneteorioiden klassikoihin. Hän korostaa Darwinin tapaan emootioiden ja tunteiden evolutiivista tehtävää ja kehityshistoriaa. (Damasio 2003, 39–44) James–Langen teorian mukainen ajatus ruumiillisen emootioreaktion ajallisesta ensisijaisuudesta suhteessa tietoisesti koettuun tunteeseen on niinikään keskeinen Damasion ajattelussa. (Damasio 2003)

Vittorio Gallesen ja Giacomo Rizzolattin **peilisolu-/peilineuroniteoria** on yksi vuosisadan vaihteen läpimurroista neurologisen tunnetutkimuksen alueella. Apinakokeissa havaitut, peilineuroneiksi nimetyt aivosolut reagoivat samalla tavoin toisen liikkeeseen kuin omaan vastaavanlaiseen. Peilineuroniteoriaa on sovellettu esimerkiksi kinesteettisen sympatian tutkimisessa, mutta sillä on yhteytensä myös tunnetutkimukseen. Johtopäätökset jatkotutkimuksista⁴⁷ nimittäin olivat, että paitsi toisen liikkeiden mentaalinen peilaaminen, myös toisen tunteiden tunnistaminen, tunteiden tarttuminen ja empatia (kuten kyky samastua ruumiillisesti toisen liikkeeseen sitä katsottaessa), ovat neurologisesti rakentuneita, myötäsytntisiä ihmismielen ilmiöitä. (Hari 2007, 1565–1573, ks. myös Damasio 2003, 111) Peilineuroniteoria

47 Peilineuronitutkimusta on kehitetty myös Suomessa, muun muassa Riitta Harin johtamassa tutkimusryhmässä Teknillisessä korkeakoulussa. (Hari 2007)

on herättänyt viime vuosina kiinnostusta esittämisen- ja esityksentutkimuksen aloilla. (Rynell 2008, 154–160) Teoria sopii hyvin yhteen intuitiivisen käsityksen kanssa, jonka mukaan tunne voi tarttua sekä näyttelijästä katsojaan että näyttelijästä toiseen näyttelijään ja takaisin. Tarttumisen tapahtuma lienee myös jossain määrin erityinen teatterissa, jossa tunteen näytellystä laadusta ollaan tietoisia ja merkitysten kommunikointi on pitkälti symbolista ja sopimuksenvaraista. On silti mielekästä olettaa, että tunne voi näyttelemisen yhteydessäkin tarttua ihmisestä toiseen.

Toinen vastakkainasettelu: Tunne vastaan kognitio?

Ruumis/mieli -kysymyksen lisäksi yleinen vastakkainasettelu on **tunteen ja rationaalisen ajattelun, päättelyn ja arvostelmien suhde**: ovatko tunteet ja rationaalisuus päinvastaisia, eri suuntiin vetäviä voimia vai toisiinsa kietoutuneita saman kokonaisuuden osia? (Heinämaa ja Reuter 1996; Kinnunen 2012; Niiniluoto 1996, 109–117)

Kognitiivinen lähestymistapa korostaa ajattelun ja päättelyn osuutta tunteiden synnyssä. Tämä korostus on kognitiivisen psykologian lähtökohta. **Tunne rinnastuu arvostelmaan**, se voidaan käsittää jopa yhdeksi tiedon muodoksi ja merkitykseksi. Kehon reaktio toimii viitteenä tunteeseen, mutta arvio tai päätelmä tilanteesta vaikuttaa siihen, miksi tunteeksi kokemus tunnistetaan ja nimetään. Tämä on kognitiivisen tunneselityksen ydin. Toisaalta tunne voi muokata arvioita ja päätelmiä. Valmiiksi vihainen ihminen voi nähdä suurena epäkohtana asian, jonka toisenlaisessa mielentilassa ohittaisi olankohautuksella. Tulkinta ympäröivästä maailmasta tehdään tällöin ”tunteen läpi”. (Dalglish 1998, 489–494) Näin ollen kognitiiviset tunneteoriat madaltavat tunteen ja rationaalisuuden välistä kuilua ja ymmärtävät ne –eivät ainoastaan toisiaan täydentäviksi – vaan toisiinsa saumoitta liittyviksi elementeiksi. Tällainen on myös neurobiologi Damasion kanta. (Damasio 2001) Kuten ruumiin ja mielen, myös tunteen ja rationaalisuuden välille muodostettu vastakkainasettelu purkautuu.

Kognitiivinen lähestymistapa kietoutuu monin tavoin sosiaalisuuteen. Ihminen on **sosiaalinen ja kulttuurinen olento myös tietoa käsitellessään**. Tulkinnat tilanteista, päätelmät ja arvostelmat pohjautuvat usein toisen yksilön, sosiaalisen ryhmän tai laajemmin koko kulttuurin arvoihin ja uskomuksiin. Ne voivat myötäillä sitä tai joskus asettua jyrkästikin sitä vastaan, mutta ne eivät synny sosiaalisessa tyhjiössä. (Parkinson, Fischer ja Manstead 2005, 12–13) Richard Lazarus (1922–2002) yhdistää teoriassaan (appraisal theory) tunteen kognitiivisia ja sosiaalisia osatekijöitä. Hänen mukaansa tunteen aiheuttaa jokin ärsyke, josta kokija tekee ensin primaarisen ja sen jälkeen sekundaarisen arvion. Näihin arvioihin vaikuttavat

paitsi henkilökohtaiset tiedot, kyvyt ja motiivit, myös ympäristön antamat vihjeet, odotukset ja palautteet. (Smith ja Lazarus 2001, 94-114; Parkinson ym. 2005, 6-9; Vilkkö-Riihelä 2003, 174-177, 485)

Kolmas vastakkainasettelu: Sosiaalista edeltävä yksilö vai yksilöä edeltävä sosiaalisuus?

Ruumiilliset ja kognitiiviset tunneteoriat samoin kuin psykodynaamiset näkökulmat tunteisiin paikantavat tunteen ensisijaisesti yksilöön. Tällainen on pitkään ollut sekä arki ajattelun että psykologisen perinteen valtakäsite. (Parkinson ym. 2005, 20-23)

Sosiaalipsykologisen tunnetutkimuksen uranuurtaja ja työelämän tunteiden tutkija Arlie Russell Hochschild (s.1940) erittelee erilaisia tunteen käsittämisen tapoja. Hän nimeää **organismimalliksi** (organismic model) ajattelutavan, jossa tunteet ajatellaan biologisiksi, vaiston kaltaisiksi asioiksi, jotka kuuluvat yksilön psyyken rakenteeseen ja ovat olemassa silloinkin kun ne eivät näy ulospäin. (Hochschild 1983, 214-221; Korvajärvi 2005, 206) Hochschildin oma tunnekäsitys kiinnittyy osittain organismimalliin. Hän pitää tunteita ihmisen tärkeimpänä biologisena aistina. (Hochschild 1983, 229; Korvajärvi 2005, 207-208)

"Emotion, therefore, is our experience of the body ready for an imaginary action" toteaa Hochschild. (Hochschild 1983, 230) *(emootiot ovat ruumiin kokemus ihmisen ollessa valmiina mielikuvansa mukaiseen toimintaan, suomentaa Korvajärvi)* (Korvajärvi 2005, 208)

Kaikki nämä yksilöllisesti painottuneet lähestymistavat tunteisiin kuitenkin tunnistavat tunteiden muotoutumisessa myös **sosiaalisia ja kulttuurisia osatekijöitä**. Tunteva ihminen sijoittuu aina sosiaalisten suhteiden ja yhteisöjen kokonaisuuteen, joka vaikuttaa hänen tunteisiinsa. Tunteet eivät ole ainoastaan sosiaalisen vaikutuksen kohde, vaan tunteminen on sosiaalista vaikuttamista ja tuottavaa voimaa. Tunteet on 1990-luvulta lähtien ymmärretty yhä laajemmin "käyttäytymisen organisoitumiseen vaikuttavina tekijöinä" (Helkama, Myllyniemi ja Liebkind 2005, 164) ja "yhä tärkeämpinä yhteisöjen muovautumisen perustana." (Näre 1999a, 9) Tässä ajattelussa ruumiillinen ilmiasu on tunteen aineellinen perusta ja välttämätön edellytys tunteen ja muiden mielenilmiöiden olemassaololle, mutta varsinainen mielenkiinto kohdistuu niihin sosiaalisiin suhteisiin ja tilanteisiin, joissa tunteet saavat kulloisenkin erityisen muotonsa. Hochschild nimittää tällaista sosiaalisuutta painottavaa tunteen käsittämisen tapaa **vuorovaikutusmalliksi** (interactional model). (Hochschild 1983, 214-217, 221-228)⁴⁸

⁴⁸ Hochschildin oma tunnekäsitys on yhdistelmä organismi- ja vuorovaikutusmalleja. (Hochschild 1983, 228-232)

Tutkimuksen kentässä luonnontieteiden, kuten neurologian, tuntumaan sijoituvat tunneteoriat korostavat tunteen ruumiillista perustaa, ja näkevät sosiaaliset tekijät merkitykseltään vähäisempinä vivahdetekijöinä. Yhteiskuntatieteissä, kuten sosiaalipsykologian, sosiologian ja antropologian aloilla, tunteiden sosiaalisen aineksen alue korostuu. Sosiologinen tunnetutkimus on kiinnostunut tunteiden asemasta **kulttuurisilla makrotasoilla** yhteiskunnissa, talous- ja työelämässä, kansojen tai sukupolvien oletettuina ominaisuuksina. (Näre 1999a) Sosiaalipsykologian tunnetutkimus keskittyy tunteisiin sosiaalisina ilmiöinä mikrotasolla, **yksilöiden tai ryhmien välillä tai ryhmien sisällä**. (Helkama ym. 2005, 164-176; Parkinson ym. 2005, 2-3) Toisaalta sosiologisen tunnetutkimuksen piirissä on laajalti otettu vaikutteita yksilökeskeisemmistä tutkimusperinteistä, kuten psykoanalyysistä ja psykohistoriasta sekä fenomenologisesta tunnerruumiin tutkimuksesta. Tämä on yksi merkki laajemmasta kiinnostuksesta modernien yhteiskuntien individualisoitumiskehitystä kohtaan. (Näre 1999a, 9-15) Näin ollen myös ero sosiologian ja sosiaalipsykologian lähestymistapojen mikrouden ja makrouden välillä hetkittäin hämärtyy. Antropologisen tunnetutkimuksen piiriin kuuluvat kysymykset tunteiden ei-universaaleista piirteistä, **kulttuurien välisestä vaihtelusta** tunteiden ilmaisussa, säätelyssä ja kokemisessa. (Eriksen 67, 309; Heelas 2000, 171-199; Lutz 2000, 151-170, Markus ja Kitayama 2001, 119-137)

Hochschildin tutkimusten ympärille on kehittynyt erityisesti ihmisten tekemän **työn ja tunteiden suhteisiin** tarkentuva tunnetutkimuksen haara. Hochschild tutki lentoemäntien ja laskun perijöiden työssään harjoittamaa ja työnjohdon heiltä edellyttämää tunnetyötä (emotional labor), tunteiden tuntemisen ja ilmaisun muokkausta. (Hochschild 1983, 89-; Korvajärvi 2005) Suomessa työelämän ja tunteiden yhteyksiä on tutkinut muun muassa Kai Ilmonen. (Ilmonen 1999)

Yleisemmällä teoreettisella tasolla tunteiden sosiaalisuuden tutkimus jakautuu sen mukaan, miten ihminen ja hänen sosiaalisuutensa luonne ymmärretään. Omaa tutkimustani lähinnä olevan tieteen, sosiaalipsykologian, tunnekäsitysten piirissä on erilaisia painotuksia riippuen siitä, millaiseen ihmiskäsitykseen sitoudutaan. Psykologiaa lähellä oleva sosiaalipsykologia käsittää ihmisen olemukseltaan ennen kaikkea yksilöksi, joka suhtautuu ja reagoi muihin erityisissä sosiaalisissa tilanteissa. (Burr 2004, 21-23) Sosiaalisia tunneselityksiä on tällöin kehitetty osin ruumiillisten ja kognitiivisten teorioiden pohjalta. Tärkeitä vaikuttajia ovat olleet esimerkiksi Darwin ja hänen näkemyksensä tunteiden ilmaisuista kommunikaationa, sekä Lazarus ja hänen ajatuksensa tunteiden arviointien sosiaalisista aineksista. Tietyt tunteet, kuten syyllisyys, häpeä ja kunniantunto, katsotaan olemukseltaan muita selkeämmin sosiaalisiksi, yhteisön tuottamiksi tunteiksi. (Helkama ym. 2005, 165-167)

Sosiologisesti painottuva sosiaalipsykologia pohjautuu vahvasti George Herbert Meadin näkemyksiin ja niiden pohjalta kehitettyyn **symboliseen interaktionismiin**. Siinä ihmisen minuuden ajatellaan rakentuvan alusta pitäen ja oleellisimmilta osiltaan vuorovaikutuksessa muiden kanssa. Tällöin ei ole olemassa sosiaalista kontekstia, kieltä ja vuorovaikutusta edeltävää ihmistä. (Burr 2004, 23–26, 73–80)

Osa sosiologisesti painottuneista sosiaalipsykologian teorioista sopii yhteen symbolisesta interaktionismista erillään kehittyneen **sosiaalisen konstruktionismin** paradigman kanssa. (Burr 2004, 26–28 ja 113). Tällöin tunteet käsitetään sosiaalisiksi konstruktioiksi, ei biologisiksi itsestäänselvyyksiksi (givens). Vaikka niillä on biologinen osatekijänsä, niitä voidaan täysin ymmärtää vain sosiaalisen tasonsa myötä, ja tunteeseen sisältyvä arviointi on oleellisesti riippuvaista sosiaalisista ja kulttuurisista yhteyksistä, kuten kielellisistä käytännöistä ja moraalisisistä sisäistyksistä. Konstruktionististen tunneteorioiden taustalla ovat vaikuttaneet antropologiset tutkimukset tunteiden ja niiden ilmaisujen kulttuurisesta variaatiosta. (Averill 1980, 305–312; Lupton 1998, 15–21; Lutz 1985; Niedenthal, Krauth-Gruber ja Ric 2006, 17–21; Ylijoki 2001, 245–247)

Tässä tutkimuksessa tunteiden sosiaalinen osatekijä on keskeisessä asemassa. Epistemologinen lähtökohtani on sosiaalisessa konstruktionismissa, minkä lisäksi yksi aineiston analyysin lukuni (5.4.) keskittyy niihin yksilöllisiin/kollektiivisiin merkityksiin, joita haastateltavat antavat tunteille näyttelemisen välineinä.

4. *Epistemologiasta ja metodologiasta*

Olen edellä tuonut esiin oletuksiani tutkimuskohteeni luonteesta, yhtäältä tunteista yleensä ja toisaalta näyttelijäntyöstä, sekä siitä, miten tunteet ja näyttelijäntyö kytkeytyvät toisiinsa. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys on sidoksissa näihin oletuksiin. Se myös määrittää edelleen epistemologisia ja metodologisia sitoumuksia ja valintoja. Epistemologinen sitoumus liittyy tietäjän (tutkijan) ja tiedettävän asian väliseen suhteeseen, oletukseen siitä, millaista tietoa tutkimuskohteesta on mahdollista saada. Metodologinen valinta tapahtuu ontologisten ja epistemologisten sitoumusten määrittämien mahdollisuuksien rajoissa, ja on väite siitä, kuinka mahdollinen tieto parhaiten on saavutettavissa.

Tutkimukseni pohjautuu **sosiaalisen konstruktionismin** (tai lyhyemmin konstruktionismin)⁴⁹ paradigmaan, ja nimenomaan sen **ontologiseen eli realistiseen suuntaukseen**. Oleellisin taustavaikuttajani on Michel Foucault. Pääasiallinen tutkimusotteeni on **foucault´lainen diskurssien analyysi (FDA)**. Yhdistän siihen näyttelijän tunnetyöskentelyn tapojen tarkastelua niinikään foucault´laisen **itsekäytännön** käsitteen kautta. Tässä luvussa sijoitan ensin tutkimukseni konstruktionismin kenttään. Sen jälkeen täsmennän Foucault´n ajattelun merkityksen tutkimuksessani.

4.1. SOSIAALINEN KONSTRUKTIONISMI

Termiä sosiaalinen konstruktionismi käyttivät ensimmäisinä Peter L. Berger ja Thomas Luckmann vuonna 1966 teoksessaan *The Social Construction of Reality*. Heidän tiedonsosiologian analyysinsä taustalla vaikutti vahvasti Alfred Schutzin fenomenologinen sosiologia (Aittola ja Raiskila 1998, 217–220; Berger ja Luckmann 1998, 26) sekä Marxin ajatus kulttuurin vaikutuksesta tietoisuuteen. (Berger ja Luckmann 1998, 16–17) Vivien Burr kiinnittää huomion myös taustalla vaikuttaneeseen symboliseen interaktionismiin. (Burr 2003, 12–13) Berger ja Luckmann nostivat arkitiedon, ihmisten jokapäiväiset kokemukset, keskeisiksi tutkimuksen kohteiksi. (Berger ja Luckmann 1998) Myöhemmin konstruktionismi on kehittynyt monitieteisesti, monien erilaisten ajattelijoiden myötä moniin erilaisiin suuntiin. Useissa tapauksissa se on irronnut Bergerin ja Luckmannin teeseistä kiinnitty-

49 Kuten Ian Hacking huomauttaa, ”sosiaalinen” on useimmissa tapauksissa tarpeeton lisäys ”konstruktionismi”-ilmaisuun. (Hacking 2009, 65). Käytän ilmaisuja ”sosiaalinen konstruktionismi” ja ”konstruktionismi” toistensa synonyymeina. Erityisesti silloin, kun käsite muuntuu adjektiiviksi, on ”konstruktionistinen” jouhevampi ilmaisu kuin ”sosiaaliskonstruktionistinen”.

äkseen johonkin heidän ajatuksilleen jopa aivan vieraaseen ainekseen. (Heiskala 1994, 166-167) Näin sosiaalinen konstruktioismi on tullut tarkoittamaan osittain eri asioita erilaisissa yhteyksissä.

Konstruktioismiin myöhemmin vaikuttaneista teorioista ja henkilöistä nostetaan usein esiin kielenfilosofi Ferdinand De Saussuren merkitysvälittynä teorian, Harold Garfinkelin etnometodologia ja kriittisen psykologian ja sosiaalipsykologian edustajia, kuten Jonathan Potter, Margaret Wetherell, Michael Billig, Kenneth Gergen ja Ian Parker. Michel Foucault'n poststrukturalistisen ajattelun merkitys on niin voimakas, että se mainitaan lähes aina konstruktioismin esittelyissä. Joskus esiin tuodaan myös toinen ns. ranskalaisen nykyteorian edustaja Jacques Derrida ja tämän dekonstruktion käsite. (Burr 2003, 15, 17-18)

Kuvaan ensin konstruktioistisen ajattelun yleisimpiä pääajatuksia, jotka ovat enemmän tai vähemmän yhteisiä kaikille konstruktioismin suuntauksille. Tämän jälkeen tarkennan katseeni näiden suuntausten eroavaisuuksiin ja oman tutkimukseni kannalta olennaisiin kysymyksiin ja erimielisyyksiin.

Konstruktioististen suuntausten yhteinen perusta

Sosiaalisen konstruktioismin perusajatuksiin kuuluu, että tieto muodostuu aina **jostain näkökulmasta, jotakin tarkoitusta varten ja jossakin sosiaalisessa suhteessa**. (Löytönen 2004, 71) Burr esittää seuraavat perustavat oletukset, joille konstruktioistinen tutkimus -erilaisin painotuksin- perustuu.

1. Kriittinen asenne itsestäänselvänä pidettyyn tietoon

Konstruktioismin syntyy vaikutta laaja turhautuminen luonnontieteitä jäljitteleviin, määrällisiin tutkimushanteisiin ja kokeellisten tutkimusasetelmien, esimerkiksi kokeellisen psykologian, rajoittuneisuuteen. Se siis kasvatti suosiotaan kapinaliikkeenä positivistiseksi käsitettyä tieteenorientaatiota vastaan. Tämä näkyy esimerkiksi tapana korostaa kriittistä asennetta itsestään selvänä pidettyyn tietoon. Konstruktioistisessa ajattelussa kyseenalaistuu näkemys, jonka mukaan maailmasta voisi tehdä objektiivisia ja puolueettomia havaintoja. Maailmaa koskevien jäsennystemme ei oleteta välttämättä viittaavan siinä luonnostaan esiintyvään järjestykseen. (Burr 2003, 2-3; Löytönen 2004, 71-72)

2. Oletus tiedon historiallisesta ja kulttuurisesta spesifisyydestä

Toinen yhteinen lähtökohta on korostaa tietämisen riippuvaisuutta kulttuurisesta ympäristöstä ja ajasta. Tapamme ymmärtää asioita ovat erilaisia eri kulttuureissa ja

eri aikoina, ne ovat kunkin kulttuurin ja periodin tuotteita ja riippuvaisia vallitsevista sosiaalisista ja taloudellisista olosuhteista. (Burr 2003, 3-4; Löytönen 2004, 72)

3. Oletus tiedon ylläpitämisestä sosiaalisissa prosesseissa

Sen sijaan, että käsitysten todellisuudesta nähtäisiin syntyvän objektiivisten ja maailmaa sellaisenaan kuvaavien havaintojen kautta, niiden katsotaan rakentuvan merkitysten avulla ihmisten välisissä sosiaalisissa prosesseissa, kielessä ja käytännöissä. Puhutut ja kirjoitetut sanat sekä toiminta ihmisten välillä rakentavat erilaisia tiedonversioita maailmasta. (Burr 2003, 4-5; Löytönen 2004, 72)

4. Oletus tiedon ja sosiaalisen toiminnan yhteenkietoutumisesta

Erilaiset tavat rakentaa käsityksiä rohkaisevat erilaisiin tekoihin, avaavat ja sulkevat toiminnan mahdollisuuksia. Toisista toiminnan tavoista tulee hyväksyttyjä tai suorastaan pakollisia, toisista paheksuttuja tai kiellettyjä. Tämä tuo mukaan vallan teeman, kun tarkastellaan sitä, kenellä on oikeus määritellä hyväksyttävä toiminta. (Burr 2003, 5; Löytönen 2004, 72-73; Parker 1992, 3-5)

Merkitys, kieli ja diskurssi

Konstruktionistisessa viitekehyksessä tiedon ajatellaan muodostuvan **merkityksinä kielen alueella**. (Burr 1993, 4-5, Löytönen 2004, 72) Merkityksellistäminen on todellisuuden jäsentämistä, tulkitsemista ja tuottamista. Jos näen paperilla musteläiskän, saatan mieltää sen selluloosasta tehtynä ohuena materiaalina jota suomenkielessä nimitetään paperiksi, sekä sille roiskaistuna musteeksi nimitettynä väriaineena. Silloin se on jo merkityksellistynyt minulle. Toisaalta saatan nähdä musteläiskän muodossa perhosen, tai vuorelle kiipeäviä karhuja, tai välineen, jolla joku yrittää saada selvää syvimmistä ajatuksistani ja kertoa millainen olen. Nämä ovat erilaisia tapoja merkityksellistää näkemääni. Merkitys on siis suunnilleen sama asia kuin asioiden mieli. Merkitysten avulla ihminen tekee ympäröivää maailmaa mielelliseksi, jollain tavalla käsitettäväksi. Tämä mielellinen rakentaminen on **konstruoimista** (construct=rakentaa).

Merkityksellä voidaan viitata yksilölliseen tai jaettuun mielikuvaan ja vaikutelmaan jostakin asiasta. Kokemuksellinen merkitys on yksilön henkilökohtainen tapa antaa merkitys tietylle ilmiölle, mielikuva, kokemus tai tunne, joka hänessä herää suhteessa kyseiseen ilmiöön. Esimerkiksi näyttelijän työssään kohtaamat tunnekokemukset kuten sydämen hakkaaminen jännityksestä tai onnistumisen ilon keveys ovat kokemuksellisia merkityksiä.

Kulttuurinen merkitys sitä vastoin on jotakin jaettua. Kun tietty ihmisjoukko tunnistaa tietyn tavan käsittää ilmiö ja tietyt siihen liittyvät mielle yhtymät, ja kehittää sitä yhdessä edelleen, voidaan puhua heidän jakamastaan kulttuurisesta merkityksestä. Näyttelijän kokemukselliset merkitykset tulevat kulttuurisen merkityksellisyyden alueelle tietyn työryhmän käymissä keskusteluissa tai kirjallisuudessa, jota näyttelijän tunteista kirjoitetaan, tai tässä tutkimuksessa. Ihmisten sosiaalinen maailma on kulttuuristen merkitysten maailma. Tämän merkitysmaailman ilmiöihin konstruktionistinen tutkimus keskittyy.

Keskeisenä sosiaalisen konstruoitumisen, eli merkitysten luomisen paikkana pidetään kieltä. Yksi kielen tehtävistä on sisäisten ja ulkoisten todellisuuksien kuvaaminen. Jos kerron vastaanäyttelijälle, että pelkäsin esityksen alussa saavani migreenin, pyrin kielen avulla kuvaamaan hänelle sisäistä todellisuuttani. Jos taas hän kertoo huomanneensa, että Jorma Uotinen istui katsomossa, hän käyttää kieltä kuvaamaan minulle ulkoista todellisuutta. Kieli ei kuitenkaan ainoastaan viittaa maailmaan kuvaillen ja heijastaen. Sen avulla myös tuotetaan ja ylläpidetään tietoa. Tässä mielessä kielen käyttö on toimintaa. Kielellä tehdään asioita, tuotetaan monia erilaisia todellisuuden kuvaustapoja. Minä ja vastaanäyttelijäni voisimme luoda kielen alueella monta erilaista selitystä sille, miksi Jorma Uotinen tuli juuri tänään esitystä katsomaan ja mitä hän näytti siitä pitävän. Voimme myös antaa monta erilaista merkitystä migreenille ja sen pelolle. Selityksemme voivat kiinnittyä moniin erilaisiin lääketieteellisiin ja psykologisiin keskusteluihin tai asettua vastustamaan niitä. Myöhemmin ehkä luen kirjoista ja lehdistä lisää näitä erilaisia kielellisiä, kulttuurisia merkityksenantoja. Näillä merkityksenannoilla voi olla monenlaisia vaikutuksia tunnemaailmaani ja siihen, miten suhtaudun itseäni. Niiden ohjajamana saatan myös alkaa toimia tietyllä tavalla, hakeutua tietynlaiseen migreenin hoitomuotoon tai alkaa noudattaa tietynlaista ruokavaliota tai muuta elämäntapaa.

Konstruktionismin piirissä on tavallista ajatella kielen olevan ajattelun ennakoecho. (Burr 2004, 7–8) Tämä ajatus on yhteydessä ns. Sapir-Whorfin hypoteesiin, jonka mukaan ihmisten maailmankuva ja ajattelun kategoriat ovat suoraa seurausta heidän käyttämästään kielestä. (Whorf 1956) Itse sitoudun ajatukseen, jonka mukaan kokemukselliset merkitykset voivat olla myös esikielellisiä, ja että näitä merkityksiä, esimerkiksi vastasyntyneen vauvan kokemuksia, voi nimittää ajattelukuksi. Kaikki aikuistenkaan ajattelu ei saa tiedostettua kielellistä muotoa. Palaan hetkeksi migreeniin. Näytellessäni Pauliina Hulkon ohjauksessa Mirriseni Ateneum-salissa vuonna 2003, sain esityksessä migreeniauran, joka lyhytaikaisesti poisti minulta kyvyn muodostaa sanoja ja lauseita. Muistan kuinka seisoin näyttämön sivussa sisääntuloani odottamassa, tietoisena siitä, että en muista enkä pysty tuottamaan

yhtään sanaa. Siitä huolimatta kykenin laatimaan suunnitteleman tilanteen ratkaisemiseksi. Kävelin lavalle hyräillen laulua, jonka tavallisesti lauloin sanoilla, toivoen että aura menisi nopeasti ohi ja voisin selviytyä esityksen lopuista kohtauksista. Nämä hetket näyttäytyivät minulle täydellisen ei-kiellellisenä kokemuksena. Toisaalta minulla oli takanani kolmekymmentä vuotta kielellistä elämää, joten kokemustani ei voi kutsua esikiellelliseksi samassa mielessä kuin kieltä osaamattoman vauvan. Sapir-Whorfin hypoteesia soveltaen: käsitykseni siitä, miten näyttelijän kuuluu toimia yllättävissä tilanteissa, oli muotoutunut kulttuuristen merkitysten vaihdon ja kielen kautta jo kauan sitten, ja nämä ”kielettömässä” tilanteessa aktivoituneet käsitykset olivat siis joka tapauksessa kielellistä perua. Sen ratkaiseminen, mitä voidaan kutsua kielelliseksi, ei-kiellelliseksi tai esikiellelliseksi, ei kuitenkaan kuulu tämän tutkimuksen piiriin, koska diskurssianalyttinen tutkimusote joka tapauksessa keskittyy kielellisen materiaalin ja kulttuuristen merkitysten analyysiin.

Konstruktionistisen tutkimuksen tutkimusaineistot ovat yleisimmin kieltä, sanoja, kielen alueella muodostuvia diskursseja ja narratiiveja. Tässä tutkimuksessa keskiössä ovat diskurssit. Diskurssi on Michel Foucault`lta konstruktionistiseen ajatteluun omaksuttu käsite. Diskurssilla tarkoitetaan sosiaalista tai kulttuurista merkityksenantoprosessia. Siinä kiteytyy tietynlainen tapa ajatella ja ymmärtää jotakin asiaa ja puhua siitä. Diskurssit eivät ole ajattomia ja universaaleja, vaan historiallisesti muodostuneita, kontingenteja kehyksiä. Kohteet näyttäytyvät niissä tietynlaisina, tietynmerkityksisinä, tietynnimisinä. Esimerkiksi tunteiksi kutsumamme ilmiöt näyttäytyvät erilaisina psykoanalyttisessä ja evoluutiopsykologisessa diskurssissa. Diskurssit rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja kaksinaisen luonteensa mukaisesti samalla rakentavat sosiaalista merkitysten maailmaa. Tieto ja sosiaalinen toiminta kietoutuvat yhteen. Erilaiset todellisuuden konstruktiot rohkaisevat erilaista käyttäytymistä ja toimintaa. (Burr 2004, 63-67; Löytönen 2004, 72-73; Parker 1994, 3-5) Ian Parker ehdottaa diskurssin työmääritelmäksi *väittäjäjärjestelmää, joka konstruoi kohteensa*. (System of statements which constructs an object). (Parker 1992, 5)

Diskurssit ovat rinnakkaisia, päällekkäisiä ja ristiriitaisia. Foucault`n valta-analytiikka paljastaa diskurssien välillä yleiset valtakamppailut. Tavallista on, että jokin diskurssi on muita voimakkaamassa asemassa, yleisen ja autorisoidun käsitystavan, jopa maalaisjärjen asemassa.⁵⁰ Muut diskurssit asettuvat suhteessa siihen, vastustamaan ja täydentämään sitä, kunnes joku niistä mahdollisesti ottaa sen paikan yleisesti hyväksyttynä käsitysmuodostelmana. Aina ei kuitenkaan ole

50 Asiantuntijoiden autorisoima virallinen käsitys ja maalaisjärki ovat erityyppisiä esimerkkejä valtadiskursseista.

selvää, mikä on valta-, ja mikä vastadiskurssi. Erilaisten diskurssien verkko on usein monimutkaisempi. Näin on myös näyttelemistä koskevien diskurssien laita.

Kielen ja todellisuuden suhteesta on erilaisia käsityksiä. Ne ovat keskeisiä syitä konstruktionismin jakautumisessa erilaisiin suuntauksiin. Siirryn nyt tarkastelemaan näiden käsitysten ja suuntausten eroja.

Konstruktionismin suuntauksia

Kuten on jo tullut ilmi, sosiaalinen konstruktionismi on viitekehyksenä laaja ja hajanainen. Näkemykset, jotka luonnehtivat kaikkia konstruktionistisia ajattelijoita, ovat yleisluonteisia ja erimielisyyksiä esiintyy runsaasti jopa perustavissa ontologisissa ja epistemologisissa kysymyksissä. Näitä eroja voi luonnehtia nimittämällä tiettyjä konstruktionistisia ajattelijoita ”jyrkiksi” ja toisia ”maltillisiksi”. Tämä erotelu yksistään ei kuitenkaan ole kovin valaiseva. Konstruktionististen lähestymistapojen moninaisuutta on pyritty kuvaamaan myös havainnollisemmin jaoiin. Nämä jakotavat nostavat esiin keskeisimpiä keskusteluja joita konstruktionismin sisällä käydään. Burr käyttää jakoa **mikro- ja makrotason konstruktionismiin** kuvataksaan painotuseroa yksilön tietoa konstruoivan toiminnan ja yhteiskunnan yksilöä ohjaavien voimien välillä. Tässä jaossa foucault’laisen lähestymistavan paikka on makrotason konstruktionismissa. (Burr 2003, 21–22)

Ian Hacking (2009, 37–40) esittää jaon konstruktionismin sitoutumisen asteen mukaan. Hänen mukaansa maltillisin (historiallinen) ja jyrkin (vallankumouksellinen) konstruktionismi eroavat siinä, kuinka ne suhtautuvat tiettyyn tutkimuskohteeseen sosiaalisesti konstruoituneena. Maltillisin muoto ei ota kantaa siihen, onko konstruktio hyvä vai paha, ja olisiko maailma parempi ilman sitä. Vallankumouksellinen muoto koettaa aktiivisesti muuttaa maailmaa kyseisen konstruktion osalta. Tämä jako liittyy kysymyksiin tiedonintressistä ja tutkijanpositiosta. Pohdin omaa tiedonintressiäni luvussa 4.5. (Tutkijanpositio).

Episteeminen ja ontologinen konstruktionismi

Yksi konstruktionismia koskevista keskusteluista liittyy siihen, kuinka suuri osa maailmasta lähestymistavan piirissä katsotaan sosiaalisesti konstruoituneeksi, eli miten ymmärretään kielellisen ja ei-kielellisen maailman suhde. Sen perusteella lähestymistavat jaetaan **episteemiseen ja ontologiseen konstruktionismiin**. Tämä tutkimus rakentuu ontologisen konstruktionismin pohjalle.

Episteeminen konstruktioismi yhdistyy tiedolliseen ja käsitteelliseen relativismiin. Siinä oletetaan, että kielen ja käsitejärjestelmien takana ei ole niistä riippumatonta maailmaa, tai jos sellainen onkin, se ei ole kiinnostava, koska siitä ei voi saada suoraa tietoa. Episteemisen suuntauksen mukaan sosiaalisesti konstruointia on siis tiedon lisäksi myös tiedon kohde. Episteeminen konstruktioismi keskittyy siksi puhtaasti kieleen, tekstien katsotaan voivan viitata vain toisiin teksteihin. Tällöin päädytään toteamaan epämieliseksi kaikki totuusväittämät maailmasta. (Löytönen 2004, 76-77; Juhila 2002, 166-167)

Jyrkimpään episteemisen konstruktioismin muotoon on kohdistettu runsaasti kritiikkiä. Ajatus koko maailmasta sosiaalisina konstruktioina on hyvin yleisesti katsottu liian ihmiskeskeiseksi ja empiirisen tarkastelun valossa epäuskottavaksi. (Raatikainen 2004, 64-69) Kaikkien totuusväittämien mielekkyyden kiistäminen on myös sisäisesti ristiriitaista ja itsensä kumoavaa, koska jo konstruktioista puhuminen olisi mieleetöntä, jollei ainakin joillakin lauseilla oleteta olevan totuusarvoa. Jyrkässä konstruktioismissa on nähty myös vakavia poliittisia ongelmia, sillä se näyttää tieteenfilosofisesti johtavan arvonihilismiin. Konstruktioismin episteemistä suuntausta on kritisoitu myös ruumiillisuuden unohtamisesta. (Burr 2004, 196-198)

On aiheellista huomauttaa, että vain hyvin harvat, jos ketkään, konstruktioistit todella sitoutuvat väitteisiin kaikista maailman ilmiöistä sosiaalisesti konstruointuina. (Hacking 2009, 43-45; Raatikainen 2004, 60) Huomattavasti tavallisempaa on esittää rajattuja väitteitä jonkin tietyn asian konstruointuneisuudesta. Tällöin ontologinen todellisuus jätetään tarkastelun ulkopuolelle, koska suoran tiedon saaminen siitä käsitetään mahdottomaksi ja siihen pyrkiminen epämieliseksi. Varsin jyräksi konstruktioistiksi mielletty (Burr 2003, 93) Kenneth Gergenkin tuo seuraavalla lausahduksellaan ei-kielellisen maailman näkyvälle paikalle, vaikka hänen varsinainen kiinnostuksensa ei siihen suuntaudukaan:

"Whatever is, it simply is. --- Once we attempt to articulate 'what there is', however, we enter the world of discourse." (Mitä tahansa on, se yksinkertaisesti on. --- Kun me yritämme ilmaista, mitä siellä on, astumme kuitenkin diskurssin maailmaan.) (Gergen 1994, 72)

Ontologinen konstruktioismi joka tapauksessa ottaa nämä kriittiset puheenvuorot vakavasti. Siinä missä konstruktioismin episteeminen suuntaus kytkeytyy relativismiin, ontologinen konstruktioismi lähestyy kriittisen realismin muotoiluja, ja sitä kutsutaankin myös realistiseksi konstruktioismiksi. Siinä oletetaan kielen ja käsitteiden ulkopuolella oleva ei-kielellinen, fyysinen ja sosiaalinen maailma. Kieli on suhteessa tähän maailmaan ja voi viitata myös siihen, toisten tekstien lisäksi. Ei-

kielelliselle maailmalle ei käännetä selkää eikä sitä jätetä huomiotta, vaikka siihen ei päästä suoraan käsiksi. Tietomme ei-kielellisestä oletetaan kuitenkin –ainakin enimmäkseen– sosiaalisesti konstruoiduksi, ja siksi siihen on suhtauduttava kriittisesti sen itsestään selviltäkin vaikuttavien muotojen osalta. Ontologinenkin konstruktionismi keskittyy ensisijaisesti kielellisen tason tutkimiseen, mutta tutkijan asema poikkeaa epistemoisen suuntauksen antamasta siinä, että tulkintoja tehtäessä voidaan viitata myös ei-kielelliseen maailmaan kielellisten käytäntöjen tai muiden tekstien lisäksi. (Juhila 2002, 162–164; Löytönen 2004, 77–81; Parker 1992, 23–37) Parker on kuvannut ontologisen konstruktionismin tarkasteleman maailman kahta ulottuvuutta lainaamalla tieteenfilosofi Hans Reichenbachin (1891–1953) tekstiä:

” ‘California’ is written with ten letters, whereas California grows oranges”.
 (‘Kaliforniassa’ on kymmenen kirjainta, kun taas Kaliforniassa kasvaa appelsiineja.”) (Parker 1992, 3; Reichenbach 1947, 68)

Kielellisen aineksen yhteyteen voisi aina kuvitella lainausmerkit, koska kyse on aina jostakin sanotusta tai muotoillusta, kannan tai aseman ottamisesta ei-kielelliseen.

Objektistatukset

Ian Parker tarkentaa omaa ontologisen konstruktionismin mukaista ajatteluaan edelleen jäsentämällä maailman ilmiöt kolmen erilaisen **objektistatuksen** luokkaan, kolmeen erilaiseen tapaan, jolla asiat voivat olla olemassa. Nämä kolme luokkaa ovat ontologinen, epistemologinen ja moraalis-poliittinen objektistatus. (Löytönen 2004, 78–79; Parker 1992, 28–41) Esittelen nämä statukset ja asettelen samalla tutkimusaiheittani suhteeseen niiden kanssa. Tunteet tai näyttelijäntyö siinänsä eivät mahdu mihinkään näistä statusluokista, vaan saavat kaikissa eri statuksissa eri merkityksen. Kuten olen aiemmin tuonut ilmi, oletukseni mukaan tunne ei ole yksi tarkkarajainen ja tasajakoinen asia, vaan kietoutuma erilaisia ruumiillisia, kognitiivisia ja sosiaalisia osa-alueita. Samoin voi kuvata näyttelijäntyötä. Eri statuksien kautta tulee näkyväksi tunteen tai näyttelijäntyön eri ulottuvuuksia.

Ontologisen objektistatuksen Parker antaa ruumiilliselle olemassaololle ja fyysiseen ja sosiaaliseen maailmaan asemoituville rakenteille. (Parker 1992, 28–28) Avaan näiden ontologisten rakenteiden merkitystä omalle tutkimukselleni Andrew Collierin ajatusten avulla. Kriittiseen realismiin itsensä identifioiva Collier hylkää ajatuksen tietoisuudesta, kokemuksesta, kielestä ja käytännöistä ainoastaan itseensä viittaavina merkityskokonaisuuksina. Hänen mukaansa ne saavat merkityksensä suhteessa todellisuuteen. Collier kiinnittyy osin fenomenologiseen ajatteluun korostaessaan tietoisuuden kytköstä maailmaan: tietoisuus on aina tietoisuutta

jostakin. Samoin kieli lähtee maailmasta, opitaan maailman sosiaalisessa todellisuudessa, ja palaa viittaamaan maailmaan sisäisten merkityssuhteidensa avulla. Collierin mukaan materiaaliseen maailmaan kytkeytyvillä käytännöillä on kuitenkin kiinteämpi suhde todellisuuteen kuin kielellä. Käytäntö on ihmisen ensimmäinen tapa olla suhteessa maailmaan. Collier liittää esikielellisessä vaiheessa olevan lapsen maailmassa olemiseen käytännön lisäksi emotionaaliset tarpeet, tavan olla olemassa tuntemisen kautta. (Collier 1998, 48) Lisäksi kieli saattaa moninaisen luonteensa mukaisesti karata, luoda omia todellisuuksiaan ja lentää vapaasti. Käytäntö taas iskee kasvoille, pakottaa huomioimaan maailman todelliset, rajoittavat olosuhteet. (Collier 1998, 51) Parkerin hahmottelemalla ontologisella objektistatuksella on siis keskeinen paikka Collierin ajattelussa.

Sekä tunteet että näyttelijäntyön eri osa-alueet ankkuroituvat perustavalla tavalla ruumiiseen. Tunteilla on materiaallinen perusta aivojen ja muun hermoston sekä välittäjäaineiden toiminnassa. (Damasio 2003, 59–69) Tunteet myös tuntuvat ruumiissa monenlaisin tavoin. Kaikki nämä tavat, joilla tunne ruumiissa ilmenee antavat kasvualustan tavoille, joilla käsitykset ja puhe tunteista rakentuvat. Näillä ruumiillisen ilmenemisen tavoilla, jotka Collierkin nostaa ensisijaisiksi kielelliseen nähden, on ontologinen objektistatus.

Ruumis on myös keskellä näyttelemisen tapahtumaa. Ruumis liikkuu, tekee, muuntuu, kokee, hengittää ja äänтелеe. Ruumis näkyy, tuo näyttelemisen ja esityksen sisällöt ilmi ja muodoksi, samaan tilaan yleisön kanssa. Tai kenties luo ensin muodon, jota vasten kukin katsoja projisoi oman sisältönsä. Ruumis on kaiken näyttelemisen välttämätön ehto. Näyttelijän ruumiillisuudella on ontologinen objektistatus. Ruumis yksinkertaisesti on. Se kasvaa appelsiineja.⁵¹

Myös muu materiaallinen maailma, sen ja ihmisyyhteisöjen luomat realiteetit saavat ontologisen objektistatuksen. Esimerkiksi Teatterikorkeakoululla on tällainen status. Se on olemassa rakennuksena, olipa rakennus sitten oman opiskelun alkuaajan vihreä talo Ehrensverdintiellä tai nykyiset Haapaniemenkadun tilat. Teatterikorkeakoulu on olemassa myös institutiona, joka sisältää laajoja ja yleensä hitaasti muuttuvia rakenteita. Sen sisällä toimii aina myös jonkinlainen sosiaalinen ihmisyyhteisö, joka edeltää yksittäistä yhteisöön liittyvää ihmistä.

Episteeminen objektistatus on tiedon alueelle siirtyneellä, kielen välittämällä aineksella. (Parker 1992, 29–30) Gergeniä ja Reichenbachia mukaillen: kun pyrimme käsittämään, kuvaamaan ja kertomaan ontologisen maailman asioita, siirrymme kielellisen alueelle, lainausmerkkien sisään. Episteemisen objektistatuksen alu-

51 Tämä ei toki tarkoita, että näyttelijän ruumiilla olisi jokin universaali, aina samanlainen olemus ja merkitys. Palaan ruumiin monenlaisuuteen ja monenlaiseksi tekemiseen alaluvussa 5.3.

elle kuuluu kaikki mitä kielellistetään, käsitykset joita tuodaan esiin ja asetetaan toistensa rinnalle tai toisiaan vastaan. Esimerkiksi näyttelijän tunteisiin liittyvä puhe ei palaudu pelkästään ontologisen objektistatuksen alueelle, kuten tunteen fysiologiaan tai Teatterikorkeakoulu-instituutioon, vaan muotoutuu episteemiseksi. Vaikkapa Stanislavskin käsityksillä tunnemuistin hyödyllisyydestä näyttelijälle on episteeminen objektistatus. Samoin hänen myöhemmällä tokaisullaan *"Älkää puhuko minulle tunteesta! Ei tunnetta voi tallentaa."* (Toporkov 1984, 16)

Episteemisiä ovat käsitykset siitä, mikä näyttelijäntyössä on mahdollista, kiinnostavaa, psyykkisesti terveellistä, hyödyllistä, aitoa ja oikeaa. Miten näyttelemiseen liittyviä asioita yhdistetään toisiinsa. Ja mitä suljetaan ulos. Miten käsitetään näyttelemisen ja ei-näyttelemisen välinen ero, ja se mitä tuo ero merkitsee. Mitä näyttelijän ruumiilla halutaan tehdä, miten sitä kulloinkin halutaan muokata, treenata. Millainen sen toivotaan olevan.

Kiinnityn siis näihin ontologisen konstruktionismin perusajatuksiin, samoin kuin Parkerin tapaan jakaa ilmiöt objektistatuksiin. Vaikka tähän edustamaani ajatussuuntaukseen siis kuuluu ontologisen -ruumiin, materiaalsen ja sosiaalisen maailman realiteettien - hyväksyminen, huomioni on kuitenkin vahvimmin episteemisessä, kielen alueelle tullessa. Miksi? Eikö olisi mielekkäämpää pureutua ontologiseen, vaikkapa ruumiin kokemuksiin tunteista? Eikö näytteleminen kuitenkin ole vahvimmin materiaalista, ruumiillista toimintaa ja käytäntöä?

On. Se, millaiseksi tuo toiminta muotoutuu, riippuu kuitenkin oleellisesti siitä, millaisten episteemisten rakennelmien kanssa näyttelijä on tekemisissä, mikä kulloinkin on häntä ympäröivä totuus. Näyttelemistä koskevat jaetut kulttuuriset merkitykset ovat näitä erilaisia totuuksia. Ei ole keskeistä tietää, mikä totuus on eniten totta. Näyttelijälle totuus näyttelemisestä on luonteeltaan kokemuksellinen ja pragmaattinen. Haastateltavan sanoin:

"Ihmisen tunne on se totuus mitä se tuntee siis sillä hetkellä."

Jos näyttelijä kokee tietyn ajatuksen totena ja saa sen ruumiillistettua ja haltuunotettua niin, että se "toimii", auttaa näyttelemisessä, se on silloin totta sille näyttelijälle, siinä esityksessä tai siinä hetkessä. Siitä on tullut sisäistettyä tajua jonkun tietyn ajatuksen sisällöstä, ja tuo ajatus sisäistyessään vielä laajenee ja muokkautuu yksilöllisesti kussakin näyttelijässä. Osa tuosta laajenemisesta on epäilemättä tiedostamatonta. Ainakin sen monimuotoisuuden ja erityisyyden kielellistäminen on hyvin vaikeaa, ja sisäistetty tieto onkin yleensä joltain osin ns.hiljasta tietoa. Se ei aina ole tarkasti osoitettavissa ja sanallistettavissa, vaan koettavissa ja näytettävissä.

Näyttelijäntyöllisen totuuden kokemuksellisuudesta ja pragmaattisuudesta huolimatta sillä, mitä näyttelemisestä puhutaan ja kirjoitetaan on valtaa ja merkitystä

näyttelijälle hänen muodostaessaan käsitystä näyttelemisestä ja sen mahdollisuuksista. Näiden puheiden kautta näyttelijä myös peilaa itseään, taiteilijuuttaan tai käsityöläisyyttään, hyväksyy tai ottaa vastaan hyväksyntää, hylkää tai käsittelee hylätyksi jäämisen kokemuksia: ”Tiedän, että täällä tunteiden kanssa työskennellään näin. Täällä arvostetaan tällaisia ominaisuuksia. Jos poikkean näistä säännöistä, minua pidetään huonona.” Nämä puheet, käsitykset ja keskustelut ovat erittäin vaikutusellinen osa näyttelijöiden elämää, riippumatta siitä, kuinka syvältä ontologisen totuuden mullasta ne versovat. Erään kollegani sanoin: ”Your work is how you talk about it.” (”Työ on sellaista, millaiseksi sen puhuu.”)

Moraalis-poliittinen objektistatus on episteemisen objektistatuksen erityisluokka. Se viittaa asioihin joihin asetetaan puheessa ja kielenkäytössä jokin moraalisia tai poliittisia piirteitä indikoiva sisältö. Näillä asioilla ei välttämättä ole ontologista objektistatusta, mutta niistä puhuttaessa ne palautetaan ongelmitta ontologisen maailman ilmiöihin. Tällaisia voivat olla esimerkiksi käsitykset seksuaalisuuden muodoista, roduista tai mielenterveydestä. (Parker 1002, 30-32) Tässä tutkimuksessa moraalis-poliittisen objektistatuksen alueelle voivat kuulua monet tavat puhua näyttelijän tunteista itsestäänselvästi tietynlaisina. ”Naisnäyttelijät ovat miesnäyttelijöitä tunteellisempia.” ”Suomalaiset näyttelijät ovat monia muita näyttelijöitä tunnevoimaisempia.” ”Stanislavskin järjestelmän osat ovat objektiivisia luonnonlakeja, itsestään olemassaolevia ja löydettyjä samaan tapaan kuin verenkierto.”⁵² Kaikki nämä näkemykset herättävät minussa kysymyksen niiden statuksesta ja olen taipuvainen sijoittamaan ne moraalis-poliittisen objektistatuksen luokkaan.

4.2. MICHEL FOUCAULT, KONSTRUKTIONISMI JA TÄMÄ TUTKIMUS

Olen edellä kertonut tutkimukseni konstruktionistisista lähtökohdista. Niiden kanssa kohdallinen tutkimusotteeni on foucault’lainen diskurssianalyysi (FDA), jonka kehittäjät ovat saaneet inspiraationsa filosofi-historioitsija Michel Foucault`n (1926-1984) työstä. Foucault`n filosofiaan ja psykiatriaan kiinnittyvä tausta sekä hänen subjektin muodostumiseen keskittyvä ajattelunsa on tehnyt hänestä merkittävän vaikuttajan kriittisen psykologian ja sosiaalipsykologian aloilla, joilla foucault`lainen diskurssianalyysi on kehitetty (Parker 1992; Willig 2003, 171-172) Foucault itse ei muotoillut selkeää tutkimuksellista menetelmää, eikä foucault`laisen diskurssianalyysin tavoitteena ole jäljitellä hänen omaa, monisäikeistä tutkimushistoriaansa. Katson kuitenkin tarpeelliseksi avata Foucault`n asemaa kyseisessä tutkimusotteessa

52 Viimeinen väittämä on peräisin Pietarin valtiollisen teatteriakatemian professorin, PhD Sergei Tserkasskin pitämästä luennosta. (Anu Koskisen muistiinpanot, Stanislavski- mestarikurssi Teatterikorkeakoululla, maaliskuuhuhtikuun 2009)

sen sijaan, että suhtautuisin siihen vain yhtenä kriittisen psykologian ja sosiaali-psykologian menetelmänä, jollaisena siihen alunperin tutustuin. Lisäksi täydennän diskurssianalyttistä lähestymistapaani itsekäytäntöjen analyysillä, joka kiinnittyy Foucault'laista diskurssianalyysiäkin vahvemmin Foucault'n ajatteluun. Olen siis tuonut foucault'laiseen diskurssianalyysiin hieman lisää Foucaultia. Näin ollen hän on tutkimukseni merkittävin yksittäinen teoreettinen taustavaikuttaja, enkä millään muotoa voi häivyttää häntä sivuhenkilöksi.

On kuitenkin mahdotonta antaa kattavaa kuvaa Foucault'n ajattelusta tämän tutkimuksen puitteissa. Foucault on ranskalaisen nykyteorian keskeisimpiä ajattelijoita ja äärimmäisen vaikutusvaltainen yhteiskunta- ja kulttuurintutkimuksen alalla. Suurin osa hänen järkälemäisestä elämäntyöstään jää siis tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Kerron niistä Foucault'n ajatuksista, jotka ovat tämän konstruktionistisen tutkimuksen kannalta keskeisiä.

Foucault'n vaikeasti tiivistettävä⁵³ elämäntyö tavataan jakaa karkeasti kolmeen vaiheeseen. Ensimmäisessä, tiedonarbeologisessa vaiheessa hän tutki (lähinnä tieteellisen) tiedon tuottamisen historiaa. (Alhanen 2007, 48-101) Toisessa, genealogisessa vaiheessa hän tarkensi katseensa vallan analytiikkaan. (Foucault 1980, Foucault 1998b, 11-114) Kolmannessa vaiheessa hän syventyi etiikkaan ja kehitti esimerkiksi itsekäytännön käsitettä. (Alhanen 2007, 151-192; Foucault 1998b, 117-448; Martin 1988; Rabinow 2000) Kai Alhanen tiivistää Foucault'n elämäntyön ytimeksi kysymyksen siitä, ”---miten ihminen on tullut oman ajattelunsa subjektiksi eli tarkemmin ilmaistuna, *miten käytännöt objektivoinvat ihmisiä erilaisiksi subjekteiksi.*” (Alhanen 2007, 16. Kursivointi Alhasen) Tiedonarbeologisessa vaiheessa nämä käytännöt viittaavat diskursiivisiin käytäntöihin, genealogisessa vaiheessa hallintakäytäntöihin ja Foucault'n työn loppuvaiheessa itsesuhdetta muokkaaviin käytäntöihin.

Entä kuinka nämä näyttelijän tunteisiin liittyvät foucault'laiset käytännöt kytkeytyvät konstruktionismiin? Kun ottaa huomioon sekä konstruktionismin monimuotoisuuden että Foucault'n ajattelun muuttuvaisuuden, on selvää että Foucault'n suhde konstruktionismiin on monimutkainen. Hänellä on itseoikeutettu asema yhtenä konstruktionismin merkittävimmistä taustavaikuttajista ja häneen viitataan paljon konstruktionistisissa teksteissä. (Burr 2003, Gergen 1999, Parker 1992)⁵⁴ Jos

53 Yleisesti Foucault'n katsotaan edustaneen jälkistrukturalismia. (Löytönen 2004, 73) Hän ei kuitenkaan itse pitänyt määritellyksi tulemisesta ja totesi haastattelussa pari vuotta ennen kuolemaansa: *"I don't think that it's important to know exactly what I am. I think that the main interest in life and work is to become someone else that you were not in the beginning."* ("Minusta ei ole tärkeää tietää, mitä tarkalleen olen. Elämässä ja työskentelyssä mielenkiintoisinta on tulla joksikin jota ei vielä alussa ollut.") (Martin 1988, 9)

54 Toisaalta jotkut kirjoittajat, jotka korostavat konstruktionismin juuria Bergerin ja Luckmannin työssä, kritisoivat Foucault'n yhdistämistä sosiaaliseen konstruktionismiin ja saattavat kiistää kokonaan ranskalaisen nykyteorian ja konstruktionismin yhteyden (Heiskala 1994, 166-167)

palataan Burrin neljään kohtaan, jotka kuvaavat konstruktionististen suuntausten yhteistä pohjaa (kriittinen asenne itsestään selvänä pidettyyn tietoon sekä oletukset tiedon historiallisesta ja kulttuurisesta spesifisyydestä, tiedon ylläpitämisestä sosiaalisissa prosesseissa ja tiedon ja toiminnan yhteenkietoutuneisuudesta) (Burr 2003, 2-4), voi helposti nähdä niissä yhtymäkohtia Foucault'n ajatteluun. Foucault'n ajattelussa korostuu kontingenttius: hän ei etsi ajattelun universaaleja ja välttämättömiä muotoja, vaan sen historiallisuutta ja ei-välttämättömyyttä. Hän kyseenalais-taa antropologisen universaalin ja käsityksen yhdenlaisesta, aina välttämättömänä toistuvasta ihmisluonnosta ja etsii ihmisyyden erilaisia, ajallispaikallisesti muuttuvia ilmenemismuotoja. (Alhanen 2003, 23-24) Myös konstruktionistisen ajattelun ytimessä ovat kontingentit ajattelun ja käytäntöjen muodot, jotka ilmenevät erilaisina erilaisissa rajatuissa yhteyksissä.

On paikallaan selvittää erityisesti Foucault'n ja episteemisen konstruktionismin suhdetta. Foucaultia pidetään joskus konstruktionismin jyrkän, siis käytännössä episteemisen, kannan kehittäjänä. Tällöin hänen oletetaan lähtevän siitä ajatuksesta, että vain diskurssit ovat olemassa ja todellisia, eikä niillä ole minkäänlaista yhteyttä materiaaliseen maailmaan. Esimerkiksi Patricia O'Brienin mukaan Foucault on sitä mieltä, että:

"The state, the body, society, sex, the soul, the economy are not stable objects, the are discourses." (Valtio, ruumis, yhteiskunta, seksi, sielu ja talous eivät ole kiinteitä esineitä, ne ovat diskursseja.) (O'Brien 1989, 36)

Tämä käsitys kertoo diskurssi-käsitteen väärinymmärryksistä. Foucault'n tekstien sisällöt, ainakin hänen tuotantonsa loppuvaiheessa, sopivat paremmin yhteen ontologisen kuin episteemisen konstruktionismin perusoletusten kanssa. Diskursiiviset käytännöt muodostavat Foucault'n mukaan yhdessä hallintakäytäntöjen ja itsesuhdetta muokkaavien käytäntöjen kanssa kokonaisuuden, verkoston. (Alhanen 2007, 104-107; Helén 1998, 500-502) Siinä on paikkansa niin episteemisen, ontologisen kuin moraalisen-poliittisenkin objektistatuksen omaavilla tarkastelun kohteilla. Esimerkiksi näyttelijän ruumis on aina yhtä aikaa ontologisesti olemassa ja näyttelemisen ehto, ja jotakin jota ymmärretään ja rakennetaan diskursiivisella tasolla ja valtasuhteissa jonkinlaiseksi. Käytännölliset, taloudelliset ja sosiaaliset olosuhteet rajoittavat sitä, millaisiksi diskurssit voivat muodostua ja millaisia mahdollisuuksia ne luovat kullekin osalliselle niiden sisällä. Diskursiivisten ja muiden käytäntöjen välillä vallitsee vaikeasti hahmotettavia mutta kiinnostavia yhteyksiä, joista Foucault on esseessään *On the ways of writing history* sanonut seuraavaa:

"But there is nothing to be gained from describing this autonomous layer of discourses unless one can relate it to other layers, practices, institutions, social relations, political relations, and so on. It is this relationship which has always intrigued me--" (Diskurssien autonomisen kerroksen kuvailulla ei saavuteta mitään, jollei sitä suhteuteta muihin kerroksiin, kuten käytäntöihin, instituutioihin, sosiaalisiin suhteisiin, poliittisiin suhteisiin ja niin edelleen. Minua on aina kiinnostanut juuri tämä suhde.) (Foucault 1998a, 284)⁵⁵

Foucault`n tuotanto, varsinkin sen loppupuoli, sisältää myös implisiittisesti onto-logisen konstruktionismin kanssa kohdallisen näkemyksen. Foucault`n tapa analysoida vaikkapa Tarkkailla ja rangaista (Foucault 1980) - tai Seksuaalisuuden historia (Foucault 1998b) - teoksissa perusteellisesti historiallisia kehityskulkuja ei olisi mielekäs, jollei hän olettaisi niihin liittyvien materiaalistien ja sosiaalisten reuna-ehtojen olevan hyvin todellisia ja seurauksellisia. Kuten Pertti Alasuutari toteaa:

"Foucault`n diskurssille antamassa merkityksessä interaktioon osallistuvat ovat sidoksissa sosiaalisiin ja materiaalsiin olosuhteisiinsa, eikä heitä mielletä vapaasti leijuviksi ruumiittomiksi mieliksi, jotka ovat antautuneet keskusteluun ja leikkivät ilokseen sanoilla ja ajatuksilla." (Alasuutari 1999, 188)

Näin ollen on perusteltua käyttää foucault`laista diskurssianalyysia juuri ontologiseen konstruktionismiin kiinnittyvässä tutkimuksessa. Se tarkoittaa, että huomioin tutkimuksessani diskursiivisen kerroksen lisäksi näyttelijän elämän materiaaliset olosuhteet kuten ruumiillisuuden, tietyn työyhteisön olosuhteet tai taloudelliset realiteetit. Näyttelijää ympäröi ja läpäisee diskursiivisten käytäntöjen lisäksi kokonainen verkosto: tekojen, tekniikoiden, esitysten, eteennäyttämisen, valtakamppailujen, elimien ja ruumiintilojen kokonaisuus. Tähän verkostoon levittäytyvät kysymykset näyttelijän tunnettyöskentelystä. Tutkimuksessani luon yhteyden diskursiivisten käytäntöjen ulkopuolelle itsekäytännön käsitteen avulla.

Foucault lainen diskurssianalyysi

Foucault tutki diskursseja, joita tiettyinä aikoina oli pidetty totuutena, niiden historiaa ja vaikutuksia ihmisen itseymmärrykseen. (Alhanen 2007, 32) Diskurssianalyysin eri muodot pyrkivät samankaltaisiin päämääriin toisistaan hieman eroavien painotuksin. (Jokinen, Juhila ja Suoninen, 1993; Jokinen, Juhila ja Suoninen 2002; Parker 1992; Willig 2003) Oma tutkimukseni keskittyy siihen, kuinka näyttelijän tunne -aihe piirtyy esiin 2000-luvun nykyisyyttä ja lähimenneisyyttä koskevista

55 Tämän Foucault-lainauksen ja aiemman O'Brienin lainauksen rinnakkain tuomisen ajatuksen olen täysin velkaa Helsingin yliopiston sosiaalishistorian professorille Matti Peltoselle, jonka "Foucault`n metodologisista lähtökohdista" -otsikkoinen luento on kuunneltavissa internetistä. (www.valt.helsinki.fi/optek/luennot/yhis/peltonen)

diskursseista. Luvussa 5 palaan aineistoihin, joista luen ulos näitä diskursseja. Tässä totean vain, että varsinaiset aineistoni ovat näyttelijöiden haastatteluja, ja että niitä tukevat näyttelijöiden kirjalliset opinnäytteet sekä muut 1980- ja 1990-luvun Teatterikorkeakouluun kiinnittyvät tekstit, sekä omat kokemukseni.

Tutkimusote, jolla analysoin aineistoani, on foucault`lainen diskurssianalyysi (FDA), johon yhdistän itsekäytäntöjen analyysin. Diskurssianalyysi on menetelmää väljempi tutkimuksellinen lähestymistapa, joka sisältää useita erilaisia diskursseja eritteleviä ja purkavia menetelmiä. Kuten lähestymistavan nimi kertoo, foucault`lainen diskurssianalyysi ammentaa muita diskurssianalyttisiä lähestymistapoja enemmän Michel Foucault`n analytiikasta ja käsitteistöstä. Kuten aiemmin toin esiin, foucault`laisen diskurssianalyysin tarkoituksena ei ole suoraan jäljitellä Foucault`n omaa tapaa tutkia erilaisia ilmiöitä. Tämä olisikin erittäin vaikea tavoite, koska Foucault ei koskaan selkeästi kirjoittanut auki omia menetelmiään ja muokkasi niitä jatkuvasti. Foucault`lla on FDA-menetelmässä lähinnä vahvan taustavaikuttajan ja kummisedän rooli.

Foucault`laisen diskurssianalyysin kannalta keskeisiä ovat objektivoinnin ja subjektivoinnin käsitteet sekä valta-asemien analyysi.⁵⁶ Keskeinen tavoite on hahmottaa objektivoinnin moninaisuutta ja puheen toiminnallisia, tuottavia piirteitä. Vallan ulottuvuus on myös vahvasti läsnä: diskurssien nähdään määrittävän sitä, mitä kellenäkin on valta sanoa missäkin ja milloinkin.

Foucault`lainen diskurssianalyysi pohjautuu Ian Parkerin esittämään kahdenkymmenen kohdan ohjelmaan ja Carla Willigin sen pohjalta tekemiin kuusikoh-taisiin ohjeisiin. (Parker 1992, Willig 2003) Parker toivoo, että hänen kuvauksensa mahdollisesta menetelmällisestä etenemisestä käsitettäisiin selventäväksi avuksi, eikä askeliksi joita on numerojärjestyksessä edettävä. (Parker 1992) Itsekään en syvenny jokaisen aineistosta löytyvän objektivoinnin kohdalla kaikkiin menetelmän huomioimiin aspekteihin, vaan painotukseni vaihtelevat huomattavasti. En myöskään etene analyysissäni aina samassa järjestyksessä. Kuvaan tässä menetelmän kuitenkin selvyiden vuoksi järjestyksessä, osa-alueittain.⁵⁷

56 Konstruktionistisessa perinteessä käytetään yleensä konstruktion ja konstruoinnin käsitteitä. Itse käytän Foucault`n tavoin objektivoinnin ja subjektivoinnin käsitteitä. Katson konstruktion/konstruoinnin käsitteen tässä yhteydessä vastaavan suurinpiirtein objektivoinnin käsitettä. Subjektivointi taas on ihmisten objektivointia /konstruointia jonkinlaiseksi. Tällöin tuotetaan subjektipositioita. Tätä Foucault`n käsitettä käytetään myös FDA:ssa.

57 Järjestys (vaiheet 1-6) jossa esittelen menetelmän ns. vaiheet poikkeaa Willigin ehdottamista etenemisjärjestyksistä. Olen asettanut vaiheet järjestykseen, jossa erilaiset teemat mielestäni luontevimmin yhdistyvät. (Esim. subjektipositio, toimijuus ja kokemuksellisuus)

Willigin ehdotuksen mukaiset analyysin osa-alueet ovat seuraavat:

1. Katsotaan, kuinka tutkittava ilmiö objektivoidaan (konstruoidaan) aineistossa.
2. Liitetään objektivoinnit (konstruoinnit) laajempien kokonaisuuksien eli diskurssien yhteyteen.
3. Tarkastellaan diskurssien tapaa subjektivoida kohteenaan olevia ihmisiä.
4. Pohditaan, millaista kokemista diskurssi mahdollistaa.
5. Jäljitetään toiminnan ja käytännön mahdollisuuksia, joita diskurssi avaa ja sulkee subjekteille.
6. Kysytään, mihin diskursseilla pyritään, kenen etuja sen avulla edistetään tai sivuutetaan. (Willig 2003, 173-179)

Objektivointi johtolankana diskurssiin - "vaiheet" 1 ja 2

Analyysin ensimmäisessä vaiheessa tutkitaan, kuinka tutkittava ilmiö tulee aineistossa **objektivoiduksi**. (Willig 2003, 173) Objektivoinnilla tarkoitetaan diskurssin tapaa kuvata ja määritellä (konstruoida) kohteensa. Ensimmäinen Parkerin tutkijalle esittämä kaksiosainen tehtävä kuuluu: "Asking what objects are referred to and describing them." (Parker 1992, 8-9) Tehtävän ensimmäinen osa on esiintuotavien kohteiden kartoitus. Olen tehnyt sen haastatteluaineiston temaattisen purun muodossa aluvuussa 4.5, siitä huolimatta että aineisto liittyy enemmän tai vähemmän etukäteen määrittelemääni haastattelun aiheeseen, näyttelijän tunnettyöskentelyyn. Kun tarkastellaan tarkemmin sitä, miten tunnetta objektivoidaan aineistossa juuri näyttelämiseen liittyen, sivutaan läheltä käsityksiä näyttelijäntyön luonteesta. Erilaiset tunteiden ja näyttelijäntyön määritelmät ja kuvaustavat kietoutuvat aineistossa yhteen, viittaavat toisiinsa.

Tehtävän toinen osa on kohteiden kuvaus, tai pikemminkin kuvausten kuvaus. Ymmärrän tämän tehtävänä löytää aineistosta erilaisia tutkimuskohteen luonnehtimisen laatuja, ja löytää niistä pienimpiä yhteisiä tekijöitä, niin että ne on mahdollista tiivistää yhteen tai kahteen sanaan. Näin objektivoinneista tulee tiiviisti pakattuja merkityskeskittymiä, joiden laajempia diskursiivisia yhteyksiä puretaan auki myöhemmissä analyysin vaiheissa.

Tutkimusaiheeni ja -menetelmäni mukaista on, että aineisto sisältää monia toisistaan poikkeavia objektivoinnin tapoja tunteista. Tunne voidaan kuvata esimerkiksi ruumiin tuntemukseksi, toiminnan osatekijäksi tai energiaksi. Erilaiset, rinnakkaiset ja ristiriitaiset objektivoinnit ovat johtolankoja diskursseihin, niissä kiteytyy jotakin diskurssien kannalta oleellista. Objektivointi voi olla myös implisiittistä. Jos jotakin ilmiötä ei tutkijan ennako-oletusten vastaisesti mainita suoraan, se voi kertoa tietyn näkökulman käsittämisestä itsestäänselvyytenä, tabuna tai aiheen kannalta epäoleellisena.

Analyysin toisessa vaiheessa liitetään objektivointeja (konstruointeja) laajempiin **diskursseihin**. Nostamalla esiin aineiston sisäisiä ristiriitaisuuksia tulee helpommaksi nähdä, mitkä laajemmat, keskenään ristiriitaiset diskurssit aineistossa ilmenevät. (Willig 2003, 173–174.) Toisaalta on huomioitava myös rinnakkaiset, variaatiodiskurssit. Jokin diskursiivinen tapa kuvata ilmiötä voi olla metaforinen ja toinen lääketieteellinen, eikä niiden välillä välttämättä vallitse ristiriitaa. Biologi ja psykologi Paul Griffiths esimerkiksi esittää, että käsitykset tunteista sosiaalisesti rakentuneina eivät ole ristiriidassa evoluutiopsykologian käsitysten kanssa. (Griffiths 1997, 138) Edes individualistisesti ja sosiaalisesti painottuneet tunneditkurssit – jotka aineistossani esiintyvät – eivät välttämättä sulje toisiaan pois.

Foucaultlainen diskurssianalyysi on joitakin muita diskurssianalyysin tyyppejä etäämmällä lingvistiikasta. Se ei sisällä tarkkaa puheen kielellisten piirteiden erittelyä. Omassakin tutkimuksessani huomio kiinnittyy kielellisten ilmaisuiden yksityiskohtiin vain satunnaisesti. Tämä periaate näkyy myös litteraationi tarkkuuden asteessa. Ei ole ollut tarkoituksenmukaista merkitä muistiin esimerkiksi kaikkia painotuksia tai taukojen pituuksia.

Olen nimennyt aineistosta esiin nostamani objektivoinnit ja diskurssit helpottaakseni niihin viittaamista ja tuodakseni näkyväksi sen, mitä pidän niissä keskeisenä. Nimeäminen on määrittelyn tapa, jossa korostuu yksi näkökulma muiden mahdollisten yli. Se on kohteensa objektivoinnista, jossa on mahdollista noudattaa monenlaista logiikkaa. Parker kehottaakin kirjoittamaan auki ja perustelemaan noudatetun nimeämislogiikan. (Parker 1992) Diskurssit voi nimetä sen mukaan, mistä niissä puhutaan, mitä teemaa ne käsittelevät, esimerkiksi ”tunneditkurssi”. Tämä nimeämisen tapa on yleinen, eikä avaa mitään uutta ilmiöstä. Tällaista nimeämisen tapaa en itse käytä aineistoa analysoidessani. Toinen tapa nimetä diskurssi on kytkeä se siihen teoreettiseen tai ideologiseen tahoon tai ajattelusuuntaukseen, jonka terminologia diskurssia hallitsee, esimerkiksi ”neurologinen diskurssi” tai ”romanttinen diskurssi”. Kolmas tapa on nimetä diskurssit sen mukaan, millaisena ne kohteensa esittävät. Foucault’n määritelmää mukaillen: millaiseksi se tekee kohteensa. Esimerkiksi ”spontaani tunne” -diskurssi kertoo tavasta käsittää tunne spontaanisti syntyväksi mielenliikahdukseksi.

Diskurssit eivät synny laboratorio-olosuhteissa eikä yksi diskurssi tyhjennä kohdettaan. Ne ovat rinnakkaisia, päällekkäisiä ja suhteellisesta koherenttiudestaan huolimatta myös jossain määrin sisäisesti ristiriitaisia. Esimerkiksi luterilainen diskurssi antaa tunteille(kin) aivan erilaisen merkityksen kuin neurologinen diskurssi. Näyttelijän tunteetkin tulevat esiin useissa erilaisissa diskursseissa, jotka antavat niille erilaisia merkityksiä. Diskurssit muodostavat sisäkkäisiä ja toisiaan leikkaa-

via kehii. Se, nimetäänkö jokin merkityksellistämisen tapa omaksi diskurssikseen vai toisen diskurssin sisäiseksi ilmenemismuodoksi, riippuu havainnoijan, kuten tutkijan, omasta valinnasta. Esimerkiksi ”spontaani tunne” –diskurssin voi sijoittaa sekä romanttisen että psykoanalyttisen diskurssin sisään, mutta romanttinen ja psykoanalyttinen diskurssi eivät kaikilta muilta osin ole yhteneviä keskenään. Diskursseille annetut nimet ovat näin ollen enemmän käytännöllisiä työkaluja kuin poissulkevia luonnehdintoja diskurssien olemuksista.

Parker puhuu kahdesta objektivoinnin tasosta. Ensimmäinen taso on ontologisen objektistatuksen taso, joka viittaa tutkittavaan kohteeseen, kuten tunteisiin tai näyttelemiseen. Toinen taso on episteemisen statuksen taso, joka viittaa diskurssiin itseensä. Näin myös diskurssi itsessään voi tulla objektivoinnin kohteeksi. (Parker 1992, 8-9) Diskurssien sisällä on usein myös tilaa ymmärrykselle tästä päällekkäisyydestä; diskurssit viittaavat usein toisiin diskursseihin tai saattavat kommentoida ja reflektoida itseään. (Parker 1992, 12-15) Näin tämä näkyy haastatteluaineistossani, kun näyttelijät määrittelevät tunteita:

*”Mullon sellanen, vähän siis tällanen hahmoterapeuttinen niinku---
ajattelutapa siinä---”*

tai

*”Joku neurobiologi määritteli sen jotenkin niin että, että ne on kemiallisia
reaktioita jotka käynnistyy---”*

Näyttelijät ovat tutkimukseni näkökulmasta natiiveja, mutta eivät naiiveja sellaisia. Heillä itselläänkin on käsityksiä siitä, millaisiin laajempiin kokonaisuuksiin heidän puheensa sijoittuu.

Yksilön paikka diskurssissa: positio, kokemus, toimijuus (”vaiheet” 3.4. ja 5)

Seuraavaksi analyysissa käännetään katse diskurssien sisältämiin **subjektivointeihin**. Subjektivoinnin prosessissa diskurssi objektivoi ihmisiä, jotka ovat läsnä sen piirissä. Se tarjoaa *subjektipositioita* eli asemia, joista käsin yksilön on mahdollista puhua ja toimia. (Willig 2004, 174-175, Parker 1992, 9-10) Kun ihminen tunnistaa itsensä diskurssista ja samastuu sen itselleen antaman aseman kanssa, hän on omaksunut subjektiposition. Aineistoni tarjoaa näyttelijälle useita erilaisia subjektipositioita, kuten *ammattilaisen* tai *lapsen* positiot. Nämä asemat määrittävät, mitä niihin asettuneiden ihmisten on kyseisen diskurssin piirissä mahdollista sanoa tai tehdä, ja mitä heidän oikeuksiinsa ja velvollisuuksiinsa luetaan kuuluvaksi.

Subjektiposition käsitettä voi selkiyttää vertaamalla sitä (sosiaalisen) roolin käsitteeseen. Klassikkoteoksessaan "The Presentation of Self in Everyday Life" Erving Goffman käyttää roolin käsitettä kuvatessaan tiettyä tehtäväkokonaisuutta, jota ihminen tietyssä tilanteessa esittää kanssaihmisille. (Kuten hääparin, papin, kaason ja bestmanin tai häävieraiden roolit häissä). Hänen mukaansa tällaisen roolin voi esittää myös ilman henkilökohtaista sitoutuneisuutta, hyppäämällä sen sisään tarvittaessa sosiaalisista syistä. (Goffman 1959) Willig vetää rajaa roolin ja subjektiposition välille. Hän toteaa, että subjektipositio eroaa roolista muun muassa siinä, että sen toteuttaminen ei ole mahdollista ilman sitoutumista, että sillä on väistämättömiä vaikutuksia sisäiseen kokemusmaailmaan. (Willig 2003, 175) Näen tässä analogian roolin ja näyttelijän suhteisiin. Rooli on rooli, siis myös sosiaalipsykologisessa merkityksessä, ja sen esittäminen on vielä mahdollista ilman samastumista. Näyttelijyys voidaan myös nähdä goffmanilaisittain roolina. On tilanteita, joissa näyttelijyys on sosiaalinen rooli, esimerkiksi julkisuudessa esiintyessä. Itse näen näyttelijyyden kuitenkin ensisijaisesti subjektipositiona, jolla on aina seurauksia sisäiseen maailmaan, esimerkiksi harjoittelemis- ja esittämistilanteissa. Näin tutkimukseni keskiössä on nimenomaan näyttelijän tunteet, ei näyttelijän ja hänen tunteidensa suhde roolin tunteisiin.

Seuraavaksi syvennytään diskurssien ja **subjektiivisuuden** suhteeseen. Millaista tuntemista, ajattelua ja kokemista erilaiset subjektipositiot mahdollistavat? Tässä nousee esiin kysymys kokemuksellisista ja kulttuurisista merkityksestä. Kulttuuriset merkitykset ovat (foucault´laisen) diskurssianalyysin kohteita, sen tunnistettavissa olevaa tarttumapintaa. Kysymys kokemuksellisesta merkityksestä on monimutkaisempi. Subjektiiivisiin kokemuksiin liittyvät kysymykset ovat foucault´laisen diskurssianalyysin vaikeinta aluetta ja niihin vastaaminen väistämättä spekulatiivista, kuten Willig huomauttaa. (Willig 2004, 179)

Subjektipositioilla on yhteys yksilön subjektiivisuuteen ja kokemusmaailmaan. Ne avaavat ja sulkevat paitsi toiminnan, myös kokemisen mahdollisuuksia. Lähden siitä olettamuksesta, että tunteista puhuminen muuttaa myös kokemusta niistä. (Burr 2003, 48; Parkinson ym. 2005, 28-29) Ihmisen elämän kannalta ei ole yhdentekevää, puhutaanko hänen tunteistaan syntinä vai seurauksena lapsuuden traumoista. Näyttelijän kannalta ei ole yhdentekevää, puhutaanko tunteista hänelle jonakin, jota hänen täytyy hallita, vai jonakin, jonka hallitseminen on mahdotonta.

FDA:n katse yksilön sisäiseen maailmaan on kuitenkin epäsuora. Foucault´laisessa perinteessä – toisin kuin esimerkiksi diskursiivisessa psykologiassa (Willig 2003, 160-161) – ei nähdä diskurssia suorana reittinä yksilön kokemusmaailmaan tai intentioihin. Sanotuksi tullutta ei redusoida sanojaan ja hänen kokemusmaail-

maansa. Tulkinta haastateltavien todellisista, syvimmistä tarkoituksista ei kuulu foucault'laisten diskurssianalyysin tavoitteisiin.

FDA ottaa tosissaan tunteiden tutkimiseen liittyvän klassisen ongelman: toisen pään sisään, tai muuallekaan toisen ruumiiseen, ei ole pääsyä. Toisten tunteet välittyvät meille tavoilla, jotka ovat suurelta osin kulttuurisesti määräytyneitä. Tunteisiin liittyviä fysiologisia tapahtumia voi mitata. Voi myös pyytää toista kuvailemaan tunteitaan tai tehdä päätelmiä toisen tunteista hänen olemuksensa ja käyttäytymisensä perusteella. Nämä mahdolliset tunteiden kommunikoinnin tavat ovat tärkeitä: ne tekevät tunteista oleellisia sosiaalisten suhteiden ja vuorovaikutuksen elementtejä. Mutta vaikka toisen tunteita voi pyrkiä eläytymällä ymmärtämään, suoraa tietoa toisen kokemuksesta, sen laadusta ja vivahteista, ei kykene tavoittamaan eikä jakamaan. Kun haastateltava kertoo minulle jostakin, mitä on tuntenut, hänen sen hetkinen fysiologinen ja kokemuksellinen tilansa ei siirry sellaisenaan minulle, minun tajuntaani, vaan tarvitsemme välittäjäksi kielen ja merkityksiä kantavat eleet. Näin ollen minun olisi uskaliaasta esittää totuusväittämiä haastateltavieni tunteista ja muista kokemuksellisista merkityksistä: "Liisa" on aina jännittänyt esityksiä enemmän kuin "Pentti".

Foucault'laista diskurssianalyysia on kritisoitu sen heikoista mahdollisuuksista sanoa mitään diskurssin ulkopuolelle jäävästä, yksilön sisäisestä maailmasta. Tämän menetelmällisen heikkouden käänköpuoli on FDA:n fokus jaetuissa, kulttuurisissa merkityksissä. Sosiaalisen konstruktionismin tavoitteisiin kuuluu ihmistieteiden painopisteen siirtäminen yksilön sisäisestä maailmasta ihmisten väliin kulttuuriin suhteisiin.⁵⁸

Yksi tapa etsiä diskurssien asettamia kokemisen ja tuntemisen rajoja on tarkastella moraaliin ja etiikkaan liittyviä vaatimuksia, joita ne asettavat tietyn subjektin omaksuneelle ihmiselle. Tietynlaiset tuntemisen tavat on usein määritellyt toisia oikeammiksi, luonnollisemmiksi tai ylevämmiksi. Kun subjektin omaksunut ihminen tuntee sen sisältämän moraalisen koodin vastaisesti, hän on tietoinen siitä, että tämänkaltaista tuntemista ei pidetä hänelle hyväksyttynä. Kun tunne johtaa yksilön vastarinnan alueelle, tämä asema ei voi olla vaikuttamatta jollakin tavoin hänen subjektiiviseen kokemusmaailmaansa. Nämä tuntemisen moraalijärjestykselliset piirteet ansaitsevat tulla huomioiduiksi, vaikka ei voitaisikaan tarkemmin raportoida tai ennustaa sitä, millaisen muodon tämä vaikutussuhde saa kunkin yksittäisen kokijan mielessä.

58 Haluttaessa on mahdollista "tuoda lisää yksilöä" konstruktionistisiin lähestymistapoihin yhdistämällä niihin aineksia esimerkiksi lacanilaisesta psykoanalyysistä, ekologisesta psykologiasta tai fenomenologiasta. (Parker 1992, 85-121)

Edelleen analyysissa jäljitetään **toimintaa**, jota diskurssit rohkaisevat tai ehkäisevät. Puhe ja teot muodostavat toisiaan ruokkivia kehiä, joissa diskurssi muovautuu. (Willig 2004, 175) Tämän tutkimuksen haastatteluaineisto sisältää esimerkiksi rohkaisua ottaa kontaktia vastaanäyttelijään tai välttää kontrolloimattomia tunnetiloja. Tämä herättää jälleen kysymyksen toimijuuden ja rakenteiden suhteesta (agency/structure), yksilön mahdollisuuksista toimia muulla kuin diskurssin ennalta pakottamalla tavalla.⁵⁹

Aiemmin olen kuvannut Foucault'n tapaa käsittää kulttuurinen -diskurssi tai yhtä lailla itsekäytäntö- yksilöä edeltäväksi ja hänen kokemuksiaan ohjaavaksi, ja toisaalta tuonut esiin, että hän kuvaa yksilön periaatteessa kykeneväksi astumaan sivuun tuosta ohjauksesta ja vastustamaan sitä. Tässä yhteydessä haluan kiinnittää huomion siihen, että toimijuus sisältyy implisiittisenä oletuksena myös diskurssianalyysin tutkimusperinteeseen. Tutkija on esimerkki yksilöstä, joka asettuu osittain diskurssin ulkopuolelle havainnoimaan sitä, sekä reflektoi omaa suhdettaan kyseessä oleviin diskursseihin. Ainoastaan tämänkaltaisen positio mahdollistaa tutkimuksen tekemisen.

Myös oma aineistoni kertoo toimijuuden mahdollisuudesta suhteessa diskursseihin. Aiemmin viittasin Parkerin tapaan erottaa kaksi erilaista objektivoinnin tasoa. Ensimmäinen taso koskee tutkimuksen kohteen ontologista olemusta, toinen sen episteemistä, diskurssin tasoa. Aineistoni sisältää puhetta molemmista tasoista. Haastateltavat viittaavat ontologiseen tasoon kertoessaan esimerkiksi omasta tunnetyöskentelystään. Toisaalta he reflektoivat diskursseja joihin kiinnittyvät, sekä kritisoivat diskursseja, joihin eivät halua kiinnittyä. Kuvauksissa tunteista, joita nämä torjutuksi tulevat diskurssit heissä herättävät, puhe palaa viittaamaan ontologiseen tasoon. He toimivat jossain määrin samoin kun itse tutkijana teen. He harjoittavat toimijuuttaan suhteessa diskursseihin.

Valta diskursseissa (Vaihe 6)

Valtasuhteiden sekä tiedon ja vallan yhteenkytkeytymisen erittely kuuluvat Michel Foucault'n työn voimakkaimpiin juonteisiin, vaikka hän ei missään vaiheessa pyrkinytkään määrittelemään vallan yleistä olemusta tai muodostamaan varsinaista

59 Harré laajentaa teoriaa subjektipositioista omalla positioinnin teoriallaan. Siinä yksilö oletetaan aktiiviseksi positioihin asettujaksi, jolla on myös vapaus halutessaan vaihtaa positiota. Osana erilaisia sosiaalisia ryhmiä ja yhteisöjä yksilö tulee osaksi niiden diskursseja, asemoituu niiden tiedonversioihin. Mitä käsityksiltään erilaisempiin yhteisöihin hän kuuluu, sitä ristiriitaisempiin tiedontuottamisen prosesseihin hän osallistuu ja sitä monimutkaisempi hänen positionsa näissä tiedonristeyksissä on. Hänellä on kuitenkin vapaus työstää suhdettaan tähän diskurssien verkostoon ja omaan positioonsa siinä. (Burr 2004, 113–114)

valtateoriaa. (Alhanen 2007, 117-118; Helén 1994, 275) Vallankäyttö onkin Foucault-vaikutteiselle tutkimukselle tyypillinen kiinnostuksen kohde. Valtan tarkastelu joissain tietyissä erityisissä olosuhteissa on kenties selkeimmin foucault´laiseksi tutkimukseksi ymmärretty alue. Myös foucault´laisessa diskurssianalyysissä huomio kiinnittyy siihen, miten erilaiset diskurssit kytkeytyvät valta-asemiin ja instituutioihin, kuka hyötyy minkäkinlaisesta tavasta käsittää ja kuvata tarkasteltavia ilmiöitä. (Burr 2004, 17-18; Parker 1992, 18-19; Willig 2003, 171-178) Ei kuitenkaan aina ole selvää, mitä vallan analyysillä tällöin tarkoitetaan. Esimerkiksi foucault´laisen diskurssianalyysin vaikuttajat Willig ja Parker viittaavat valtaan hyvin eri määrissä ja eri tavoin, ja heidän ajatuksiensa suhde itse Foucault´n valta-analytiikkaan jää täsmentämättä.

Näin ollen olen itse muodostanut tavan lukea valtaa ulos haastatteluista. Tämä tapa on muodostunut sen pohjalta, miten olen ymmärtänyt Foucault´n valta-analytiikan ja Parkerin muotoilemat FDA:n perustavoitteet. (Alhanen 2007, Foucault 1980, Parker 1992) Kerron ensin lyhyesti Foucault´n valtakäsityksestä, ja siitä mikä siinä on keskeistä tämän tutkimuksen kannalta.

Uransa genealogisessa vaiheessa Foucault keskittyi vallan ja instituutioiden analyysiin. Hän tutki omien sanojensa mukaan *olemistamme valtakentissä* eli muodostumistamme toimiviksi subjekteiksi suhteessa toisiinsa. Foucault´n mukaan yksi diskurssien tärkeä määrittäjä on niiden yhteys laajempaan lainsäädäntöön ja valtaan liittyviin sosiaalisiin prosesseihin. Foucault näkee läheisen yhteyden vallan ja tiedon välillä. Valta tuottaa tietoa, ja ”oikean” tiedon hallitsija on valta-asemassa, mutta myös muutoin valta-asemassa olevalla on valta tuottaa uutta tietoa asemansa pohjalta.

Foucault´laisesta perinteestä puhuttaessa valta hahmotetaan usein instituutioiden ja hallinnollisten ja lainsäädännöllisten prosessien yhteyteen. Instituutioilla onkin merkitystä tutkimusaiheeni kannalta. Teatterikorkeakoulu, tai tarkemmin sanottuna Teatterikorkeakoulun näyttelijäntönnön laitos, on ympäröinyt instituutiona näyttelijöiden tunnetyöskentelyn opiskelua. Instituutio synnyttää omanlaisensa tietokentän ja siihen kytkeytyvät valtasuhteet sisälleen, ja samalla rajaa ulos instituution ulkopuoliset -heidän oikeutensa valtaan ja sen kautta saavutettuun tietämisen oikeuteen. Tämä näkyy selkeästi Teatterikorkeakoulun erityisasemassa, jota olen pohtinut luvussa 2. Esimerkiksi Turkan kaudella TeaKin sisällä hyväksyttiin tiedoksi osittain eri asioita kuin sitä ennen tai sen jälkeen. Oikeus oikeaan tietoon, kuten näyttelijän tunnetyöskentelyn arvioimiseen, oli ennen muuta Turkalla, ja myös muun opettajakunnan ja opiskelijoiden joukossa oli nähtävissä valtahierarkia: osalla opiskelijoista ja opettajista oli Turkan tuki takanaan selkeämmin kuin muilla

ja he olivat näin ollen oikeutetumpia tietoon ja valtaan kuin muut. Teatterikorkeakoulun ulkopuolisilla ei ole tämän järjestelmän sisältä katsottuna ollut samanlaista legitimaatiota tiedolleen, eikä myöskään sen tuottamaa valtaa.

Myös teatteri-instituutioilla on osuutensa näyttelijöiden ja tunnettyöskentelyn suhteessa. Esimerkiksi laitosteattereiden usein valtava työn määrä ja kiivas työtahti saattavat väsyttää näyttelijän pahasti ja johtaa kyynistymiseen ja välinpitämättömyyteen tunteita kohtaan näyttämöllä. Näin on varsinkin, jos kyseisen teatterin sisäinen kulttuuri on pidemmällä aikavälillä kyynistynyt. Tällöin uuden näyttelijän on vaikeaa kamppailla tätä kulttuuria vastaan.

Toisaalta instituution ylin kerros, viralliset säännöt, strategiat tai johto eivät välttämättä määritä alempien kerrosten diskursiivisia tai muita käytäntöjä. Esimerkiksi 1980-luvulla Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa tapahtui myös asioita, jotka irtautuivat koko instituution virallisista tavoitteista.

Tämän tutkimuksen painopiste ei kuitenkaan ole Teatterikorkeakoulun tai teattereiden instituutioiden erittely sinänsä. Kiinnityn vahvemmin muihin Foucault'n valta-analytiikan periaatteisiin: käsityksiin vallasta osana kaikkia ihmisten välisiä suhteita, valtasuhdeverkoston jatkuvasta uudelleenmuotoutumisesta sekä vallasta voimien suuntaamisena. (Alhanen 2007, 119–120; Foucault 1980, 34–35)

Foucault katsoo vallan ilmenevän kaikissa ihmisten välisissä suhteissa, ei ainoastaan auktoriteettien ja vallassa olijoiden suhteessa vallattomiin. Valtaa on kaikkialla, eikä se pysy paikoillaan vaan valtasuhteiden muodostama kokonaisuus on jatkuvassa liikkeessä. Valtaa ei omisteta, vaan käytetään. (Burr 2004, 68; Foucault 1980, 34–35) Ilpo Helén muotoilee tämän seuraavasti:

"Vallan 'kokonaisuus', sosiaalinen järjestys, hahmottuu katkokselliseksi, epäyhtenäiseksi ja muuttuvaksi verkostoksi. Se on mikromekanismien ja -asetelmien satunnaisten yhdistelmien tuottama, eikä se ole rakenne, vaan kaikkialla ja jatkuvasti läsnä oleva strateginen tilanne, joka alati muuttaa muotoaan." (Helén 1998, 499)

Tämä näkemys tulee tutkimuksessani esiin siten, että käsitin myös näyttelijöiden voivan käyttää valtaa eritoten toisiinsa, mutta myös ohjaajaan tai muihin työryhmän jäseniin ja mahdollisesti myös yleisöön. Toisaalta edes näyttelijäntyön opettajan, ohjaajan tai teatterinjohtajan valta-asema ei ole ikuinen: sen voi menettää. Jonakin päivänä sitä voi käyttää joku toinen.

Foucault käsittää vallan tuottavaksi käytännöksi, pyrkimykseksi hallita ja suunnata (toisten) voimia haluttuun suuntaan. Voima, jota pyritään suuntaamaan voi olla ruumiillisen työnteon tai taistelun voimaa, mutta myös ajattelua, kuvittelua tai tutkimista. (Alhanen 2007, 119) Tutkimuksessani lisään listaan tuntemisen ja tun-

teen ilmaisun. Näyttelemistilanteissa on tavallista, että joku odottaa toisen tuntevan. Joku pyrkii suuntaamaan toisen tunnevoimia haluamaansa suuntaan. Koska tunteet ovat aina oleelliselta osin ruumiillisia, vallankäyttö kohdistuu näissä tilanteissa aina myös näyttelijän ruumiiseen.

Voimien suuntaaminen ei aina ole yksinomaan alistavaa ja tukahduttavaa. Pitemmin kuin tukahduttavaa, valta on tuottavaa, jonkinlaiseksi rakentavaa. (Alhanen 2007, 120; Helén, 1994, 278) Vallankäyttö ei myöskään aina ole vallan väärinkäyttöä. Foucault erottaa vallan väkivallasta, joka yksinomaan tuhoaa. Väkivalta ei anna vastarinnan mahdollisuutta. Voimakas vastarinta saattaa purkaa valta-asetelman, ja muuttaa sen jopa täysin vastakkaiseksi. Toisaalta vastarinta saattaa muuttaa tilannetta myös niin, että valta muuttuu väkivallaksi. (Alhanen 2007, 122–123; Burr 2004, 69) Kun joku pyrkii näyttelemistilanteessa suuntaamaan toisen tunnevoimia haluamaansa suuntaan, on toivottavasti useimmiten kysymyksessä rakentava voimien suuntaaminen, joka ei pyri alistamaan kohdettaan, vaan on molempien osapuolien hyväksymä osa yhteistyötä. Kuten tulen osoittamaan, teatteriesityksen valmistaminen ei kuitenkaan aina ole väkivallaton tapahtuma. Tämä koskee myös tilanteita, joissa näyttelijän tunteiden voimia suunnataan ja asetetaan erilaisten tavoitteiden käyttöön.

Kuten totesin, foucault`lainen diskurssianalyysi ei anna kovinkaan konkreettisia neuvoja vallan ulottuvuuden erittelemiseksi erilaisista aineistoista. Parker kuitenkin antaa ohjeeksi tarkastella sitä, **ketkä hyötyvät** ja **ketkä häviävät** tietyn diskurssin dominoidessa, sekä ketkä haluaisivat **levittää** ja ketkä **häivyttää** diskurssia. Kuvaamani foucault`lainen vallan määritelmä sekä tämä Parkerin ohje mahdollistaisivat kuitenkin varsin yleisluontoisen muotoilun vallasta. Periaatteessa lähes minkä tahansa teon tai lausahduksen voi tulkita jollain tapaa suuntaavan voimia tai mahdollisesti herättävän jossakussa halua häivyttää se. Jos haastateltava kertoo pitävänsä esityksistä, joissa tunnevolyyymi ei kasva liikaa, on periaatteessa mahdollista katsoa, että tunnevolyymitaan ”suurten” esitysten tekijät häviävät tällaisen diskurssin levityksessä, ja että he mahdollisesti haluaisivat häivyttää tällaisen puheen. Tällöin voisi ajatella haastateltavan käyttäneen valtaa kertoessaan mieltymyksistään. Tällainen valtakäsitys on kuitenkin liian löyhä ja yleisluontoinen. Vaikka valtaa olisi kaikkialla, kaikkea puhetta ei silti ole syytä käsittää vallankäytöksi. Muuten käsite menettää erittelevän teränsä.

Seuraavaksi kerron, kuinka etsin haastateltavien puheesta vallan ulottuvuuksia.

Olin jo ennen haastattelujen tekemistä kiinnostunut näyttelijän tunnetyöskentelyn ja vallan suhteesta. Esiymmärrykseni pohjalta ymmärrän vallan olevan väistämättä läsnä näytellessä ja näyttelemisestä puhuttaessa. Myös haastateltavat,

sekä 1980-luvulla että 1990-luvulla opiskelleet, puhuvat spontaanisti vallasta ja sen käyttämisestä. He tuovat voimakkaasti esiin käsitystä, jonka mukaan valta määritellä ja arvioida näyttelijän tunnetyöskentelyä on usein muualla kuin näyttelijällä itsellään. He kertovat tilanteista, joissa joku odottaa ja haluaa heiltä tietynlaista tunteiden ilmaisua ja ehkä myös tunteiden aidoksi tulkittavaa kokemista. Haastateltavat miettivät, kuka harjoitus- ja esitystilanteissa käyttää näyttelijän tunteisiin liittyvää valtaa ja sitä, kuinka ja millaisissa tilanteissa nämä vallankäytön tavat tulevat esiin.

Työyhteisöjen ja -tilanteiden välillä on vaihtelua siinä, kenellä on valta määritellä oikeanlainen tunnetyöskentely, palkita siitä ja reagoida sen puuttumiseen. Valtapuhe liittyy haastatteluissa usein selkeästi tietyn historiallisen vaiheen sisällä vaikuttaneisiin henkilöihin. Historiallisiin muutoksiin liittyvät vallan siirtymät yksiltä henkilöiltä toisille, jopa vallankumoukset tai paradigmanmuutokset: kenen tieto ja tavat milloinkin katsotaan oikeiksi ja totuuksiksi? Kuka pääsee määrittelemään, millainen näyttelemineen on hyvää, ja millainen osuus tunteilla on siinä? Haastateltavien puheessa se toinen, jonka odotuksista puhutaan, on useimmiten ohjaaja tai opettaja.⁶⁰

Haastateltavat kertovat tilanteista, joissa näyttelijän tunnetyöskentelyä määrittävät häneen valtasuhteessa olevan ohjaaja/opettajan toiveet. Kutsun tätä haastattelu-puhetta **valtaa kuvaavaksi puheeksi**. Foucault'laisessa diskurssianalyysissa vallan analyysillä ei kuitenkaan oikeastaan viitata tällaiseen lukemisen tapaan. Tehtäväksi asetetaan sen sijaan vallan ulottuvuuksien etsiminen tutkittavasta puheesta ja tekstistä itsestään, sen sisältä. Parkerin sanoin, tulee pohtia, mitkä ihmisryhmät mahdollisesti hyötyvät kustakin tutkittavan puheen diskursiivisesta käytännöstä, ja ketkä voivat menettää jotakin sen myötä, sekä ketkä mahdollisesti haluaisivat edistää tai häivyttää sitä. (Parker 1992, 19) Tämän lähtökohdan mukaisesti kukin puhuja asettuu tietyn diskurssin viestinviejäksi. Hän seisoo joissakin joukoissa ja antaa jonkin panoksen diskurssien väliseen kamppailuun. Tällä tavoin vaikuttavaa puhetta kutsun **valtaa ottavaksi puheeksi**.

Haastateltavien puhe jakaa valtaa omalla tavallaan. He esittävät suoria kannanottoja sekä kuvaamistaan valta-asetelmista että muusta näyttelemiseen ja tunteisiin liittyvästä ja asettavat kyseenalaisiksi joitakin muita diskursiivisia käytäntöjä. Kuten olen aiemmin tuonut esiin, näyttelijöiden erilaisia tunnetyöskentelytapoja perusteltaessa tai arvosteltaessa niihin liitetään tavallisesti käytännöllisiä ja/tai eettisiä argumentteja. Asettuminen tietyn näkökannan, ryhmän tai henkilön taakse voidaan perustella sillä, että se/hän tarjoaa käytännöllisimmän, mielekkäimmän ja siten jär-

60 Ohjaaja ja näyttelijäntyön opettaja ovat usein käytännössä samanlaisessa asemassa suhteessa näyttelijään tai näyttelijäopiskelijaan. Käytän tästä eteenpäin ilmaisua ohjaaja/opettaja, silloin kun kumpi tahansa sopisi asiayhteyteen yhtä hyvin.

kevimmän tavan toimia. Että sen/hänen avulla näyttelämisestä, vaikkapa tunteiden ilmaisun suhteen, tulee parempaa. Että se *toimii*.

Toisaalta sama näkökulma näyttelämiseen voidaan perustella niin, että se on moraalisesti kestävämmällä pohjalla kuin jokin toinen näkökulma. Että se nojautuu hyväksyttävämpään käsitykseen näyttelijästä, ihmisestä, teatterista, tunteista. Että se tuottaa humanimpaa tapaa kohdata toinen tai kohdella itseään, tai eettisesti korkeatasoisempia esityksiä. Tällöin puhutaan siitä, mitä *pitää* tai *ei saa* tehdä, mikä on *oikein* tai *väärin*, *arvokasta* tai *ei-arvokasta*. Käytännölliset tai moraaliset perustelut ovat varmasti useimmiten vilpittömiä ja oman kokemuksen kautta oikeiksi koettuja. Tällaisilla argumentoinnin tavoilla on kuitenkin yhteytensä myös vallankäyttöön, valtaa ottavaan puheeseen. Diskurssi ja moraalijärjestys antavat aina joillekin auktoriteetin vallan, vallan hallita ja tulkita moraalista tietoa ja määrätä sanktioita moraalikoodien rikkomisesta. Siksi moraalisia perusteluja on syytä tarkastella myös kriittisesti. Käytännöllisen perustelun takaa taas voi tarkemmin tarkastellessa löytyä moraalinen taustavire.

Valtaa ottavan puheen muita keinoja ovat iva, huumori, vetoaminen omaan käytännön kokemukseen tai johonkin oman tai sitä jollain tavoin sivuavan alan (kuten psykologian) auktoriteettiin. Tällöin se, jolla on paljon tietoa, tai se, joka onnistuu antamaan vaikutelman tiedosta, saa lisää valtaa. Tietämisen vaikutelmaa voidaan tehostaa viittaamattomuudella, jättämällä kertomatta tiedon lähde, jolloin sen tarkastaminen tai arviointi tulee vaikeaksi. Tällaista valtapuheen taktiikkaa sivuaa salaisuuspuhe, jolla vihjataan, että muilla, esimerkiksi vallankäytön kohdetta paremmilla näyttelijöillä, on salaisuuksia, joihin kohteella ei ole pääsyä. Omanlaistaan salaisuuspuhetta on tarkoituksellisen sekava puhe tai hämäret termit, joita ainakin osan kuulijoista on vaikea ymmärtää. Valtaa ottavaa puhetta voidaan tarkastella myös kiinnittämällä huomiota puheen mikrotason piirteisiin: puhutaanko vaikkapa me-muodossa tai passiivissa kuvattaessa omia ajatuksia näyttelämisestä tai esitetäänkö asioita itsestäänselvyyksinä esimerkiksi käyttämällä han- tai hän-päätteitä. Puheen mikrotason analysointi ei ole foucault'laiselle diskurssianalyysille tyypillinen työkalu. Kiinnitätkin huomiota näihin piirteisiin vain satunnaisesti.

Valtapuheen eri muodot, valtaa kuvaava ja valtaa ottava puhe, saattavat esiintyä päällekkäin ja samoissa lauseissa. Kertoessaan vallan käytöstä puhuja on usein jo samassa hetkessä käyttämässä valtaa -ainakin jakamassa jonkinlaista moraalista voittajuutta- uudella tavalla. Kun vallankäytöstä puhutaan, puhe on useimmiten samalla jonkinasteinen vastakannanotto. "Tuohan on vallankäyttöä!" on yleinen toteamus, johon sisältyy äänenlausumaton oletus tuon vallankäytön kielteisistä vaikutuksista ja moraalisesta kyseenalaisuudesta. Valtaa ottava puhe on usein

vastarintaa, näyte jostakin vastadiskurssista. Tässä yhteydessä vastapuheen tavoite on käännättää, suunnata teatterialan toimijoiden voimia pois sieltä, missä puhuja katsoo niiden olevan. Kaksi valtapuheen tasoa, valtaa kuvaava ja valtaa ottava puhe kytkeytyvät siis usein yhteen. Tämän tutkimuksen haastatteluissa ne muodostavat selkeän kokonaisuuden, ja siksi minun on luontevaa tutkia valtaa ottavaa puhetta juuri valtaa kuvaavan puheen kautta.⁶¹ Haastateltavat hyväksyvät ja hylkäävät, ottavat ja jättävät erilaisia tunnetyöskentelyn muotoja. Nämä kannanotot voi nähdä eleinä, jotka pyrkivät muuttamaan olemassaolevia valtasuhteita jollain tavalla, saada jotkut menettämään ja toiset hyötymään.

Täydennän foucaultilaista diskurssianalyysia **itsekäytäntöjen** analyysilla. Seuraavaksi kuvaan itsekäytännön käsitettä ja sen merkitystä tutkimukselleni.

Itsekäytännöt

Itsekäytäntö (*pratique de soi*)⁶² on Foucaultin käsite, jonka hän esitteli ensimmäisen kerran Seksuaalisuuden historia –trilogiansa toisessa osassa Nautintojen käyttö. (Foucault 1998b, 132–137) Foucault kuvaa itsekäytännöt tekniikoiksi,

”jotka antavat yksilölle mahdollisuuden suorittaa, joko toimimalla itse tai muiden avustuksella, joukko ruumiisiinsa ja sieluihinsa, ajatuksiinsa, käytökseensä, olemisensa muotoon kohdistuvia toimia voidakseen muuttaa itseään päämääränä saavuttaa jokin onnellisuuden, puhtauden, viisauden tai kuolemattomuuden tila.” (Alhanen 2007, 156, suomennos Alhasen)

Hän kuvasi käsitteen avulla antiikin kulttuurien ja kristillisen luostarilaitoksen historiallisia käytäntöjä sekä tapoja, joilla modernia normaaliuskäsitettä omaksuttiin. Vähän ennen kuolemaansa Foucault piti Vermontin yliopistossa seminaarin ja luennon, joissa hän palasi itsekäytäntöihin ja syvensi teemaa. (Martin 1988, 16–49, Rabinow 2000, 223–251)

Itsekäytännön kautta tulee esiin etiikan alueella tapahtuva subjektivointi. Käsite kuvaa yksilöiden toimintaa, jossa he rakentavat itseään erilaisten tekniikkojen kautta moraaliseksi subjekteiksi. (Foucault 1998b, 132–137, Rabinow 2000, 223–251) Tämä rakentaminen tapahtuu paitsi itseä varten, myös muiden silmien alla, muiden silmissä.

61 Hyvä esimerkki on puhe tunnetyöskentelyn opetuksesta osana Jouko Turkan pedagogiikkaa.

62 *Pratique de soi* on suomennettu myös minäkäytännöksi (Foucault 1998b, 132–137), minätekniikaksi ja minäteknologiaksi. Tekniikka- ja teknologia-sanat suomennoksissa juontuvat Foucaultin tavasta käyttää myöhemmässä vaiheessa myös termiä *techniques de soi*. Itse käytän Kai Alhasen ehdottamaa itsekäytäntö-käännöstä. (Alhanen 2007, 227)

Tässä prosessissa Foucault erottaa seuraavat neljä osa-aluetta:

1. Eettisen substanssin määrittäminen eli sen alueen rajaaminen, jolla yksilön tulee itseään muokata.
2. Alistumisen tapa eli sen määrittäminen, miten yksilö muodostaa suhteensa moraaliseen säännöstöön (esim. alistuminen jumalan käskyille tai yhteisön säännöille.)
3. Työstämisen muodot, eli täsmälliset tekniikat, joilla itsen muokkausta harjoitetaan.
4. Moraalisubjektin teleologia, eli olemisen muoto, johon pyritään. (Foucault 1998b, 133-134)

Foucault oli kiinnostunut laajentamaan itsekäytännön käsitettä ulottumaan myös muille elämänalueille kuin seksuaalisuuteen:⁶³

"I must confess -- that I'm much more interested in problems about techniques of the self and things like that rather than sex... sex is boring." (Martin 1988, 4)

Kiinnostukseni itsekäytännön käsitteeseen liittyikin paitsi siihen, että sen avulla saan esille uusia piirteitä tutkimusaineistostani, myös siihen, että haluan esitellä sille tällaisen sovellusmahdollisuuden. Itsekäytännön käsitteen voi katsoa sopivan hyvin kuvaamaan näyttelijän työskentelyä hänen muokatessaan itseään sellaiseen suuntaan, johon jokin ympäröivistä diskursseista häntä ohjaa. Se kytkee ruumiillista toimintaa ja eettisiä sisältöjä havainnollisesti toisiinsa. Näyttelijäntyö, ja erityisesti sen opiskelu, sisältää paljon ruumiiseen, sieluun, ajatuksiin ja käytökseen kohdistuvaa muokkausta paitsi varsinaisessa näyttelijäntyön opetuksessa, myös vaikkapa liikuntatuntien, näyttelemiseen liittyvien arvopohdintojen tai opiskelijan siviililemusta arvioivien palautteiden muodossa. Näin toteutetaan yksin tai muiden avulla itsekäytäntöjen sisältämiä tekniikoita. Näyttelijäntyössä ja sen opiskelemisessa itsen muokkaaminen on ilmeistä ja julkilausuttua. Se tekee näyttelijäntyöstä hyvän esimerkin itsekäytäntöjen, kuten tunteiden itsekäytäntöjen, omaksumisesta.

Tuon näin etiikan keskeiselle paikalle näyttelijäntyön ja sen opiskelun kuvausta. Kuten olen tuonut esiin, näyttelijän tunnetyöskentelyä arvoidaan usein paitsi käytännöllisten, myös eettisten argumenttien avulla. Sijoitan tämän havaintoni foucault'laiseen kehikkoon ja esitän, että tunteet voi ymmärtää paitsi mahdollisena näyttelijäntyön käytännön välineenä, myös eettisenä substanssina siinä itsekäytäntöjen kokonaisuudessa, jonka avulla näyttelijä muokkaa itseään. Teatterissa ja näyttelijäntutuksessa yksilö omaksuu itsekäytännön ja siihen kytkeytyvän moraalisen säännöstön suhteessa teatterin tai teatterikoulun yhteisöön. Täten alistumisen tapa

63 Seminaari Vermontin yliopistossa juuri ennen Foucault'n kuolemaa toteutti juuri tätä päämäärää. Sen pohjalta julkaistu teos esittelee erilaisia sovellusmahdollisuuksia. (Martin 1998)

on mukautumista ajallispaikallisesti määräytyneisiin taiteellisiin ihanteisiin. Työstämisen muodot, psykofyysiset tekniikat (kuten liikkumisen, mielikuvien tuottamisen tai hengittämisen tavat) vaihtelevat riippuen näistä ihanteista. Moraalisena teloksena, tavoitteena, on lyhyellä tähtäimellä saavuttaa toivotunlainen työskentelyvire tai luova tila. Pidemmällä tähtäimellä teloksena on tietynlainen taiteilijan elämäntapa, näyttelijyytensä muokkaaminen vaikkapa ammattilaisuudeksi, vallankumouksellisuudeksi tai autenttiseksi läsnäoloksi. Mitä selkeämpi ja kollektiivisempi yhteisön moraalijärjestys on, sitä selkeämmin itsekäytännöt ovat havaittavissa ja kuvattavissa. Silloin niissä myös usein korostuu itsekäytäntöjen mahdollisuus ohjata yksilöä alistumaan tietylle voimakkaalle auktoriteetille. (Alhanen 2007, 160) Tähän teemaan liittyy kysymys vapaasta toimijasta. Onko sellainen mahdollinen foucault'laisessa ajattelun kehyksessä?

Varsin yleinen käsitys Foucaultista on, että hänen katsotaan täysin kieltävän yksilöltä toimijuuden mahdollisuuden. Käsitys liittyy yksilön ja diskurssin, toimijuuden ja rakenteiden suhteeseen (agency/structure). Jos diskurssi (rakenne) määrittää sen mitä yksilö (toimija) voi tehdä ja kokea, eikö yksilö ole silloin vain marionetti, jonka lankoja näkymätön diskursiivinen käsi pitelee? (Burr 2004, 182-185) Tällainen käsitys tulee esiin esimerkiksi antropologi Jukka Siikalan muotoilusta:

"He (esimerkiksi Foucault) tosin kietovat meidät purkamattomaan kulttuurin kudelman, jonka ikuisesti muotoa ja sisältöä muuttavien diskursiivisten käytäntöjen vankeja me yksilöpoloiset olemme." (Siikala 1997, 23)

Tämä näkemys näyttää tyhjentävän yksilön kokonaan sisäisestä maailmasta, joka voisi tuottaa esimerkiksi ristiriitoja ja vastarintaa suhteessa tarjoutuviin subjekti-positioihin. Foucault'laisen perinteen on yleisesti katsottu häivyttävän toimijan ja tuovan esiin ainoastaan diskurssin muovaavia voimia suhteessa yksilöön. Vaikka diskurssia luodaan ja uusinnetaan sosiaalisissa suhteissa, ei yksittäisten ihmisten vuorovaikutus luo tyhjistä uusia diskursseja, vaan asettelee itseään suhteeseen jo olemassa olevien kanssa. Diskurssien ajatellaan usein muodostuvan määrittelemättömän diskurssikoneen koneistossa, historiallisten kerrostumiensa kaleidoskoop-pimaisena uudelleenjärjestäytymisenä.

Foucault'n tuotannon loppuvaihe kuitenkin asettaa kyseenalaiseksi näkökulman, jonka mukaan toimijuutta ei pidetä lainkaan mahdollisena foucault'laisessa perinteessä. Tämä kyseenalaistaminen tapahtuu itsekäytännön käsitteen kautta. Seksuaalisuuden historian toinen ja kolmas osa (Nautintojen käyttö ja Huoli itsestä) (Foucault 1998) tuovat näkyvälle paikalle toimivan subjektin, joka harjoittaa eettisissä käytännöissä vapauttaan. Itsekäytännöt ovat olleet olemassa ennen yksittäisen toimijan asettautumista niihin, ja ne saattavat näyttäytyä hänelle itses-

täänselvyytenä. Tämä tekee hänelle vaikeaksi astua niiden ulkopuolelle tai omaksua kriittistä positiota suhteessa niihin. Foucault´laisen ajattelun mukaan etäisyyden otto ja vastadiskurssit ovat kuitenkin aina mahdollisia. Etiikkaa tai eettistä valintaa ei voi olla olemassa ilman vapautta. Itsestäänselvyytenä näyttäytyvän itsekäytännön ulkopuolelle asettuminen saattaa tosin edellyttää jonkinlaista vapautusta. (Alhanen 2007, 158–160) Myös katkokset näyttelijän tunteisiin liittyvissä itsekäytännöissä ja siirtymät itsekäytännöstä toiseen henkilöityvät jossain määrin erilaisiin vapauttajiin, kuten Stanislavskiin ja Grotowskiin tai Suomessa Turkkaan tai Grothiin.

Eettiset asenteet ruumiillistuvat itsekäytännöissä. Muodostan haastattelujen ja oman näyttelijäkokemukseni perusteella kuvia tunteiden itsekäytännöistä, joiden kautta näyttelijät pyrkivät sisäistämään oman opiskeluaikansa eettisiä ihanteita. Sopivatko ne yhteen vallan tematiikan kanssa? Itsekäytäntöjen omaksuminen on Foucault´n mukaan oman vapauden käyttöä. Onko mahdollonta tukeutua vallan käytäntöjen analyysissä käsitteeseen, joka kuvaa oman vapauden käyttöä? Ei, koska vapaus on tässä yhteydessä käsitettävä periaatteelliseksi mahdollisuudeksi toimia toisin. Foucault´n mukaan tietyn itsekäytännön omaksuneen ihmisen voi olla vaikeata ymmärtää, miten hän voisi toimia toisin. (Alhanen 2007, 158–159) Näin saattaa olla esimerkiksi näyttelijäopiskelijan laita voimakkaan autoritäärisessä opetuksessa. Toisaalta, itsekäytäntö saattaa johtaa myös alistumiseen tietyille auktoriteetille. Tämäkin on Foucault´n mukaan yksi tapa käyttää vapauttaan. (Alhanen 2007, 160) Voi ajatella, että hakeutuminen autoritäärisen näyttelijäkoulutukseen tai harrastajateatteriin ja niissä jatkaminen on jossain mielessä ollut vapaaehtoista auktoriteetille alistumista, ainakin niiden näyttelijäkokelaitten osalta joilla on etukäteen ollut selkeä käsitys opetuksen tai ohjauksen luonteesta. Näin ollen katson näyttelijäkoulutuksessa omaksutut tunteiden itsekäytännöt yhtä aikaa sekä vallan toimintakentiksi että oman vapauden harjoitukseksi. Jossain perustavassa mielessä niihin asetutaan vapaaehtoisesti, mutta tämän asettumisen myötä asetutaan selkeästi myös vallankäytön alle.

4.3. TUTKIVAN NÄYTTELIJÄN POSITIOT

Tässä alaluvussa käsittelen tutkijanpositiotani, sitä, missä tutkimuksen vaiheissa, millä tavoilla ja tasoilla oma tutkiva subjektiini tulee esiin, ja mitä se tämän tutkimuksen kannalta merkitsee.

Tutkijanpositio on käsite, joka esiintyy lähinnä ihmistieteiden epistemologian ja metodologian analyyseissa. Tieteen historiassa tutkivan subjektin olemassaolo on tavattu mieltää lähinnä ongelmaksi. Tutkijan henkilökohtainen osuus tutkimuksen

toteuttamisessa on pyritty häivyttämään, koska sen on katsottu häiritsevän tutkimuksen tulosten totuudellisuutta ja arvovapautta (Raatikainen 2004, 139–141). Tähän päivään mennessä monet postpositivistisiksi identifioituvat ihmistieteen tutkijat ovat luopuneet tutkivan subjektin häivyttämisen ihanteesta, koska tutkija väistämättä on jollain tavoin osallinen tutkimassaan maailmassa, jaetussa kulttuurisessa todellisuudessa. (Raatikainen 2004, 138–143, Lather 1991, 13–14, Siikala 1997, 23) Kulttuurintutkija Geert Hofsteden sanoin:

”Yhteiskuntatieteellinen tutkimus on samaa kuin yrittäisi katsella näytelmää, jossa itse on näyttelijänä.” (Hofstede 1993, 354)

Tutkimus ja sen tekoprosessi on konteksti, jossa keskeinen toimija on tutkija. (Ju-hila 1999, 201) Tämän ajattelun mukaisesti on tärkeää tehdä omista tutkijan lähtökohdistaan mahdollisimman läpinäkyviä, kirjoittaa auki omaa positiotaan, jotta lukijalla on parempi mahdollisuus arvioida sen vaikutusta tekstin eri vaiheissa. Tutkijan position merkitystä korostetaan erityisesti sosiaalisessa konstruktionismissa. Nähdäänhän tutkimuskin sen piirissä yhtenä mahdollisena konstruktiona todellisuudesta, johon se pyrkii ottamaan suhdetta. Tutkijan subjektin olemassa-oloon suhtaudutaan väistämättömänä tosiasiana, jonka mahdollisesti aiheuttamiin ongelmiin pyritään vastaamaan itsereflektiolla. (Burr 2003, 152)

Taidekorkeakoulussa tehtävää tutkimusta luonnehtii jo lähtökohtaisesti vahva tutkivan subjektin läsnäolo. Taide- ja taiteilijalähtöinen tutkimus nähdään omim-pana ja luontevimpana tapana lähestyä tutkittavaa aihetta. Taiteellisessa tutkimuksessa tutkijan subjektiivisuuden teema ei tyhjene ongelmiin, sillä erilaiset positiot -reflektoituina ja aukikirjoitettuina - ollaan valmiita tulkitsemaan hedelmällisiksi maaperiksi mielenkiintoiselle tutkimukselle. (ks. www.teak.fi/tutkimus) On siis ilmeistä, että minä tehdessäni konstruktionistista tutkimusta taidekorkeakoulussa sitoutan itseni tutkijanposition reflektointiin.

Tutkijanposition avaaminen, sen laajuudesta ja painotuksista päättäminen, ei kuitenkaan ole yksinkertainen asia. Tutkijan ratkaisuihin vaikuttavat henkilökoh-tainen elämänhistoria, tunteet ja tiedostamattomat motiivit sekä tiedonintressi ja tietoiset poliittiset valinnat. Tutkimuksen sisällä on useita osakonteksteja, joissa tutkijan positio saa erilaisia merkityksiä, kuten tutkimukseen ryhtymisen motiivi, aiheenvalinta, tutkimusasetelman muotoilu, haastateltavien valinta, haastatteluti-lanne, aineiston analyysi ja lopputulemista kertominen. Oman position reflektoi-minen sisältää siis erilaisia pohdintoja tutkimuksen eri vaiheissa. Tutkijan positio ei ole monoliitti, vaan tutkija saattaa asettua yhtä aikaa useaan erilaiseen positioon tai vaihdella positiotaan tutkimuksen eri vaiheissa. Avaankin tutkijanpositiotani

myös monessa muussa tutkimukseni kohdassa, lähempänä temaattisia paikkojaan. Alaluvussa 1.1. (Kuinka juuri minä päädyin tutkimaan juuri tätä aihetta?) olen tuonut esiin henkilökohtaista näyttelijän- ja tutkijanhistoriaani, kimmokkeita joka johtivat juuri minut tutkimaan juuri tätä aihetta. Alaluvussa 2.3. (Ajallisaikallinen rajausta) kuvaan tarkemmin sitä kenttää ja niitä olosuhteita, jotka kehystivät omaa opiskeluaikaani. Näihin samoihin kehyksiin sijoittuu myös tutkimusaiheeni, ja niiden purku on kaksoismerkityksellistä: yhtä aikaa tutkimusaiheen rajausta ja tutkijanposition valottamista.

Foucault'lainen diskurssianalyysin esittelyn yhteydessä alaluvussa 4.2. olen tuonut esiin sen sisältämiä käsityksiä tutkijan mahdollisuuksista päästä sisään haastateltavien mielellisiin maailmoihin. Nämä käsitykset asettavat minut haastateltavien ulkopuolelle luomaan heihin suhdetta, ei tekemään suorita havaintoja heidän ajatuksistaan ja tunteistaan ja kertomaan pohjimmaista totuutta heistä.

Näyttelijyyteni toi oman värinsä tilanteisiin, joissa haastattelin näyttelijöitä. Tätä asetelmaa pohdin tarkemmin alaluvussa 4.4. (Tutkimusaineistot). Aineistoa analysoidessani päästän paikoin ääneen myös näyttelijä Koskisen. Pysin suhtautumaan hänen näkemyksiinsä samoin kuin haastateltavien, varteenotettavina ja kiinnostavina näkemyksinä muiden joukossa.

Tässä tutkimuksessa keskeiset positioon liittyvät teemat ovat -paradoksaalisesti- yhtäältä perinpohjainen kietoutuneisuuteni aiheeni kanssa, toisaalta erillisyyteni ja ulkopuolisuuteni suhteessa haastateltavieni sisäisiin tiloihin. Tutkimani alue on toisaalta vahvasti minun ja muiden näyttelijöiden yhteinen, toisaalta jokaisen yksilöllisesti kokema. Kuten olen alaluvuissa 1.1. (Kuinka juuri minä päädyin tutkimaan juuri tätä aihetta?) ja 2.2. (Ajallisaikallinen rajausta) kertonut, aloitin näyttelemisen 1980-luvun perinnön keskellä ja opiskelin näyttelijäksi Teatterikorkeakoulussa 1990-luvulla. Minulla on kokemusta monenlaisesta tunteiden läsnäolosta näyttelemistilanteissa. Olen näyttelijä Anu Koskinen. Tiedän mistä on kyse, olen ollut siellä. Kuulun meihin. Paikannun tutkimani aiheen sisälle, eikä minulla ole mahdollisuutta asettua tarkkailemaan sitä täysin ulkopuolisena. Ainoa tapa jolla pystyn sitä katsomaan ja kuvaamaan on oman kokemusmaailmani lävitse. Tässä mielessä omat kokemukseni läpäisevät kaikkea kirjoittamaani. Toisaalta ymmärrän ja tulkitseen toisen puhuman aina omalla tavallani ja minulla on erityinen vastuu siitä, miten tuon ymmärrykseni artikuloin. Olen tutkija Anu Koskinen. Tutkimuksen teko on minulle tämän asetelman kanssa keskustelua. Näiden asemien välillä vallitsee jännite, jota en kykene purkamaan, mutta joka samalla on yksi tutkimisen kiehtovia ja puoleensavetäviä elementtejä.

Tutkijat, jotka ovat tavalla tai toisella osallisena tutkimusaiheessaan, tapaavat todeta tästä tutkijanpositioon liittyvästä erityispiirteestä olleen sekä etua että haittaa. (Kumpulainen 2011, 63–66; Löytönen 2004, 87–90; Suojanen 1997; Ylijoki 1998, 13) Näin on myös minun tutkimuksessani. On vahvuuteni, että minulla on tutkimastani aiheesta paljon käytännön kokemusta, kokemuksellista tietoa ja hiljaiseksi tiedoksi kutsuttua pääomaa. Tätä pidän hyödyllisenä nimenomaan siksi, että tutkin näyttelemisen prosesseihin liittyviä, näyttelijöiden omaksumia diskursseja, en esimerkiksi valmiita esityksiä.

Toisaalta tämänkaltaisessa aiheessa sisällä olemisessa on se vaara, että tutuille, jo arjeksi muuttuneille ilmiöille saattaa sokeutua. On jatkuva haaste katsoa aiheitaan tuoreesti. (Löytönen 2004, 90) Taustalla on aina oma esiymmärrykseni, suhteeni tunnevälineisiin näyttelijäntyössä. Avaan seuraavaksi käsityksiäni siitä, mitä tuon esiymmärryksen olemassaolo tutkimukselleni merkitsee. Kerron myös keinoista, joilla olen pyrkinyt monimuotoistamaan näkökulmaani.

Esiymmärryksestä

Tässä alaluvussa pohdin, mitä voimakkaan esiymmärryksen olemassaolo merkitsee tutkimukselle. Miten se muokkaa tutkijan ja tutkittavan aiheen suhdetta tutkimuksen eri vaiheissa, ja millaisia keinoja olen käyttänyt saadakseni siihen myös tarvittavaa etäisyyttä?

Esiymmärrys teorianä

Tutkijan subjekti kantaa aina jonkinlaista **esiymmärrystä**. Esiymmärryksen käsite on peräisin hermeneuttisesta tutkimusperinteestä. Sillä tarkoitetaan tutkijan hallussa olevaa traditiota, kokemuspohjaisia mielikuvia ja olettamuksia, joita tutkijalla on tutkimusaiheestaan aikaisemman elämänsä perusteella. (Anttila 2000, 26) Omassa tapauksessani tuo esiymmärrys muodostuu monien vuosien aikana kertyneestä kokemuksesta näyttelemisen ja siihen liittyvien tunteiden alueella. Kokemus on kietoutuma tietoista ja hiljaista tietoa, tunteita, monenlaisia tapoja olla diskurssien keskellä, ne sisäistäneenä. Tämä kokemus ja tieto sai viimeistään tutkimussunnitelmaa tehdessäni ja tutkimuskysymyksiä muotoillessani tiettyjä rakenteita, itselleni esittämien johdatteluvien kysymysten ja suoranaisten väitelauseiden muotoja. Esimerkiksi sosiaalisen ja kulttuurisen osatekijän keskeisyys ihmis- ja tunnekäsityksissäni oli tällainen ajatteluni saama rakenne. Esiymmärryksenäni kuului myös oletus siitä, että tiettyjä tuntemiseen liittyviä ominaisuuksia ei tule

olettaa automaattisesti tietyn sukupuolen taipumuksiksi. Jotkut esiymmärrykseni sisältämät arvot olivat niin yleisiä, että niitä voi olla vaikea edes tunnistaa arvoiksi, kuten väkivallattomuuden arvo.

Olenkin joutunut esittämään itselleni kysymyksen: kuinka paljon omaa esiymmärrystä aiheesta pitää olla, jotta sitä voi jo pitää jonkinlaisena teoriana? ”Teorialla” on monia merkityksiä ja vahvuusasteita, myös tutkimusparadigma voidaan lukea omanlaisekseen teoriaksi. (Anttila 2000, 88–92) Näin myös esiymmärrystä voisi ajatella eräänlaiseksi teorian muodoksi ja merkitykseksi. Voi toki kysyä, voiko täydellisen teorialähtöisyyden ja lähtökohdiltaan avointa tutkimusta ylipäättään olla olemassa. Pidän silti tärkeänä kysyä, onko tutkimukseni itse asiassa teorialähtöinen? Teorialähtöisyys merkitsisi heikompaa statusta aineistolleni.

Vastaan kysymykseeni näin. Esiymmärrykseni syntyä edelsi hakeutumiseni teatteriin, sitä tekemään ja opiskelemaan. Esiymmärrykseni muotoutui empirian eli kokemukseen perustuvan tiedon pohjalta. Tietyssä mielessä voi ajatella tutkimukseni näyttelijän tunteista alkaneen jo tuolloin, vaikka en vielä tiennyt, että tulisin kirjoittamaan aiheesta väitöskirjan. Tutkimukseni on empirian ja teorian vuoropuhelua. Tuon vuoropuhelun ensimmäiset repliikit esitettiin kauan sitten eikä niitä vielä silloin kirjoitettu ylös. Varhaisin empiirinen kokemukseni synnytti minussa oletuksia, jotka puolestaan saivat minut keräämään tietoisesti empiiristä aineistoa, ja parhaillaan muodostan tuon aineiston pohjalta uutta ajattelua. Tältä kannalta katsoen tutkimukseni on empirialähtöinen. Empiria kävi kaiken edellä.

Tunteet esiymmärryksen avaajina

Tutkin näyttelijöiden käsityksiä tunteista, ja minulla on tutkimusaiheeseeni henkilökohtainen suhde. Näin ollen tuntuisi mahdottomalta jättää käsittelemättä tunteita, joita tutkimusaiheeni minussa herättää. Tutkijan tunteet tutkimusaihettaan kohtaan ovat aihe, johon pitkään suhtauduttiin ongelmana:

”Vältä liian emotionaalisia aihepiirejä. --- Tutkija on tällöin kykenemätön tarkastelemaan asioita riittävän objektiivisesti tai kriittisesti, ja hyvän tutkimuksen tuottaminen on vaikeaa.”
(Hirsjärvi, Remes ja Sajavaara 1997, 74)

Tuntemisen ja tietämisen erottelu toisistaan irrallisiksi mielen alueiksi on kuitenkin ongelmallinen lähtökohta. Tämä on viime vuosien aikana tiedostettu useilla tutkimusaloilla. Muun muassa konstruktionistinen perinne sekä taiteellinen tutkimus ovat hylänneet oletuksen siitä, että tutkijan olisi mahdollista asettua täysin objektiiviseen asemaan tutkimuskohdettaan kohtaan ja sulkea tunteet häi-

riötekijöinä tutkimuksen ulkopuolelle. (Kinnunen 2008, 58–59; Wager 1999) Kuten alaluvussa 3.2. (Tunnetutkimus) on tullut esiin, tuntemisen ja tietämisen ehdoton erottaminen toisistaan on ongelmallista myös luonnontieteiden, kuten neurobiologian näkökulmasta. (Damasio 2001) Kokemuksellinen tieto ei ole voinut muodostua ilman tunteiden myötävaikutusta. Esiymmärrys koostuu ajatusrakenteiden lisäksi tunnepohjaisista asennoitumisista.

Foucault'laisen diskurssianalyysin piirissä diskurssia ei nähdä suorana reittinä kognitioon tai muuhun mielelliseen alueeseen. (Willig 2003, 179) Myös oma tekstini sijoittuu väistämättä diskursiivisen alueelle, ja minun olisikin epäloogista olettaa, että sen avulla päästäisiin muodostamaan suoraa reittiä lukijan ymmärryksen ja minun tunteideni välille. Katson silti aiheelliseksi tuoda paikoitellen esiin tunteita, joita tietty haastatteluaineiston kohta tai muu aiheeseeni liittyvä on herättänyt minussa tutkimuksen teon tai aiemman elämäni aikana. Omien tunteiden muotoilu sanoiksi on epätäydellisenä ja likiarvoisenakin mielekkäämpää kuin totuusväittämien esittäminen muiden tunteista. Tunteiden reflektio ei kuitenkaan ole itsetarkoitus, kaikki tutkimuksen yhteydessä esiin tulevat tunteet eivät kuulu tutkimustekstiin. Puran sanoiksi ainoastaan sellaisia tunteita, joiden merkityksen analyysissäni, sen painotuksissa ja valinnan hetkissä, pystyn jäljittämään. Näiden mainintojen tarkoitus on avata tutkijanpositiotani ja auttaa niiden polkujen hahmottamisessa, joita olen edennyt analyysia tehdessäni. Tutkimusotteeni ulkopuolelle rajautuu myös pyrkimys alitajuisten tunteiden analysointiin. Pohdin tutkimuksessani ainoastaan tiedostettuja tunnepohjaisia motiivejani ja asemoitumisia.

Etäämmälle

Tutkijan vahva esiymmärrys tarjoaa tutkimukselle asiantuntevan lähtökohdan. Tutkijan on kuitenkin oltava valmis myös kyseenalaistamaan omaa ymmärrystään, hyväksymään sen osittaisuus ja subjektiivisuus ja ottamaan siihen tarvittaessa etäisyyttä. Kuten itselleen tuttua uskonnollista herätysliikettä tutkinut Päivikki Suojanen kirjoittaa:

"Oman, läheisen kulttuuri-ilmion tutkiminen edellyttäisi ulkopuolisen perspektiivin hankintaa ja hallintaa ainakin hetkeksi: tutun kulttuurin etäännyttämistä, kokonaan toisenlaisten, uusien kysymysten tekemistä, kyseenalaistamista." (Suojanen 1997, 155)

Omina etääntymisen ja perspektiivin hakemisen keinoinani ovat olleet **yhteiskuntatieteiden näkökulmaan tutustuminen, uskon taiteilijan erehtyväisyyteen sekä rakkaudellinen kuuntelu.**

Tutkimuksen tekeminen on yksi mahdollinen tapa olla suhteessa aiheeseensa, yksi kiinnostumisen, ihmettelyn halun muoto. Tutkimukseen ryhtymällä asettaa itsensä ja näkemyksensä alttiiksi uudenlaisille vaatimuksille ja kritiikille ja samalla antaa identiteetilleen uudenlaisia sisältöjä. Tämä kyseenalaistaa entisen minuuskokemuksen. Näin ollen tutkimuksen teko sinällään voidaan nähdä etäännyttämisenä omasta esiymmärryksestä. Jokainen taidekorkeakouluissa tutkimustaan tekevä etsii omat tapansa katsoa alansa ja tutkimusaihettaan uusin silmin.

Yhtenä etäännyttämisen tekniikkani ovat toimineet tohtorintutkintoon kuuluvat yleiset opinnot, joita suoritin paitsi taidekorkeakouluissa, myös joustavan opinto-oikeuden turvin Helsingin yliopistossa. Opiskelin tutkimukseni teoreettisen pohjan vahvistamiseksi sosiaalipsykologiaa ja sosiaali- ja kulttuuriantropologiaa. Opinnot tietysti tarjosivat apua viitekehysten valitsemiseen ja käsitteellisen ajattelun syventämiseen. Tämän lisäksi myös opiskelun täydellinen toisenlaisuus Teatterikorkeakoulussa opiskeluun nähden toimi etäännyttäjänä ja auttoi tarkentamaan katsettani entistä paremmin näyttelijäkoulutuksen ominaispiirteisiin kuten henkilökohtaisuuteen, ruumiillisuuteen ja intiimin ja julkisen sekoittuneisuuteen.

Toiseksi etäännyttämisen keinoksi mainitsen uskon taiteilijan erehtyväisyyteen. Fysiikan nobelisti Richard Feynman on todennut tieteen olevan *uskoa asiantuntijoiden erehtyväisyyteen*.⁶⁴ (Feynman 1999, 186–187) Oman tutkimukseni kontekstissa keskeisin asiantuntija, jonka tieto asettuu kyseenalaiseksi, olen minä itse. Rohkenen olettaa, että omat kokemukseni ja ennakkokäsitykseni tutkimusaiheestani toimivat myös niille vastakkaisten käsitysten esille tuomisen puolesta. Kun olen tehnyt ennako-oletukseni selkeiksi, on myös helpompi nähdä haastatteluissa aines, joka sisältää vastakkaisia käsityksiä. Tämän tehtävän olen ottanut vakavasti. Yksi itselleni kirjaamani ohjenuora tutkimuksen teon aikana oli: ”Älä jätä kiveäkään kääntämättä löytääksesi erilaisia näkemyksiä kuin omasi!” Tämä asenne varmistaa myös mahdollisuuden päätyä omaa esiymmärrystä horjuttaviin johtopäätöksiin. Tuota horjutusta suorastaan toivon. Motiivini tutkimiseen on oman ajatteluni ja taiteellisen työskentelyni monipuolistaminen, eikä se saa täyttymystä omien käsitysten todistelulla ja aineiston pakottamisella siihen tarkoitukseen.

Kolmannen tavan etäännyttämistä omasta itseymmärryksestään olen nimennyt rakkautelliseksi kuunteluksi. Rakkaudellisuudella tarkoitan mahdollisimman pitkälle vietyä hyväksyntää ja tapaa ottaa aineistooni tietoisesti myönteinen suhde. Tutkimukseni edetessä olen lukenut haastatteluaineistoni niin moneen kertaan, että muistan sen lähes ulkoa. Myös monet haastattelunauhojen äänenpainot ovat jääneet

64. ”Learn from science that you must doubt the experts. – Science is the belief in the ignorance of experts.” (”Tieteessä on opittava epäilemään asiantuntijoita. – – Tiede on uskoa asiantuntijoiden erehtyväisyyteen.”), Feynman muotoilee. Hän puhuu luonnontieteistä, mutta lausahdus on luonteavasti siirrettävissä ihmistieteiden tai taiteellisen tutkimuksen kontekstiin.

auditiiviseen muistiini. Tämä tuttuus ensisijaisen aineistoni kanssa on ajoittain aikaansaanut minussa näyttelijän reaktion: alan suhtautua siihen kuin näytelmän dialogiin. Luen usein haastattelutekstejä ääneen. Tällöin tapani lukea muistuttaa tapaa, jolla näytellessäni omaksun roolihenkilön puheen osaksi omaa mielikuvaani roolihenkilöstä. Roolia omaksuttaessa pyrkisin kenties roolin psykologisen kuvan hahmottamiseen, roolihenkilön taustan ja motiivien kuvitteluun. Haastatteluaineiston ymmärtäminen merkitsee minulle sensijaan itsensä kuvitteellista asettamista niiden käsitysten ja mielipiteiden taakse, joita aineistossa tuodaan esiin. Päivikki Suojanen kuvaa olleensa omassa elämässään monesti Toisen asemassa, ja olettaa sitä seuranneen halun ja kyvyn asettua tietoisesti tutkittavan Toisen asemaan. (Suojanen 1997, 156) Oma näyttelijyyteni toimii tutkimusta tehdessäni samalla tavalla. Sen lisäksi, että se luo esiyymmärrystä tutkimusaiheestani, se voi auttaa asettumaan toisenlaisten esiyymmärrysten sisään. Se ei tarkoita sitä, että oma kokemukseni puhutusta olisi sama kuin haastateltavalla, mutta se auttaa minua ymmärtämään paremmin myös sellaisia käsityksiä näyttelijäntyöstä, jotka ovat itselleni vieraita. Tätä kautta pystyn paremmin myös tunnistamaan ja purkamaan sitä, mitä itse asiassa olen näyttelemisestä ja tunteista ajatellut.

Tutkimuksen emic- ja etic-tasot

Tutkijanpositioni sisältää kaikissa tutkimuksen vaiheissa kaksi eri puolta, aiheesta osallisen näyttelijän ja ulkopuolisen tutkijan. Näitä kulttuurin sisältä tulevan ja ulkopuolisen tarkkailijan näkökulmia on jäsennellyt ja vertailtu emic- ja etic-käsitteiden avulla. Kielitieteilijä Kenneth Pike kehitti käsitteet, Marvin Harris toi oman sovelluksensa niistä antropologiaan. (Headland 1990, 15)⁶⁵ Sen jälkeen niitä on käytetty monella eri tieteenalalla ja monenlaisin eri tavoin. (Headland 1990, 16–24) Emic-näkökulmalla tarkoitetaan tutkittavien natiivien merkityksenantoa, sen painottamista kuinka tutkittava ilmiö kulttuurin sisällä ymmärretään. (Eriksen 2004, 58–59; ks. myös Harris 1990, 48–61 ja Pike 1990, 28–47) Harris painottaa myös emic-käsitteen toiminnallista puolta, sitä millaisia suhteita näillä ymmärryksen tavoilla on käytäntöihin. (Harris 1990, 52–53) Etic-näkökulmalla viitataan merkityksiin, jotka muodostetaan ulkoapäin katsottaessa. Sitä edustavat toisesta kult-

65 Emic- ja etic-termit on suomennettu eemiseksi ja eetiseksi tai emisistiseksi ja etisistiseksi. Näitä suomenkielisiä muotoja ei havaintojeni mukaan kuitenkaan kovin usein käytetä. Kirjallisuudessa olen tavannut ainoastaan emic/etic -termejä. Hakukone Googlessa löytyi 22.2.2011 hyvin monta suomenkielistä sivua, joilla esiintyy sanapari emic/etic, emisistinen/etisistinen esiintyi vain kahdella sivulla. Eeminen/eetinen sanaparia hakukone ei suostunut edes hakemaan, vaan tarjosi sen sijaan sanaparia eeminen/eettinen. Tästä johtuen käytän itsekin suomentamattomia muotoja emic ja etic.

tuurista tulevan tutkijan kategoriat ja jäsenyykset, joilla on hänen tiedeyhteisönsä hyväksyntä. (Eriksen 2004, 58–59; ks. myös Harris 1990, 48–61 ja Pike 1990, 28–47)

Paikannun *emic*- ja *etic*-näkökulmien risteykseen. Tutkimukseni kontekstissa natiivin asemassa on näyttelijä. Näyttelijän kerronta omista kokemuksistaan ja käytännöstään, joista aineisto enimmäkseen koostuu, on *emic*-kuvaus. Haastateltavat kuvaavat käytäntöjä harjoituksissa ja esityksissä, mielikuvien käyttöä ja ruumiin tuntemuksia sellaisella kielellä, jonka he ovat näyttelijänhistoriansa aikana oppineet soveltuvan tähän tarkoitukseen parhaiten. Moni termi, kuten tippua⁶⁶ ja kerronnan yksityiskohta, kuten pohdinta näytellessä käytettyjen mielikuvien vaihtelevista luonteista avautuu parhaiten alan hyvin tuntevalle kuuntelijalle.

Tutkimukseni *etic*-taso taas tulee esiin monina teoreettisina muotoiluina, kuten konstruktionismin tunnetutkimuksen lähtökohtina tai Foucault'n teorioina diskurssista tai itsekäytännöistä. Tulkintani kiinnittyvät *etic*-käsitteisiin jotka ovat ensisijaisesti tutkijan, eivät näyttelijän, merkityksenantoja.

Nämä kuvaukset tutkimukseni sisältämisestä *emic*- ja *etic*-aineiksista olisivat samankaltaisia, vaikka oma taustani olisi teatterin sijaan vaikkapa yhteiskuntatieteissä. Tiettyjä erityispiirteitä siihen tuo se, että oma taustani on teatterissa. Oma kokemustietoni on tutkimuksessa muiden näyttelijöiden puheen lisänä, rinnakkaisena aineistona. Se toimii osaltaan myös haastatteluaineiston pohjana, ovathan haastattelut syntyneet kokemukseni pohjalta tekemiini kysymyksenasetteluihin. Tutkimukseni *emic*-taso jakautuu siis omaan kokemustietooni, joka muuttuu kokemuspuheeksi välittääkseni sitä muille, ja muiden kokemuspuheeseen. Tutkimukseni *etic*-taso on teorioita paitsi muiden kokemuspuheesta, myös omasta kokemustiedostani. Näen asemani näyttelijä-tutkijana samankaltaisena kuin natiiviantropologien, jotka tutkimalla omaa kulttuuriaan antavat vastavoimaa ja lisärikkautta aiempaan, kulttuurin ulkopuolelta tulneiden antropologien tekemään tutkimukseen. Natiiviantropologin asema on potentiaalisesti erittäin hedelmällinen. Se sisältää mahdollisuuden tutkimukseen, joka on tieteelliseen menetelmään nojautuessaankin taiteilijälähtöistä.

Haastateltavien puheesta nousee esiin termejä ja ajatusrakennelmia, jotka ovat peräisin esimerkiksi psykoterapian viitekehyksestä. Esiin tulee ilmiö, josta Roach kirjoittaa: hänen mukaansa hyvät näyttelijät näyttävät omaksuvan oman aikansa psykologista tietoa ja sulauttavan sitä osaksi ammattitaitoaan. (Roach 1985, 89) Haastateltavien puhe siirtyy silloin Parkerin termin ontologiselta objektitasolta episteemiselle. (Parker 1992, 14–15) Osassa haastatteluja *emic*- ja *etic*-käsitteistöt liukuvat päällekkäin, kun haastateltava vaihtaa positioitaan saman tapaan kuin itse-

66 *Tippua* (tai *pudota*) on haastateltavien käyttämä näyttelijäpuheessa tavallinen termi, jolla tarkoitetaan yleensä näyttelijän nauramista sopimattomassa kohdassa esitystä. Olen kuullut *tippumisella* viitattavan myös näyttelijän herpaantumiseen tietystä tavoittelemastaan ja jo saavuttamastaan tunnetilasta.

kin tutkijana teen. Sekä Pike että Harris hyväksyvät ajatuksen, jonka mukaan natiivin ajattelu voi sijoittua myös etic-tasolle, jos hän on tullut jonkin etic-käsitteistön kautta tietoiseksi oman ajattelunsa ja toimintansa periaatteista ja omaksunut tuon käsitteistön osaksi omaa kielenkäyttöään (Harris 1990, 77; Pike 1990, 33-34)

Toisin kuin Pike, Harris epäilee tutkijan mahdollisuutta saavuttaa emic-tasoa kokemuksellisesti, tulla osaksi tutkimaansa yhteisöä. Eriksen asettaa tiukat ehdot tutkijan mahdollisuudelle tuottaa kielellään emic-kuvausta: vain natiivin omalla kielellään kirjoittama kuvaus voisi olla aito emic-kuvaus. (Eriksen 207, 59) Itse olen näyttelijä-tutkijana siinä asemassa, että kykenen täyttämään myös nuo ehdot, tuottamaan natiivina kuvausta tutkimusaiheesta joutumatta missään vaiheessa kääntämään kieleltä toiselle. Oman emic-tietoni kautta diskurssianalyttinen tutkimukseni saa autoetnografisen juonteeseen.

Tutkimukseni on siis kaikkien näiden näkökulmien kautta merkityksistä tiivis ja rikas. Siinä lomittuvat monenlaiset tiedon tasot. Ymmärtämisen tapoja ei tässä ole mielekästä erotella toisistaan sen mukaan, kenen puheessa ne esiintyvät, vaan sen mukaan, missä on niiden kasvualusta. Emic-tiedolla on juuret teatterissa, näyttelämisen prosesseissa, niissä kokemuksissa joita näyttelijät ovat keränneet ammatissaan ja niissä tavoissa, joilla he ovat jakaneet ja järjestelleet tuota tietoa oman ammatillisen yhteisönsä sisällä. Etic-käsitysten juuret ovat vuosisatojen filosofisissa keskusteluissa, jotka nykypäivään mennessä ovat kehittyneet ja saaneet muotonsa tieteenfilosofiassa ja eri tieteenalojen teorioissa. Kuitenkin kenelle tahansa on ainakin periaatteessa mahdollista omaksua itselleen vieraan perinteen tietoa ja ymmärtämisen tapoja omaan ajatteluunsa. Viime vuodet ovat olleet minulle juuri tuota uuden ymmärtämisen tavan omaksumista tutkimuksen teon myötä. Koska tutkimukseni keskiössä on näyttelemineen, näen etic-tason käsitteellistykset Piken tavoin ensisijaisesti keinoina lähestyä emic-tasoa ja ymmärtää sitä entistä paremmin, en itseisarvoisina teoreettisina rakennelmina. (Lett 1990, 127-128)

Tiedonintressistä

Osallisuuden ja ulkopuolisuuden teemat tuovat mukanaan myös kysymyksiä siitä, millainen aineiston ymmärtäminen ja tulkinta on minulle mahdollista ja mielekästä, sekä siitä, kenen puolesta voin ja haluan puhua. Millä asialla katson olevani tätä tutkimusta tehdessäni? Toisin sanoen: millaisesta tiedonintressistä tämä tutkimus kumpuaa?

Tiedonintressi on filosofi Jürgen Habermasin (s.1929) termi, jolla hän viittaa tutkijan motiiveihin ja hänen suhteeseensa tutkimuskohteeseensa. Hänen mukaan-

sa ei ole eikä voi olla olemassa lähtökohdiltaan täysin neutraalia tutkimusta, vaan se kumpuaa aina jonkinlaisesta intressistä. Habermas esittää kolme mahdollista tiedonintressiä: **teknisen, praktisen eli kielellisen ja emansipatorisen** intressin. Tekninen intressi liittyy maailman ilmiöiden selittämiseen, praktinen ymmärtämiseen ja emansipatorinen kritisoimiseen. (Anttila 2000, 21–22)

Emansipatorinen tiedonintressi kantaa monenlaisia, osin ongelmallisia merkityksiä. Seuraavaksi selvitän, millä ehdoin voin katsoa tiedonintressini emansipatoriseksi ja mitä emansipatorisuus tutkimukseni kontekstissa merkitsee.

Emansipatorinen tutkimus

Emansipaation yleinen merkitys on riippumattomaksi tuleminen. Latinankielen sana *emancipatio* merkitsee lapsen (pojan) julistamista täysivaltaiseksi kansalaiseksi, vapaaksi isän määräysvallan ja holhouksen alta. (Aikio ja Vornanen 1991, 180) On yleistä yhdistää emansipaatio nimenomaan naisten vapautumiseen patriarkaatin määräysvallasta, ja emansipatorinen tutkimus onkin usein naistutkimusta. Sillä voidaan tarkoittaa myös esimerkiksi kolonialistisista, rasistisista tai heteronormatiivisista asetelmista tai diskursseista vapautumista. (Lather 1991, 19–49) Valistusajattelusta alkunsa saanut emansipaatio-käsite viittaa tämänkaltaisiin vapauttamisen projekteihin. Emansipatorinen tiedonintressi tähtää siis julkilausutusti tutkittavien vapauttamiseen jonkin diskursiivisen tai käytännöllisen valta-asetelman kahleesta. Tällainen tavoite nostaa esiin lisäkysymyksiä: kuka vapauttaa kenet ja kenen pyynnöstä? Millainen on tila, johon vapautetaan, millaiset säännöt siellä vallitsevat? Millä perusteella tutkija voi väittää löytäneensä juuri sen lukon avaimet, jonka takana sijaitsee totuudellinen, valta-asetelmista vapaa olemisen tila?

Yhdeksi emansipaation välineeksi voisi ajatella psykoanalyysia, joka vapauttaisi yksilön seksuaalisesta repressiosta. Foucault taas kritisoi Seksuaalisuuden historian ensimmäisessä osassa, *Tiedontahdossa*, tätä niin kutsumaansa repressiohypoteesia ylipäänsä, eikä usko psykoanalyysin kykyyn paljastaa ihmisille mitään totuudellisempaa olemisen tilaa. (Foucault 1998b, 19–114). Logiikka on sama kuin Foucault'n suhtautumisessa ideologian käsitteeseen ja sen myötä myös tietyistä ideologisista käsityksistä vapauttamiseen. Hän torjuu ideologian käsitteen, koska se edellyttää pohjimmaisen totuuden, puhtaan, kaikista ideologioista vapaan tilan olemassaoloa. Foucault ei usko tuohon vapauden tilaan, hänen mukaansa kaikki ovet ulos ideologioista johtavat toisten ideologioiden huoneisiin, uusien ovien taakse. (Foucault 1980) Tuija Pulkkinen muotoilee Foucault'n emansipaatio-suhteen seuraavasti:

"Foucault kieltäytyy ottamasta osaa vapautuksen diskurssiin. Hän kieltäytyy kuvitteellisesta etuoikeutetusta paikasta analysoijana, joka sijoittuu vallan ulkopuolelle ja joka toimii ilman valtaa, ja hän osoittaa, kuinka tällaista paikkaa ei ole." (Pulkkinen 1998, 109)

Vaikka emansipatorisen tai emansipatoris-kriittisen tiedonintressin käsitettä käytetään yhä, nykyisessä konstruktionistisessa -tai muussa postpositivistisessä- tutkimuksessa valistuksen ja Habermasin emansipaatio-termi on laajalti vaihtunut muihin, esimerkiksi voimauttamisen käsitteeseen (empowerment). (Parker 1992) Samalla käsitys tutkijan mahdollisuudesta vapauttaa tutkittavansa on vaihtunut sen pohdintaan, kuinka tutkittavien omien toiveiden ja näkemysten esilletuomista voitaisiin parhaiten rohkaista.

Oma tutkimukseni ei kiinnity emansipatoriseen tavoitteeseen valistuksen sille antamassa merkityksessä, eikä tavoitteeni ole raivata tietä väärrien ideologisten diskurssien läpi julistamaan jotain muuta diskurssia totuudeksi. En myöskään edusta sentyyppistä tutkimusta, jota Kirsti Juhila kuvaa asianajamiseksi. Juhila kytkee tämänkaltaisen tutkijanorientaation foucault'laiseen perinteeseen ja kirjoittaa:

*"--hän pyrkii tutkimuksellaan ajamaan tai edesauttamaan jotakin asiaa--
-Asianajajalle tutkimus on itseisarvoisesti poliittinen teko, joka vaatii puolen valitsemista--"* (Juhila 1999, 207-208)

En aja mitään ennaltamääräytynyttä muutokseen tähtäävää ohjelmaa, en ole minkään tietyn täsmällisen muutoksen takana jonka toteuttamiseen tutkimukseni olisi valjastettu. Millainen sitten on tutkimukseni suhde emansipatoriseen tiedonintressiin?

Tämän tutkimuksen emansipatorisuus

Miksi ottaa näyttelijöiden tunnetyöskentelyn tutkimiseen emansipatoriseksi käsitetty foucault'lainen näkökulma? Vallitseeko näyttelijänkoulutuksessa ja näyttelijöiden työkentillä näyttelijän altavastaajaksi asettavia rakenteita ja diskursseja? Haastateltavani tuovat esiin tämänkaltaisia ajatuksia kuvaten esimerkiksi ohjaajan valtaa korostavia käytäntöjä, ja niitä esitetään silloin tällöin muissakin yhteyksissä. (ks. esim. Saisio 2005) Itsekin olen viitannut näyttelijää vallan alla pitäviin käytäntöihin muun muassa kirjallisessa lopputyössäni Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön laitoksella. (Koskinen 1996) Tässä tutkimuksessa analysoin haastattelujen kautta esiintulevia vallan jakolinjoja erityisesti alaluvuissa 5.2., 5.3. ja 5.5.. Kerron haastateltavien tavoista kuvata näyttelijän tunnetyöskentelyyn liittyviä valta-asetelmia ja tuon esiin tapoja, joilla he itse ottavat puheensa kautta valtaa. Pohdin myös

erilaisten tutkimusaiheeseeni liittyvien emansipatoristen hankkeiden esittämiä vaihtoehtoisia, ”vapaita” tiloja.

Vallan ja emansipaation teemat ovat siis vahvasti esillä analyysissäni. Vallan teemojen käsittely ei kuitenkaan itsestäänselvästi merkitse sitä, että tutkimukseni kokonaisuudessaan olisi emansipatorinen projekti. Kuten olen tuonut esiin, myös Foucault’n suhde emansipatorisiin projekteihin oli ongelmallinen tai suorastaan kielteinen. Tutkimusmenetelmälläni katsotaan kuitenkin olevan vahvat siteet emansipatoriseen tiedonintressiin. (Juhila 1999, 207–208; Husa 1995) Foucault’lainen lähestymistapa mainitaan usein emansipatorisen tiedonintressin yhteydessä, mikä johtunee osittain valtateeman keskeisyydestä Foucault’n tuotannossa ja osittain hänen yleisemmästä pyrkimyksestään horjuttaa itsestäänselvinä pidettyjen ajattelutapojen arvovaltaa. *”Foucault’lainen kokonaisasetelma on luonteeltaan korostetun kriittis-emansipatorinen ja vallitsevien valta-asetelmien tiedollista pohjaa dekonstruoi-va”*, muotoilee Sari Husa artikkelissaan foucault’laisesta metodista. (Husa 1995, 45)

Parker asettaa foucault’laiselle diskurssianalyysille haasteen tarkastella myös ideologioita tahoja, joita kukin diskurssi tukee tai häivyttää. Hänen mukaansa on mahdollista kiinnittää katseensa tekstien sisältämiin ideologisiin efekteihin asettamatta niitä järjestykseen totuudellisuuden perusteella. (Parker 1992, 19–20) Tämä tapahtuu tarkastelemalla sitä, kuinka erilaiset tiedonversiot valjastetaan valta-asetelmien käyttöön. (Burr 2003, 85) Tämä tehtävä viittaa suoraan Foucault’laisen diskurssianalyysin vaiheeseen, jossa tarkastellaan puheen tapoja luovuttaa valtaa tietyille tahoille. Tällöin esiin nostetut valtasuhteet eivät välttämättä ole sellaisia, joissa näyttelijä asettuu altavastajaksi, vaan niiden kautta tulee esiin monenlaisia subjektipositioita. Niiden myötä näyttelijä voi sijoittua monenlaisiin valtaversion kohtiin. Tähtäimessäni ei näin ollen ole ainoastaan näyttelijän alistettujen subjektipositioden esiintuominen, vaan niiden mahdollisten tapojen löytäminen, joilla näyttelijä voi suhtautua itseensä myös vallan haltijana. Tällainen lähtökohta näyttelijä-tutkijan omaksumana merkitsee sekä voimannuttamisen tavoitteita että itseskriittisiä sävyjä.

Patti Lather pohtii ongelmia, joita liittyy emansipatorisen tiedonintressin ja postmodernien ajatusten yhdistämiseen (Lather lukee näihin myös poststrukturalismin, johon Foucault yleisesti liitetään). (Lather 2001) Lather laajentaa Habermasin tiedonintressijäsennystä tuomalla mukaan neljännen mahdollisuuden. Kun Habermasin tiedonintressit olivat tekninen, praktinen eli kielellinen ja emansipatorinen, Latherille tiedonintressit ovat **ennustamaan pyrkivä, ymmärtämään pyrkivä, kriittinen ja dekonstruktiivinen**. (Lather 1991, 6–7)

Lather sijoittaa oman tutkimustyönsä emansipatorisen alueelle, mutta tuo esiin suuren kiinnostuksensa dekonstruktiivista tiedonintressiä kohtaan. (Lather 2001,

6) Hän todentaa tätä refleктоimalla omaa tutkimustaan. Hän pohtii, onko tuonut riittävästi esiin aineiston ambivalenssia ja moninaisuutta, vai pönkittänyt totuttuja järjestyksiä ja rakenteita. Mitä hän on painottanut, ja mitä ääniä mahdollisesti on jäänyt kuulematta ja torjuttu. (Lather 2001, 83–84)⁶⁷

Äänen antamisen käsite viittaa tutkimukselliseen tavoitteeseen kuunnella ihmisiä, joita yleensä ei kuunnella, ottaa vakavasti ajatuksia ja mielipiteitä joita tavallisesti ei oteta vakavasti. Päästää vaiennettuja ääneen. Foucault puhuu alistetusta tiedosta, joka jää valtakurssien varjoon.

Sijoitan Patti Latherin tiedonintressijaossa konstruktionistisen, Foucault-vai-
kutteen tutkimukseni dekonstruktivisen intressin alueelle. Tavoitteenani on olla yksinkertaistamatta aineistoani ripustamalla sitä binaaristen vastakohtaparien tukipuiden varaan. Haluan purkaa noita asetelmia ja tuoda esiin väliinjääviä näkemyksiä. Myös se, mitä ääniä tutkimuksessani pääsee kuuluviin, on tietoisien tarkasteluni kohteena. Jo tutkimuksen tekeminen sinänsä on oman äänensä avaamisen ele. Tuon oman näyttelijän ääneni uudelle foorumille. Ajattelen kirjoittaessani myös muita näyttelijöitä ja pyrin avaamaan ”näyttelijöiden ajatuksia” muille, kuten ohjaajille, näyttelijäntöyryyden opettajille tai tunnetutkijoille. Kun sanoo päästävänsä jonkun toisen ääneen, on kuitenkin välttämätöntä myös tarkastella asetelmaa kriittisesti.

Tutkijan ja tutkittavien välille muodostuu väistämättä jonkinasteinen valtasuhde. Tutkija kertoo oman versionsa tutkittavien maailmasta. Diskurssianalyysin tapauksessa hän valitsee haastateltavien puheesta haluamansa aineksen ja esittää siitä yhden mahdollisen analyysin. Tätä asetelmaa ja siitä seuraavaa valta-asemiin pureutuvaa itsereflektion tarvetta on painotettu konstruktionistisessa ja etnografisessa tutkimuksessa, joissa tutkija osallistuu erilaisten toiseuksien tuottamiseen ja uudelleenmuokkaamiseen. Toisaalta huomio on sekä konstruktionismin että etnografian piirissä kiinnitetty siihen, ettei perusteellisinkaan omien lähtökohtien ja motiivien esiintuominen pura muuksi tutkimuksen asetelmaa: tutkijan valta-asemaa suhteessaan tutkittaviin ilmiöihin ja ihmisiin. (Burr 2003, 156; Eriksen 2004; 47–48; Fingerroos 2003) En voi sanoa tuovani kattavasti esiin suomalaisten näyttelijöiden ajatuksia, ja nekin joita tuon, tulevat pitkälti esiin omien jäsenysteni ja päätelmieni yhteydessä. Niistä kertoessani minun on tärkeää palata aina uudestaan oman tutkijan valtani ja vastuuni äärelle, pysyä niistä tietoisena. Erityisen voimakkaasti tämä ajatus on ollut läsnä kirjoittaessani näyttelijän tunnettyöskentelyyn liittyvistä valta-asetelmista. Asetan tällöin näyttelijän paitsi ohjaajan vallan alaiseksi, myös vallankäyttäjäksi. Vastuu tämän näkökulman valitsemisesta on minun.

67 Lather on tutkinut muun muassa HIV-positiivisia ja AIDS-vaiheeseen ehtineitä naisia. (Lather 1997)

Käsitän emansipaation jonakin, jota ei voi ennalta päättää ja määrittää. Tilana, joka antaa mielelle ja ruumiille mahdollisuuden muokata kaikkea sinne syötettyä. Tämän tutkimuksen emansipatorisuus merkitsee aiempien itseä koskevia määritelmien kyseenalaistamista, joka tuottaa enemmän toimintamahdollisuuksia ja vaihtoehtoja, luvan kysyä kaikkia mahdollisia kysymyksiä.

Tämän vuoksi on myös todella vaikeaa tietoisesti ja suoraan tuottaa emansipaatiota toisille tai muuttaa tutkimuksellaan toisten elämää. Tämä tutkimus voi lisääntyneen itseymmärryksen kautta muuttaa minun omaa elämääni. Pelkän oman emansipaationsa takia ei kuitenkaan tarvitsisi tehdä tutkimusta. Minulle tutkimuksen tekemisen motivaatio on lähellä ajatusta, jolla taiteen aihevalintoja usein perustellaan: se, mikä on mielenkiintoista ja inspiroivaa minulle, on toivottavasti sitä monille muillekin.

4.4. TUTKIMUSAINEISTOT

Olen käynyt läpi tutkimukseni lähtökohtia; sen motiiveja ja viitekehyksiä sekä käsitteellisiä, teoreettisia ja metodologisia sitoumuksiani ja niiden vaikutusta tutkimuskysymykseni täsmentymiseen. Nyt on aika syventyä tutkimusaineistooni. Kerron ensin, minkätyyppisiä aineistoja käytän ja kuinka ne ovat syntyneet. Sitten puran lyhyesti aineistojen sisältämiä temaattisia sisältöjä ja kerron, millaisissa osissa ne ovat aineiston analyysissa.

Näyttelijöiden nauhoitetut haastattelut ovat ensisijainen aineistoni. Myös oma näyttelijäkokemukseni on tutkimuksessa aineiston asemassa. Näiden rinnalla kulkevat Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden kirjalliset oppinnäytteet.

Yksi tutkimukseni lähtömotiiveista oli halu jakaa ajatuksia toisten näyttelijöiden kanssa. Toivoin saavani tietää, mieltivätkö muutkin samoja asioita ja mitä he niistä ajattelevat. Halusin löytää uusia näkökulmia ja koota niitä yhteen, rakentaa niistä ajatusverkostoa jota vasten katsoa omia pohdintojani. Näyttelijöiden haastattelu-minen tuntui siis alusta asti kiinnostavalta tutkimusmetodilta. Kun kiinnostukseni suuntautui diskurssianalyysiin, tämä metodivalinta varmistui. Haastattelun kolloitani ja tuon haastattelut yhteen oman näyttelijäkokemukseni kanssa. Sitten kuljetan niiden muodostaman kokonaisuuden foucault'laisen diskurssianalyysin läpi. Näin pääsen tekemään toivomaani taiteilijälähtöistä, tieteellistä menetelmää hyödyntävää tutkimusta.

Diskurssianalyysissa haastattelupuhe nähdään kokoelmana puhetapojen näytteitä. Niiden pohjalta ei pyritä tekemään tilastollisia yleistyksiä tai hahmottamaan

ennustettavia syy-seuraus-yhteyksiä. Sen sijaan niistä pyritään löytämään rikas kokoelma temaattisia aihioita, joita voi laajentaa eri suuntiin. Siksi diskurssianalyysin aineistoksi sopii rajattu määrä laajoja haastatteluja, joissa haastateltavilla on ollut paljon vapautta kuljettaa puhettaan haluamillaan tavoilla. Ensisijaisen haastatteluaineistoni muodostavat viisi varhaisessa vaiheessa tehtyä pitkää haastattelua. Näiden ydinhaastattelujen tukena ja täydennyksenä olen käyttänyt lisähaastatteluita.

Haastattelujen rinnalla kulkevat myös omat kokemukseni näyttelijänä ja näyttelijäopiskelijana. Kuten olen tutkijanpositiotani käsitellessäni tuonut esiin, omat kokemukset olivat tutkimukseni keskeinen lähtömotiivi. En voi sivuuttaa näyttelijä Koskisen olemassaoloa. Näyttelijä Koskinen: *"Tämä sopii minulle hyvin. Olen pyytänyt apua tutkija Koskiselta itseäni vaivaavan asian selvittämisessä. Mutta en jättänyt häntä työskentelemään yksikseen. En halua olla hiljaa, vaan kommentoin silloin kun tunnen sen välttämättömäksi. Olen tyytyväinen, jos kommenttini rinnastetaan haastatteluaineistoon. Olen yksi puhuja haastateltavien joukossa. Harjoitus- tai esityspäiväkirjat olisivat mainiota tutkimusaineistoa, mutta valitettavasti en koskaan ole pitänyt sellaisia. Minusta oma kirjallinen opinnäytteeni sopii kuitenkin tutkimuksessa siteerattavien lopputöiden joukkoon."*

Näyttelijöiden kirjalliset opinnäytteet ovat kulkeneet mukanani tutkimuksen alkumetreiltä lähtien. Ne ovat luettavissa Teatterikorkeakoululla. Olen tutustunut useaan kymmeneen opinnäytteeseen ja tehnyt muistiinpanot niissä esiintyneistä tunnetta koskevista teemoista. Lopputyöt toimivat lisäinspiraationa tutkimukseni aloittamiseen. Olivathan ne olemassa minusta riippumatta, ja niiden lukeminen vahvisti uskoani siihen, että aiheeni on tutkimisen arvoinen. Näyttelijät ovat kirjoittaneet paljon näyttelemisen yhteydessä koetuista ja käytetyistä tunteista. Vaikka tutkimukseni ei ole leimallisesti määrällistä ja tilastollisia yleistyksiä hakevaa, on määrälläkin siinä jotain merkitystä. Kun teemat, joista kirjoitan, ovat sellaisia joista puhuu joku muukin kuin yksi ihminen, säilyy tutkimisessa mielekkyys. Silloin puheen sisältämät merkitykset ovat ainakin jollain tasolla jaettua kulttuuria. Viittaan silloin tällöin opinnäytteisiin aineiston analyysin yhteydessä. Olen myös ottanut niistä mukaan joitakin suoria lainauksia, silloin kun käsiteltävä asia on mielestäni kiteytetty kuvaavasti ja tiiviisti juuri siellä.

Näyttelijöiden haastattelut

Valitessani haastateltavia toiveenani oli saada mahdollisimman monenlaista ja monipuolista haastatteluaineistoa. Lopullinen haastatteluun pyytämisen peruste olikin jokaisen haastateltavan kohdalla erilainen. Joitakin pyysin, koska olin kuullut hei-

dän puhuvan tutkimastani aiheesta tai lukenut heidän ajatuksiaan esimerkiksi lehtihaastatteluista. Toiset valitsin, koska tiesin heidän työskennelleen jonkin tietyn, aiheeni kannalta kiinnostavan teatterimuodon tai näyttölemisen metodin parissa.

Haastateltavat ovat opiskelleet Teatterikorkeakoulussa vuosien 1980–1999 aikana. He edustavat opiskelijoita sekä Jouko Turkan vahvimmalta vaikutuskaudelta että Ryhmäteatterin ajalta. Kaikki haastateltavani toimivat edelleen näyttelijöinä, vaikka jotkut ovat jossain vaiheessa tehneet lisäksi muita, lähinnä teatteri- ja tv-alaan liittyviä töitä kuten erilaisia esiintymiseen liittyviä opetustöitä. Alaa vaihtaneita ei siis joukossa ole, ei myöskään opintonsa kesken jättäneitä. Suomen näyttelijäpiirit ovat pienet ja Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvulla opiskelleita näyttelijöitä on rajallinen määrä. Olisi siis ollut liian rajoittavaa pyrkiä valitsemaan ainoastaan itselleni täysin vieraita haastateltavia. Yhden haastateltavan tunsin varsin hyvin, toisia vähemmän tai en lainkaan.

Otin näyttelijöihin yhteyden sähköpostitse, ja osan kanssa keskustelimme myös puhelimesta haastattelua sovittaessa. Sähköpostilla laittamani yhteydenottokirje on tutkimukseni liitteenä. Kukaan haastatteluun pyytämistäni näyttelijöistä ei kieltäytynyt.

Ensimmäiset neljä haastattelua toteutuivat kevättälvella 2007. Syksystä 2007 syksyyn 2008 olin äitiyslomalla, jolta palattuani tein vielä yhden haastattelun. Tarjosin mahdolliseksi haastattelupaikaksi Teatterikorkeakoulun tiloja, mutta annoin haastateltaville mahdollisuuden valita myös jokin muu, itselleen mieluinen paikka. Asetin ehdoksi paikan rauhallisuuden, jotta tilanne ei häiriintyisi muiden ihmisten läsnäolosta ja jotta puhe tallentuisi nauhurille mahdollisimman selkeänä. Yksi haastattelu päädyttiin tekemään näyttelijän ehdotuksesta hänen työpaikallaan, muut tehtiin Teatterikorkeakoulun tiloissa. Haastattelut kestivät vajaasta kahdesta tunnista kahteen ja puoleen tuntiin.

Haastattelut olivat luonteeltaan puolistrukturoituja. Olin etukäteen valmistellut aihetta monipuolisesti lähestyviä kysymyksiä. En kuitenkaan halunnut johdatella haastateltavia puhumaan kapeasti vain minun rajaamistani teemoista. Ajattelinkin kysymykseni lähinnä esimerkeiksi siitä, mistä esimerkiksi voisimme puhua, jos haastattelutilanteet eivät itsessään synnyttäisi puhetta luontevasti. Kysymykset olivat seuraavat:

Mitä tunteet näyttelijäntyössä merkitsevät sinulle? Mitä sinulle tulee ensiksi mieleen sanayhdistelmästä tunteet ja näyttelijäntyö?

Miten tunteita käsiteltiin näyttelijäntutuksessa? Puhuttiinko niistä suoraan? Tehtiinkö tunteisiin liittyviä harjoitteita? Oliko tunneilmaisuus keskeisessä osassa produktioissa?

Onko suhtautumisesi tunteisiin ja näyttelemiseen muuttunut koulutuksesi ja urasi aikana? Kuinka?

Mitä nykyään teet tunteilla näytellessäsi? Pyritkö muokkaamaan niitä?

Liittyvätkö tunteet näyttelijäntyössä aina esitettävään rooliin? Voivatko ne liittyä näyttelemistilanteeseen laajemmin? Harjoitteluun, esittämiseen, työryhmän sosi-aalisiin suhteisiin?

Mikä ja ketkä ovat mielestäsi vaikuttaneet siihen, kuinka suhtaudut tunteisiin näyt-telijäntyön välineinä? (Ei välttämättä nimiä.)

Onko mies- ja naisnäyttelijöiden näyttelemisessä mielestäsi eroa tunteiden käytön osalta? Suhtaudutaanko mies- ja naisnäyttelijöiden tunteisiin eri tavoilla?

Ovatko jotkut tunteet erityisen voimakkaasti yhteydessä näyttelemiseesi?

Mitä merkitsee negatiivinen tai positiivinen tunne näyttelijäntyössä? Merkitsevätkö ne eri asioita kuin yksityiselämässä?

Sana-assosiaatiot: tunnetila, näyttelijä tunnetilassa, tekninen näytteleminen, näyt-telijän tekniikka

Tuleeko mieleesi vielä jotain, mitä haluaisit aiheen tiimoilta sanoa?

Kysyin jokaiselta haastateltavalta, mitä tunteet heidän mielestään olivat ja kuinka he kuvailisivat niitä avaruusolennolle jolla ei ole tunteita ja joka ei lainkaan tiedä, mitä niillä tarkoitetaan. Tämä kysymys ei kuitenkaan ollut kirjoitettuna kysymys-listassani.

Oman arvioni mukaan haastattelutilanteet onnistuivat hyvin. Olin tyytyväinen saamaani rikkaaseen ja monisyiseen aineistoon. Toiveeni rauhallisista haastatte-lutilanteista toteutui, vaikka kaksi haastatteluista katkesikin hetkeksi kolmannen henkilön pistäytyessä tilaan.

Käytin haastattelujen aikana jonkin verran ennalta miettimiäni kysymyksiä, mut-ta usein ne osoittautuivat tarpeettomiksi. Haastateltavat toivat spontaanisti esille monia etukäteen ajattelemistani teemoista, ja toisaalta toivat esiin muita kiinnos-tavia teemoja, joita en ollut etukäteen tullut ajatelleeksi. Joissakin kohdin kuiten-

kin siirsin selkeästi puheen ”seuraavaan” teemaan, tai palautin puheen takaisin itseäni erityisesti kiinnostavaan aiheeseen. Kysyin myös runsaasti jatkokysymyksiä sen mukaan kuinka haastateltavien puhe eteni. Näin kunkin haastattelun rakenne muotoutui omanlaisekseen.

Haastattelut koostuvat enimmäkseen haastateltavien puheesta, minun kysymyksistäni sekä antamastani minimipalautteesta (”mm”, ”niin” tai ”ahaa”). Pidinkin kuitenkin tärkeänä tuoda sopivissa kohdin jaettavaksi myös omia ajatuksiani ja kokemuksiani, jolloin tilanne muuttui keskustelunomaisemmaksi. Tämä oli haastattelutilanteille luontevaa ja hedelmällistä. Joissakin kohdissa haastattelut muutuivat yhteiseksi merkitysten hahmoteluksi, kuten tässä puhuessamme viimeisistä esityskerroista.

Haastateltava: *On se hirveen-*

Anu: *Niin.*

Haastateltava: *-liikuttavaa. Sit sitä esitystä ei enää oo, ei samanlaista ainakaan.*

Anu: *Mm.*

Haastateltava: *Joku tekee sen joskus jossain ehkä.*

Anu: *Mm. Et nyt tää lause tuli viimeisen kerran ja-*

Haastateltava: *Niin. Niin, kyl mä kans ajattelen -*

Anu: *Nyt toikin meni ja-*

Haastateltava: *Niin, nyt se on mennyt, ja nyt on tää ja, nyt tulee tää kohta tässä ja, sitä ei enää oo.*

Haastattelutilanteet piirsivät tutkijanpositioni selkeästi näkyviin. Koska olen näyttelijä ja osalle haastateltavista ainakin jollain tasolla tuttu, tilanteet mahdollisesti muodostuivat epämuodollisemmiksi kuin jos olisin ollut täysin alan ulkopuolinen tutkija. Tästä kertoo esimerkiksi nauru, jota haastattelunauhat sisältävät runsaasti. Joissain kohdin haastateltava ja minä nauramme asioille, joita ei ulkopuolinen tutkija välttämättä olisi pitänyt koomisina. Muita selkeitä tunteenilmaisuja ei juuri tapahtunut, paitsi yhden kerran, kun haastateltava sai kyynleet silmiinsä kertoessaan esimerkkiä näytellessään käyttämästään mielikuvasta. Joissain kohdin aineistoa haastateltavat myös kiroilevat melko paljon.

”Mä kiroilen ku apina”,

huomaa yksi haastateltava. Kiroilun voi niinikään arvioida kuvaavan tilanteen epämuodollisuutta.

Koska olin kertonut haastateltaville, että en kertoisi heidän henkilöllisyyksiään kenellekään, heillä oli mahdollisuus puhua miettimättä tulevien lukijoiden mahdollisia reaktioita. Yksi haastateltavista sanoi haastattelutilanteessa, että voisi yhtä hyvin

puhua omalla nimellään, ja toinen ilmaisi, ettei anonyymiyys ole hänelle oleellista. Pidin kuitenkin tärkeänä, että kaikki haastatellut esiintyvät nimettöminä.

Haastattelutilanteissa, joissa haastattelija tuntee itse hyvin aiheensa ja haastateltava on tästä tietoinen, on vaarana, että haastateltava jättää sanomatta ääneen ja selittämättä asioita, joista olettaa haastattelijan olevan jo perillä. Joissain kohdissa haastateltavat tuntuvat jättävän selittämisen puolitiehen tai muuttavat lauseensa kysyvään muotoon, koska olettavat minun osaavan päätellä jatkoon. Haastateltava miettii, miten toimii tilanteessa, jossa häntä alkaa naurattaa ”sopimattomassa kohdassa” esitystä:

”No yleensä mä ratkaisen sen hyvin nerokkaasti kattomalla lattiaan tai (...) tai vaihtamalla muka itkuks. Tai, mitä mä oon? Mitä niitä kaikkia on?”

Toinen haastateltava pohtii hienovaraisten tunnelmaisuuden käyttöä yhtäältä kameratoissa, toisaalta teatterissa. Tässä esimerkissä vahvistan hänen oletustaan siitä, että arvaan hänen ajatuskulkunsa, ja jatkan itse hänen puhettaan:

Haastateltava: Tokihan siinä ottaa teatterissa sitte käyttöön vaan jos... Riippuu lavasta.

Anu: Koosta?

Haastateltava: Niin. Lavan koosta.

Tällaisia kohtia ei kuitenkaan ole haastatteluissa paljoa, enkä katso niiden muodostuneen ongelmaksi analyysivaiheessa.⁶⁸ Osittain se johtuneee siitä, että käytin tilanteiden mukaan assosiaatiotyyppisiä ”mitä tulee ensiksi mieleen” –kysymyksiä, tai ”kerro ufolle” –kysymyksiä, jolloin pyysin haastateltavia kuvailemaan esimerkiksi tunteita tai tietynlaista näyttelemistilannetta jollekulle, jolla ei ole siitä minkäänlaista käsitystä. Tämän tyyppisillä kysymyksillä halusin hälventää oletusta, että haastateltava ja minä jakaisimme jotain tietoa jo ennestään. Tällainen tiettyjen ennako-oletusten syrjäänlaitto mahdollisti jossain määrin yhteistä(kin) ihmettelystä: tuttu ilmiö saattoi näyttäytyä hieman uudenlaisessa valossa. Toisaalta näyttelijät ovat kenties useinkin olleet haastateltavina, ja näin ollen melko tottuneita hahmottamaan tehtävänsä haastattelutilanteessa ja ilmaisemaan asioita sanallisesti.

Yksi haastateltavista oli minulle varsin tuttu. Arvioni mukaan haastateltavan tutuus ei vaikuttanut haastattelun lopputulokseen selkeän kielteisesti tai myönteisesti.

68 Minulla on esimerkki myös tilanteesta, jossa yhteinen tausta ja ymmärrys todella haittasivat keskustelua. Yritin jututtaa itselleni hyvin läheistä kurssitoveria tietystä temasta päästäkseni alkuun sen analysoinnissa. Keskustelu kulki tähän tapaan. Tutkija Koskinen: ”Mitä sulle tulee mieleen siitä, mitä meille opetettiin näyttelemisestä ja tunteista?” Toinen: ”No me tehtiin niitä harjoitteita Torikan kanssa.” Tutkija Koskinen: ”Mitä harjoitteita?” Toinen: ”No niitä tunnetilaharjoitteita.” Tutkija Koskinen: ”Millaisia tunnetilaharjoitteita?” Toinen: ”Kyllä sä tiedät. Olihan sä paikalla.” Tutkija Koskinen: ”Miten sä kertoisit niistä jollekin, joka ei yhtään tiedä mikä on tunnetilaharjoite?” Toinen: ”No sellaisia että sanotaan että tee näin.” Verratessani tätä keskustelua varsinaisiin haastattelutilanteisiin arvioin, että varsinaisissa haastatteluissa yhteinen tausta ja ymmärrys onnistuttiin sängen hyvin vieraannuttamaan.

Monipuolista puhemateriaalia kertyi tässä haastattelussa runsaasti, mikä saattoi osaltaan johtua tuttuudesta ja luottamuksesta. Tutuimman haastateltavan kanssa syntyi eniten myös sellaista materiaalia, jota en anonyymiyssyistä voi käyttää. Tämä seikka ei kuitenkaan ole johtanut minkään keskeisen teeman poisjäämiseen analyysistäni.

Näin kaksoisroolini tutkijana ja näyttelijänä tuli esiin haastattelutilanteissa. Toisaalta se, että en ollut ulkopuolinen tutkija, ja kuitenkin olin tilanteessa selvästi erilaisessa roolissa kuin haastattelemani näyttelijä, sai aikaan jonkinlaisen vieraannutusefektin ainakin omassa mielessäni. Erityisesti haastattelujen alussa tunsin välillä näyttäväni tutkijan roolia ja koin sen jopa hieman huvittavana. Ensimmäisen haastatteluni aluksi pohjustin pitkään kertomalla mitä tuleman pitää, anonyymiyden suojasta ja muista tutkimusteknisistä seikoista, aivan kuin olisin halunnut itsellenikin vakuutella olevani ”oikeissa tutkijan tehtävissä”. Tämä kertoo omasta neuvottelustani tutkijan roolia omaksuessani. Haastattelutilanteissa, joissa tunsin haastateltavan, tämä roolien uudelleenmäärittely tuli toki molempien osapuolten tehtäväksi.

En tiedä, millaisiksi haastateltavat arvioivat haastattelutilanteet. Osa haastateltavista kommentoi tutkimaani aihetta mielenkiintoiseksi. Haastatteluja tehdessäni harkitsin vielä mahdollisuutta tehdä myöhemmin lisähaastatteluja kahden tai useamman näyttelijän kanssa yhtä aikaa.⁶⁹ Kun kysyin haastateltavien suhtautumisesta tällaiseen suunnitelmaan, kaikki ilmoittivat olevansa valmiita jatkohaastatteluihin. Yksi haastateltavista totesi vielä lopuksi:

”Siis must todella jos täst jotain jatkoprosessia, niin mä tosi mielelläni, koska tää, itselle kans tulee semmonen, kiva ajatella vähän tällasia ajatuksia.”

Pyysin haastateltavia ottamaan myöhemmin yhteyttä, jos jokin tutkimusaiheeseen tai haastatteluun liittyvä asia jäisi mietityttämään. Kukaan haastateltavista ei ottanut yhteyttä jälkeempään.

Kolmen haastateltavan kanssa tapasimme vain kerran. Kahteen haastateltavista otin uudelleen yhteyttä, kun aineiston analyysin tärkeimmät teemat olivat selvillä. Kysyin lisähaastateltavieni ajatuksia tietyistä rajatuista teemoista, joita halusin syventää. En nauhoittanut lisähaastatteluja, vaan tein niiden kuluessa muistiinpanoja. Ne suorat lainaukset, joita lisähaastatteluista käytän, olen kirjoittanut haastattelutilanteissa sanasta sanaan ylös. Pyysin haastateltavia lisähaastatteluihin vapaamuotoisella viestillä. Lisähaastattelut tehtiin rauhallisissa kahviloissa.

69 Hylkäsin kuitenkin tämän suunnitelman, koska haastatteluaineiston määrä olisi silloin kasvanut liian suureksi.

Haastattelut tutkimustekstissä

Haastattelutilanteiden jälkeen kuuntelin haastatteluja nauhoilta ja litteroin puheen kirjoitetun tekstin muotoon. Tulostettuina haastatteluja on 374 sivua. Haastattelujen analyysin olen tehnyt sekä paperille tulostetun tekstin että nauhojen toistuvien kuuntelukertojen pohjalta. Foucaultlainen diskurssianalyysi on esimerkiksi diskursiivista psykologiaa etämmällä lingvistiikasta. Se ei keskity mikrotasolla puheen kieliopillisiin tai prosodisiin piirteisiin. Siksi ei ole ollut tarkoituksenmukaista merkitä muistiin esimerkiksi taukojen pituuksia tai painotuksia. Litteraationi oli kuitenkin tarkka siltä osin, että en analyysin aikana poistanut puheesta toistoja, ääkytyksiä ja niinku-sanoja. Tutkimustekstin kirjoittamisen viimeisessä vaiheessa päädyin kuitenkin luettavuuden vuoksi poistamaan niitä tekstissä käyttämästäni suorista lainauksista.

Haastateltavat esiintyvät tutkimuksessani anonymyminä, kuten on yleisesti tapana tämänkaltaisissa tutkimuksissa. (Tuomi ja Sarajärvi 2006, 138) En mainitse haastateltavien nimiä tutkimustekstissäni, enkä ole kertonut niitä kenellekään missään tutkimusprosessin vaiheessa.⁷⁰ En myöskään ole ottanut tekstiini mukaan sellaisia puheen kohtia, joista haastateltava olisi helppo tunnistaa, kuten viittauksia tiettyihin työyhteisöihin, produktioihin tai kurssitovereihin. Samasta syystä en ole antanut haastateltaville myöskään peitenimiä enkä yksilöinyt heitä lainausten yhteydessä millään tavalla. Näin ollen ei ole mahdollista koota lainausten perusteella yksittäisestä haastateltavasta kokonaiskuvaa, jonka perusteella hänet voisi tunnistaa. Haastateltavien suojelemisen lisäksi olen halunnut kirkastaa lukukokemusta jättämällä kertomatta, kuka kulloinkin puhuu. Näin lukukokemus ei kiinnity tarpeettomasti mielikuviin tietyistä näyttelijöistä. Diskurssianalyysin keskiössä on puheen näytteenomaisuus, ei se miten se kytkeytyy puhujan persoonaan. (Husa 1995, 44) Niissä kohdissa, joissa pidän tietoa haastateltavan opiskelujankohdasta tai sukupuolesta asiayhteyden kannalta kiinnostavana, tuon sen erikseen esiin.

Olen merkinnyt haastateltavien puheen suorat lainaukset kursivoilla: *”Haastateltavat puhuvat tunteista”*. Sama koskee näyttelijä Koskisen puhetta. Kun olen halunnut erityisesti korostaa jotakin haastateltavan tai näyttelijä Koskisen puheessa, olen merkinnyt kyseisen tekstikohdan ilman kursivia: *”Haastateltavat puhuvat itse kokemistaan tunteista”*. Kun olen lisännyt suoran lainauksen sisälle oman huomautukseni tai tarkennukseni, olen merkinnyt sen sulkuihin ja ilman kursivia: *”Haastateltavat puhuvat (teatterityössä) kokemistaan tunteista.”*

⁷⁰ Haastateltavia itseään en ole pyytänyt pitämään haastatteluja salaisina.

Silloin, kun olen poistanut jotakin suoran lainauksen keskeltä, olen merkinnyt poistokohtaan sulkuihin kolme pistettä: ”Haastateltavat puhuvat tunteista, joita ko-
kevat (...) nimenomaan teatterityössä.”

4.5. ANALYYSIN ALKU

Aloitin analyysin jollain tasolla jo silloin kun kuuntelin haastateltavia, kehittelin jatkokysymyksiä, rohkaisin heitä jatkamaan tietystä aiheesta tai johdatin tilannetta esimerkiksi palauttamalla keskustelun ”aiheeseen”. Tämä sisäinen neuvotteluni teemojen merkityksistä jatkui kuunnellessani haastattelunauhoja ja litteroidessani niitä tekstin muotoon. Ensimmäisenä varsinaisen analyysin vaiheena luin huolellisesti kokonaisuutena läpi kunkin haastattelun ja kirjasin ylös ensimmäiset ajatukseni siitä, mikä niissä näytti olevan keskeistä sisältöä. Tiivistin näitä päälimmäisiä vaikutelmia sanoiksi, kuten *emansipaatio* tai *terapia*, ja lauseiksi kuten *tunteet on totta* tai *positiiviseen tunne-energiaan liittyy suunta, kontrolli ja kontakti*. Tämän jälkeen tein haastattelujen temaattisen purun.

Haastattelujen temaattinen purku

Tässä haastattelujen ensimmäisessä analyysivaiheessa erittelin karkeasti, mistä on puhe, minkälaisista teemoista haastatellut puhuvat. Se oli näin ollen ensimmäinen vaihe tutkittaessa aineiston sisältämiä objektivoinnin tapoja. Tällaisen vaiheen merkitys korostuu silloin, kun aineisto on syntynyt ilman tutkijan myötävaikutusta. Kun aineisto koostuu tutkijan suorittamista haastatteluista, teemat liittyvät melko itsestään selvästi aiheeseen, jota haastattelu on koskenut. Haastattelemillani näyttelijöillä oli kuitenkin haastattelutilanteissa paljon puhumisen vapautta. Tunteisiin liittyvän puheen variaatiokirjo oli täten laaja. Kävin tarkasti läpi kaiken puheen riippumatta siitä, kuinka kiinnostavalta se siinä vaiheessa minusta vaikutti.

Käytyäni läpi kunkin haastattelun puheaineksen jäsentelin haastatteluaineiston kolmeksitoista temaattiseksi alueeksi. Tässä työvaiheessa käytin apuna intuitiivisesti kehittämäni jäsentelytekniikkaa: kirjoitin ensin litteraation marginaaleihin ja sitten erillisille paperilapuille haastattelupuheessa tiuhaan toistuvia sanoja, lausahduksia ja vastakkainasetteluja. Tällaisia olivat esimerkiksi ”kontakti”, ”tunteellinen nainen”, tai ”ei saa kontrolloida/täytyy kontrolloida”. Tämän jälkeen levitin laput lattialle ja järjestin niitä erilaisiin järjestyksiin sen mukaan, kuinka ne näyttivät liittyvän toisiinsa ja millaisia temaattisia kokonaisuuksia niistä saattoi muodostaa. Liukuin tilassa lappuja järjestellessäni, katselin niitä eri kulmista ja puhuin ja

lauloin ääneen ajatuksia, joita ne minussa herättivät. Tekniikka toimi ikäänkuin kolmiulotteisena, moniaistisena miellekarttatyöskentelynä. Sovelsin tekniikkaa myös muissa työvaiheissa pohtiessani asioiden välisiä yhteyksiä ja niiden kirjallisen esittämisen järjestystä.

Ensimmäinen temaattinen alue on yleinen pohdinta tunteiden ja näyttelijäntyön suhteesta. Haastateltavat hahmottavat tapoja puhua tunteista näyttelijäntyön yhteydessä ja miettivät esimerkiksi sitä, toivooko haastateltava itse kokevansa tunteita joiden kokemista esittää, tai sitä millä muilla tavoin tunteet voivat liittyä näyttelymiseen tai näyttelijän elämään.

Toinen temaattinen alue on näyttelijän uran eri vaiheet. Haastateltavat kertovat näyttelymiseen ja tunteisiin liittyviä ajatuksiaan ja muistojaan ajalta ennen opintoja Teatterikorkeakoulussa ja Teatterikorkeakoulussa opiskelun ajalta. He puhuvat Teatterikorkeakoulusta irrottautumisesta ja näyttelijän ammatissa toimimisesta, ja siitä kuinka heidän suhteensa tunteisiin näyttelymisen välineinä on muuttunut uran aikana.

Kolmas alue on näyttelymisen ja näyttelijän ammatinvalinnan psykologia. Pohditaan, millaiset tunteisiin liittyvät ominaisuudet, toiveet ja tarpeet ovat näyttelijöille tyypillisiä. Tähän alueeseen liittyy pohdintaa näyttelijän haavoittuvuudesta: tunnetyöskentelyn raskaudesta, stressistä, väsymyksestä, näyttämön pelottavuudesta/turvallisuudesta, näyttelijän regressoivasta asemasta, itsensä satuttamisesta ja väkivallasta, mielenterveysongelmista ja terapiasta. Näyttelymiseen ja uskonnon harjoittamiseen liittyviä tunteita verrataan toisiinsa.

Neljäs temaattinen alue on tunteiden sosiaalisuus, jonka haastateltavat yhdistävät näyttelijöiden väliseen kontaktiin ja suhteisiin, joita näyttelijöillä on ohjaajaan, muuhun työryhmään ja yleisöön.

Viides alue on tunteet ruumiillisina ilmiöinä. Tunteiden ruumiillisuus ilmenee haastateltavien puheessa monella tavalla: ruumiillisina tuntemuksina, joita voidaan eri tavoin työstää näytellessä, evoluutiossa kehittyneinä ilmiöinä tai neurologisina tapahtumina.

Kuudes alue on sukupuoli ja tunteet. Haastatteluissa pohditaan tunteen ja sukupuolen suhdetta yleensä ja näyttelijän (tai ohjaajan/opettajan) sukupuolen merkitystä näyttelijäntyöhön liittyvässä tuntemisessa.

Seitsemäs alue on tunteiden spontaanius ja muokattavuus. Mitä näyttelijäntyön kannalta merkitsee, jos tunteet ymmärretään spontaaneiksi ilmiöiksi tai joksikin, jota voi muokata tai johon voi tietoisesti vaikuttaa?

Kahdeksas alue on näyttelijän tunteisiin liittyvät moraalijärjestykset. Millainen (näyttelijän) tunteminen käsitetään sallituksi/kielleyksi tai toivotuksi/ei-toivotuksi?

Yhdeksäs alue on näyttelijän tunneidentiteetti. Haastateltavat miettivät, kuinka käsittävät itsensä tunteina näyttelijöinä ja ihmisinä, sekä millaiseksi he ymmärtävät tyypillisen suomalaisen tunneilmaisun.

Kymmenes alue on teatterityön ja kameratyön erot, yhdestoista visuaalisuus/auditiivisuus mielikuvien tuotossa, kahdestoista tunteiden negatiivisuus/positiivisuus ja kolmastoista roolit, tekstit ja näytelmäkirjallisuus.

Haastattelut sisältävät myös jonkin verran kommentteja ja pohdintaa, jota on vaikeaa sijoittaa mihinkään esittelemistäni temaattisista alueista. Esimerkiksi haastateltaville esittämäni sana-assosiaatiokysymykset tuottivat vaikeasti luokiteltavaa puhetta. Näiden alueiden ulkopuolelle jää myös haastattelutilannettani ja tutkimustani koskeva metapuhe sekä sellainen henkilökohtaista elämää koskeva puhe, jonka olen jättänyt pois analyysin piiristä.

Tarkempaan tarkasteluun valitsemani teemat

Haastattelut sisältävät siis laajan kirjon erilaisia teemoja ja aihioita, joiden kautta on mahdollista aloittaa analyysi. Kaikkea haastateltavien puhetta ei voi käsitellä yhdessä tutkimuksessa. Koska tutkimuskysymykseni on suhteellisen väljästi muotoiltu, se sisältää useita laajentamisen ja tarkentamisen mahdollisuuksia. Syvennyn analyysissäni **tunteen aitouden** teemaan, **1980- ja -90 -lukujen näyttelijänkoulutukseen Teatterikorkeakoulussa**, tunteen **yksilöllisten ja kollektiivisten piirteiden** pohdintaan sekä **tunteiden ja sukupuolen** suhteeseen. Millä perusteella valitsin juuri nämä teemat?

Jokainen aineiston analyysin viiden luvun teemoista täyttää kaksi ehtoa: ensiksikin ne ovat laajasti esillä näyttelijöiden haastatteluissa. Näin toteutuu aineistolähtöisyyden periaate. Lisäksi valitsemani teemat kiinnostavat minua henkilökohtaisesti.⁷¹ Kirjoitan minun ja haastateltavien yhteisistä kiinnostuksen kohteista. Yksikään haastatteluissa näkyvästi esillä ollut alue ei jää täysin käsittelemättä, vaan kullakin niistä on analyysissä oma asemansa.

Temaattisen purun ensimmäinen alue, yleinen pohdinta tunteiden ja näyttelijäntyön suhteesta, ja viides alue, tunteet ruumiillisina ilmiöinä, kohtaavat toisensa analyysin luvussa 5.1., jossa käsittelen näyttelijän tunteiden aitouden teemaa.

⁷¹ Teemoja, joista tutkimuksen alussa olin erityisen kiinnostunut, olivat näyttelijän koulutus ja sukupuoli.

Toinen temaattinen alue, näyttelijän uran vaiheet, tulee pitkälti käsitellyksi luvuissa 5.2. ja 5.3, jotka seurailevat Teatterikorkeakoulun historiallisia vaiheita. Kuvaan niissä ennen kaikkea haastateltavien tapoja puhua 1980- ja 1990-luvulla saamastaan näyttelijän koulutuksesta, mutta viittaa myös puheeseen, joka koskee näyttelijäopintoja edeltänyttä teatterin harrastamista tai opiskelun jälkeisiä kokemuksia työelämästä. Näyttelijän koulutuksen teema oli toki saanut tutkimuksessani merkittävän aseman koko tutkimusasetelman kannalta: tietty opiskeluaika ja -paikka olivat nousseet rajaajiksi tutkimuskysymyksen muotoilussa ja haastateltavien valinnassa.

Näyttelijäopintoja koskevien lukujen yhteydessä tulee esiin myös temaattisen purun kuudes alue, tunteiden spontaanisuus ja muokattavuus.

Haastattelujen temaattisen purun neljäs alue, tunteiden sosiaalisuus ja kuudes alue, sukupuolen suhde tunteisiin, ovat saaneet omat analyysin lukunsa: luvussa 5.4. käsitellen näyttelijän tunteita yksilöllisyyden ja kollektiivisuuden (sosiaalisuuden) näkökulmasta. Analyysin viimeisessä luvussa (5.5.) taas tarkennan katseeni siihen, millaisia merkityksiä näyttelijän sukupuolella on tunteista puhuttaessa.

Jotkut temaattisista alueista eivät sijoitu yhteen lukuun, vaan niihin liittyvää puhemateriaalia sisältyy useampaan eri kohtaan analyysia. Esimerkiksi kolmas temaattinen alue, näyttelemisen ja näyttelijän ammatinvalinnan psykologia, muodostaa omanlaisensa puhe- ja lähestymistavan näyttelijäntyöhön ja tunteisiin. Tuon sitä esiin eri tavoin eri kohdissa haastattelujen analyysia.

Tutkimuskysymys metodologian valossa

Kun metodologiset valinnat ovat selvillä, ne vaikuttavat siihen, kuinka tutkimuskysymys täsmentyy. Millaisia kysymyksiä tarkkaan ottaen kysyn tutkimusaineistoltani, kun metodologiani on foucaultlaisen diskurssianalyysin ja itsekäytäntöjen analyysin yhdistelmä?

Tutkimuskysymykseni on: **kuinka Teatterikorkeakoulussa 1980- ja -90-luvuilla opiskelleet näyttelijät merkityksellistävät tunteita ja näyttelijän tunnetyöskentelyä?** Kun kuljetan nämä kysymykset foucaultlaisen diskurssianalyysin kehikon läpi, muodostan seuraavanlaisia kysymyksiä:

1. Miten näyttelijän tunteet objektivoiduvat haastatteluaineistossa?
2. Millaisiin laajempiin ajatusrakennelmiin eli diskursseihin nuo objektivoinnit liittyvät?
3. Millaiseksi näyttelijä näiden objektivointien ja diskurssien kautta subjektivoidaan, millaisia toiminnan ja subjektiivisen kokemisen mahdollisuuksia ja velvoitteita hänelle tarjotaan?
4. Entä millaisia valtasuhteita haastatteluaineiston kautta tulee esiin?

Kuinka toimin etsiessäni haastatteluaineistosta vastauksia näihin kysymyksiin? Foucaultlainen diskurssianalyysi ei tarjoa täsmällisiä mikrotason työkaluja näihin kysymyksiin vastaamiseksi. Erilaisten elementtien etsiminen haastattelupuheesta on väistämättä osittain intuitiivista. Olen hyödyntänyt intuitioideni jäsentelyssä aiemmin kuvaamaani lapputekniikkaa, kolmiulotteista miellekarttatyöskentelyä.

Olen kiinnittänyt huomioni kommentteihin ja muotoiluihin, jotka haastatteluissa toistuvat ja joita tuodaan painokkaasti esille. Etsin haastatteluista tunteiden objektivointeja katsomalla mitä haastateltavat suoraan sanovat tunteiden olevan (*"tunteet on sellainen ilmaisukeino"* tai *"tunne on mielenliikahdus, jonka mä voin tuntea mun kehossani"*) tai millaisia väitteitä he esittävät niihin liittyen (*"tunteiden pitää syntyä näyttelijöiden välillä"*) tai (*"on olemassa näyttelijän tunteet ja roolin tunteet"*). Olen kiinnittänyt huomioni myös siihen, mitä tiettyä asiaa kuvattaessa suljetaan ulos: mitä sen ei ainakaan katsota olevan. Näin löydän objektivointeja, jotka puolestaan toimivat johtolankoina diskursseihin. Objektivointien yhteydessä haastateltavat tavallisesti selittävät tarkemmin mitä tarkoittavat, laajentavat kuvailujaan ja perusteluitaan. Usein heidän puheensa alkaa muistuttaa toisten haastateltavien puhetta samasta teemasta. Oman näyttelijäkokemukseni kautta voin tunnistaa kyseisiä puhumisen tapoja: olen ennenkin kuullut puhuttavan näin ja kenties itsekin puhunut samoin tavoin jossain muussa näyttelemiseen liittyvässä yhteydessä. Kun jonkin objektivoinnin tavan ympärille näyttää rakentuvan suhteellisen yhtenäisen tapa puhua näyttelijän tunteista, voidaan puhua diskurssista. Esimerkiksi ajatus tunteista näyttelijöiden välillä syntyvänä, yhteisenä ja yhdistävänä asiana toistuu haastatteluissa monin tavoin ilmaistuna ja perusteltuna. Tunnistan sen myös muusta näyttelijäpuheesta ja omasta kokemuksestani. Sen ympärille muodostuu omanlaisensa diskurssi, jota kutsun kollektiivisen tunteen diskurssiksi. Kun jatkaa tarkastelua, huomaa, että tunteen kollektiivisuutta korostaviin - ja siten kollektiivisen tunteen diskurssia edustaviin puheenvuoroihin liittyy myös muita näyttelemisen ja teatterin kollektiivisuutta arvostavia kommentteja: näyttelijöiden itsekästä asennoitumista ja tähtikulttia päheksutaan. Näin kollektiivisuuden diskurssi laajenee ja vahvistuu.

Diskurssit saattavat toimia suorina johtolankoina subjektipositioihin. Jos näyttelijän tuntemisen - ja näyttelemisen yleensä - kollektiivisuutta korostetaan, se johtaa subjektivoimaan näyttelijän joukkuepelaajana. Näin (tuntevan) näyttelijän subjektipositiot muodostuvat sen kautta mitä näyttelemisestä (ja tunteista) yleisemmin sanotaan. Lisäksi haastateltavat subjektivoivat näyttelijöitä myös suoraan, jolloin olen intuitiivisesti liittänyt näitä subjektivointeja tiettyihin diskursseihin. Kun haastateltava puhuu näyttelijöistä lapsina suhteessa ohjaajaan, se on johtanut minut pohtimaan valtasuhteita ja vallan ulottuvuuksia näyttelijän ja ohjaajan välillä.

Näyttelijälle tarjottavan lapsen subjektiposition voi liittää diskurssiin, joka tekee näyttelijän vallan käytön kohteeksi, altavastaajaksi.

Näyttelijälle tarjoutuvia, tuntemiseen kiinnittyviä toimintaohjeita olen eritellyt konkreettisesti kuvailtujen työtapojen kautta. Nämä työtavat kytkeytyvät laajempiin toiminnan ja pyrkimysten kokonaisuuksiin. Näyttelijälle voidaan esimerkiksi tarjota toimintaohjeeksi intensiivisten visuaalisten mielikuvien tuottamista. Tällainen toimintatapa liittyy turkkalaisen tunnetyöskentelyn kokonaisuuteen. Itsekäytännön käsitteen kautta hahmotan metodien eettistä kontekstia.

Haastatteluaineistossa ilmenevää valtaa tarkastelen kahdesta suunnasta: etsimällä haastateltavien puheesta valta-asetelmia kuvailevaa puhetta (heidän kertoessaan tavoista, joilla valta ilmenee ihmisten välillä näyttelemistilanteissa), ja puhetta johon itseensä voi katsoa sisältyvän vallan elementtejä (heidän tukiessaan tai horjuttaessaan puheellaan toisten käsityksiä tai toimintatapoja).

Se, millaisia subjektiivisen kokemuksen mahdollisuuksia haastatteluaineisto tarjoaa, on foucault'lainen diskurssianalyysin vaikein alue. Toki voi hyvällä syyllä olettaa, että yksittäistä näyttelijää ympäröivillä diskursseilla ja heille tarjoutuvilla subjektipositioilla on jonkinlainen vaikutus myös subjektiiviseen kokemusmaailmaan, siihen mitä voi tuntea ilman syyllisyyttä tai huonommuudentuntoa. En kuitenkaan tee toisten kokemuksia koskevan puheen pohjalta suoria oletuksia heidän subjektiivisesta maailmastaan. Tuon subjektiivisia kokemuksia esiin näyttelijä Koskisen puheenvuorojen kautta.

Olen nyt kuvannut tutkimukseni metodologiaa ja aineistoa ja niiden välistä yhteyttä. Olen kuvaillut tapoja, joilla metodologia ohjaa tutkimuskysymykseen vastaamista. Seuraavaksi siirryn varsinaiseen aineiston analyysiin.

5. *Haastatteluaineistot: Näyttelijät puhuvat tunteista näyttelijäntyössä*

5.1. AITO TUNNE

Näyttelijöiden haastattelut, yhtä lukuunottamatta, alkavat esittämälläni kysymyksellä: ”Mitä sinulle tulee ensimmäiseksi mieleen sanayhdistelmästä tunteet ja näyttelijäntyö?” Halusin kysymyksellä etsiä tulevien haastattelujen ensimmäistä nuot-tiavainta, sitä intuitiivista pistettä, josta haastateltavat tunneaiheeseen sukeltavat. Tällaisia pisteitä voisi olla monenlaisia. Ammattinäyttelijöillä on taustallaan koulu-tus ja työelämä, jossa omiin kokemuksiin sekoittuvat toisten kommentit, oletukset ja mielikuvat toisten näyttelemisestä, näyttelijöiden lehtihaastatteluiden otsikot, vuosien varrella eteen osuneet huomiot tunteista ylipäätään. Näyttelijöiden tunne-puhe voisi keskittyä näyttelijän itsensä kokemiin tunteisiin, esitettävien tekstien pohtimiseen roolin tunteiden näkökulmasta, tai tunteiden jäljittelevään esittämi-seen, jäljittelyn tekniikoiden tai ongelmien kuvailemiseen. Mitä tästä temaattisesta kentästä on kiteytynyt heidän mieliinsä niin, että he tuovat juuri sen ensiksi esiin haastattelussa, jossa heiltä kysytään heidän ajatuksiaan näyttelemisestä ja tunteista?

Usea haastateltava vastasi tähän nostamalla tunteet **keskeiselle paikalle näyttele-misen tapahtumaa**. He tuovat ilmi vahvan käsityksensä tunteiden ja näyttelemisen tiiviistä yhteydestä:

”Ne kuuluu yhteen. Ilman tunteita ei ole näyttelijäntyötä”,

aloittaa eräs haastateltava puheensa. Toinen toteaa:

”No tottakai tunteet on oleellinen osa (näyttelijäntyötä)---”

ja kolmas jatkaa:

”---mä en niinku itse vois kuvitella näyttelijäntyötä ilman tunteita. Että ehkä se on se. Et must ne aika olennaisesti liittyä toisiinsa.

Seuraavissa kommenteissa näyttelijälle keskeinen tunne tarkentuu merkitse-mään nimenomaan näyttelijän **itsensä kokemaa**, ei jäljiteltä tunnetta. Näyttelijä on tunteen kokemuksen, ei ainoastaan tunteen ulkoisten merkkien, kantaja.

”--- Mulle tulee, tunteet ja näyttelijäntyö, on itse asiassa se että mulle tulee niinkun oikeet tunteet mieleen siitä, oikeiden tunteiden käyttäminen näyttelijäntyössä”, sa-noo yksi haastateltava. Myös toinen haastateltava toteaa tämän oletuksen sävyttävän näyttelemistään:

"Kyllä mä haluan, mä varmaan pyrin siihen että mä näyttelen aika oikeilla, niinku sen hetkisillä tunteilla--"

Näyttelijän kokemaa tunne saa tässä ilmaisun *oikea tunne*. Haastateltavat puhuvat myös *aidoista tunteista, omista tunteista ja henkilökohtaisista tunteista*. Tämänkaltaisen tunne katsotaan näyttelemisen keskeiseksi elementiksi. Eräs haastateltava kommentoi:

"--kyllähän tää näyttelijäntyö, tää on niin henkilökohtasta kuitenkin siis että omista tunteista, siitähän se rakennetaan."

Haastateltavilla olisi mahdollisuus ottaa myös kriittinen kanta näyttelijän itsensä kokemien tunteiden käyttöön näyttelijäntyössä ja kiinnittyä vaikkapa Diderotin, Brechtin tai Meyerholdin ajatusten pohjalta kehkeytyneisiin ajattelutapoihin. He voisivat ilmaista kiinnostusta taitavasti tehtävään tunteiden jäljittelyyn. Kukaan heistä ei kuitenkaan ota tällaista kantaa.

Ensimmäisten mielikuvien lisäksi myös haastattelujen muissa kohdissa tulee vahvasti esiin käsitys tunteista keskeisinä ja erottamattomina osina näyttelijäntyötä. Haastateltavien mukaan näyttelijäntyö on jotain, jossa tunteet ja tunteiden ilmaisu ovat itsestäänselvästi läsnä. Yksikään haastateltava ei kyseenalaista mahdollisuutta käyttää tunteita hedelmällisesti näyttelemistilanteissa, vaikka heidän käsityksensä parhaista tai oikeista tavoista tehdä se vaihtelevat.

Haastateltavat tuovat esiin käsitystä aitojen tunteiden keskeisyydestä näyttelemistapahtumassa osin suoraan: *"Ilman tunteita ei ole näyttelijäntyötä"*. Mutta he puhuvat tunteista myös epäsuorasti, näyttelijäntyön kuvausten ja esimerkkien kautta. Haastateltavat puhuvat tunteiden yhteydessä myönteiseen sävyyn esimerkiksi *itsensä liikenteeseen saamisesta, peliin laittamisesta, läsnäolosta, avoimena olemisesta, itseltään antamisesta ja paljastamisesta*. Haastateltava tuo ilmi tarpeensa olla näyttämöllä *läsnä ja paljastaa jotenkin kaikki*. Toinen haastateltava toteaa, että näytellessä *tavallaan tehdään aina herkkien asioiden kans, ihmiset pyrkii olemaan auki ja avonaisia, laittamaan itsensä peliin*.

Näyttelijä tunteineen on paikalla, *läsnä*, mukana *pelissä*, mikä haastateltavien puheessa ankkuroiduu aidon tunteen läsnäoloon.

Yksi tapa kuvata tunteiden mukanaoloa näyttelemisessä on puhua *itsensä liikkeelle* tai *liikenteeseen saamisesta*. Tunteen kokemista kuvataan tässä *liikkeelläoloksi*. Haastateltavat puhuvat myös *tunteiden liikkeelle saamisesta*. Yksi haastateltava taas vertaa tunnekylläistä näyttelemistä *ääneen, jossa soi vibrato, jossa on kuultavissa liike*. Liikkeestä tulee näin yksi tuntemisen vertauskuva. Jokin liikkuu, keskeyttää staattisen tilan. Jokin liikuttaa näyttelijää (*"-- jos mä käytän jotain mielikuvaa niin mä nään sen tilanteen siinä edessäni. Ja sitte se liikauttaa mua johonkin suuntaan"*), ja sen

toivotaan liikuttavan myös katsojaa. Tällainen näkemys tunteesta sopii täydellisesti emotion -sanan latinankieliseen kantasanaan emovere (=liikuttaa) (Niiniluoto 1996, 6-7), sekä suomenkielen sanoihin liikuttava ja liikuttua.

Tunteiden keskeisyys näyttelijäntyössä tuodaan esiin myös kuvailemalla ongelmia ja heikkouksia jotka liittyvät näyttämöllä koettuihin tunteisiin, tai pikemminkin niiden poissaoloon.

Vaivaton, uskottava kontakti omiin tunteisiin kuvataan näyttelijäntyölliseksi vahvuudeksi, voimavaraksi. Haastateltavat pitäisivät ongelmallisena sitä, jos he eivät osaisi käynnistää itsessään tunteita. Yksi haastateltava pohtii:

"Mä en ikään kuin kokenut niitä ongelmallisina asioina, tunteita ja tunteiden kanssa näyttelemistä, et päinvastoin, et se oli ehkä semmonen vahvuus että sai niitä liikkeelle ja sai niitä---"

ja toinen kertoo samansuuntaisesti:

"---mulla ei oo ollu siinä mitään ongelmia. Mä oon ollu, musta se on ollu aina helppoa. Musta se on ollu ihan, vois sanoa että vaistonvarasta. Että jos tässä nyt roolihenkilö rupee huutamaan niin kyl mä oon --- saanu itteni vihaseks ja pystyn tekemään sen ihan, varmasti uskottavasti, tai itkemään."

Eräs haastateltava kuvaa tilanteita, joissa ei ole saanut tunteita syttymään toivomallaan tavalla:

"Mä kyllä pyrin kokemaan ne tunteet, että mullon aika tyhjä olo jos mä tiedän että äh, nyt mä en ollu oikeen mukana tässä kohtauksessa tuntei-, tunteet ei oikein syttyny minussa niin---mullon sellanen olo että mä olin huono. Että kun mä jotenki haluaisin että ne on oikeesti läsnä."

Myös tässä puheessa tulee ilmi ongelmallisuus, joka liitetään aitojen tunteiden poissaoloon. Näyttelijä ei saa tunnetta liikkeelle ja kokee sen tähden olevansa huono.

Haastateltavat kertovat tulleen monessa näyttelemistilanteessa palkituiksi kasvattamalla tunteen kokemisen ja näyttämisen volyymin mahdollisimman suureksi aina vain suurempien ja suurempien tunnetta synnyttävän mielikuvien avulla. Yksi haastateltavista kommentoi, että tunteiden käyttöön liittyvät ongelmat liitettiin hänen opiskeluaikanaan yleensä siihen, että tunnetta ei ollut riittävästi, eikä tunteiden arviointiin liittynyt mitään laadullista kriteeriä.

Näiden haastattelujen sisältämien merkitysten pohjalta tulkitseen niistä löytyvän diskurssin, jota kutsun **tunteen aitouden diskurssiksi**.

Näyttelijä Koskinen: *"Ja tästä poikki. Tuntuu omituiselta. Tunteen aitouden diskurssi? Miksi minua häiritsee tämä jotenkin aivan tavattomasti? Yhtäkkiä tämän kaiken puheen kuulee ikäänkuin ulkoapäin, ensinnäkin niiden näyttelijöiden korvin, jotka eivät arvosta aitoja tunteita näyttelemisen keinona. Ja ehkä vielä muidenkin ihmisten korvin:*

näyttelijät tekevät itsestään suurta numeroa ja elämoivät tunteillaan. Hyvän aika. Tutkija Koskinen! Minkä ihmeen takia me haluamme tutkia juuri tätä? Miksi sinun piti valita kaikista tarjolla olevista adjektiiveistakin juuri `aito`?”

Näyttelijä Koskisen viimeisin kysymys on aiheellinen ja vastaan siihen nyt. *Oikea tunne* -ilmaisu esiintyi haastatteluissa *aito tunne* -ilmaisua enemmän. Olen valinnut *aito tunne* -ilmaisun sen vuoksi, että se tuo selkeimmin esiin puhutun asian sisällön. Ilmaisua *oikea tunne* saattaisi viitata myös johonkin tiettyyn, näyttelijälle oikeaksi tai sopivaksi miellettyyn tunteeseen. *Aito tunne* -ilmaisu kytkeytyy myös tiettyyn puhumisen perinteeseen: aitous ja autenttisuus ovat käsitteitä, joita on usein yhdistetty sekä tunteisiin että taiteilijuuteen. Taiteessa oletetaan tuolloin ilmenevän jotakin todellista, syvää ja alkuperäistä, vieraantumaton ihmisyttä.⁷² Aito tunne näyttäytyy tuon todellisen ja alkuperäisen osana, jopa kiteytymänä. Siinä on sanana jotakin hyvin tunnistettavaa. Siksi halusin puhua juuri aidosta tunteesta oikean tunteen sijasta.

Näyttelijä Koskinen: *”Jaaha. Mutta eikö tämä ärsytä sinua? Kaikki tämä aitous ja autenttisuus ja todellinen, syvin olemus. Onko sellaista edes olemassa? Kuka sen mittaa, mikä on ihmisessä syvintä, tai mikä tunne on aito? Eiväthän ihmiset näyttelemistilanteiden ulkopuolellakaan ole aina varmoja tunteidensa aitoudesta. Olen lukenut alaluvun 2.2. Eikö tunteiden pitänyt olla kuin sipuleita, koostumia joiden sisältä ei läydy muita osatekijöitä syvempää aitoa ydintä? Missä ne sipulit ovat nyt? Miksi sinä tuot tänne tunteartisokkia aitoine ytimineen, sotkemaan muutenkin hankalia asioita?”*

Ei tämä ärsytä minua ollenkaan. Minusta tämä on mielenkiintoista. Nämä ovat sinun kollegoidesi ajatuksia, eivät minun. Luulisi että sinä ymmärtäisit täsmälleen mistä he puhuvat. Itsehän olet juuri niitä näyttelijöitä, jotka näyttelevät paljolti tunteilla? Sinähän pidät useiden senkaltaisten näyttelijöiden näyttelemisestä. Miksi et ole iloinen siitä, että kollegasi suostuvat puhumaan meille näin henkilökohtaisella tasolla? Entä se rakkaudellinen kuuntelu?

Näyttelijä Koskinen: *”Niin. Tätähän minä pyysin. Halusin ymmärtää tuttua asiaa uudella tavalla, ikäänkuin ulkoapäin. Tällaista se on? Minulla on jo alkumetreillä epäily siitä, haluanko sittenkään. Mutta tätä reaktiota ei saa unohtaa. Tämä kertoo jostakin, ja minun on mietittävä mistä. Ehkä se selviää kun mennään eteenpäin. Haluan nyt kysyä kaksi kysymystä. Ensiksi: mitä se tarkoittaa, että tunne on aito? Mistä näyttelijä tietää, että hän aidosti tuntee? Ja toiseksi: mikä siinä aidossa tunteessa on niin tärkeää? Mitä sillä tehdään? Mitä varten se on?”*

⁷² Autenttisen olemuksen etsiminen ihmisestä (näyttelijästä) on ollut pohjana monissa teatterityön käytännöissä ja akteissa. Se, onko mahdollista jäljittää todellista aitoa, autenttista ydintä ihmisen sisimmästä on laajempi keskustelu, jota on käyty monilla puolin postmodernisti värityneen kulttuurintutkimuksen kenttää. Teatterin piirissä suhtautumista tähän autenttisuuden mahdollisuuteen ovat käsitelleet muiden muassa Auslander (Auslander 2002) ja Suomessa Juha-Pekka Hotinen (Hotinen 2002, 317–318).

Ei ainakaan teknistä

Tunteiden aitouden diskurssin ulottuvuuksia ei voi avata kysymättä ensin, mitä aidolla tunteella sen piirissä tarkoitetaan. Kuinka se merkityksellistyy näyttelijöille? Diskursseja jäljitettäessä kiinnostavia lausahduksia löytyy usein siitä, mitä puheena olevan asian **ei ainakaan** katsota olevan. Mitä sen vastakohdaksi käsitetään? Haastateltavien puheessa aitoja tunteita sisältävä näytteleminen ei ainakaan ole **teknistä**. Yksi tapa korostaa aidon tunteen merkitystä näyttelijäntyössä on asettaa tunteita sisältävä näytteleminen vastakkain teknisen näyttelemisen kanssa:

"---on ehkä vielä vanhemman polven näyttelijöitä jotka on vielä enemmän teknisiä näyttelijöitä, teatterinäyttelijöitä juuri, että ne jotenki näyttelee enemmän niitä tunteita eikä koe niitä tunteita." Teknisyys näyttelijän ominaisuutena samastettiin tunteiden poissaoloon: *"---jos on tekninen näyttelijä niin tulee mieleen että hänellä ei oo sitten tunteet kauheesti, aidot tunteet käytössä."*

Tekninen, tunteista tyhjennetty näytteleminen sai aikaan epäileviä ja negatiivisesti värittyneitä kommentteja:

"Siitä tulee vähän niinku sellanen kylmä ja laskelmoiva näyttelijä mieleen. ---Must se on hirveen pahasti sanottu, et se on tekninen näyttelijä."

Yksi haastateltava kuvaa ironiseen sävyyn mielikuvaansa teknisestä tunteen näyttelemisestä. Hän kuvaa mielikuvaesimerkkiinsä liittyviä tunteita *ei niin sisäistyneiksi, vaan jotenki niinku teknisiksi*.

"Täsön kans tää, vähän halveksunta mun osalta, mun mielest se on ihan typerää, mut joku tekee monologia, sit se niinku leikkaa hyvin taitavasti tunnetilasta toiseen ja ne on tosi tärkeitä sille ne yllättävät leikkaukset. ---Jotenki että: `menin aamulla torille ja näin siellä KALAN, YHYHY. ` Joka ei oo kuitenkaan siis commedia dell'artee."

Tekninen näytteleminen yhdistettiin myös haluttomuuteen tai kyvyttömyyteen olla kontaktissa vastaanäyttelijään: tekninen näyttelijä keskittyy henkilökohtaiseen tekniseen suoritukseensa ilman kiinnostusta käyttää voimavarojaan tunnetason yhteyden luomiseen vastaanäyttelijän kanssa. Tällöin menetetään mahdollisuus yhteiselle uuden löytämiselle:

"Se on niin tekninen näyttelijä että mä en myöskään saanu, niinku se oli mun vastapari siinä, mä en saanu siitä irti mitään. ---must tuntu justinsa et mä teen niinku teknisen näyttelijän kanssa joka on siinä hirveen taitava, mutta ei laita itseään peliin."

Erään haastateltavan puheessa tunteita voi potentiaalisesti esittää teknisesti, mutta hän itse ei kuitenkaan katso hallitsevansa tällaista tekniikkaa:

"Se on helvetin rankkaa. ---Mut kun mä en osaa tehdä sitä teknisesti. Mä en osaa tehdä sitä. Mä en saa herahdustakaan, jos en mä niinkun ---saa mielikuvaa siitä asiasta, et mullon oikea se tunnetila."

Vaikka tekninen näytteleminen on haastateltavien puheen mukaan ilmeisen rankasti stigmatisoitu käsite⁷³, on syytä tuoda esiin, että teknisyyden ja tekniikan ei välttämättä mielletä viittaavan saman asiaan. Useimmissa haastateltavissa näyttelijän tekniikka sai aikaan toisenlaisia assosiaatioita kuin tekninen näytteleminen: *"Joo, se on ihan eri asia."* Näyttelijän tekniikka suhteissa tunteisiin voi merkityksellistyä kahdella tavalla. Se voi merkitä ensiksikin taitoja, joilla haastateltavat eivät ehdota olevan välitöntä, kiinteää yhteyttä tunteisiin, kuten liikunnallinen taitavuus, *voltinheitto* tai *liikkeiden tarkkuus*, hyvä äänen hallinta tai analyttinen ymmärrys tarinan kertomisesta, *kyky kertoa niin, että on koko ajan tietonen siitä että mitä mä oon jo kertonu, miten mä oon sen kertonu, ja miten se mitä mä kerron nyt näyttäytyy sen valossa mitä mä oon noille kertonu jo aikaisemmin*. Haastateltavat eivät kuitenkaan katso tekniikan tässä merkityksessä riittävän hyvään näyttelijäntyyöhön. Tunteista irrallinen tekniikka toimii apuna näyttelijäntaidekasityön valmistamisessa, mutta vasta tunteiden katsotaan tuovan työhön sen oleellisen merkityksellisen sisällön. Tunteista irrallinen tekniikka ja tunteet voivat olla näyttelemisessä läsnä yhtä aikaa, *mut sillon ei puhuta et se on tekninen näyttelijä (vaan) sellanen, jolla on tunteet*. Toiseksi näyttelijän tekniikka voi merkitä taitoa ja tapoja käyttää nimenomaan tunnetta näyttelijäntyyön osana ja työkaluna. Haastateltavat viittaavat joitakin kertoja tunteiden käyttöön juuri tekniikkana: *"Tekniikka on sitäkin, että osaa käyttää esimerkiksi tunteita näyttelijäntyyössä"* ja *"---niin sehän (tunteiden käyttö) on, sehän on myös tekniikkaa."* Tunteen kadotessa jää ainoastaan tekniikka. Tällöin näyttelemisestä tulee teknistä, ja se on haastateltavien mukaan *negatiivinen arvio*.

Tunne simulaation synnyttämänä

Aito tunne ei ainakaan ole teknistä, mutta mitä se sitten on? Millaisena tunne aidon tunteen diskurssin kehityksessä näyttäytyy?

Haastatteluista löytyy selkeä erotteleva jako: näytellessä koettu aito tunne ei ole sama kuin muussa elämässä koettu tunne. Kun haastateltavat viittaavat näyttelemisen ulkopuoliseen elämään, he käyttävät sanoja *yksityiselämä* ja *siviilielämä*, (jotka tekevät näyttelemisestä julkista vastakohtana yksityiselle elämälle), *normaali elämä* ja *arkielämä* (jotka korostavat näyttelemisen erityisyyttä muuhun elämään verrattu-

⁷³ Ajatus näyttelijän tekniikan stigmatisoitumisesta on lainattu esitarkastajani, fil.tri. Petri Tervon kirjallisesta palautteesta.

na) tai *oikea elämä* ja *todellinen elämä*.⁷⁴ Pohtiessaan muussa elämässä ja näytellessä koettujen tunteiden eroa eräs haastateltava ehdottaa, että näyttämöllä koetut tunteet ovat muussa elämässä koetun tunteen ⁷⁵ *simulaatiota*. Hän puhuu *simuloiduista tunteista*:

”---silti ne on simuloituja, ei ne oo oik---, ei arkielämässä---eihän sitä synnyttele niitä sillä tavalla eikä hae---”

ja palaa myöhemmin teemaan:

”---se on ehkä eri asia, koska teatterissa, oli miten oli, ne on kuitenkin simuloituja tunteita. Vaikka ne näyttämölläkin on oikeita. Siihen liittyy oikeet, tai ainakin pyrkimys oikeeseen tunnetilaan, mut siltihän se on simulaatiota.”

Mitä *oikea*, mutta *simuloitu* tunne voisi merkitä? Näyttelijän tunteista puhuttaessa ero näytellessä koettujen ja muussa elämässä ilmenevien tunteiden välillä on usein huomioitu ja tuotu esiin. Ei kuitenkaan ole yhtenäistä puhetapaa näiden erottamiseksi toisistaan. Stanislavski erottaa Ribotin tunnemuistiteoriaan pohjaten ensisijaiset ja toissijaiset tunteet toisistaan. Hänen mukaansa näyttelijän tulee tuntea näyttämöllä toissijaisia tunteita, jotka nousevat suhteellisen kauan sitten tapahtuneiden tapahtumien muistoista. Ensisijainen tunne liittyy johonkin näyttelijän mielessä juuri sillä hetkellä tuoreeseen muistoon tai sen hetkiseen tilanteeseen. Stanislavski varoittaa ensisijaisen tunteen käyttämisestä näyttämöllä. Hän kuvaa sitä, Ribotin tavoin, hallitsemattomaksi ja patologiseksi *hallusinoinniksi*. Toissijainen tunne sen sijaan on hallittavissa ja käytettävissä näyttelijäntyön välineenä. Sharon M. Carnicken mukaan Stanislavski ei kuitenkaan selvennä ensisijaisten ja toisijaisten tunteiden eroa tämän enempää. (Carnicke 1998, 134-135)

Richard Hornby puolestaan jakaa näyttelijän tunteet *oikeisiin* (*real*) ja *kuvitteellisiin* (*imaginary*) tunteisiin. Oikeat tunteet hän yhdistää muuhun elämään, kuvitteelliset roolin esittämiseen. Hänen mukaansa oikeita tunteita luonnehtii nopea syntyminen ja hidas ohimeneminen sekä suora reaktiivisuus impulsseihin. Oikeat tunteet ovat hänen mukaansa myös useinkin tuskallisia, niihin kohdistuu näyttelijän alitajuista torjuntaa ja niiden kontrollointi on vaikeaa. Kuvitteelliset tunteet taas

74 Itse käytän ilmaisua ”muu elämä”. Se sopii käyttööni ensiksikin siksi, että sen voi ajatella yläkäsitteeksi kaikille haastateltavien käyttämille ilmaisuille. Muu elämä voi sisältää minkälaisia merkityksiä tahansa, eikä se toisaalta sulje mitään elämän ulottuvuutta ainoastaan omaan piiriinsä, pois teatterilta. Näin myös teatterille jää mahdolliseksi olla osa arkielämää tai todellista elämää.

75 Teatterin ulkopuolinen muu elämä ei ole yhtenäinen kenttä, joka kaikin paikoin eroaisi oleellisesti näyttelemistilanteesta. Myös muu elämä koostuu erilaisista sosiaalisista ja kulttuurisista tilanteista, jotka sisältävät erityyppisiä ja eriasteisia esityksellisyiden elementtejä. (Goffman 1959, 1-16) Muun elämän esityksissä esittäjien sitoutuminen, ”usko osaansa”, vaihtelee täysin vilpittömästä kyynisen laskelmoivaan. (Goffman 1959, 17) Näyttämöllä ja muussa elämässä koettujen tunteiden välillä on muunkinlaisia liukumia ja päällekkäisilmiöitä, niiden raja on sumea. Näyttämöllä koettuihin tunteisiin jonkinasteinen esityksellisyiden elementti kuuluu erityisen selkeänä ja kaikkien läsnäolijoiden tunnistamana, ikäänkuin itsestäänselvytenä.

syntyvät hänen mukaansa hitaasti ja menevät nopeasti ohi, niihin liittyy esteettinen etäännytyks ja muodon antaminen, niistä on aina mahdollista nauttia, niihin ei kohdistu torjuntaa ja niiden kontrollointi on helppoa. (Hornby 1992, 119–124)

Vaikka Hornbyn jäsennys on kenties yksinkertaistava, se kuvaa havainnollisesti näyttelijän kokemien tunteiden kirjoa. Tulkintani mukaan Hornbyn kuvitteellisilla tunteilla on samankaltaisuutta Stanislavskin toissijaisiin tunteisiin. Tunteen kuvitteellisuudesta (hitaasta syntymisestä ja nopeasta poismenosta jne.) huolimatta sillä on joka tapauksessa yhteys näyttelijän itsensä jossain vaiheessa elämäänsä kokemiin tunteisiin. Kuvitteelliset tunteet eivät liity näyttelijän akuutteihin elämäntilanteisiin sillä hetkellä kun hän käyttää niitä näyttelemisensä välineinä, mutta jossain vaiheessa hän on tutustunut niihin omassa elämässään. Edelleen tulkitsen haastateltavan viittaavan simuloiduilla tunteilla osapuilleen samaan kuin Stanislavski toissijaisilla tunteilla ja Hornby kuvitteellisella tunteilla. Näin ymmärrettynä aito tai oikea tunne tarkentuu merkitsemään jotakin muuta kuin mitä sillä tavallisesti tarkoitetaan muussa elämässä. En tulkitsekaan haastateltavien viittauksia aitoihin tunteisiin niiden samastamiseksi muun elämän tilanteissa koettuihin tunteisiin. Haastateltavan kuvaamat simuloidut tunteet, Stanislavskin toissijaiset tunteet ja Hornbyn kuvitteelliset tunteet ovat vapaaehtoisia ja leikinkaltaisia. Ne syntyvät tietoisesta järjestyksen pohjalta tiettyä tarkoitusta varten.

Simulaatio merkitsee järjestelyä, jossa pyritään saamaan aikaan mahdollisimman uskollisesti todellisuutta jäljittelevät olosuhteet, jotta simulaatioon osallistuvat saisivat mahdollisimman todellisen kaltaisen kokemuksen. Sen sijaan, että tunteelle antaa simulaation merkityksen, onkin kenties tarkempaa puhua näyttämötilanteista simulaatioina. Silloin (ja vain silloin), kun esityksessä on tavoitteena, että näyttelijät hakeutuvat roolin tunteiden kanssa samanlaiseen tunnetilaan, heille pyritään rakentamaan näyttämölliset olosuhteet, joissa tämä tunnetilaan hakeutuminen on helppoa. Siksi harjoitellaan, järjestetään kohtausta tietynlaiseksi. Luodaan simulaattori, jonka toivotaan tuottavan kokemusta, tunteiden liikettä näyttelijöille ja heidän seuraamisensa kautta katsojille. Tällä tavalla katsottuna teatteri on simulaattori ja tunteet sen tuloksia, simulaatiolla aikaansaatuja tiloja. Teatteri-simulaattorin tarkoitus on antaa mahdollisuus kokea, ei ainoastaan esittää kokemusta. Tuntoa, ei ainoastaan esittää tuntemista.

Myös näyttelijän ruumiin voi ajatella simulaattoriksi, jonka synnyttämä kokemus on näyttelijän tunne. Ruumiin tilaa muokkaamalla näyttelijän on mahdollista saada aikaan tunteille otolliset olosuhteet.

Näyttelijä Koskinen: *"Jos kohotan ryhtiä, suuntaudun rintalastan kohdalta hieman eteenpäin, hengitän melko nopeasti enkä ihan koko keuhkoilla, hymyilen, ja lepätän vä-*

hän sormilla ja varpailla, simuloin tilaa, jossa innostuksen tunne syntyy helposti. Ruumiista tulee innostussimulattori.”

Tunteet voidaan kokea aidoiksi siitä huolimatta, että ne ovat toissijaisia, kuvitteellisia tai simuloinnilla synnytettyjä.

Näyttelijä Koskinen: *Aito tunne ei siis ainakaan ole teknistä. Se ei myöskään ole samaa kuin muussa elämässä koettu tunne. Mutta nyt, viimein: mitä se sitten on? Mitä se tarkoittaa, että tunne koetaan aidoksi?*

Tunteet ruumiillisina

Haastateltavien puheen perusteella tunteen aitouden kokemuksen keskiössä on ruumis. Tunne kuvataan ruumiin tapahtumana ja ruumiissa tunnettuna tilana ja tilan muutoksena. Paitsi tämän tutkimuksen haastatteluissa, tämä teema esiintyy vahvana näyttelemistä koskevassa kirjallisuudessa. Näyttelijän ruumis on itseoikeutetulla paikalla näyttelemisestä käydyissä keskusteluissa (ks. esim. Meyerhold 1981, 103–106, Cohen 1986, 60–63, Kirkkopelto 2011, 183–184.) Huolimatta ruumiille eri yhteyksissä annetuista erilaisista merkityksistä sitä ei minkään näyttelemisperinteen piirissä sysätä sivuun itseoikeutetulta paikaltaan. Ruumiitonta näyttelemistä ei ole.

Ei ole myöskään ruumiittomia tunteita.⁷⁶ Haastateltava seurailee kognitiivista tunneselitystä⁷⁷ todetessaan, että ruumiin tuntemukset ja merkitykset, joita ihminen/näyttelijä näille tuntemuksille antaa, muodostavat tunteen kokonaisuuden.

”Se mitä mä havaitsen siinä tilanteessa ja se mitä mä havaitsen itsessäni, sen fyysisen kokemuksen, niiden yhdistelmästä muodostuu semmonen kokemus että tää on tämä tunne.”

Näyttelijä Koskinen: *Siis näin. ”Vatsassa muljuu oudosti ja ensi-ilta on alkamassa. Tää on tämä tunne, minua jännittää!” Tai: ”Vatsassa muljuu oudosti ja katselen vastasyntynyttä vauvaani. Tää on tämä tunne, olen rakastunut!”*

Kontekstien vaihtuvuudesta ja tulkintojen kirjosta huolimatta kokemukselliset merkitykset eivät voi kulkea täysin omiin suuntiinsa riippumattomina ruumiin tuntemuksista. Ruumiillinen tapahtuma on tunnekokemuksen ja tunteen merkityksellistämisen raakamateriaali, ennakkoehto. Näin näyttelijän tunne on kaksinkertaisesti ruumiillinen ilmiö: ruumiillinen tunne osana muutenkin ruumiillista näyttelemistapahtumaa.

Haastateltavien puheessa ruumis piirtyy tunteen tapahtumapaikaksi:

⁷⁶ Helka-Maria Kinnunen hahmottaa näyttelijän tunteiden, ajattelun ja ruumiillisten tuntemusten, koskettamisen ja liiketuntoaistin muodostamaa kokonaisuutta. (Kinnunen 2011)

⁷⁷ Katso alaluku 3.2.

"Tunne on mielenliikahdus, jonka mä voin kokea mun kehossani."

Pyydän haastateltavia kertomaan, mitä tunteet heidän mielestään ovat. Eräs haastateltava aloittaa kuvailunsa sijoittamalla tunteet *kehoon*, ruumiiseen:

"No mä kuvailisin niitä kehon kautta. Että missä ne tuntuu. --- kyl ne voi kuvailla et missä ne niinku tuntuu kehossa."

Haastateltavat kuvaavat myös tarkemmin tunteiden ruumiillisia ilmenemismuotoja. Näissä lainauksissa ruumissa tunnettu puristamisen tai kuristamisen tuntemus yhdistyy tietynlaisiin, pahan mielen tai surun tunteisiin:

"Siis kehossa tapahtuu ensteksikin jotain muutoksia --- yks tunne voi olla puristava tunne niinku sisällä, ja se voi aiheuttaa pahaa mieltä ---"

ja

"--- että kurkussa on sellanen kuristava, ihan ku joku kuristais vaikei tapahdu oikeesti mitään --- tai et sattuu tästä rintakehän, tänne niinku sydämen kohdalle --- Et tuntuu sellanen, et vaikka joku painais siitä tosi, tosi lujaa, jos on hirveen surullinen, tai jotenki jätetty, tai."

Yksi haastateltava yhdistää ilon tunteen ylöspäin kohoamiseen ja *nenän kutinaan*:

"Tuntuu yhtäkkiä et on tosi kevyt ja rupee niinku nousee ylöspäin jotenki. Ehkä nenässä kutittaa."

Esiintymisjännitys ja hermostuneisuus kuvataan *tärinän* ja *lamaan*nuksen kautta:

"Et mun jalat tärisee ja ja kun mä alan puhumaan niin ei meinaa niinku pystyä."

Haastattelunauhoilta kuulen, että haastattelujen näissä kohdissa kuuluu erityisen selvästi myös puhumisen ruumiillisuus: puhujien äänensävyt ja onomatopoetiikka viittaavat kuvailtujen tunteiden laatuihin ja niihin liittyviin ruumiillisiin tiloihin. He huoahtelevat tai muuntavat äänensä käheäksi. Ajatus *nenän ilokutinasta* saa haastatellun hiukan nauramaan. Paikoitellen myös haastateltavien eleet, minulle näytetyt asennot ja silmiin nousseet kyynelleet tukivat vaikutelmaa tunteen ja ruumiin kiinteästä yhteydestä. Tunteiden kieli on ruumiinkieltä.

Joissain yhteyksissä haastateltavat käyttävät tunteiden ruumiillisen osatekijän kuvaamisessa biologian tai neurologian termejä. Näiden tieteiden sisäisistä diskursseista valuu aineksia näyttelijöiden(kin) arkipuheeseen. Tämä näkyy esimerkiksi mainintoina *adrenaliinista*. Yhdellä haastateltavalla se näkyy hänen miettiessään tunteiden olemusta:

"---jos mua uhkaa nyrkit ojossa nelkytkiloinen humalainen mies, mä alan tuntee vihaa ja ylemmyyttä, mut jos se on satanelkytkilonen niin mä alan tuntee pelkoa ja halua paeta. Mut itse asiassa se fyysinen reaktio mussa, mä luulen, se sisäeritysreaktio on ihan sama. ---mussa nousee adrenaliini, esimerkiks",

ja toisella haastateltavalla esiintymisjännityksestä puhuttaessa:

"Kai sitä adrenaliinia sit kuitenkin syöksyy vereen. Et se jännityshän katoaa kyllä."

Yksi haastateltava tuo samaan lauseeseen erilaisia tapoja yhdistää tunteet ja ruumis:

"---aina sanotaan et ne tulee sydäimestä, mut aivokemiaahan se varmaan kans on---"

Tunteiden sijoittaminen sydämeen on yhtäältä vertauskuvallista kieltä, joka tekee sydäimestä elämän ja ihmisyyden keskuksen ja symbolin. Toisaalta näin kuvataan tosiasiallisia ruumiillisia tuntemuksia, joita moni tunne saa aikaan rinnan alueella: sydämen pompahtelua, painon ja puristuksen tunnetta tai kihelmöintiä.

Tunteen hahmottaminen ruumiillisuuden kautta merkitsee usein myös pyrkimystä ottaa ruumis haltuun, välineeksi tunnetta näyteltäessä. Tunteen esittäminen ei välttämättä edellytä näyttelijän kokemaa aitoa tunnetta. Monenlainen ruumiillinen toiminta voi olla tunteen esittämistä, kuten haastateltava kertoo:

"Ja mä olin hirveen helpottunu jos ne pysty jotenki ohittaa sellasella, niinku et ne tunteet ilmeni jotenki muuten ku jotenki pelkkänä sellasena vaan, et nyt tunne se tunne, ole hyvä. Vaan niin et jos ne ilmeni, jonain fyysisenä että, hakkaa päätä seinään tai---"

Suurin osa haastattelujen ruumiiseen kytkeytyvästä puheesta käsittelee kuitenkin todella koetun -aidon- tunteen ruumiillista ilmenemistä näyttelijässä itsessään. Haastateltavat kuvaavat ruumiiseen kytkeytyviä tapoja, joilla oikeaa tunnetta voi houkutella esiin. Draaman sisältämä, aina jollain tavoin ruumiillinen toiminta voi riittävällä tarkkuudella ja intensiteetillä toteutettuna riittää tunteen houkutteluksi. Haastateltavat tuovat esiin myös tapoja hengittää tietyllä tavalla tai tehdä ruumiillaan liikkeitä tai asentoja joiden tietävät houkuttelevan esiin tietynlaisia tunteita. Jos näyttelijä haluaa oikeiden tunteiden olevan läsnä näyttelemisessään, hän etsii niitä yhdistelemällä näitä ruumiillisia toimia, ajatuksia ja mielikuvia kokonaisvaltaiseksi psykofyysiseksi tapahtumaksi. Jossain vaiheessa tätä etsintää tämä psykofyysinen kokonaisuus *lähtee liikenteeseen* ja ruumiilliset tapahtumat, ajatukset ja mielikuvat seuraavat toisiaan ilman erillistä yrittämistä. Silloin näyttelijä voi kokea tunteensa aidoksi. Tässä kokemuksessa ruumiin tuntemuksilla ja reaktioilla on keskeinen osa.

Ruumiillisesti koettu, ja siten aidoksi ymmärretty tunne tuodaan siis haastateluissa suoraan esiin monin tavoin. Tulkitsen oletuksen tunteen ruumiillisen puolen olemassaolosta taustaoletukseksi silloinkin, kun tunteen ruumiillisuutta ei erikseen korosteta. Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleet näyttelijät ovat kasvaneet näyttelijöiksi ruumiillisen harjoittelun ja ponnistelun kautta. Ruumis oli erityisen keskeisessä asemassa Jouko Turkan tavassa opettaa ja ohjata näyttelijöitä tunteiden tuottamiseen. Tunnetilat synnytettiin voimakkaiden ruumiillisten muokkauseiden myötävaikutuksella. (Kirkkopelto 2011, 202-205; Ollikainen 1988; Tuisku 2011, 85-93) Myös Turkan jälkeisenä aikana ruumiilli-

nen ponnistelu säilytti Teatterikorkeakoulussa paikkansa näyttelijänkoulutuksen ytimen tuntumassa, ja kytkeytyi osittain tunteiden tuottamisen tavoitteeseen. (ks. myös Hulkko 2011, 16–17; Kumpulainen 2012, 130–304.) Ruumis ja tunteet asettuivat koulutuksessa kiinni toisiinsa, päällekkäin. Tämän pedagogisen perinnön lisäksi haastateltavat ovat olleet tekemisissä monien muiden, ruumiillisuuteen eri tavoin kiinnittyneiden näyttelemisen tapojen kanssa. He ovat kasvaneet tunnistamaan ruumiinsa tiloja ja ottamaan niihin jonkinlaista tietoista suhdetta. Tämän suhteen olemassaolo sävyttää haastatteluja enemmän tai vähemmän näkyvissä muodoissa. Kertaakaan sitä ei kiistetä. Näin ollen tunteiden ja ruumin muodostamat kokonaisuudet ja näyttelijän ruumiillisuuden erilaiset merkitykset tulevat puheen teemaksi myös tulevaisuuden aineiston analyysin luvuissa.

Ilmituleminen

Haastateltavat kuvaavat ruumiin tunteen tapahtumapaikaksi. Ruumiin tuntemus on välttämätön, jotta näyttelijä voi nimetä tunteensa aidoksi. Näyttelijän kokeman ruumiillisen tuntemuksen lisäksi ruumiillisella tunteella on näyttelijäpuheessa toinen merkitys, jota kutsun **ilmitulemiseksi**. Tavat, joilla tunteet ruumiissa ovat, ulottuvat muiden näkyville ja kuuluville. Tunteet tekevät liikkeistä, ryhdistä, eleistä, ilmeistä, hengityksestä ja äänestä omilla, erityisillä tavoillaan virittyneitä. Nämä viritykset on paitsi yksityisesti koettuja, myös julkisia ja jaettavia. Tunne tulee ilmi ruumiin kautta. Ruumis on ilmiäntäjä. Ilmituotu osa tunnetta on se, jonka avulla näyttelijän on mahdollista kommunikoida toisen kanssa – vastaan näyttelijän, ohjaajan, katsojan.

Ruumiillinen ilmitulo kiteytyy usein tiettyihin hetkiin, jolloin tunne kasvaa niin intensiiviseksi, että se tulee esiin. Tunteen ruumiillisuus ei enää pysy ainoastaan näyttelijän itsensä tuntemina muutoksina, vaan ulottaa itsensä toisten aistittavaksi. Tunteesta tulee julkinen. Jonkin nähdään syntyvän tai muuttuvan juuri siinä hetkessä ja paikassa, katsojien silmien alla. Tilanteeseen liittyvistä, jaetuista merkityksistä riippuen näyttelijästä nähty tunne tulee tunnistetuksi ja tulkituksi tietyllä tavalla. Haastateltava sanoo:

”No tottakai tunteet on oleellinen osa (näyttelijäntyötä)---Sitähän ihmiset haluaa nähdä että ihmisissä tapahtuu muutoksia, tunteissa ja eleissä, reaktioissa.”

Haastateltavat kuvaavat nämä muutoksen hetket mielenkiintoisiksi ja potentiaalisesti arvaamattomiksi. He kokevat niiden näyttämisen tärkeäksi. Yhden haastateltavan puheessa tämä näkyy, kun hän tuo esiin eron sen suhteen, missä vaiheessa esitystapahtumaa tunne synnytetään. Hän näkee tunteen *arvokkaana*, jos se syntyy

tai muuttuu näyttämöllä katsojien nähden. Jos tunne syntyy kulisseissa ennen koh-
taukseen tuloa, se ei ole yhtä arvokas:

*"---se voi syntyä sit siel näyttämöllä ja se on paljon arvokkaampaa ku se tapahtuu
niin."*

Yksi tunteen ilmitulon merkeistä on itku, se että silmistä tulee kyyneleitä.⁷⁸ Itku on erittäin tyypillinen esimerkki puhuttaessa näyttelemisestä ja tunteista. Haastatte-
luissa itku mainitaan useammin kuin mikään muu tunne tai tunneilmaisu.⁷⁹ Itse en
varsinaisesti johdattele puhetta itkemiseen. Haastateltavien ottaessa aiheen puheek-
si pohdin sitä ääneen heidän kanssaan, ja joitakin kertoja palautan puheen siihen
kun haastateltava on ensin alkanut puhua aiheesta. Yhden haastateltavan sanoin:

*"Kyllä mä joskus itken ihan, siis... Miks täs puhutaan koko ajan, heti ku tunteet, niin
miks tää on tää itkeminen aina se ainoa tunne mikä tulee mieleen?"*

Itkun alku on selkeä syntyhetki, tunteen ilmitulon hetki. Se on helppo tunnistaa.
Siksi se tuodaan usein esiin, kun näyttelemistä ja näyttelijän tunteiden aitoutta ar-
vioidaan. Haastateltava on todistanut näitä tunnistamisen hetkiä:

*"Se itku on sellanen, ku se on niin näkyvä, ja se on niin jotenki sellanen että, no nyt
se itkee, ja se on hyvä."*

Se itkee, ja se on hyvä. Näyttelijällä on nyt tunne, ja se on hyvä. Mikään näyttelijän
tunteessa ei näytä olevan epäselvää. Kaikki on ilmi.

Kyyneleet ovat merkki sisäisestä tunteesta. Useimmissa tapauksissa niitä ei pysty
näyttämöllä saamaan aikaan teknisten apuvälineiden, kuten tekokyyneleiden avulla.
Itkun keskeinen asema näyttelijäpuheessa kertoo aidon tunteen arvostuksesta.

Haastateltava kuvaa käsitystä siitä, että itku tuo näyttelemiseen varteenotetta-
vuutta. Itku on todiste sitä, että näyttelijä on *tosissaan*, sisällä omassa totuudessaan,
todesti jotakin:

78 Toinen ruumiillinen ilmituloreaktio, josta silloin tällöin puhutaan näyttelemisen yhteydessä, on punastuminen.
Se ei ole yhtä yleinen näyttelijäpuheen aihe kuin itku, luultavasti siksi että huomattavasti harvempi näyttelijä osaa
tarkoituksellisesti punastua kuin itkeä. (Tosin Archerin aineistossa 1800-luvun lopulta varsin moni näyttelijä kertoo
osaavansa punastua ja kalveta roolissa.) (Archer 1963, 159-166) Punastumista on myöskin lähes mahdotonta näyttellä
ilman koettua ruumiillista tunnetta, mikä varmaankin on syy siihen, että esitettäväksi tarkoitetuissa teksteissä
harvoin jos koskaan on näyttelijäohjeena "punastuu". Ne näyttelijät, jotka kykenevät näyttämöllä tarkoituksellisesti
punastumaan, saavatkin usein osakseen suurta ihailua taitonsa johdosta. Cohen viittaa loistavaksi luonnehtimaansa
näyttelijään Hume Cronyniin, jonka kyky punastua voimakkaasti näyttämöllä oli noussut tunnetuksi esimerkiksi
luonnollisesti syntyvien (aitojen) tunteiden vapauttamisesta. (Cohen 1986, 61) Myös Eleonora Dusea ylistettiin hänen
kyvystään punastua näyttämöllä. Muun muassa Bernard Shaw toi ilmi suuren kiinnostuksensa ja ihailunsa nähtyään
tämän tapahtuvan näyttämöllä. (States 2002, 28) Näyttelijä Koskinen: "Minä ihailin teatterikoulussa kurssitovereitani Miia
Nuutilaa ja Jarkko Tiaista, kun he joskus punastuivat näyttämöllä. Se oli liikuttavaa."

79 Itkua ei yleensä pidetä varsinaisena tunteena, vaan tunteen, kuten surun, pelon tai onnen, ruumiillisena ilmaisuna. Se
on joka tapauksessa yleisimpiä, ellei kaikkein yleisin esimerkki puhuttaessa tunteista ja näyttelijäntyöstä. Itkemisellä
on erityinen asema näyttelijäpuheessa. Jo Diderot viittaa erittäin usein itkemiseen näyttelemistä arvioidessaan (Diderot
1987). Itku on yleinen mielenkiinnon kohde myös esimerkiksi 1900-luvulla Yhdysvalloissa syntyneissä näyttelijäntyön
tekniikoissa. (Cohen 1984, 62, 116 ja 122)

"Itku oli niinku se---että saada ne kyyneleet ja räkä valumaan, niin se on se asia että nyt ollaan ihan helvetin tosissaan. Ja että tota, nyt tapahtuu. Et ei suinkaan se nauru. Tai naurukin oli sit sellasta hullua hysteeristä jossa sit räkä valu ja myös kyyneleet silmistä"

Lähinnä kameratyöskentelyssä käytettävät tekniset apuvälineet, joilla saadaan aikaan illuusio kyyneleistä, kuten silmiin laitettavat tipat, saavat haastateltavien puheessa osakseen epäluuloa. Oikeankaan näköisiä tekokyyneleitä ei koeta arvokkaiksi, koska ne eivät ole saaneet alkuaan näyttelijän omasta ruumiista. Haastateltava valitsee tekokyyneleitä mieluummin jopa itsensä vahingoittamisen, vaikka naurulla tuokin kommenttiin annoksen itseironiaa:

"---koska se ei, ne ei, se ei oo oikeeta (nauraa).---Se ei synny sisäsyntyisesti, se ei lähde minusta, vaan se lähtee jostain että, et sekin että lyö itseään niin silti se itku tulee sisältä."

Haastateltava huomaa katsovansa myös muita näyttelijöitä arvioiden, ovatko heidän kyyneleensä oikeita vai ei.

Haastatteluihin palatessani huomaan myös lähteneeni mukaan tähän merkityksen rakentamiseen:

Haastateltava: *Mut että, jos pitäis sipulia tai sitte tota mikä, mitä tää on tää, tiikeribalsamia.*

Anu: *Mm. Jotain teko-*

Haastateltava: *Et se jotenki, me vielä vitsailtiin-*

Anu: *Glyseriiniä-*

Haastateltava: *Niin, sit on glyseriiniä. Onkse glyseriiniä vai-*

Anu: *En mä tiedä.*

Haastateltava: *Glyseriiniä se taitaa olla, ne tekokyyneleet-*

Anu: *Mut jotain tippoja.*

Haastateltava: *Niit tippoja. Niin eih. Emmä."*

Tässä lainauksessa tuomme molemmat vaivihkaa esiin, ettei meidän tarvitse edes tietää, mitä teknisiä keinoja kyyneleiden luomiseksi on olemassa. Mehän osaamme itkeä ilmankin.

Näyttelijä Koskinen: *"Ruumiillinen simulaatio, joka tuodaan ilmi muille. Tämä on yksinkertaista, yllättäen. Näyttelijän aito tunne on hänen näytellessään kokemansa ruumiillinen tila, joka muistuttaa riittävästi jotain, jota hän on oppinut tunnistamaan ja nimeämään tunteeksi. Ehkä ei tarvitse kysyä, onko se oikeasti aitoa, ja mitä jos se ei sitä ole. Ehkä ei tarvitse kilpailuttaa tunteita ja laittaa tuntemistilanteita aitousjärjestykseen. Ehkä kysymys siitä, mikä ihmisen kokemuksessa on aitoa, autenttista ja alkuperäistä on väärin asetettu. Aito tunne on sama asia kuin tunne. Se ei ole sen mystisempää. Ei sukellusta ihmisen autenttiseen ytimeen, ellei sitten tehdä sellaista tulkintaa, että näyt-*

telijäpuheessa tunteen ruumiillinen osatekijä on siirretty autenttiseksi artisokan sydämeiksi. Mikään tunne ei ole toista aidompi. Ne ovat vain erilaisia. Intensiivinen tunne ei esimerkiksi ole sen aidompi kuin vähemmän intensiivinen. Ei ole väliä silläkään, mistä tunne saa alkunsa: ei ole sen aidompaa kokea ruumissaan häpeää muussa elämässä tehdyn virheen takia kuin kokea häpeän ruumiilliset tuntemukset teatterin simulaattorin synnyttämänä.

Haastateltavillani on oikeus siihen, että otan tunteiden aitouden diskurssin vakavasti, astun siihen heidän johdattamana ja ymmärrän sen ympäröivän heitä päivästä toiseen. Ja todella, ymmärränhän minä sen. Se ympäröi minuakin.

Mutta toiseen kysymykseeni haluan palata nyt. Siis: Miksi se aito tunne sitten on niin tärkeä? Mihin tarkoitukseen sitä käytetään? Mihin me tarvitsemme sitä? Haastateltavat. Ja minä.

Tunteet roolin esittämisen välineinä

Ruumiillisesti koettu simulaatio ja sen ilmitulon hetket. Sitä haastateltavat puheellaan hahmottelevat ja jäsentävät. Sille he antavat arvon ja myönteisen merkityksen. Mutta mihin tarkoitukseen tuo aito-vaikka-simulaation-synnyttämä tunne on niin tärkeä? Mitä sen avulla tehdään ja mistä sillä kerrotaan?

States kuvaa näyttelemistä kolmen erilaisen moodin kautta, joista hän esittää näyttelemistapahtuman kokonaisuuden koostuvan. Ensimmäinen, itseilmaiseva (self-expressive) moodi liittyy siihen, mitä näyttelijä tuo näytellessään esiin itseltään. Toisen, kollaboratiivisen (collaborative) moodin kautta States puhuu näyttelijän kommunikoinnista yleisön kanssa. Kolmas, representoiva (representational) moodi taas viittaa esityksen sisältöjen ja muotojen esittämiseen (States 2002, 25-39). *"Theatre's endless mission is to be about something, not about men but their actions, wherein they are happy or unhappy"*, kirjoittaa States kuvatessaan representoivaa moodia. (States 2002, 33)

Yksi näyttelijän aidon tunteen merkityksistä kytkeytyy juuri representoivaan moodiin. Silloin puheenaiheena ovat esittäjä-näyttelijän tunteet ja se, kuinka ne otetaan käyttöön roolia esitettäessä. Varsin usein tässä yhteydessä puhutaan roolista nimenomaan **roolihenkilön** merkityksessä. Tällöin kuvataan tilanteita, joissa näyttelijä (ja mahdollisesti myös katsoja) kuvittelevat olevaksi psykologisrealistisen roolihenkilön, jolla on sisäinen elämä ja tunne-elämän ominaisuuksia. Roolihenkilö on, haastateltavan sanoin, kirjailijan tai työryhmän kehittämä ja näyttelijän esittämä *kokonainen vaikutelma ihmisestä*. On tavallista, että näyttelijät ja muu työryhmä puhuvat roolihenkilöstä ja analysoivat hänen edesottamuksiaan ja motiivejaan ikään

kuin hän olisi todellinen ihminen. ("Minkä takia Jelena Andrejevna haluaa olla naimisissa Serebrjakovin kanssa? Onkohan hänellä ollut muita syrjähyppyjä ennen Astrovia?") Roolihenkilöä myös kuvataan usein psykologian -erityisesti psykoanalyysin- kielellä. ("Hamlet on oidipaalinainen henkilö" tai "Mitähän Stellan ja Blanchen lapsuudessa on tapahtunut, kun niillä on tuollainen suhde?") Tämän ajatuksen mukaan näyttelijä ruumiillistaa ja esittää tunteita, jotka ovat osa roolihenkilöä, kuuluvat hänelle. Näyttelijä esittää Othellon tunteita, Heta Niskavuoren tunteita.

Näyttelijällä voi olla roolihenkilöön ja tämän tunteisiin monenlaisia suhteita. Hän saattaa samastua roolihenkilöön, kokea olevansa ainakin jossain suhteessa tämän kaltainen:

"---et ihan samastuu roolihenkilöön niin et siit on vaikee luopua tai siitä sen hommailusta---"

Samastumista voidaan kuvata puhumalla roolihenkilöksi muuttumisesta. Näin yksiselitteisesti eräs haastateltava sen sanoo:

"Mä oon vaan jotenki sen verran skitsofreenikko että mä pystyn tiedätsä, jos on rooli niin mulla menee rooli päälle. --- Niin mä oon sit se. Mä oon yksinkertaisesti se. ---Mä en ajattele mitään muuta. Mä oon se."

Antti Launonen kertoo haastattelussa samaan tapaan:

"Olen näyttelijä joka muuttuu esittämäkseen roolihenkilöksi. ---Huomaan vain jossain vaiheessa harjoitusprosessia tai kuvauksia ottaneeni askelia tai muuttuneeni esittämäni hahmon suuntaan." (Tola 2007, 18)

Yksi haastateltava taas pohtii mahdollisuutta tuntea myötätuntoa roolia kohtaan ja kuvitella itsensä roolin tilanteeseen:

"---vaik ne on mun omia tunteita, niin silti ne johtuu ehkä jostain empatiasta, suhteesta siihen roolihenkilöön--- Et kauheeta missä tilassa tää ihminen on. Että miten tää nyt näin on menny, ja kauheeta jos mulle kävis näin."

Tämän ajatuksen mukaisesti näyttelijä ei samastu rooliin vaan ajattelee itsensä roolista irralliseksi, tämän seuraajaksi ja myötäeläjäksi.

On hyvin tavallista, että näyttelijän kokemat tunteet ymmärretään juuri näin: suhteessa rooliin, jonka kautta ne määräytyvät tai jossa ne saavat oleellisen merkityksensä. Myös haastatteluista on luettavissa, että roolin paikka tunteen ilmaisun merkitystä etsittäessä on kiistaton. He kuvaavat kokevansa juuri niitä tunteita, joita rooliin on kirjoitettu (*Mä oon yksinkertaisesti se*) tai ehdottavat näyttelijän tunteiden muotoutuvan reaktiona kirjoitettuun tekstiin, jossa rooli(henkilö) kuvitteellisesti sijaitsee:

"Mä uskon että ne --- tunteet, mitä se näyttelijä kokee kun se harjottelee tai esittää jotain roolihenkilöä, tai jonkun tekstin kanssa työskentelee, niin ne johtuu siitä, ne on sen tekstin aiheuttamia."

Silloinkin, kun näyttelijän tunteet näyttävät saavan sytykkeensä jostain muualta kuin tekstistä, ne kuvataan usein potentiaaliseksi roolin materiaaliksi, kuten tässä esimerkissä, jossa näyttelijä puhuu työskentelystään oman, muusta elämästä kumpuavan vihaiisuuden tunteensa kanssa:

"---että käytä nyt tää siihen, että oli se mikä tahansa tilanne, et nyt tää lähtis täst, että entäs jos tää roolihenkilö ois nyt vihanen?"

Näyttelijän tunteet siirretään rooliin, palvelemaan roolin esittämistä:

"Kenen tunteita siellä nyt sit käyttää. Ensin ne on omia, sit ne rupee oleen sen roolihenkilön."

Näyttelijä Koskinen: *"ja nyt sain kiinni ärsytyksestä! Se liittyy juuri tähän roolihenkilöpuheeseen, roolihenkilön mellastukseen tässä keskustelussa. Ihan kuin näyttelemisen olisi aina roolihenkilön ja hänen tunteidensa kanssa askartelua. Aina psykologista realismia? Minussa nousee heti vastarinta. Haluan kirjoittaa jo, heti, että eihän se niin ole! Että näyttelemistä on hirveän monenlaista! Että roolihenkilö on konstruktio, kuvitteellinen rakennelma jonka psykologiaa ei kannata pohtia, koska hänellä ei ole sellaista! Ei sisintä, mieltä, tunteita. Että roolihenkilö on moderniin aikaan jäänyt, unohdettava yritys kokonaisuuteen ja kuvaan siitä että olisi jokin eheä ihminen.*

Sitten mietin lisää. Ja muistan toisenlaisia ajatuksia. Vuonna 2004, aloitelllessani jatko-opintoja, osallistuin Englannin Northamptonissa Post-feminist Practices of Art -kongressiin Pauliina Hulkon esitysdemonstraation näyttelijänä. Esitin sovitetun pienen version esityksestämme mirriseni -my pussycat(s)-mon minou(s), sekä pidin oman, lyhyen näyttelijän puheenvuoroni. Löydän tekstini tietokoneeltani. Olen sanonut, suommennettuna, muun muassa näin:

`Kun Bernard Shaw`lta kysyttiin, kuinka monta lasta hän uskoi Lady Macbethilla olleen, hän vastasi: "There`s no such person as Lady Macbeth". Eikä olekaan. Lady Macbeth on henkilö eikä ihminen. Hän on materiaa, kirjoittajan väline ja toiminnan toteuttaja. Ei häntä ole olemassa fiktion ulkopuolella.

Minun on vaikeaa hyväksyä tätä teknistä totuutta. Erityisen vaikeaa se on muistaa realistisissa tyylilajeissa. Näyttelijän on luontevinta ajatella henkilöään ihmisenä, koska hänellä itsellään on kokemusta vain ihmisenä olemisesta. Vieraantumista välttääkseen hän pyrkii samastumaan henkilöönsä kuin ihmiseen. Joskus kokonaiseen elämänhistoriaan, joskus vain lyhyisiin hetkiin, siihen miltä hyppy tuntuu, miksi ääni kohoaa, mistä tulee energia liikkeeseen. Yhtä kaikki hän samastuu ihmisen kokemusmaailmaan.

En puhu pelkästä psykologiasta ja käytännön apukeinoista. Itse asiassa puhun myös mystiikasta. Näyttelemisen saa olla irrationaalista. Se on irrationaalista! Jos haluat burn-outiin, näyttele järkevästi! Itse nautin kovasti hetkistä, jolloin vielä esitysten päättymisen jälkeen uskon roolihenkilööni, puhun hänelle lauseen silloin, toisen tällöin, tunnen halua tuoda hänelle tuliaisen matkalta. En missään tapauksessa luule itse olevani hän, uskon hänen olemassaoloonsa itseni ulkopuolella. (En tiennyt olevani näin romantikko. Taidan pitää siitä.)

Tämän tekstin mukaan olisin pikemminkin juuri sellainen näyttelijä, joka korostaa roolihenkilöä ja jollain leikin tai jopa mystiikan tasolla uskoo roolihenkilön olevan olemassa. En sellainen, joka ajattelee muuttuvansa roolihenkilökseen ja tuntevansa suoraan tämän tunteita, vaan sellainen, joka kulkee roolihenkilön vierellä ja tuntee tätä kohtaan myötätuntoa. Roolihenkilöiden kaveri. Ja sellainen minä oikeasti olenkin, edelleen. Miksi ihmeessä minua sitten ärsyttää roolihenkilöön liittyvä puhe? Kuinka mahdottoman epäloogista! Syitä voi olla monia, mutta keksin vain yhden, ja se on vähän nolo. Minä taidan kuvitella, että minun täytyy suhtautua roolihenkilöihin kyllästyneesti ja ärsyyntyneesti, jotta vaikuttaisin objektiivisemmalta ja älykkäämmältä henkilöltä. Roolihenkilöthän liittyvät vanhanaikaiseen teatteriin, "perusteatteriin"? Joka on ihan eri asia kuin "nykyteatteri"? Nykyteatterihan on perusteatteria paljon älyllisempää, haastavampaa ja mielenkiintoisempaa? Siihen minä haluan identifioitua. Näinkö minä siis ajattelen? Käytän ilmaisuja kuten "konstruktio" tai "moderniin aikaan jäänyt yritys kokonaisuuteen", ihan kuin oikeasti puhuisin tuolla tavalla. Yritän puhua tutkija Koskisen kielellä. Yritän ajatella hänen tavallaan, ettei kukaan pääse sanomaan, että tuo näyttelijä on vähän hassu ja lapsellinen. Onko se noin naiivi että on jämähtänyt leikkimään mielikuvitusleikkejä pölyisten psykologisrealististen roolihenkilöiden kanssa?

Taitaa olla välttämätöntä, että vapautan itseni tästä. Tutkija Koskinen saa ajatella nämä konstruktioasiat ja minä saan rauhassa edustaa ihan mitä diskursiivisia käytäntöjä haluan. Minä käytän aika paljon sellaista puhetta, joka rakentaa roolihenkilöitä ja esittää heidät oikeina, olemassa olevina. Sellainen on minusta inspiroivaa ja mukavaa.

Revi siitä, tutkija Koskinen.

Ps. Minä pidän paljon myös sellaisesta teatterista, jossa ei seikkaile tuntevia roolihenkilöitä, ja jota tavataan kutsua nykyteatteriksi. Olen tehnyt ja teen jatkossakin oikein mielelläni myös sitä. Minulle nykyteatteri ja "vanha teatteri", "perusteatteri", eivät ole toisensa poissulkevia vaihtoehtoja.

Tunteet itseilmaisuna

Toisaalta tulkitsen että haastatteluista tulee esiin ajatus näyttelemisestä tunteita sisältävänä **itseilmaisuna**. Kun käytetään ilmaisuja *läsnä* tai *laittaa itsensä peliin*, kutsutaan selkeästi paikalle myös näyttelijä itse *näyttämään kaikki omat tunteeni*. Näyttelijä voi olla, ja hänen nimenomaan toivotaan olevan *jotenki läsnä, ja paljastaa jotenki kaikki*. Rooli ei ole paikalla omin neuvoin vaan jonkun esittämänä. Roolihenkilö ei tule kokonaiseksi ilman esittäjäänsä ja tämän tunnepohjaista läsnäoloa. Itseään ilmaiseva moodi tunnistaa aina roolin lisäksi näyttämöllä myös näyttelijän. Näyttelemistilanne paljastaa aina enemmän tai vähemmän näyttelijän omaa, henkilökohtaista minää, josta katsoja on tietoinen. (States 2002, 25–28) Tunteet ovat yksi osa minää, joka ilmaisee itsensä esityksessä. Eräs haastateltava puhuu vaatimuksista, joita harjoittelutilanteessa kohdistuu nimenomaan näyttelijän tunteisiin ja tilaan:

"Mikä syö hirveen määrän energiaa tää, että mun pitää esittää ensin olevani näyttelijänä, yksityishenkilönä jossain tilassa, jota mä ajattelen et multa odotetaan, ja sit mun pitää vielä siinä samalla kun mä esitän olevani ihmisenä siinä tilassa, niin mun pitää näyttellä vielä sitä roolihenkilöä joka on sit vielä jossain tilassa."

Tarkennan:

"Niin sä ajattelet että siinä on aina paikalla se vaatimus myös jotenkin sitä näyttelijää kohtaan, eikä vain se, mitä siitä roolihenkilöstä näkyy?"

Haastateltava vastaa:

"---ei ehkä aina---- ehkä ei tarvitse olla aina. Mut hirveen usein on."

Vaikka näyttelijän tunteet kuvaisivat ja esittäisivät roolin tunteita, ne tapahtuvat näyttelijän ruumiissa. Tunteva ihminen näyttämöllä on myös, ja kenties ennen kaikkea, näyttelijä. Ja nimenomaan silloin, kun kyse on näyttelijän tunteen merkityksestä, keskeistä on juuri ruumiin kokeman tunteen ilmitulo. Tunteen ilmitulevan osan kautta näyttelijä pyrkii kommunikoimaan itseään yleisölle. Jotain tuodaan ilmoille, ilmi. Jotakin ilmaistaan.

"Tunteet on sellanen ilmaisukeino, ihmiselle annettu, joka kertoo sen ihmisen sisäisen tilan sillä hetkellä--Et sen sisäisen, ihmisen sisäisen olon ilmaisukeino", toteaa haastateltava.

Ilmaisulla voidaan viitata monenlaisiin asioihin. Ilmaista voi tunteen, ajatuksen tai mielipiteen. Yhteistä kaikille ilmaisun merkityksille lienee, että jotakin tuodaan esille ja paljastetaan. Ilmaisun on patoamisen ja kätkemisen vastakohta. Aiemmin piilossa ollut, tai sellainen joka ainakin periaatteessa olisi voinut jäädä piiloon, tulee tai tuodaan ilmi, ilmoille. Ilmaistu asia on siinä, ilmassa, kaikkien aistittavissa ja kaikille alttiina.

Itseilmaisuus on hyvin tavallinen taiteen tekemiselle annettava merkitys. Erityisesti se korostuu romanttisen taiteilijäkäsityksen piirissä.⁸⁰ Taiteilijan katsotaan tuovan teoksessaan esiin jonkin aiheeseen kohdistuvan näkökulmansa tai tunteensa, jonka näin ajatellaan siirtyvän taiteilijan sisältä hänen taitojensa avulla teokseen ja sieltä edelleen teoksen vastaanottajalle. (Eldridge 2009, 76) Eldridge tuo esiin eron suoran purkamisen ja ilmaisun välillä. Tunteen ilmaisu taiteessa on jonkin tekniikan tai muokkauksen tulosta, ei vain tunnetta sellaisenaan. Tämän ajatuksen mukaan näyttelijän tunteen, ollakseen taiteelliseksi ilmaisuksi katsottavaa, täytyy ensin kulkea näyttelijän reflektion läpi ja ilmetä sitten näyttelijän tahtomassa muodossa, ei luonnollisena kokemuksellisen ilmitulon raakamateriaalina. (Eldridge 2009, 78-79)

Joidenkin haastateltavien kommenteissa itsensä ilmaisemisen mahdollisuus tulee esiin jonakin, johon ei ole samanlaista mahdollisuutta yksityiselämässä tai kulisseissa. Se avautuu nimenomaan näyttämöllä. Yksi haastateltava kertoo näytämön merkityksestä itselleen:

”---mä oon hyvin turvassa näyttämään kaikki omat tunteeni. Ja kaikki, jotenki ihan kaiken, et se ei, sieltä ei tuu mitään yllättävää, et se ei sillain se ei pysty haavottamaan mua---”,

ja toinen pohtii, kuinka saa näyttämöllä tuoduksi näkyviin aggressioita, joiden ilmaisemisen kokee muussa elämässä vaikeaksi:

”--mun on kauheen vaikee ollu---tuoda esiin tällöisiä vihan tunteita ja aggressiota ja sellasta ehkä omassa siviilielämässä, niin mä oon huomannu että näyttämö on mulle sellanen paikka jossa mä sitä---et niin kun tavallaan aggression kautta---Koska jotenkin siviilielämässä se on hankalaa.”

Haastatteluissa ja muussa näyttelijäpuheessa ei kuitenkaan aina ole selvää, viitataan kuvitteellisen roolihenkilön vai näyttelijän tunteisiin. Jos tunteita kuvataan ihmisen sisäisen olon ilmaisukeinoksi, en ole varma, puhutaanko näyttelijän vai roolihenkilön sisäisen olon ilmaisusta. Ja kun yksi haastateltava pohtii:

”Sitähän ihmiset haluaa nähdä, että ihmisissä tapahtuu muutoksia, tunteissa ja eleissä, reaktioissa,”

mietin, tarkoittaako hän näyttelijän vai roolin tunteita, eleitä ja reaktioita.

”Ne on purkauksia jostain”,

sanoo kolmas haastateltava selatessaan mielessään läpi sitä kaikkea, mitä tunne hänelle merkitsee. Mutta mitä näyttelijän tunteiden ilmitulossa ajatellaan purkautuvan, näyttelijän vai roolin sisäisiä keräytymiä?

80 Romanttisesta taiteilijäkäsityksestä näyttelijyyden yhteydessä kirjoittavat myös Pia Houni (Houni 2000, 118 ja 255) ja Helka-Maria Kinnunen (Kinnunen 2008, 30).

Yksi haastateltavista esittää jaon selkeänä ja välttämättömänä hahmottaa:

"Puhun siis roolin tunteista, en ollenkaan omista tunteistani. ---ne pitää pystyä erottamaan. Sun omat tunteet ja roolihenkilön tunteet. Se on ammattitaitoa."

Toinen haastateltava epäilee kuitenkin suorasanaisesti mahdollisuutta erottaa esiintyjä-näyttelijän kokemia tunteita ja esittäjä-näyttelijän esittämiä roolihenkilön tunteita toisistaan. Hän aloittaa haastattelupuheensa tuomalla esiin tämän kaksoisasetelman ja kuvaa roolin tunteiden ja näyttelijän tunteiden sumeaa eroa:

"-----jo siinä vaiheessa se menee sekavaks tavallaan, koska on olemassa ne niin sanotut roolihenkilön tunteet, jotka pitäis ikäänkuin esittää. Ja näkyä. Ja sit on olemassa näyttelijän tunteet. ---Ja sit mun mielestä ne jakautuu vielä, niin että sillä näyttelijällä on ne tunteet, jotka se tuntee ja sit sillä on ne tunteet joita se ei tunne mut jotka saa sen toimimaan. ---Ja samalla tavalla musta se roolihenkilö, se fiktiivinen, kuviteltu henkilö siinä kuvitellus draamallises tilantees, niin voidaan ajatella että silläkin olis ne tunteet, jotka se itseasias tuntee ja kokee, ja sit sil on sellaisia tunteita, joita se ei tunne, vaan jotka muuttuu toiminnaks. ---ja sit jollain tavalla mä uskon myös siihen et niiden erottaminen toisistaan ei oo absoluuttisen niinku selkeätä, siis sitä ei voi absoluuttisesti tehdä."

Koska näyttelijällä on vain yksi ruumis, jossa hän tunteita tuntee ja jonka kautta hän tuo niitä ilmi muille, on roolin tunteiden ja näyttelijän tunteiden erottaminen vaikea tehtävä, eikä välttämättä ole selvää mihin niiden välinen jakolinja pitäisi vetää. Haastateltava sijoittaa edellisellä kommentillaan näyttelijän ja roolin tunteiden sekoittumisen tiedostamattomalle alueelle: näyttelijän on mahdotonta täysin tiedostaa tunteitaan ja niiden alkuperää. Hän ei pysty absoluuttisesti arvioimaan, tuntee ko hän jotakin tunnetta siksi, että roolin tematiikka on vaikuttanut häneen tiedostamattomalla tasolla, vai jostain muusta syystä. Ja lopulta: hän ei myöskään voi olla varma siitä, vaikuttavatko roolin tunteet häneen tasolla, jota hän ei edes kykene tiedostamaan.

Näyttelijä Koskinen: *"Voiko näyttelijä ylipäätään sijaiskokea tunnetta, joka oikeasti on toisen oma? Joka ei jollain tavoin kierräty hänen oman elämänsä kautta? Omassa elämässään hän on tunteisiin tutustunut. Ei kai sitä edes tiedä, mitä milläkin tunteella tarkoitetaan, ellei sitä palauta jollain tasolla omaan elämäänsä? Ruumis palauttaa sen, ruumiin muisti. Ja kuten edellinen haastateltava muistuttaa, varmasti myös alitajunta. Eivät ne kai virity ottamaan vastaan täysin outoja viestejä tekstiltä tai ohjaajalta, muovaudu tuntemaan jotain kokonaan ennenkokematonta? Vai voisiko se olla mahdollista? Tuntee näyttämöllä jotain, mitä ei ole koskaan uumoillutkaan, jonka olemassaolosta ei ole osannut edes haaveilla? Yritän miettiä. Mutta itse näyttämöläolemisen tunteetkin tahtovat kytkeytyä muihin, muualta tuttuihin tunteisiin. Jännitys, esittämisen riemu, kiihtymys, nolous ja kenties naurettavuuden tunne. Vaikka tunteeseen menisi mitä*

kautta, ihan fyysisellä liikkeellä tai kaatamalla ämpärillisen kylmää vettä päähänsä, se etsii ruumiista jonkun yhteyden, jonkun yhtymäkohdan johonkin tuttuun. Ehkä tämä on minun vajavaisuuttani. En muista enkä usko tunteneeni täyttää tunteen outoutta, en esittäjänä enkä esiintyjänä.”

Näyttelijän tunteiden muita merkityksiä: energia, elämys ja purettava tunne

Olen käsitellyt haastateltavien käsityksiä aidosta tunteesta ruumiillisena simulaationa roolin ilmaisun ja itseilmaisun näkökulmista. Roolin tai itsen ilmaisu on kuitenkin, hallitsevuudestaan huolimatta, vain yksi tapa merkityksellistää näyttelijän aito tunne. Haastatteluaineistosta löytyy myös muunlaisia tapoja. Päämäärät, joihin tunteen avulla suuntaudutaan, voivat liittyä roolin ja itsen ilmaisemisen lisäksi näyttelemistilanteen muokkamiseen halutunlaiseksi tai näyttelijyyden yleisempään merkitykseen ja motivaatioon. Siirryn nyt tarkastelemaan näitä muunlaisia aidon tunteen korostuksen syitä.

Tunteet saattavat hahmottua näyttelijälle **energiana**. Tämänkaltaisen ilmaisu tulee haastatteluissa esiin harvakseltaan, mutta yksi haastateltava puhui tunteesta energiana muita enemmän. Pidin tällaista tunteen käsittämisen tapaa mielenkiintoisena ja tunnistettavana. Sen muotoilu kehittyi minun ja haastateltavan yhteisinä pohdintoina kahden eri keskustelun aikana.

Hänen alkuperäisessä haastattelussaan tunne energiana tuli esiin artikuloimattomana, kuin hänen olisi vaikeaa selittää tarkoittamaansa:

”Jaaha. Mitä tunteet on. Tunteet on musta energiaa. Ja tota. (Tauko) Ne on energiaa ja ilman niitä ihmisen olis aika tyhjä ja kuollut.”

Hetkeä myöhemmin hän jatkoi:

”Mä selittäisin sen niin et ne on energiaa, ne on niinku tavallaan, on olemassa negatiivista ja positiivista energiaa, ja niinku tavallaan niitä, tunteet on---”

Teema jäi kiinnostamaan minua. Tunteet energiana, siis jonkinlaisena kokemuksellisenä voimana? Hieman myöhemmin kysyin:

”Haluutsä sanoo siitä energiasta vielä jotain?”

Haastateltava jatkoi:

”--näyttämöllä tunteet on energiaa. Ennen kaikkea et ne on sen energian käyttöä ja sen, tavallaan kun rakentaa roolin kaarta, niin missä kohtaa on kuinkakin paljon energiaa, ja niinkun näin käytetään--”

Tässä hän liitti energian selvästi roolin toimintaan ja tunteisiin. Roolin kannalta merkityksellisimmät kohdat piirtyvät roolikaaresta esiin muita intensiivisempinä tunteiden keskittyminä. Ne vaativat enemmän henkilökohtaista energiaa. Lit-

teroidessani ja lukiessani haastattelua myöhemmin palasin mielessäni energian teemaan. Keskustelin haastateltavan kanssa uudestaan. Hän laajensi puheellaan energiateeman yli roolityön, koskemaan näyttelijän työskentelytilanteita. Hän kuvasi, kuinka pystyy nostamaan tunteiden avulla omaa energiatasoaan näyttämöllä. Voimakas tunne auttaa jaksamaan kymmenet kerrat esityksen toistoa. Energiatunne ei palaudu roolihenkilön tunteiden ilmaisuun, eikä edes itseilmaisuun. Sillä on merkitystä näyttelijälle itselleen. Sen ei välttämättä tarvitse suoraan ilmetä muille. Jälkimmäisessä keskustelussamme haastateltava toteaa, että ilman *energiapiiikkejä* näyttteleminen tuntuu mitättömältä. Sama ajatus tulee esiin kun haastateltavat pitävät tärkeänä mahdollisuutta nauttia näyttelemisestään tai sitä että työssä säilyy positiivinen jännityksen tunne, *sellanen adrenaliini*.

Eräs näyttelijäopiskelija pohtii kirjallisessa opinnäytteessään samansuuntaisesti:

"Ei ole sattumaa että näyttteleminen on niin suosittua tänä päivänä. Senhän voisi laskea jopa extreme-lajeihin, samanlaisen huippukokemuksen se parhaimmillaan tarjoaa." (Lehtikari 2000, 18)

Energiapiikit ja huippukokemukset voidaan yhdistää tunteiden ruumiillisiin ulottuvuuksiin, kuten adrenaliinin lisääntymiseen:

"Elimistön energiavirrat ohjautuvat sinne, missä energiaa tarvitaan, elimistö varustautuu vaaraan. Adrenaliinia kulkeutuu vereen, verenpaine kohoaa." (Vilkko-Riihelä 2003, 480)

Silloin tunne tuottaa ponnistusvoimaa, jolla käynnistää näyttämöllinen toiminta ja suunnata sitä toivotulla tavalla. Haastateltava puhuu näyttelijöiden yhteisesti ennen esitystä kokemista jännityksen ja myönteisen *hysterian* tunteista, joihin liittyy *hybristä* ja *naurua*:

"Se on hienoa. Et sehän on itesuggestiota, sehän on se rutiini jolla valmistaudutaan."

Energiasta puhuneen haastateltavan mukaan energisoiva tunne voi olla spontaanisti syntynyt tai tarkoituksella aikaansaatu. Tulkitsen, että tarkoituksellinen aikaansaaminen vaatii näyttelijältä ensin energian antamista tilanteeseen, mutta että tultuaan aikaansaaduksi tunne antaa synnyttämiseensä käytettyä energiaa takaisin. Samalla, haastateltavan mukaan, se voi purkaa pahanlaatuista jännitystä ja pelkoa esiintymistilanteessa. On mahdollista raivota, nauraa tai itkeä esiintymisen pelko pois.

Haastateltava jakaa tunne-energian positiiviseen ja negatiiviseen, mutta korostaa tarkoittavansa niillä eri asioita kuin mihin positiivisilla ja negatiivisilla tunteilla useimmiten tunteita luokiteltaessa viitataan.

"Positiivinen tunne-energia, mikä ei tarkoita sitä että niitten tunteitten täytyis olla positiivisia mitä siinä näytellään -- niin on sellanen joka vie ja kuljettaa eteenpäin. Negatiivinen tunne-energia sulkee, ja painaa sisäänpäin."

Positiiviseksi näyttämölliseksi energiaksi voivat tulla hyvin monenlaiset tunteet. Aggressio tarjoutuu haastateltavan mukaan helpoimmaksi vaihtoehdoksi, koska siinä on sitoutuneena paljon voimaa. Mutta myös surun kautta on mahdollista saada energiaa. Tyypillisesti positiivisina pidetyt tunteet, kuten ilo, voivat antaa paljon energiaa, mutta niitä ei välttämättä useinkaan tietoisesti oteta käyttöön.

Näyttelijä Koskinen: *"Niin. Olin syksyllä 2003 seuraamassa Ilmaisuverstaan järjestämää tilaisuutta, jossa eri työryhmät esittelivät keskeneräisiä harjoitusprosessejaan valitsemiensa kohtausten kautta ja saivat läsnäolijoilta palautetta. Muuan Koko Teatterin Todiste- produktiota esitellessä työryhmässä mukana ollut näyttelijä kiinnitti huomion siihen, kuinka vähän iloa tietoisesti tuodaan näyttämötilanteisiin. Näyttelijäntutkimuksen professori Kati Outinen lisäsi: Niin, se on outoa, kun ajattelee mikä energia on ilossa!"*

Toinen tapaus. Ilmaisuverstaan järjestämän Michael Chekhov-tekniikan kurssin jälkeen me näyttelijät kävimme keskenämme kertaamassa ja harjoittelemassa oppimaamme. Erään ryhmän jäsenen ehdotuksesta teimme niinkutsutun atmosfääri-harjoitteen, jossa luodaan yhdessä mielikuva tietynlaisesta atmosfääristä, tiettyyn alueeseen liittyvästä tunnelmasta ja kokeillaan, millaista siellä on olla, miten siellä on. Koska meillä ei noissa harjoituksissa ollut rooleja, teimme harjoituksen omina itseinä. Yksi kokeiluista atmosfäreista oli intohimon atmosfääri, joka osoittautui erittäin energisoivaksi. Mieleeni tuli haastateltavan kanssa käymäni energiakeskustelu. Mietin ääneen, miten intohimon avulla voisi energisoida itseään näyttämöä varten sen sijaan, että käyttäisi siihen tarkoitukseen vaikkapa aggressiota. Muut tuntuivat ymmärtävän mitä tarkoitin."

Jälkimmäisessä keskustelussamme haastateltava kertoo, että esityksen aikana tunteet, joista hän kokee saavansa energiaa, liittyvät useimmiten esitettäviin sisäilmiöihin, roolin tunteisiin.

Ennen esitystä hän sen sijaan hakee tunne-energiaa ajatuksilla, joilla ei ole tekemistä roolin tunteiden kanssa. Nämä energisoivat tunteet liittyvät hänen omaan elämänsä ja suhteeseensa näyttelemiseen, pieniin asioihin, niihin syihin miksi näyttelee.

Näyttelijä Koskinen: *"Tunnistan tuon. Ne pienet asiat. Se ei ole suurta tunnetta. Miksi muuten ´suuri´ on yleisin adjektiivi joka ´tunne´-sanaan liitetään? Ennen esitystä pienen pieni tunnetulitikun raapaisu. Sen ei tarvitse noudattaa mitään, liittyä mihinkään esityksen maailmassa, eikä sen tarvitse palaa pitkään. Se synnyttää polun, henkisen matkan, josta pääsee sisään esityksen maailmaan. Yksi haastateltava käytti ilmaisua: ´että mä pääsen sisälle siihen kohtaukseen´. Se on pienen pieni, salainen siirtymäriitti."*

Arki muuttuu joksikin muuksi, joksikin jolla on väliä. Muuta väliä, erilaista kuin arjella, jolla tietysti silläkin on jotain väliä."

Kun näyttelijän tunne ymmärretään tällä tavalla, se ei ole väline tietyn asian ilmaisemiseen, maaliin osumiseen ja tiettyyn päämäärään pääsemiseen. Sitä ei ole tarkoitukseen sellaisenaan ilmituoda, ilmaista. Siitä tehdään lähtöpiste, josta näyttelijän on hyvä lähteä näyttelemään. Sen saattamana aloitetaan toimintojen kokonaisuus, jossa oleellisissa osissa ovat useat muut näyttelemisen työkalut.

Tunne energiana -puheen lisäksi on myös muita tunteista puhumisen tapoja, jotka tarkentavat näyttelijän tunteen tämän henkilökohtaiseksi tarpeeksi ja rikkaudeksi. Näytellessä koettu aito tunne tuo työhön merkityksellisyyden ja arvokkuuden tunteen, antaa jotakin näyttelijälle itselleen.

"Tunne on juuri sitä---mistä me ihmiset ollaan riippuvaisia",

sanoo yksi haastateltavista. Hän miettii, kuinka tärkeä suuri tunnekokemus näyttelijälle saattaa olla:

"Että tulee se euforinen taikka valtava tunnekokemus, ihmiset janoaa jostain syystä sitä.---Et tän täytyy antaa mulle paljon, elämä on niinku täyteläisempää kun mä koen näin suuria tunteita."

Nämä ajatukset tulevat mieleeni myös, kun luen Ilkka Heiskasen vastausta kysymykseen "Miksi näyttelen?" Hän vastaa:

"Olen addikti väkeville tunteille. Minä heikko ihminen! Näyttelen itseäni varten!" (Tola 2007, 94)

Tulkitsen myös Konijnin käsitteellistävän tätä tunneaddiktiutta kirjoittaessaan näyttelijän **elämyshakuisuudesta**. (Konjin 2000, 62-63; Konijn 2002, 66-67)

Vielä yksi esiin tuleva esimerkki tunteiden merkityksestä näyttelijälle itselleen on omien tunteiden **purkaminen** näyttämöllä. Tässä on jälleen esimerkkinä itku:

"Kyllähän esimerkiksi joku itkun puhdistava vaikutus on aika iso että, et nyt huomaa että kun ei oo ollu siellä näyttämöllä purkamassa niitä omia itkuntarpeitaan (niin on tarve purkaa niitä muussa elämässä)---"

Näytteleminen näyttäytyy tässä joltain osin henkilökohtaisten tunteiden ja tunteisiin kytkeytyvien tarpeiden käsittelyareenana, vaikka tätä näyttelemisen funktiota ei nostettaisikaan muiden yläpuolelle.

Näissä esimerkeissä näyttelijän tunnepuhe irtaantuu roolista ja sen ilmaisusta. Esiin piirtyy toisenlainen, laajempi kuva näyttelijyydestä ja siihen kytkeytyvistä tunteista. Tässä puheessa tunteet liittyvät esiintymistilanteeseen tai näyttelemisen laajempiin merkityksiin. Tällöin korostuu tunteen merkitys näyttelijälle itselleen, ei sen ilmeneminen muille. Tällaisen puheen yhteydessä tuskin enää viitataan tois-

sijaisiin, kuvitteellisiin tai simulaatiomaisiin tunteisiin. Vaikka näyttelämisestilanne on aina jonkin asian simuloimista, se on myös itsessään tapahtuma johon kohdistuu ja joka synnyttää oikeita ja ensisijaisia tunteita. Vaikkapa ennen esitystä koetut tai vastaanäyttelijää kohtaan tunnetut tunteet kuvataan haastatteluissa kokonaan toisen tyyppisinä kokemuksina kuin näyttelijän omaksumat roolin tunteiden kanssa yhdenmukaiset tunteet.⁸¹

Katson aitoja, näyttelijän kokemia tunteita korostavan diskurssin haastatteluiden valtakurssiksi. Aidon tunteen teema toistuilee myös tekemiäni haastatteluita laajemmassa suomalaisessa näyttelijäpuheessa, kuten opinäytteissä.⁸² Ymmärrän tämän niin, että suomalaisen teatterin diskursiiviset käytännöt rohkaisevat aidon, näyttelijän kokeman tunteen arvostusta silloinkin, kun aihe ei tule suoraan esiin työskentelytilanteissa. Ajatus oikeiden tunteiden arvokkuudesta vaikuttaa edelleen, suoraan tai epäsuoraan, näyttelijöiden ja näyttelijäopiskelijoiden työskentelyyn. Se tulee usein esiin myös näyttelijöiden lehtihaastatteluissa, jolloin aidon tunteen diskurssia toki rakentavat ja uusintavat haastateltavien näyttelijöiden lisäksi myös toimittajat.⁸³ Näin tunteiden ja näyttelämisestä yhteyttä vahvistetaan arkipäivän tasolla. Kyseessä on ammatillisen piirin ulkopuolelle annettava kuva näyttelijän taiteilijudesta. Tuota kuvaa ei kuitenkaan voi täysin erottaa teatterin sisäisistä diskursseista.

Näyttelijän subjektipositioita: Roolin palvelijat ja itsen ilmaisijat

Tunnepuheen avulla käsitys omasta tai muiden näyttelijyydestä rakentuu tietynlaiseksi. Jokainen diskurssi tuo mukanaan tällaisia käsityksiä, ehdottaa näyttelijöille positioita joista etsiä omaa paikkaansa tai joissa nähdä toiset näyttelijät.

Aidon tunteen diskurssin voisi ajatella tarjoavan näyttelijälle tunteellisen näyttelijän, **tuntijan** positiota. Näyttelijöitä on useissa eri yhteyksissä luokiteltu tuntijoihin ja ei-tuntijoihin. (Harrop 1992, 4) Stanislavski esimerkiksi puhuu kokevista ja käsityömaisistä näyttelijöistä. Tuntijan positio voi näyttäytyä joko velvollisuutena tai vapautena. Yhtäältä näyttelijän täytyy tuntea itse. Vaatimuksen näyttelijän emotionaalisesta tilasta *ehkä ei tarvitse olla aina (läsnä). Mut hirveen usein on*. Näyttelijän

81 Nämäkin tunteet on mahdollista nähdä goffmanilaisittain tietynlaisina esityksinä, joiden aitous on ambivalentti ja epäoleellinen asia. Ne eivät ole sitä kuitenkaan millään tavalla enempää kuin muihin elämäntilanteisiin liittyvät tunteet.

82 Katso myös Rantanen 2006, 58 ja 64 ja Houni 2000, 188.

83 Lehtiartikkeleita ja -haastatteluita, joissa näyttelijän tunteet tuodaan esiin ilmestyy tiuhaan. Esimerkkejä tutkimukseni teon varrelta ovat mm. Eija Vilpaksen haastattelu ”Käytössä koko tunneskaala” (Berisa 2006, 4–6), Pamela Tolan ”Miksi näyttelen?” -kirjasta tehty artikkeli ”Tunne ohittaa järjen näyttelijän ammatissa” (Vuori 2007, C1), Eila Roineen haastattelu ”Näyttelijä Eila Roine: Tunteita ei näytellä” (Eronen 2011, 10), ja Mari Rantasilan haastattelu, jossa pohditaan mm: ”Minulla on voimakkaat tunteet. Sen takia en voisi olla ammatissa, jossa tunteita ei saa näyttää. Taiteilijana en lupa käytää tunteita---” ja ”Tässä työssä pitää osata käyttää hyväksi lapsuuden tunnemuistoja.” (Kerttula 2008, C6)

tehtäväksi tulee näin vakuuttaa myös itseilmaisevalla ulottuvuudella, ei ainoastaan esittävällä.

Toisaalta näyttelijä saa tuntea itse.

Näyttelijä Koskinen: *"Saa tuntea nimenomaan niin, ettei siitä samaan aikaan tarvitse tuntea syyllisyyttä tai noloutta. Koska usein omilla tunteilla näyttelemineen on myös jollain lailla noloa. On noloa myöntää, että haluaa kommunikoida omia tunteitaan ja niiden kautta tulla ilmi ja etsiä yhteyttä, se on yhtä sietämättömällä tavalla alttiiksi asettavaa kuin tunnustaa rakkautensa jollekulle josta ei yhtään tiedä miten hän siihen tulee reagoimaan. Usein suhde omien tunteidensa käyttämiseen näytellessä on aivan ambivalentti: On oppinut, että tunnetilassa oleminen on hyvä juttu. On uskonut sen mielellään, koska se on sopinut itselle. Tunnetilojen synnyttäminen ja käyttäminen on ollut itselle helppoa. Toisaalta on hyvin tietoinen siitä, että kaikki eivät ole samaa mieltä, että joidenkin mielestä omien tunteiden käyttö on hidasta, epäkiinnostavaa, vastenmielistä, narsistista. Sitä on kuin kahden tulen välissä, kahden diskurssin välissä, jos niin halutaan. Tämän tutkimuksen haastatteluissa ei tule oikeastaan ollenkaan esiin sellainen diderotlainen diskurssi, jossa tietoinen tunteiden käyttäminen näyttelemisen välineinä aivan torjuttaisiin. Mutta sellainen on olemassa, se on ihan selvä. Esimerkiksi Mamet on sen diskurssin edustaja. Parin haastateltavan lausahduksissa tulee esiin tietoisuus näistä ristiriitaisista diskursseista ja näyttelijän ristiriitaisesta asemasta niiden välissä. Mikset ole ottanut niitä kohtia mukaan? Yksi haastateltavista kertoo, että ei haluaisi käyttää näytellessään tekokyyneleitä ja pitävänsä niitä ehkä jollain tapaa moraalittomina. Hän toteaa myös, ettei kehtaisi myöntää tätä ajattelutapaansa kaikille kollegoilleen.⁸⁴ Toinen pohtii myös kyyneleiden tuottamista: huomaa arvostavansa enemmän näyttelijän oikeita kyyneleitä ja lisää: "Vaikka eihän sillä oikeesti oo mitään väliä."*

Nyt tajuan, että tämä asia minua aiemmin ärsytti ja häiritsi. Sen roolihenkilöasian lisäksi. Tämä alkoikin taas tuntua ihan mielekkäältä hommalta tämä tutkiminen ja diskurssianalyysi. Minähän oikeasti huomaan tämän avulla paremmin, mitä itse ajattelen! Otan takaisin kaikki taannoiset kiukuttelut. Enää tarvitsee vain miettiä, miten jatkossa suhtautua näihin asioihin näyttelijänä. Mutta se on toinen tarina."

Tuntijan positio on kuitenkin liian yleinen ilmaus ja sulkee sisäänsä liian paljon, jotta sen kautta aukeaisi erityistä uutta. Tuntija voikin merkitä monenlaisia asioita. Kuten olen todennut, aidon tunteen diskurssissa tunteiden arvostuksen keskeiseksi motiiveiksi nousevat yhtäältä roolin ja toisaalta itsen ilmaisu. Siten siitä voi löytää erilaisia näyttelijänpositioita, joista toisissa painottuu roolia esittävä esittäjä-näyttelijä, toisessa esiintyjä-näyttelijä. Kutsun näitä tunteen aitouden diskurssin avaamia näyttelijänpositioita **itsensä ilmaisijan ja roolin palvelijan** positioiksi.

84 Tutkija Koskinen palaa tähän kommenttiin luvussa 5.5.

Roolin palvelijan positio kuvaa näyttelijän tehtäväksi roolin tunteiden esittämisen. Tällöin näyttelijä antautuu rooliksi, sen palvelukseen, jolloin oma näyttelijyys ja suhde omiin tunteisiin jätetään suosiolla taka-alalle. On tavallista mieltää näyttelijän kokemat tunteet empatiaksi roolia kohtaan. Roolin palveleminen kuvataan silloin ensimmäisenä ja ainoana motiivina tuoda omat tunteensa näyttämölle. Näyttelijä asettuu roolin käyttöön ja palvelukseen. Suurin onnistuminen olisi saada yleisö unohtamaan näyttelijän osuus näyttämöllä nähtyyn ja uskomaan ja samastumaan rooliin.

Itsensä ilmaisijana näyttelijä antaa itselleen käskyn tai vapauden olla roolin lisäksi myös muuta. Hän on esiintyjä-näyttelijä, taiteilija tai taitava käsityöläinen. Olen jakanut itsensä ilmaisijan position haastattelujen perusteella **tunteiden purkajan, energian liikuttajan ja briljeeraajan** merkityksiksi.

Tunteiden purkajan positiossa kiteytyy itseilmaisua tapana käsitellä omia tunteitaan ja luoda niiden kautta henkilökohtaista merkitystä näyttelemiselle. Tällöin näyttämö toimii teoksen toteutumisen lisäksi paikkana jossa näyttelijä toteutuu joltakin emotionaaliselta osaltaan, jolta muuten kokisi jäävänsä vaillinaiseksi. Näyttämöllä koettaville tunteille annetaan tässä myös terapeutin merkitys. Näyttelijä myöntää oman tarvitsevuutensa suhteessa näyttämöllä koettuihin tunteisiin.

Itseilmaisua voi saada myös taidon näyttämisen, briljeerauksen merkityksen. Tällöin huomio kiinnittyy tunteen ilmaisemisen taitoon, näyttelijän tunnetekniikkaan. Haastateltava kuvaa:

"---se on kans briljeerausta. ---mä nyt itken täs kohtaa tälleen näin naks ja sit taas itku pois ja helvetin tarkkaan jotain muuta---"

Näen tämän briljeerauksen yhtenä itsensä ilmaisemisen muotona, Statesin sanoin *sen näyttämisenä, mitä osaa*. (States 2002, 25) Siihen sisältyy lupa olla näyttelijä, ei ainoastaan näyttellä: "Katsokaa minua. Minä olen täällä esittämässä, esiintymässä teille. Minä olen se joka kertoo teille tämän kaiken. Tällaista minussa on, näin tämä kaikki tulee ulos juuri minusta. Nyt näyttämölle tulee tuo toinen näyttelijä. Katsokaa häntäkin. Kohta näette mitä kaikkea hän osaa. Me esitämme teille tätä kaikkea yhdessä." Briljeeraaja on aktiivinen näyttelijä, subjekti joka hallitsee yleisön mielikuvia paitsi roolista, myös itsestään. Hän palvelee roolia ilmaisemalla mahdollisimman täydesti ja tarkasti tämän tunteita, mutta ei pyri häivyttämään itseään täydellisesti roolin taakse. Hän ei suostu katoamaan nöyrästi. Statesin esimerkki Dusen punastumisesta (States 2002, 28) kertoo myös itseilmaisusta taidon näyttämisenä. Statesin sanoin Duse hävitti näin itsensä roolin taakse niin täydellisesti, että hän *tuli uudelleen esiin illuusion toiselta puolelta*. (States 2002, 27) Taitaja, briljeeraava näyttelijä on hän-joka-tulee-esiin-roolin-toiselta-puolelta.

Energian liikuttaja näkee tunteilla yhteyden koko esiintymistapahtumaan. Tunneprosessina voimana ulottuu esitystä edeltävistä hetkistä koko roolin kaaren kautta esityksen loppuun asti. Energian liikuttajan positio antaa näyttelijälle mahdollisuuden luoda omaa, esityksen sisäistä dramaturgiaansa. Hän antaa esitykselle lähtölaukauksen hakemalla ajatuksistaan merkityksellisen, sytyttävän tunnesäyksen. Hän hakee tunteilta apua saavuttaakseen toivomansa energiatasot ja kiipeää tunteiden voimalla kokemuksellisille huipuille, energiapiikeille.

5.2. NÄYTTELIJÄNTYÖN LAITOKSEN 1980-LUKU:

TURKKALAINEN TUNTEIDEN ITSEKÄYTÄNTÖ

Kahdessa seuraavassa luvussa käsittelen tapoja, joilla Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleet näyttelijät merkityksellistävät tunnetyöskentelynsä suhdetta saamaansa näyttelijäntutkukseen. Näissä luvuissa painottuu vallan ulottuvuuksien analyysi: haastateltavat viittaavat moneen kertaan näyttelemistilanteissa ilmeneviin valtasuhteisiin. Luen haastatteluita osin tämän puheen kautta, valtasuhteiden ja niiden purkautumisten kuvauksina. Luvun loppuksi palaan tarkastelemaan lähemmin vallan ilmenemistä haastateltavien puheessa.

Kun puhutaan tunnetyöskentelyn opetuksesta Teatterikorkeakoulun 1980- ja 1990-lukujen näyttelijäntutuksessa, puhutaan ilman muuta myös Turkasta, hänen tavastaan opettaa ja vaikutuksista, joita hänellä oli oman kautensa ja sen jälkeisen ajan näyttelijä- ja ohjaajaopiskelijoihin. Käytän termejä turkkalainen tunnetyöskentely ja turkkalainen tunteiden itsekäytäntö.⁸⁵ **Turkkalaisella tunnetyöskentelyllä tarkoitan intensiiviseen ruumiilliseen stimulointiin ja mielikuviin pohjautuvaa tunnetilojen tuoton ja käytön tapaa.** Voimakkaat näyttelijän ja ohjaajan/opettajan väliset valta-asetelmat piirtyvät haastateltavien puheesta esiin niin selkeinä, että ne kiinnittyvät turkkalaiseen tunnetyöskentelyyn sen erottamattomina osina. Viittaa turkkalaisella Turkan itsensä työskentelyyn, sekä hänen omiin ohjauksiinsa, että niihin hänen oppilaidensa ohjauksiin, joihin hän oli opettajana suoraan vaikuttamassa. Lisäksi käytän termiä jälkiturkkalainen, silloin kun pyrin erottamaan Turkan ja muiden henkilöiden työskentelyn toisistaan, esimerkiksi sijoittaakseni haastateltavan puheen tarkemmin tiettyyn kontekstiin. Jälkiturkkalaisuus merkitsee tässä Turkan opettamis- ja ohjaamistavasta voimakkaita vaikutteita saanutta teatterin (tai elokuvan) tekemistä, jossa Turka itse ei ole aktiivisena osallistujana, kuten ohjaajana/opettajana. Monessa tapauksessa

85 ”Turkkalainen” on sanana raskautettu ja ulkokohtaisen yleistävä. Turkan opetuskauden tarkastelu kuitenkin vaatii ytimekkään ilmaisuuden, jolla viitataan Turkan pedagogiaan ja niihin näyttelemisen tapoihin, joihin hän tyypillisesti on näyttelijöitä ohjannut.

Turkan ja jälkiturkkalaisten ohjausten väliset yhteneväisyydet ovat hyvin selkeitä ja ilmeisiä.

Kun syvennyn tutkimaan turkkalaista tunnetyöskentelyä tarkemmin, muodostan haastattelujen, muiden lähteiden ja omien havaintojeni ja kokemuksieni kautta kuvan **turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä**. Turkkalaiseen tunnetyöskentelyyn kytkeytyy laajempi itsen eettisen muokkaamisen rakennelma. Kuten olen aluvussa 4.2. tuonut esiin, ihminen muokkaa itsekäytännön myötä itseään eettiseksi toimijaksi tietyllä, erikseen määritellyllä alueella. Itsekäytännöt koostuvat ensiksikin eettisestä substanssista, jonka alueella itseä halutaan kehittää, toiseksi alistumisen tavasta, kolmanneksi työstämisen muodoista ja neljänneksi teloksesta, päämäärästä. (Foucault 1988, 133–134.) Pohdin, mitä nämä eri osa-alueet merkitsevät ymmärrettäessä turkkalainen tunnetyöskentely itsekäytännöksi.

Tunne eettisenä substanssina

Tässä tutkimuksessa työstettävänä eettisenä substanssina ovat tunteet. Olen luvussa 2.1. tuonut esiin, että aitojen -ruumiillisesti koettujen- tunteiden käyttöä näyttelijäntyössä saatetaan puolustaa paitsi käytännöllisten, myös moraalisten perusteiden pohjalta. Tällöin aito tunne katsotaan ilmaisukeinona arvokkaammaksi kuin näyteltynä tunne. Joissakin kohdin haastatteluita vahvasta tunnetilasta tulee itseisarvo ja eettinen vaatimus jo sinällään, kun tunteen merkitys esimerkiksi ilmaisukeinona tai energiana jopa kokonaan sivuuttuu. Haastateltavien mukaan turkkalaiseen tunnetyöskentelyyn on rakentanut ajatus tunteesta jonakin, mitä on oltava jotta lainkaan voi mennä näyttämölle. Esille meno täytyy joka kerta uudestaan oikeuttaa tunnetilan avulla, *sillä tunteella tai sillä ololla että voi mennä sinne näyttämölle*. Haastateltava kuvaa yhtä tunnetilan merkitystä jälkiturkkalaisessa näyttelemisen tavassa:

"Sehän siinä on pahinta että siinä piti saada semmonen olo että voi mennä sinne näyttämölle. Et ei ois voinu kuvitellakaan tästä nyt vaan marssivansa sinne, et se mun piti ihan opetella myöhemmin---"

Tällöin tunteen voimakkuudesta tulee näyttelijän arvon mittari, jolla lunastetaan näyttelijänä olon oikeutus. Tämä mittari on raksuttanut joskus myös vapaa-ajalla. 1980-luvulla opiskellut haastateltava kertoo tilanteesta, joka ei liity harjoitus- tai esitystilanteeseen:

"---jos vaikka kadulla tuli hän (Jouko Turkka) vastaan niin tuli semmonen olo että mun täytyy muuttua äkkiä joksiki toiseksi. Ja mulla täytyy olla tunnetila päällä tai muuta."

Tässä toteutuu Harrén moraalijärjestyksen kuvauksen toinen kohta: arkielämän toiminnan ajatellaan kertovan luonteen hyväksyttävyydestä ohi käytännöllis-

sen merkityksensä. (Harre 1983, 245) Kadulla kävelystä muodostuu tilanne jossa tunteiden(kin) puolesta moraalisesti oikeanlainen, hyveellinen näyttelijäisy tulee todistaa.

Tunteiden itsekäytännöissä itsensä muokkaaminen tapahtuu siis tunteiden tuntemisen ja ilmaisun alueella.

Alistumisen tapa: Auktoriteetin ihaileminen, rakastaminen ja pelko

Alistumisen tapa kuvaa sitä, mitä kautta suhde tiettyihin työstämisen muotoihin ja teloksiin muodostetaan. Mistä esimerkiksi näyttelijälle syntyy tarve ruveta toimimaan tunteidensa kanssa juuri tietyllä tavalla? Itsekäytännöt ovat yhteydessä moraalijärjestyksiin. Mitä selkeämpiä ja yhtenäisempiä moraalijärjestyksiä yhteisön piiristä löytyy, sitä selkeämmin myös erilaiset itsekäytännöt ovat havaittavissa ja kuvattavissa. Haastateltavien puheessa ne kuvataan tietona siitä *miten täällä ollaan, miten täällä pitäisi olla tai miten täällä ollaan hyviä tai hyväksytyjä*. Silloin kun tällainen tieto on ilmeistä, tietynlainen moraalijärjestys ja itsekäytäntö tarjoutuvat yhteisön jäsenille hyvin voimakkaina. Silloin ne myös usein houkuttelevat yksilöä käyttämään vapauttaan alistumalla tietylle voimakkaalle auktoriteetille. Jollekulle, jolla on valtaa. Vaikka itsekäytännöissä on kysymys yksilön eettisestä toiminnasta, sekään ei ole valta-asetelmista vapaa alue, kuten olen luvussa 4 tuonut esiin. Tavalisimmin valtaa käyttää näyttelemistilanteissa ohjaaja/opettaja.⁸⁶

Haastateltavat pohtivat ohjaajien/opettajien valta-asemaa ja vallankäyttöä suhteessa näyttelijöihin.⁸⁷ Heidän mukaansa käsitys ohjaajan/opettajan odotuksista on usein vahvasti läsnä näyttelemistilanteissa. Usein nämä valtasuhteiden ja vallan-

86 Henkilöksi, jolla on valta arvioida näyttelijän tunnettyöskentelyä -kuten sitä, tuoko näyttelijä roolihenkilön tunteet näkyviin uskottavalla tavalla - saattaisi ajatella myös yleisössä istuvan katsojan. Turkka on viitannut näyttelemiseen vallankäytönä: "Näyttelemineen on vallankäyttöä. Jos yleisö aiheuttaa jännitystä, ei pidä ruveta suurentamaan näyttelemistä. Yleisö huomaa kyllä, milloin näyttelijä tanssii sen pillin mukaan. Jos katsoja yskähtää, pidä mieluummin tauko kuin kovenna." (Ollikainen 1988, 40) Tässä ajatuksessa tulee esiin oletettu valtakamppailu katsojien ja näyttelijöiden välillä. Ei ole itsestäänselvää, kumman pillin mukaan esityksessä tanssitaan. Katson kuitenkin, että näyttelijät ovat varsin usein kiinnostuneita tai jopa riippuvaisia yleisön mielipiteestä ja reaktioista. Katsojan reaktio, kuten hänen eläytymisensä tai myötätuntonsa oletettu herääminen on yksi mittari, jolla näyttelijän tunnettyöskentelyn onnistumista voi yrittää mitata. Katsojien hyväksymisen tai hylkäämisen valta tulee esiin joissakin haastattelujen kohdissa. "---yleisö antaa kylmän tuomionsa", kuvaa haastateltava tilanteita, joissa näyttelijät tippuvat nauruun väärässä kohdassa esitystä. Ja toisaalla: "---mä en jaksaa itkeä teille mummot! --- et mitä te haluatte, et mitä mun pitää tehdä? Mikään ei riitä!" Yksi haastateltava tuo esiin myös ajatuksen, jonka mukaan ohjaajalle ei oo aina niin pakko näyttellä, mutta yleisölle on. Tämän ohjaajan valtaa häivyttävän ajatuksensa jälkeen hän lisää: "Näinkään ei tietysti sais sanoo---" Tulkitsen tämän näin ei saisi sanoo -huomion kertovan siitä, että ohjaajalla yleisesti katsotaan olevan paljon valtaa kohdistaa odotuksia näyttelijään. Periaatteessa ohjaajalle on aina pakko näyttellä. Suurin osa näyttelijään kohdistuvasta vallankäytöstä puhutaankin haastatteluissa liittyväksi ohjaajaan/opettajaan.

87 Teatteripedagogi ja tohtoriopiskelija Hannu Tuisku käsittelee Turkan pedagogiikkaan ja vallankäyttöön liittyvää problematiikkaa artikkelissaan "Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessissa" (Tuisku, 2011b, 111-113)

käytön kuvaukset tulevat esiin nimenomaan haastateltavien puhuessa turkkalaisista tunnetyöskentelyn ohjaamisen käytännöistä, takavuosien ohjaamistilanteista:

"---jotkut teatteriohjaajat ainakin takavuosina on harjottanu tämmöstä että sun täytyy nyt jotenki tuntea enemmän."

Näyttelijä tekee tulkintoja siitä mitä häneltä odotetaan ja pyrkii mukautumaan tuon odotuksen mittaiseksi. Haastateltava kuvaa joidenkin ohjaajien asennetta näin:

"Nyt tunne se tunne ole hyvä",

ja tyypillistä näyttelijän asennetta ohjaajan odotuksiin:

"Mullon tällaset keinot millä mä saan nää tunteet tulemaan. Mitä sä haluut, mitä sä haluut? Mä teen mitä vaan."

Näissä kuvauksissa ohjaajalla on oikeus tilata näyttelijältä tunne, ja näyttelijällä velvollisuus tuottaa tilattuja tunteita parhaansa mukaan.

"Viimeks tää (tunne) ei riittäny sille ohjaajalle",

kuvaa haastateltava tyypillistä opiskeluaikansa harjoitustilanteiden ongelmaa.

Tässä tulee erityisen selkeästi esiin ajatus, jonka mukaan opettajan/ohjaajan odotusten valta ei koske ainoastaan roolin tunteiden ilmaisua ja niiden ulospäin näkyvää, mahdollisesti jäljiteltyä osaa, vaan myös näyttelijän aitoja tunteita, ruumiillisesti koettuja simulaatioita.

Haastateltavat tuovat tunteisiin ja valtaan liittyviä ajatuksiaan esiin sekä suoraan että epäsuorasti. Sanaa valta ei juuri suoraan käytetä. Sen sijaan käytetään sanoja *manipulaatio* tai *autoritäärinen*:

"---tunteita on ihmisiltä manipuloitu silloin aikoinaan ulos ja on semmosta ryhmä-manipulaatiota harrastettu."

tai

"Meitä käskytettiin koko ajan autoritäärisesti ja, ja piti vaan mennä jonnekki tunne-myrskyy ja olla lähinnä siellä. Miksi? Semmosta ei saanu koskaan kysyä."

Haastateltavat tuovat esiin näyttelijän ja ohjaajan välistä valta-asetelmaa, kun he puhuvat siitä, miten näyttelijältä odotetaan tai halutaan jotakin, kun hän kokee että hänen pitää tehdä jotakin, hänen tekemänsä ei riitä ohjaajalle, hänen pitää olla tai pitäisi olla tietynlainen tullakseen hyväksytyksi tai kelvatakseen, häntä käsketään, hänelle huudetaan, hänet laitetaan tekemään jotakin, häntä käsitellään tai pidetään näpeissä, kun hänen puolestaan päätetään hänen tunteistaan, kun hän ei saa kysyä tai kyseenalaistaa. Vallan ja väkivallan rajaa lähestytään tai se ylitetään viimeistään silloin, kun näyttelijä nujerretaan, häntä kaltoinkohdellaan, hän joutuu pelkäämään tai saa turpaan. Näyttelijästä tulee tällöin ohjaajan *instrumentti* tai *materiaalia*, tai *koira*, *apina*, *karjaa*. Hänestä tulee *lapsi* suhteessa ohjaajaan. Näistä altavastajaan asemista halutaan päästä irti ja vapautua.

Kuten monessa muussakin yhteydessä, tunne rakentuu tässä sosiaalisen suhteen kautta. Se, millaisen merkityksen tunne saa, määrittyy sen kautta että joku on odottanut, pyytänyt, jopa vaatinut sitä, ja sen mukaan millainen tuo pyytämistilanne ja sen osapuolien välinen suhde on ollut. Tunne näyttäytyy tottelemisena, hyväksynnän ja arvostuksen lunastamisena, jopa pakkona. Tiivistän nämä merkitykset ilmaisuun **tunne odotusten täyttämisenä**. Tulkitsen tällaisen tunteen käsittämisen tavan ympärille rakentuvan diskurssin, jota kutsun **altavastaajanäyttelijän diskurssiksi**. Tämä diskurssi on niin voimakas, että sitä voi epäilemättä pitää valtadiskurssina (käytän tässä valtadiskurssin käsitettä vallalla olevan ja dominoivan, ei valtaa käsittelevän diskurssin merkityksessä). Sen piirissä näyttelijä on aina hieman alemmassa suhteessa toiseen (ohjaajaan/opettajaan, katsojaan tai muuhun) nähden. Hän täyttää odotuksia.

Näyttelijä Koskinen: *"Tai sitten ei täyty. Mutta hän yrittää sitä joka tapauksessa. Hän hyväksyy sen tehtäväkseen."*⁸⁸

Vallan kuvaus on erottamaton osa tapaa, jolla haastateltavat puhuvat turkkalaisesta ja jälkiturkkalaisesta tunnetyöskentelystä. Altavastaajanäyttelijän diskurssi näkyy heidän puheessaan:

"---meitä niinku käskytettiin koko ajan autoritäärisesti ja piti vaan mennä jonnekki tunnemyrskyyn ja olla lähinnä siellä. Miksi? Semmosta ei saanu koskaan kysyä. Se ei ollu niinku ollenkaan dialogia sen opettajan kanssa vaan se oli niinku vaan tuottamista, mitä hän halusi---" (Tässä esimerkissä haastateltava viittaa passiivimuotoisella toimijalla Turkkaan)

Haastateltavan mukaan miksi-kysymyksiä ei saanut koskaan kysyä. Tässä tulee esiin eräs vallankäytön muoto, jota kutsun viittaamattomuudeksi. Valta-asemassa oleva kieltäytyy perustelemasta ohjeitaan. Hän ei avaa niitä ohjattavilleen eikä eksplisiittisesti kytke niitä mihinkään tiedon järjestelmään.

"Uuvutetaan ääriajoille, jonka jälkeen ne (näyttelijät) ajetaan tiloihin. Mikä on manipulointia, helposti. Ja se on sitä et siinä kohdellaan, tää henkilö joka vetää sitä, niin näähän on sen karjaa. Ja näähän on sen manipuloitavia. Hän pistää ne juoksemaan, roikkumaan puolapuilla, punnertamaan, uuvuttamaan itsensä väsyksiin jotta he menettäis kontrollin." (Haastateltava viittaa yleisesti turkkalaiseen tai jälkiturkkalaiseen ohjaustapaan sitoutuneisiin ohjaajiin/opettajiin)

Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä näyttelijä selkeästi sitoutuu ohjaajan/opettajan tahtoon, tottelemaan tätä, tekemään kaikkensa ollakseen tämän hyväksynnän arvoinen:

88 Erotan altavastaajanäyttelijän diskurssin näyttelijäpuheesta monessa eri yhteydessä. Esimerkiksi Elsa Saison haastattelukirjassa usea (nais)näyttelijä puhuu valtasuhteesta ohjaajan ja näyttelijän välillä ja esittää näyttelijän altavastaajana. (Saisio 2005, 17–19, 68–70, 84–85)

"---se auktoriteetti eli Jouko Turkka oli niin kova---jouduttiin semmoseen pelkotilaan tavallaan ---en ainakaan minä kyenny muuta kun vaan ajattelemaan sitä että mun täytyy tulla hyväksytyksi hänen silmissään."

Eräs haastateltava kuvaa arvioinnin vallan luovuttamista ohjaajalle. Haastateltavan mukaan näyttelijä ajattelee usein, että toinen (ohjaaja) tietää et oonko mä siinä (toivotussa tilassa) ja mä alan esittää sille et mä oon siinä."

Toisaalla haastateltava kuvaa tilannetta, joka pahimmillaan voi syntyä ohjattaessa tunteita autoritääriseen tapaan. Hänen mukaansa näyttelijän ei ole mahdollista tuntea eikä ajatella juuri sitä, mitä hänen käsketään tuntea ja ajatella. Hän jatkaa:

"Ja jos sä sitä auktoriteettia tietysti ihaillet ja rakastat ja pelkäät joka sua kääsee, niin sä sisäistät sen ohjeet niin että siitä kaikesta ajattelemisesta ja tuntemisesta, joka on aina väärin, niin tulee synty."

Turkkalaisen tunteiden itsekäytännön alistumisen muoto on **auktoriteetin ihailu, rakastaminen ja pelko**. Suoraan auktoriteetin kautta ja läpi omaksutaan eettinen velvoite, jonka rikkomisesta tulee *syntiä*, lähtökohtaisesti väärää ja tuomittavaa. Haastateltavan mukaan näyttelijä ei koskaan tunne juuri niinkuin käsketään, hän tuntee aina käskyn nähden väärin. Ja siitä huolimatta tähän itsekäytäntöön kuuluu oikeanlaisen, pyydetyn ja vaaditun tuntemisen yrittäminen.

Puhe turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä ja siihen liittyvistä valta-asetelmista tuo esiin **altavastajaanäyttelijän diskurssin**. Siinä näyttelijä on vallankäytön kohde, hetkittäin jopa siinä määrin, että herää ajatus näyttelijän kaltoinkohtelusta:

"Pää hajoo, ja kaikki, mä olin ainaki niin, jotenki tosiaan peloissani ja et mulla meni kaikki energia siihen että mä pysyn kasassa. Että mä yrittäisin olla sen näkönen et mä en pelkää että mä en, että mä oon vahva. Se oli itensä niinku koossa pitäminen, siihen meni kaikki energia. Mitään en uskaltanu sit enää näyttämöllä ajatellakaan, kuhan nyt yrittää jotenkin fyysisesti selviytyä tästä. Siel oli ulkoo käskettyä kaikki."

Valta turkkalaisen tunteiden itsekäytännön yhteydessä on luonteeltaan kuri-valtaa, jota Foucault kuvaa Tarkkailla ja rangaista -teoksensa kolmannessa osassa, luvuissa Kuuliaisat ruumiit, Tehokkaan koulutuksen keinot ja Panopticon (Foucault 1980, 155-157)⁸⁹ Kurivalta käsittää ruumiin ankan koulutuksen, sen eri osien, liikkeiden ja käyttäytymisen tarkan ajallisen ja tilallisen kontrollin ja järjestämisen. (Foucault 1980, 158)

Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä ilmenevä valta kohdistuu suurelta osin näyttelijän ruumiiseen, ja sitä kautta ruumiillisina ilmeneviin tunnetiloihin. Ruumis voidaan ymmärtää monenlaisin tavoin. Ruumista sekä puhutaan monenlai-

⁸⁹ Foucault kirjoittaa pakkolaitoksista, jotka 1600-luvulla tapahtuneen kulttuurisen katkoksen myötä syrjäyttivät kidutusrangaistukset.

seksi erilaisten ruumin käsitteellistämisen tapojen yhteydessä että konkreettisesti työstetään monenlaiseksi. Ruumista harjoitetaan, muokataan ja ohjataan erilaisiin liikkeisiin ja asentoihin, siihen istutetaan ja siitä luetaan ulos erilaisia merkityksiä. Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä näyttelijän ruumis tehtiin *kohteeksi* ja *luonnolliseksi* tavalla joka oli ollut tuntematonta siihenastisessa suomalaisessa näyttelijän koulutuksessa. Näyttelijöille esitetyt psykofyysiset vaatimukset kasvoivat, niiden täyttämistä valvottiin ankarasti ja epäonnistumisesta niiden täyttämisessä rangaistiin. Näyttelijästä tehtiin luontokappale ja hänen tunteistaan luonnonvoimia, ja luonto merkitsi tässä yhteydessä jotakin, jonka kanssa kamppailtiin tanner tömisten. Näyttelijän luonto, ruumis ja tunteet otettiin intensiiviseen käsittelyyn, ne puserrettiin voimalla ja tahdolla kulttuurisen voimalan läpi, valjastettiin. Näyttelijän tunteet rakentuivat tässä itsekäytännössä **valjastetuiksi luonnonvoimiksi**. Tunteva ruumis on siinä työstettävää ja muokattavaa materiaalia.

Työstämisen muodot: Ruumiillinen stimulointi ja mielikuvat

Entä turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöön liittyvät työstämisen muodot, tekniikat? Millaiseen toimintaan tunteen eettiseksi substanssiksi nostaminen ja auktoriteetille alistuminen siinä johtaa?

"Se oli siis valtavaa sitä fyysistä räkkiä ja tunteessa olemista. Se oli niinku ääritunteitten kanssa olemista, että piti joko itkeä täysillä tai olla hurmaantunu täysillä, se oli sitä että haettiin sitä tunneskaalaa. --- Sitä tehtiin vaan niillä ääritunteilla jotenki sitä näyttelijäntyötä silloin",

sanoo haastateltava muistellessaan Turkan opetusta.

"---hirveen voimakkaat tunnetilat ja vahvat mielikuvat. Kova fyysinen uuvutus---, miettii haastateltava turkkalaisen (ja jälkiturkkalaisen) tunteiden itsekäytännön tekniikoita. Tunnetilat, mielikuvat, fyysinen räkki ja uuvutus.

Itse tiivistin aiemmin haastateltavien kuvaukset turkkalaisesta tunnetyöskentelyn intensiiviseksi, **ruumiilliseen stimulointiin ja mielikuviin** pohjautuvaksi tunnetilojen tuoton ja käytön tavaksi. Ruumiillisella stimuloinnilla tarkoitan erilaisia ruumiillisen tilan muokkaamisen tapoja, liikkumisen ja ponnistelun muotoja, asentoja, ryhdin muutoksia ja erilaisten mielikuvien ruumiillisia toteutumia, hengityksen säätelyä sekä silmien sumentamisia, joihin palaan myöhemmin. Suuri osa ruumiillisen tilan muokkauseleistä synnytetään uupumustilassa, jotta esto niiden toteuttamiseen olisi mahdollisimman pieni. (Ollikainen 1988, 29)

Näyttelijä Koskinen: *"Tekee mieli puhua myös pienistä muokkauseleistä kaiken tämän ohella. Pienikin voi olla intensiivistä. Pienimmät ruumiillisen tilan muokkauseleistä*

liittyvät omassa kokemuksessani usein nieluun, pieniin liikkeisiin ja tilan muutoksiin, joita tarkoituksellisesti tuotan kurkussa, kitalaessa, kielen takaosassa ja nenän takana. Nämä muokkauseleet tuottavat askeleen kohti tolaltaanmenoa, tunteita joihin liittyvät alttius ja vastaanottamisen herkkyyks. Niiden avulla on keveää tuottaa kyyneleitä. Nielun tilan avoimuus ja samanaikaisesti kevyt paine voi viedä kohti ainakin surun-, hurmoksen-, inhon- tai kauhunsukuisia tunteita, riippuen siitä, millaisiin näyttämis- ja mielikuvien ja yhdistää. Rintakehän liikkeillä ja tietoisella hengityksen ohjailulla voi sitten tuoda lisää tehoja ja suuruutta jos sitä haluaa. Tämä oma ruumiillisen muokkaamisen tapani tulee mieleen, kun luen Turkan kouluttaman, Näyttelijäntaite ja nykyaika -tutkimusprojektia varten haastatellun anonyymien näyttelijän kertovan: "Jos mä ajattelen vaikka surua, niin en mä ajattele mitään hautajaissaattuetta, vaan mä keskitän kaiken ajatuksen tonne niskaan ja kurkunpäähän. Eikä oo aikaakaan, kun saa kyyneleet tulemaan. Ja jos ei tuu niin ihan kevyellä kurkunpäähaukotuksella tulee." (Hulkko, 2011, 43)

Voimakkaan tunteen kokeminen ja ilmaisu yhdistetään siis turkkalaisessa tunnetyöskentelyssä suureen ja intensiiviseen ruumiilliseen tilaan, jonka pohjalta tunteet tuotetaan. Huomionarvoista on, että ruumiillinen tila kuvataan hyvin yhdenmukaisena riippumatta siitä, mikä tunne on kyseessä ja kuka sitä tuntee. Kuvataan turkkalaista *tunnetilaa*, joka sulkee sisäänsä kaikki mahdolliset tunteet -nostaen kuitenkin tietyt niistä keskeisemmiksi-, ja joka näyttää tyypillisesti tietynlaiselta.⁹⁰ Haastateltavat käyttävät tunteen ja tunnetilan käsitteitä jossain määrin päällekkäin, toistensa synonyymeina valintaa kommentoimatta. Tunteen ja tunnetilan välille saatetaan kuitenkin tehdä myös selvä ero. Yksi haastateltavien kanssa tekemistäni sana-assosiaatioista oli "tunnetila" tai "näyttelijä tunnetilassa". Haastateltavien assosiaatioissa juuri "tunnetila" yhdistyi turkkalaiseen tunnetyöskentelyyn. Haastateltava aloittaa assosiaationsa kuvaamisen:

"---mä näen jonkun sellasen turkkalaisen tai jälkiturkkalaisen tyyppin, niinku ole-massa siellä---"

ja lopettaa sen:

"Ei mut tää kyl, tää on varmaan mun mielikuva jostain turkkalaisuudesta tai jostain."

Moni haastateltava kuvasi tämän tunnetilassa olevan, turkkalaisen tyyppin tietyn ruumiin asennon ja ryhdin kautta. Intensiivinen tunne tulee esiin tämän asennon, eleen myötä. Haastateltavat kuvaavat fyysisesti *ylösvedettyä* tai *ylös ja eteenpäin* suuntautunutta seisontaa ja kohotettuja käsiä. Yksi haastateltava kuvaa asentoa näin:

⁹⁰ Tunnetila on tuttu termi laajemminkin suomalaisessa näyttelijäpuheesta. On yleistä puhua "tunnetilasta", tai "tilassa" tai "tiloissa" olemisesta. Tunteen tai tilan laatua ei tällöin yleensä määritellä mitenkään.

"---vähän polvet koukussa, jotenki vähän kädet koholla ja, ikäänkuin se, se on ylöspäin vedetty, se on vedetty tänne jotenkin, sen energia pakkautuu ja se on semmoses pakahtumisen tilassa."

Useampi haastateltava näytti minulle fyysisesti ajattelemansa asennon. Kuvattu ja näytetty asento on turkkalaisen ja jälkiturkkalaisen näyttelemisen merkki tai kiteytymä, joka on erittäin helppo tunnistaa. Haastateltava sanookin:

"Mä en tiedä kuinka moni sen on sulle näyttäny, ja sä varmasti itekin tiedät sen justiinsa."

Kutsun tätä tietyn ruumiin asennon ja siihen kytkeytyvän intensiivisen tunnetilan kokonaisuutta **turkkalaiseksi tunnetilaeleeksi**.

Kun haastateltavat kertovat työstämisen muodoista, niiden opettamisesta ja niihin ohjaamisesta, huomioni kiinnittyy muutamiin käytäntöihin, joissa näyttelijän ja ohjaaja/opettajan välinen valta-asetelma kiteytyy. Näitä käytäntöjä ovat erilaiset tavat puhua tai olla puhumatta *tietoisena olemisesta ja kontrollista, näkemisestä ja näyttelijöiden välisestä kontaktista*. Viimeistään näiden käytäntöjen kautta valta siirtyy näyttelijältä muualle, ohjaajalle/opettajalle. Kontrolli, näkeminen ja kontakti ovat kaikki asioita, joita näyttelijältä on turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä pyritty kieltämään tai rajaamaan määrättyyn muotoon. Millainen itsenäinen toimija oikein on ei-tietoinen, itseään kontrolloimaton näyttelijä, joka ei ole kontaktissa toiseen ja joka näkee vain sen, mitä käsketään?

"Ei saa olla tietoinen itsestään ja tekemisestään" ja "ei saa kontrolloida itseään" ovat yleisiä näyttelijöille annettuja ohjeita, jotka olivat erityisen keskeisiä turkkalaisessa ja jälkiturkkalaisessa ohjaamisen tavassa. Haastateltava puhuu kontrollista ja tiedostamisesta samassa yhteydessä:

"Hän (turkkalainen tai jälkiturkkalainen ohjaaja/opettaja) pistää ne (näyttelijät) juoksemaan, roikkumaan puolapuilla, punnertamaan, uuvuttamaan itsensä jotta he menettäis kontrollin. Siitähän siinä aina jankutettin, ei saa kontrolloida. --- opetetaan ihmisille et ei saa olla kontrollia ---ettei ole liian tietoinen. Niin, tää se on, tähän liittyy se että ei kontrollia, ei saa olla liian tietoinen itsestään."

Tulkitsenkin tietoisena olemisella ja kontrolloinnilla tarkoitettavan näyttelijöitä ohjattaessa suurinpiirtein samaa asiaa, ehkä sillä erolla, että tietoisena olemisella tarkoitetaan astetta yleisempää tilaa, ja kontrolloinnilla sen seurauksena syntyvää toimintaa: näyttelijä joka on liian tietoinen, kontrolloi itseään liikaa. Kun vapautuu liiasta tietoisuudesta, vapautuu myös kontrollista.

Tietoisuudella ja tietoisena olemisella on useita eri merkityksiä, eikä sillä arkikielessä ole vakiintunutta, yhteisesti ymmärrettyä merkitystä.⁹¹ Tietty tiedosta-

91 Tajunnantutkimus (consciousness research) käsittää psykologian, filosofian ja neurologian näkökulmia tajunnasta ja

mattoman aineksen osuus näyttelemisessä on myös laajasti hyväksytty itsestään-selvyys. Taiteen tekemiseen, kuten muuhunkin ihmiselämään, sisältyy aina myös tiedostamattomia mielenliikahduksia ja motivaatioita. Haastateltava puhuu tämän tiedostamattoman tason merkityksestä ja kritisoi sellaista näyttelemistä, jossa tiedostamattoman vaikutus kielletään:

”Pahimmassa tapauksessa -- se (tekninen näyttelijä) kuvittelee, että kaikki, että mä voin kaiken sen tehdä vain tietosilla teoilla. Että mä voin rakentaa sen kokonaisen vaikutelman ihmisestä valikoiduin elein ja teoin, olematta siinä millään tavalla läsnä.⁹² Ja mä en usko että se toimii.”

En kuitenkaan ole koskaan kuullut, että kukaan vakavissaan ehdottaisi näyttelemistä pelkkien tiedostamattomien mielen alueiden varassa, vailla minkäänlaista tietoista hallintaa. Kehotus menettää tietoisena oleminen kokonaan merkitsisi tajuuttomuutta tai kenties psykoottista tilaa. Näyttelijä on toki tietoinen ympäristöstään ja siitä, kuinka näyttämöllinen tilanne on kulloinkin järjestetty ja mitä hänen tehtäviinsä sen missäkin kohdassa kuuluu. Haastateltavat ja muut näyttelijän tietoisuudesta puhuvat eivät selvästikään viittaa tähän perustavan laatuiseen tietoisena olemiseen, vaan toisenlaiseen tietoisuuden merkitykseen. Haastateltavien mukaan turkkalaisissa ja jälkiturkkalaisissa ohjaamisen tavoissa näyttelijän tietoisuus itseltään ja antamistaan vaikutelmista pyritään mahdollisimman pitkälle häivyttämään. Tavoite oli, että näyttelijä ei lainkaan mieti sitä, miltä hän näyttää tai miltä hänen puheensa kuulostaa, näytteleekö hän hyvin vai huonosti, tai mitä katsojat hänestä ajattelevat. Näyttelijät kertovat usein haluavansa näytellessään päästä irti voimakaasta itsetietoisuudesta, itsensä tarkkailusta. Puhutaan ahdistavasta ”itsensä vie-

tietoisuudesta. (Revonsuo 1999, 295) Sen piirissä tietoisuus-sanaa käytetään usein yläkäsitteenä tajunnan lajeille. (Revonsuo 1999, 297) Tietoisuus-käsitettä purettaessa on siis viitattava tajunnan eri muotoihin. Fenomenaalisella tajunnalla (phenomenal conciousness) tarkoitetaan kussakin hetkessä koettua subjektiivista todellisuutta: aistimuksia, havaintoja, tunteita, tuntemuksia, ja mielikuvia. (Revonsuo 2006b, 26) Tältä perustajunnan alueelta valikoituu ainesta refleksiiviseen tajuntaan, kun jokin primaarisen tajunnan sisältö nousee tietoisena ajattelun kohteeksi. (Revonsuo 2006a, 40) Refleksiivinen tajunta mahdollistaa kokemusten nimeämisen, kategorisoinnin, arvioinnin ja kielellistämisen. Itsetajunta on refleksiivisen tajunnan muoto, jonka kohteena on minärepresentaatio tai sen osa. (Revonsuo 2006a, 47) Minärepresentaatio sisältää monenlaista itseä liittyvää tietoa: kehonkuvan, käsityksen omasta persoonallisuudesta, autobiografisen muistin ja tulevaisuudensuunnitelmat. Tietoisuuden synnystä, asteista ja merkityksistä eri yhteyksissä voisi kysyä lukemattomia kysymyksiä. Kuinka tietoisuus muotoutuu hermoston biologisesta, materiaalisesta pohjasta? (Revonsuo 1999, 295) Millaisia tietoisuuden muotoja on mahdollista saavuttaa uskonnollisen tai psykofyysisen valaistumisen, kuten joogan, kautta? Kun turkkalaisen tunteiden itsekäytännön yhteydessä puhutaan ei-tietoisena olemisesta, voisi tajunnantutkimuksen diskurssin ilmaisuksi olla kysymys siitä, että primaarista tajunnasta refleksiiviseen tajuntaan, kuten itsetajuntaan, valikoituvan aineksen määrä pyritään pitämään mahdollisimman pienenä. Tämä tapahtuu keskittymällä primaarin tajunnan ainekseen: tunteisiin, tuntemuksiin ja mielikuviiin.

92 Tässä lainauksessa haastateltava näyttää asettavan korostetun tietoisena ja teknisen näyttelemisen vastakohtaksi näyttelijän *läsnäolon*. Tämän ajatuksen mukaan läsnäolo on joltain tärkeältä osaltaan ei-tiedostettua. Ei-tietoinen on keskeinen osa näyttelijän persoonallisuutta.

ressä seisomisesta”, *itsensä näkemisestä ulkopuolelta* tai siitä miten on hyvä ”unohtaa itsensä” tai kuinka itsensä *kontrollointi* tuottaa huonoa ja ilotonta näyttelmistä.

”Mä joudun kontrolloimaan itseäni ja sitä mä en haluais näyttelijäntyössä joutua tekemään”,

mieltii haastateltava tilanteista, joissa vastaanäyttelijä on ilmaissut, ettei pidä kovin suurista tunteenilmauksista yhteisissä kohtauksissa. Toinen haastateltava kuvaa tilannetta, jossa itsensä tarkkailu tuottaa näyttelijälle ahdistusta:

”Tunne siitä ettei pidä itsestään, että kaikki mitä sanoo tai tekee niin näkee itse heti ulkopuolelta jo sillain että toi ei ollu mitään, toi oli mälsää.”

Haastateltavat kohdistavat kritiikkinsä kuitenkin tilanteisiin, joissa vaade tietoisuuden ja kontrollin kaventamiseen ei lähde näyttelijästä itsestään. Ohjaaja/opettaja haluaa nähdä ja kuulla näyttelijän tilassa, jossa hänellä ei näytä olevan enää minkäänlaista käsitystä antamistaan visuaalisesta tai auditiivisesta vaikutelmista, ja jossa hän on menettänyt kaikki estonsa toteuttaa annettuja ohjeita. Siksi kiellettäen: ”Älä ole tietoinen! Älä kuuntele ittees! ” Ongelmana tietysti on, että tietoinen tiedostamattomaksi heittäytyminen ei onnistu, jos siihen keskittyy. Kuten Taisto Reimaluoto toteaa:

”Oman puheen pelkääminen alkoi siinä vaiheessa kun Jouko yhtäkkiä rupesi huutamaan ‘Ei noin voi puhua!’ Se oli kyllä huono asia, kun ihmiset alkoivat epäillä itseään ja kuunnella itseään, vaikka olisi pitänyt olla niin, ettei kuuntele itseään.” (Tuisku 2011, 88)

Ymmärtääkseni tämän ongelman takia näyttelijöiden huomio ja keskittyminen pyrittiin suuntaamaan niin voimakkaasti muualle, ettei itsensä reflektointiin ja tiedostamiseen jäänyt aikaa eikä energiaa. Näyttelijät pyrittiin pitämään mahdollisimman kiireisenä tunteiden, tuntemusten, fyysisen toiminnan ja mielikuvien alueella. Tällöin muodostui kehä: voimakkaat tunnetilat mahdollistivat tiedostamattomuuden ideaalia, ja tiedostamiseen liittyvän kontrollin heikentymisen myötä tunnetiloja oli myös helpompi tuottaa.

Näyttelijä Koskinen: *”Itsekin olen saanut aikaan tiedostamattomuuden vaikutelman tuottamalla itselleni käskystä mielikuvilla –ja joskus myös raskaalla liikunnalla, tosin myöhemmässä vaiheessa sitä ei enää välttämättä tarvittu samaan lopputulokseen pääsemiseksi– psykofyysisen, tunnevaltaisen ylivirittyneisyystilan. Taiteellisen lopputyöni kirjallisessa arviossa tähän viitataan seuraavasti:*

”Ongelmallista Anu Koskisen näyttelemisessä on paikoittainen ylivirittyneisyys, euforiaa lähentelevä tila. Tässä virityksessä tekninen taso laskee ja puheen selkeys vaurioituu.” (Koivunen ja Väänänen 1996)

Alunperin olin oppinut tuohon ylivirittyneisyystilaan hakeutumisen juuri sellaisissa ohjaustilanteissa, joissa haastateltavan sanoin näyttelijät ajetaan uuvuttamaan itsensä väsyksiin, jotta he menettäis kontrollin.”

Tällöin näyttelijä luovuttaa pois vallan arvioida ja hyödyntää omaa tilaansa. Näyttelijä, joka on luopunut itsetietoisuudestaan ja kontrollistaan on alttiimpi ottamaan vastaan ja hyväksymään mitä tahansa ohjeita. Tietoisuuden ja kontrollin puuttuminen näyttelijältä siirtää hänet subjektin paikalta ohjailtavaksi kohteeksi, poistaa häneltä puheen ja ajattelun, kysymisen ja kyseenalaistamisen oikeuden. Kontrollin puute tekee myös fyysisen itsensä tai muiden satuttamisen todennäköisemmäksi.

”Löin eilen Tuomasta vahingossa vasempaan silmäkulmaan, kun treenattiin tappelukohtausta. Oli liian paljon fiilistä ja liian vähän malttia. Asiaan varmaan vaikutti se, että katsomossa oli ihmisiä, Vittu kun säikähdin!”
(Cassot 2001, 8)

Vaikka haastatteluista tulee esiin tarve luopua kontrollista voimakkaan itsensä tarkkailun merkityksessä, osa haastateltavista tuo esiin myös tunteiden kontrollin tarpeellisuutta: näyttelijän tulee hallita tunteitaan ja tuoda niitä näyttämöllä esiin perustellusti, oikeissa kohdissa ja oikealla volyymilla. Hallitseminen ja kontrollipuhe liitetään lähinnä tunteen määrään. Kontrollioimaton tunne näyttäytyy liian suurena tunnetulvana jota ei saa muokattua eikä katkaistua. Haastateltavat kuvaavat epäammattimaisen tunteiden käytön epämääräisenä hallitsemattomuutena. Yksi tapa kritisoida tunteiden käyttöä näyttelijäntyössä on kuvata sitä epäammattimaiseksi tai amatöörimäiseksi. Jos ei pysty kontrolloimaan tunteitaan näyttämöllä, ei voi olla ammattinäyttelijä. Yksi haastateltava toteaa: *”Pitää olla ammattitaito läsnä et pystyy kontrolloimaan sitä mitä tekee---eikä jää siihen tunteeseen, vellomaan.”*

Näyttelijä Koskinen: *”Minusta on näin: Kontrolli ja tietoisuus itsestään on epätoivottavaa silloin, kun se merkitsee itsensä rajoittamista, estämistä ja ujostelua, kun näyttelijä reflektoi tekemistään ja on sen suhteen epävarma. Se on epätoivottavaa myös silloin, kun siihen liittyy ylimielisyys, eli silloin kun näyttelijä reflektoi tekemäänsä, taitojansa ja tekniikkaansa ja on niiden suhteen itseriittoisessa hybriksessä. (”On eroa sillä, onko ylimielinen tietoisuus vai tietoisuus”, sanoo Ritva Sorvali haastattelussa.) (Silde 2011, 147) Hallinnan menettäminen ei silti saa olla tavoitteena. Täytyy tajuta, mitä tekee, ja tajuamisesta huolimatta ja juuri sen ansioista voida tehdä se, mitä haluaa tehdä. Muuten on täysin ohjaajan vastuulla ja vietävissä.”*

Tiedostamisen ja kontrollin kieltämisen lisäksi valtaa voidaan siirtää pois näyttelijältä myös kieltämällä näkeminen tai rajoittamalla se ainoastaan tiettyjen, ulkoapäin määriteltyjen visuaalisten mielikuvien näkemiseen. Näköaistin merkitys

näyttelemisen yhteydessä korostuu monissa puheenvuoroissa, sekä aineistossani että sen ulkopuolella. Näkemispuhe liittyy yleensä puheeseen mielikuvasta.⁹³

Mielikuvan käsitteen voi ymmärtää monin eri tavoin. Mielikuva voi olla esimerkiksi visuaalinen (Näen mielessäni vanhan kotitaloni. Se on keltainen puutalo, jossa on ruskeat ovet ja kallioinen piha), auditiivinen (kuulen mielessäni, miltä kuulostaa Jouko Turkan ääni hänen sanoessaan ”aivan mahdotonta”) tai kinesteettinen (muistan ruumiissani, miltä tuntuu juosta niin lujaa, että alkaa melkein oksettaa). Phillip Zarrilli kirjoittaa *ruumiilla ajattelusta*. (Hulkko 2011, 37; Zarrilli 2009, 39) Nämä esimerkit liittyvät tosiasiallisesti tapahtuneisiin asioihin, jotka palautuvat mieleen. Mielikuva voi olla myös täysin kuvitteellinen, keksitty. Voin luoda itselleni mielikuvan siitä, miltä näyttäisi lentävä Paavo Värynen tai miten ääntelisi pitkäkaulainen, pienipäinen dinosaurius, tai miltä tuntuisi liikkua kuin oranki. Mitä välittömämmin mielikuvan saa ruumiillistettua, sitä enemmän siitä on näyttelijäntyöllistä hyötyä. Näyttelijä Koskinen: *”Mielikuva dinosauruksen äänestä vaikuttaa tapaani pitää ja liikuttaa niskaani ja päätäni. Tai minulle pullahtaa mielikuvan voimasta nuoren oringin raukeanpömpö maha ja rentoina roikkuvat kädet.”* Silloin mielikuvan vaikutus näyttelijässä välittyy katsojille. Turkka korosti puhtaan kuvittelun sijaan oikeita impulsseja ja niiden aiheuttamien reaktioiden toistamisen opettelua: *”Miksi kina- ta siitä, miltä tuntuu olla yksinäinen. Sen sijaan paita pois ja pihalle siksi aikaa, että saa vartaloon sen, miltä tuntuu olla kylmässä. Jokainen osaa palella kylmässä mutta näyttelijä on vasta se, joka palattuaan sisälle täydessä lämmössä pystyy palauttamaan palelamisen tuntemuksen.”* (Ollikainen 1988, 86) Tästä huolimatta myös mielikuvituksen ja kuvittelun avulla synnytyillä, visuaalisilla mielikuvilla oli Turkan näyttelijäkoulutuksessa tärkeä osa.

Monimerkityksellisyydestä huolimatta näköaistiin kytkeytynyt, visuaalinen mielikuva, ”kuva-kuva”, on tavallisin esimerkki puhuttaessa näyttelemiseen liittyvistä mielikuvista. Haastateltavat kuvailevat oma-aloitteisesti mielikuviaan visuaalisuuden kautta:

”Jos mä sanon vaikka että kissa, niin minkälaisen kissan sä mielessäsi näät? No mä nään siamilaisen, sellasen vähän ruskehtavan, jollon mustat silmät tai musta kuono, tai toinen näkee angorakissan, toinen näkee maatiaiskissan---”

Jouko Turkan opetuksessa visuaalisilla mielikuvilla oli tärkeä osuus:

”Piti nähdä aina oikeesti”,

muistelee haastateltava.

”Se näkee näkyjä”,

93 Pauliina Hulkko kirjoittaa erilaisista kuvittelemiseen ja mielikuviin liittyvistä merkityksistä Turkan kouluttamien näyttelijöiden puheessa. (Hulkko 2011, 36-43)

hän sanoo assosioidessaan ”näyttelijää tunnetilassa”. Haastatteluista tulee esiin myös näyttelijän oma kokemus voimakkaasta tunteesta synnyttävästä mielikuvasta:

”---jonkun sellasen harson läpi piti katella sitä maailmaa.”

Kutsun tätä ”harson läpi katsomista” sumentumiseksi. Voimakas visuaalinen mielikuva on keskeinen sumentumisen syy, ja se näkyy usein näyttelijän silmistä katseen tuijottavana lasimaisuutena. Yksi haastateltava tiivistää sana-assosiaatio-tehtävässä ajatuksensa sanasta ”näyttelijä tunnetilassa”:

”Kyl mulle tulee joku semmonen et ei näe. ---Joku tunne on niin voimakas ettei näe. ---mä luulen kuitenkin et se liittyy joihinki sen omiin mielikuviiin.”⁹⁴

Visuaalisen mielikuvan lisäksi sumentamiseen saattaa liittyä tahallinen katseen epätarkentaminen:

”---jotenki silmät vetää niinku sumeeks---”, kuvaa haastateltava.

Näyttelijä Koskinen: ”Yritän kertoa, miten se tehdään. Silmät sumeiksi. Kokeilen ja yritän sanallistaa. Siinä rentouttaa tarkoituksella joitain silmän, ja ehkä myös yläluomien lihaksia. Katse tarkentuu hyvin lähelle omia kasvoja. Yritän katsoa peilistä, mutta se on hankalaa. Silmät liukuvat päällekkäin, keskellä on yksi suuri ja sekava silmä. Katson luultavasti aavistuksen verran kieroan.”

Usein silmissä olevat kyynelleet vielä lisäävät sumentumista. Näyttelijä on tuolloin ainoastaan nähty, ei näkijä itse.

Tämä tuo mieleen Foucault’n analyysin panopticon-vankilasta. Panopticon oli vankilarakennus, joka koostui keskellä olevasta tornista ja sitä ympäröivästä kehämäisestä rakennuksesta, joka oli jaettu valaistuihin selleihin. Keskustornista valvoja saattoi tarkkailla vankeja, jotka olivat kaiken aikaa näkyvillä, mutta jotka eivät vastavalosta johtuen itse nähneet vartijaa. Vallasta tuli näin anonyymia: vanki ei tiennyt kuka häntä kulloinkin tarkkaili. Tietoisuus jatkuvasta tarkkailun kohteena olemisesta sai vangit lopulta itse tarkkailemaan ja kontrolloimaan itseään. (Foucault 1980, 225–228) Näyttelijä on tietenkin näyttämöllä alunperin vapaaehtoisesti ja omasta halustaan, ja hänen kannaltaan olisi onneton tilanne, jos kukaan ei haluaisi katsoa häntä. Näyttelijän asema näyttämöllä on kuitenkin joissain suhteissa samankaltainen kuin vangin asema panopticonissa. Kirkkaiden valojen ansiosta hän ei useinkaan näe katsojia, eikä suora katsojien katselu sovi moniinkaan näyttämöllepanoihin. Näyttelijä on kuitenkin tietoinen siitä, että katsojat näkevät hänet ja saattavat draamallisesta tilanteesta riippumatta millä hetkellä tahansa tarkkailla juuri häntä. Tavallinen harrastajanäyttelijöille ja opiskelijoille annettu ohje kuuluu: ”Muista että katsoja katsoo usein juuri sitä, joka ei ole keskiössä!” Tietoisuus

94 Samaa havaintoa esiintyy toki muuallakin näyttelemisestä puhuttaessa. ”Melkein jokainen huono suoritus voidaan tunnistaa näyttelijän lasituneesta, mitään näkemättömästä katseesta---” (Cohen 1986: 38) Aina lasittunut katse ei kuitenkaan liity visuaaliseen mielikuvaan.

tarkkailusta johtaa itsetarkkailuun. (Tietoisuuteen ja kontrolliin!) Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä näkemistä estävät siis usein valojen lisäksi katseen samentaminen ja kyyneleet. Näin juuri tämä näyttelämisen itsekäytäntö, jossa tietoisena olemista ja kontrollia eniten pyritään häivyttämään, tekee näyttelijästä eniten muille alisteisen ja tästä tilanteestaan tietoisin. Koska katsoja voi olla periaatteessa kuka tahansa, tarkkailun vallasta tulee nimetöntä. Katsojista tulee yleisö, yleinen ja jossain mielessä näyttelijän yläpuolella⁹⁵ oleva anonymi taho. Erona panopticonin asetelmaan on tosin se seikka, että ohjaaja/opettaja tarkkailijana on usein monin verroin anonymia yleisöä keskeisempi. Hänellä on erityisasema joka symbolisesti säilyy, vaikka hän ei olisi esityksessä edes paikalla.

Visuaalisesta mielikuvasta on kyse myös seuraavassa lainauksessa, jossa puhutaan näyttelijälle syötetystä ajattelusta:

”---selitetään, puhutaan mielikuvista ja mitä sun pitää ajatella, ohjaaja kertoo sulle mitä sun pitää ajatella --- niinhän se ohjaaja väittää, et mun pitäis pystyä ajattelemaan sitä mitä se sanoo, niinku vihreitä kalsareita mun äitini kaapin ylähyllyllä.”

Tässä tulee selvästi esiin mielikuvan tuottoon liittyvä valta-asetelma: mielikuvan pitäisi olla juuri sellainen, jollaisena ohjaaja sen näyttelijälle syöttää. Jos näyttelämisen tunnetiloiheen ei mielikuvan syötön jälkeen näytä ohjaajan mielestä hyvältä, hänellä on valta tulkita syyksi, että näyttelijä ei ole nähnyt mielikuvaa riittävän tarkasti, *oikeesti*. Yksi haastateltava mainitsee ohjaajan mahdollisuudesta auttaa näyttelijää ehdottamalla tälle mielikuvia:

”---mä väitän että näyttelijäntyössä aika paljon mielikuvia pitää rakentaa. Ja hyvä ohjaajakin heittää niitä, jos ei näyt-, jos, saattaa olla että, on niin tukossa, ei oikein keksi, ei oikein löydy mitään---”

Pyrkimys näettää väkisin tietynlaisia mielikuvia on kuitenkin eri asia kuin auttaminen.

Näyttelijä Koskinen: *”Mielikuvan voi antaa lahjaksi, mutta sitä ei voi pakottaa toiseen tietyllä hetkellä, eikä sitä varsinkaan voi pakottaa näkymään toisesta ulos sellaisena kuin itse haluaa. Ja jos voisikin (jos käytännöllinen argumentti ei toimi), niin ei saa (niin esitän moraalisen argumentin).”*

Hyvin autoritäärisessä ohjaustilanteessa näyttelijä saattaa pyrkiä ainoastaan esittämään ohjaajalle näkevänsä vaaditulla tavalla ja olevansa sen myötä oikeassa tunnetilassa. Yksi haastateltava kuvaa tilannetta, jossa hän *ei nähnyt eteen eikä taakse*, mutta onnistui tietynlaista katsetta jäljittelemällä vakuuttamaan ohjaajan mielikuvan läsnäolosta:

95 Sanat yleisö ja yleinen ovat johdannaisia kantasanasta ylä. (Kulonen 2000, 490)

"Mä en tiedä mitä mä tein. Mutta se meni aina läpi. --- Mä vaan jotenki sain silmät näyttämään siltä---se näytettiin eteen, niin mä matkin sen täysin."

Näyttelijä Koskinen: *"Voihan ohjaajan huijaaminen tietysti onnistua. Teeskentelee katsovansa vihreitä kalsareita, vaikka oikeasti tekee jotain ihan muuta. Olen nähnyt päivästä toiseen mielessäni lehmä, vaikka piti "laskea yhdestä kymmeneen nähden numerot". Näin lehmä ensimmäisen luokan matematiikan kirjastani: yksi lehmä, kymmenen lehmää. Ne olivat mustavalkoisia, laikullisia. Usein olen myös jättänyt näkemättä mitään ja kuunnellut sen sijaan. Salaa, ilman lupaa. Mutta on erikoinen lähtökohta, että sellaista pitäisi tehdä ilman lupaa. Inhoan sellaista, että ohjaajia pitäisi huijata. On surullista, jos iloa pitää repiä siitä että onneksi voin huijata! Mielikuvien näkeminen tai mieliäänten kuuleminen on visuaalisen tai auditiivisen ajattelun tapa. Pitäisikö siis tyytyä ajattelemaan ilman lupaa?"*

Sumentuminen voi johtaa myös kontaktin katoamiseen. Visuaalisen mielikuvan intensiteetti ja kesto voivat vaihdella, ja näyttelijä voi käyttää sitä esimerkiksi vain ollessaan yksin näyttämöllä. Haastateltavat kertovat kuitenkin hyvin voimakkaiden visuaalisten mielikuvien tuhoisista vaikutuksista yhdessä näyttelemiseen, kontaktiin. Kontakti ei ole pelkää katsekontaktia eikä aina vaadi sitä lainkaan. Jos näyttelijä on sumentumisen tilassa, keskittyy voimakkaasti omaan visuaaliseen mielikuvaansa eikä ohjaaja/opettaja kannusta kontaktin ottoon, on kuitenkin enemmän kuin todennäköistä että kontakti katoaa. Näyttelijä eristyy omaan tilaansa, jää ja jättää yksin. Tässäkin suhteessa turkkalainen tunteiden itsekäytäntö johtaa panopticonia muistuttaviin olosuhteisiin: panopticonissa keskeistä oli näkymisen lisäksi eristys muista vangeista. Jokaisen oli määrä näkyä nimenomaan yksin ja yksinäisenä, ei saada muilta vaikutteita tai suunnitella yhteistä kapinaa. (Foucault 1980, 226-227)

Kontakti ja sen ongelmat ovat haastatteluissa keskeinen teema, joka liittyy laajempiin ajatuksiin näyttelemisen ja tunteiden individualistisista ja kollektiivisista ulottuvuksista ja kollektiivisen tunteen diskurssista, joka on näkyvässä osassa koko haastattelujen kokonaisuudessa. Syvennyn kontaktiin ja individualistisiin ja kollektiivisiin ulottuvuuksiin luvussa 5.4.

Telos eli moraalisen toiminnan päämäärä: energia ja emansipaatio

Itsekäytäntö liittyy johonkin suurempaan kokonaisuuteen, jota se osaltaan pyrkii toteuttamaan. Foucault'n mukaan *"Moraalinen toiminta on kiinni omassa toteutumisessaan, mutta sen lisäksi se pyrkii sitä kautta rakentamaan moraalista käyttäytymismallia, jonka päämäärä on paitsi varmistaa yksilön onnistuminen erilaisia arvoja ja sääntöjä kulloinkin vastaavassa toiminnassa myös rakentaa eräänlainen morali-*

subjektille ominainen olemisen tapa.” (Foucault 1998b, 134) Tämä olemisen tapa on yhtä kuin moraalisen toiminnan päämäärä, jonka Foucault määrittää itsekäytännön neljänneksi osa-alueeksi.

Pohtiessani turkkalaisen tunteen itsekäytännön päämäärää, minun on ensin kysyttävä, kenen määritelmän siitä haluan kuulla. Voi ajatella, että henkilö, jonka määritelmä olisi itsestään selvästi oikea, olisi Turkka itse. Turkan sen enempää kuin muidenkaan todellisten motiivien ja päämäärien arvailu ei kuitenkaan kuulu tavoitteisiini. Kiinnostavampaa on katsoa, millaisiksi nämä päämäärät hahmottuvat haastattelemieni näyttelijöiden puheessa.

Haastattelut antavat kuitenkin varsin vähän viitteitä siitä, miten haastateltavat ymmärtävät turkkalaisen tunteiden itsekäytännön päämäärät. Se herättää kysymyksen siitä, ovatko päämäärät olleet epäselviä niitä toteuttaneille tai niiden hedelmiä katselleille näyttelijöille. Koska alistumisen tapa on tässä itsekäytännössä niin suoraan kiinnittynyt Turkan tahdon noudattamiseen, myös moraalisen päämäärän voi epäillä olleen lähinnä hänen hallussaan, ainakin jos puhutaan pitkän tähtäimen päämääristä. En kuitenkaan tahdo hyväksyä tällaista selitystä oikopäätä. Pyrin avaamaan päämääriä yhdistelemällä haastattelujen vähäistä materiaalia, muita näyttelijäpuheen lähteitä sekä omia kokemuksiani.

Erotan toisistaan lyhyen ja pitkän tähtäimen päämäärät. Pitkän tähtäimen päämääriin kuljetaan lyhyen tähtäimen tavoitteiden kautta, mutta lyhyen tähtäimen tavoitteilla on myös itsetarkoitukselliset ulottuvuutensa.

Lyhyen tähtäimen päämäärillä tarkoitan niitä tapoja, joilla itsekäytäntö vaikuttaa näyttelijään juuri tietynhetkissä näyttelemistilanteessa, harjoituksissa tai esityksissä. Edellisessä luvussa, tunteen aitouden diskurssin yhteydessä, käsittelin näyttelijän kokemia tunteita roolin esittämisen, itseilmaisun, energian ja purkamisen merkityksissä. Haastattelujen ja muun aiheeseen liittyvän näyttelijäpuheen perusteella näen turkkalaisen tunteiden itsekäytännön tunteet roolin esittämisen ja energian merkityksissä.

Lyhyellä tähtäimellä, tietystä näyttelemistilanteesta, tunnettu tunne on epäilemättä tapa esittää jotakin esityksen sisällön kannalta oleellista. Esitettävä asia voi olla esimerkiksi roolin kunkinhetkinen tila. Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä tunne ilmaisee usein myös laajempaa sisällöllistä havaintoa, näkyä ja väitettä. Esa Kirkkopelto on puhunut *maailmasta kauhistumisesta*, jota psykofyysisesti äärimmilleen virittynyt näyttelijä välittää. Kirkkopelto tulkitsee Turkan pyrkineen brechtiläiseen vieraannuttamiseen näyttelijän ruumiin tasolla:

"Esiintyjä todisti kohottuneen tilansa turvasta brechtiläisen näyttelijän tavoin kauheaa maailmaa, antoi sen vaikuttaa ruumiiseensa ja paljastui katsojalle kauhistuksen vallassa" (Kirkkopelto 2011, 202)

Jari Hietanen kuvaa turkkalaisen tunteiden itsekäytännön sisältämää maailmasta kauhistumista näin:

"Me oltiin kuin paratiisista parkuen lähtevä joukko aatameja ja eevoja, jotka vollaavat jotain, mitä on jäänyt taakse, sitä hyvää vanhaa aikaa, jolloin kaikki oli vielä hyvin. He ovat juuri ottaneet ensimmäiset askeleet kauheassa tulevaisuudessa, jossa kaikki on vielä ennakoimatonta ja kuolema voi tulla millä tavalla hyvänsä. Siinä hetkessä ollaan tulossa yksilöiksi mutta se sattuu ja muistissa on vielä ryhmäsielu, ettei tarvinnut muuta kuin hytkyä mukana. Se kaikki on takana ja edessä kaikki kauheet." (Tervo 2011, 53-54)

Hietanen kritisoikin haastattelussa tapaa ymmärtää näyttelijän tunteiden merkitys yksilöpsykologisen rooliin eläytymisen, ja erityisesti rooliksi muuttumisen ajatuksen kautta:

"Silloin kyseenalaistettiin tunteisiin eläytymistä, lähes halveksittiin ajatusta, että näyttelijä muka toisi oikeita tunteita näyttämölle ja sitä kautta väittäisi, että tässä muututaan joksikin toiseksi. Se oli vitsi." (Tervo 2011, 56)

Haastattelupuheesta lyhyen tähtäimen tavoitteista nousee kuitenkin vahvemmin energian merkitys. Turkkalaisen tunteiden itsekäytännön tuottamasta tunnetilaeleestä voi kummuta paljon energiaa, tekemisen voimaa ja tehoja, mahtia peitota esiintymisen pelko ja jännitys. Yhden haastateltavan assosiaatiossa turkkalainen, voimakkaassa tunnetilassa oleva näyttelijä *kokee tehokkuutta, vitalisuuden ylivoimaa* suhteessa katsojiin ja jollain tavalla nauttii sitä jostain kokemuksesta, *niinku energiasta ja siitä aktiivisesta hengittämisestä*. Haastateltava, joka Aito tunne -luvussa puhui tunteista energiana, viittasi pieneen tunneliikahdukseen, joka riitti synnyttämään hänen toivomansa näyttämöllisen vireen ennen näyttämölle menoa. Näyttämöllä hän kuvasi energian syntyvän jo lähes itsekseen näyttämöllisten tilanteiden ja kontaktin kautta. Turkkalainen tunteiden itsekäytäntö ohjaa kuitenkin mahdollisimman suureen tunteeseen ja energiaan. Sen lyhyen tähtäimen tavoitteisiin kuuluu suuruus, suuri tila. Siinä näyttelijän tunteet paukahtavat suurenkin salin läpi päin sen peräseinää, niin että kenellekään ei jää mitään epäselväksi. Suuren tilan synnyttämiseen tarvitaan ajan myötä *aina vaan suurempia ja suurempia* mielikuvia.

Pitkän tähtäimen päämäärillä taas viitataan niihin vaikutuksiin, joita itsekäytännöllä on näyttelijän pitkäaikaisiin käsityksiin näyttelijän taiteesta ja itsestään

näyttelijänä. Ne muokkaavat näyttelijöiden ihanteita ja tapoja arvioida ja arvottaa omaa ja muiden näyttelijäntyötä.⁹⁶

Suurien tunteiden tunteminen voi itsessään olla yksi näyttelemisen ja näyttelijänä olemisen merkitys. Yksi haastateltava puhuu nuorten näyttelijäopiskelijoiden motiiveista ja suurten tunnekokemusten kaipuusta:

"---ihmiset haluaa että olis joku karismaattinen, joku voimakas persoona, joka saa aikaan tunnekuohun --- Että tulee se euforinen taikka valtava tunnekokemus, ihmiset janoaa jostain syystä sitä, ja haluaa lähteä sellasen persoonan mukaan. Et tän täytyy antaa mulle paljon, elämä on niinku täyteläisempää kun mä tunnen näin suuria tunteita."

Tällaiseen tarpeeseen turkkalainen tunteiden itsekäytäntö on vastannut. Se on nostanut tuntemisen merkityksen arvaamattomankin suureksi. Näyttelemisen näyttää siinä kehyksessä hyvin voimakkaalta kokemukselta. Ei-arjelta.

Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä on myös emansipatorinen ulottuvuutensa. Ennen Turkan tuloa Teatterikorkeakouluun monet kokivat näyttelijäntyön opetuksessa olevan ongelmia ja toimimattomuutta. Muun muassa ns.lukutapa, jossa käytettiin paljon aikaa pöydän ääressä istuen ja tekstiä analysoiden, näyttäytyi useille näyttelijäopiskelijoille epätoiminnallisena ja epäfyysisyydessään turhauttavana. (Kallinen 2004, 29-30) Tällaisessa tilanteessa ammattiteattereissa kannuksia hankineen Turkan koettiin tuovan toivotun muutoksen. Turkan näyttelijänkoulutus vapautti näyttelijäopiskelijoiden ruumiit tuolin ja pöydän välistä liikkumaan, toimimaan ja hikoilemaan.

Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä tunteet ymmärretään vahvasti ruumiillisina. Näyttelijän tunteiden vapauttaminen ja käyttöön saaminen kiinnittyy tiukasti näyttelijän ruumiin vapautumiseen ja käyttöön saamiseen. On tavallista, että näyttelijäntyön metodit ja lähestymistavat lähtevät siitä oletuksesta, että ruumis on pilattu ja raskautettu kulttuurivammoilla, opituilla ja yhteiskunnan hyväksymillä käyttäytymisen tavoilla, jotka vieraannuttavat näyttelijän, tekevät hänestä estoisen ja hänen liikkeistään, äänenkäytöstään ja tunteistaan ja seksuaalisuuden ilmaisustaan varovaista ja rajoittunutta.⁹⁷ Kulttuurivammoja pyritään näyttelijäntyön metodien avulla poistamaan. Näyttelemisen tapojen ja metodien välillä on eroja siinä, millaisin keinoin kulttuurivammoista ajatellaan päästävän eroon ja millaiseksi niitä edeltänyt psykofyysinen oletetaan, toisin sanoen millaista ideaalia kohti sitä pyritään muuttamaan. Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä ruumista ja sen kantamia

96 Teemaa voisi lähestyä myös identiteettitutkimuksen kautta. Tavat, joilla näyttelijä suhtautuu tunteisiinsa ja toimii niiden kanssa näyttelemistilanteissa, muovaavat osaltaan hänen identiteettiään. Näyttelijäidentiteettiä tutkineen Pia Hounin väitöskirjassa tunteet nousevat yhdeksi näyttelijäidentiteetin määrittäjäksi. (Houni 2000, 188-190)

97 Petri Tervo muotoilee kulttuurivamman, jonka Turka pyrki ravistamaan irti opiskelijoista "nykyaikaiseksi kinesteettiseksi identiteetiksi, lihaksistoon ja liikuntaan ruumiillistuneeksi elämänpeloksi." (Tervo 2011, 59)

tunteita kahlitsevat kulttuurivammat pyritään väkivalloin murtamaan, räjäyttämään pois. Niitä vastaan hyökätään suurilla tehoilla, suurella fyysisellä ponnistelulla, suurilla mielikuvilla ja suurilla tunteen intensiteeteillä. Päämääränä siintävä kulttuurivammaton näyttelijä on tässä vimmaisesti tunteva, seksuaalisen käyttövoiman ajama luontokappale.⁹⁸

”Ja parhaani yritän”, lupasi Turkka haastattelussa vuonna 1983

”Että nämä opiskelijat saisivat maistaa yhden kerran elämässään, mitä se näyttelijän homma voisi olla. Ja että se voisi olla aika fiksua. Ja että sen puitteissa voisi elää aika syvästi, -ennen kuin ne sitten joutuvat teattereiden hautuumailla.” (Ollikainen 1988, 90)

Turkka korosti myös näyttelijöiden heikkenevää työtilannetta ja sen johdosta odotettavissa olevaa kovenevaa kilpailua. Hän painotti sitä, että näyttelijöiden oli kyettävä työllistämään itseään, tekemään omia esityksiä. (Ollikainen 1988, 90–91) Tämä on emansipatorinen ajatus. Turkan oppilaiden mukana Suomen teatterikentälle siirtyi paitsi ahdistusta, myös paljon omaperäiseksi ja väkeväksi osaamiseksi ja -lostunutta lahjakkuutta:

”---mä oon sitä mieltä että Turkka on tuonu paljon hyvää suomalaiseen teatterikenttään, suomalaiseen näyttelijäntyöhön, tällä hetkellä jos ajattelee noita tosi kovia näyttelijöitä niin monet niistä on Turkan oppilaita”,

mieltii 1990-luvulla opiskellut haastateltava. Turkkalainen tunteiden itsekäytäntö on ollut yksi osa tätä suomalaiseen teatteriin siirtynyttä vaikutusta. Yhdeksi sen pitkän tähtäimen teloksista voi olettaa pyrkimyksen nousta silloisen suomalaisen teatterin käytäntöjen ja taiteellisten tavoitteiden yläpuolelle. Yksi Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimusprojektin haastateltavista sanoo:

”Hän (Turkka) peräänkuulutti älykkäämpää ja vaarallisempaa teatterisukupolvea. En tiedä toteutuiko se. Se oli hänen missionsa meidän kautta.”

Haastatteluja lukiessani huomaan kuitenkin, että nämä emansipatoriset elementit eivät juurikaan ole tavoittaneet haastateltavia. *Vanhahtava, vanhemman polven* tai *vanhemman tyylin* tapa näytellä tunteita saa haastateltavilta osakseen kritiikkiä: se on *teknistä, näyttelemistä eikä kokemista, jopa sietämätöntä*. Tulkitsen haastateltavien viittaavan *vanhemmalla tyyllillä* näyttelemiseen, jonka juuret ovat Turkkaa edeltäneessä koulutuksessa, ja jonka (viimeistään) Turkan opetus siirsi Teatteri-

98 Kulttuurivammasta puhuminen sisältää oletuksen alkuperäisestä ihmisyydestä, jolla on tiettyjä autenttisia ominaisuuksia, ja jonka katsotaan olevan näyttelijälle toivottava mutta valitettavan usein tukahdutettu olemisen tila. Ajatus kulttuurivammasta on sinällään essentialistinen, perustahakuinen, koska se edellyttää oletuksen ihmisen alkuperäisestä olemuksesta tiettyine ominaisuuksineen. Se tuo mieleen seksuaalisuuden ymmärtämisen tavan, josta Foucault kirjoittaa seksuaalisuuden historian ensimmäisessä osassa Tiedontahto. Hänen mukaansa käsitys seksuaalisuudesta tukahdutettuna voimana sisältää perusteettoman oletuksen alkuperäisestä, oikeasta seksuaalisuudesta. (Foucault 1998b, 11–114)

korkeakoulusta syrjään. Turkkaa ei kuitenkaan juuri lainkaan esitetä haastatteluis-
sa henkilönä, joka olisi vapauttanut näyttelijöitä *vanhasta tyylistä*. Haastateltavien
huomio kiinnittyy turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöön liittyviin valta-asetelmiin
ja muihin heidän kielteisiksi kuvaamiinsa piirteisiin.

Turkan -oletettu- pyrkimys vapauttaa näyttelijä kääntyy paradoksiksi. Hän on
ymmärtääkseni pyrkinyt vapauttamaan näyttelijöitä näitä turhauttaneista käytän-
nöistä, mutta on tehnyt sen niin autoritäärisellä tavalla, että on tullut itse saatta-
neeksi näyttelijät altavastajiksi ja kaipaamaan jonkun muun heille tuottamaa uutta
emansipaatiota.

Siirryn nyt kuvaamaan tapoja, joilla haastateltavat tekevät eroa turkkalaiseen
tunteiden itsekäytäntöön. Kutsun näitä puhumisen tapoja diskursiiviseksi vallan-
vaihdoiksi.

Diskursiivinen vallanvaihdos: ulos turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä

Olen kuvannut turkkalaista tunnetyöskentelyä itsekäytännön käsitteen kautta. Luki-
essani haastattelupuhetta tämän näkökulman kautta olen väistämättä törmännyt kri-
tiikkiin, jota haastateltavat esittävät turkkalaista tunnetyöskentelyä (itsekäytäntöä)
kohtaan. Se on tullut vahvasti esiin edellisissä itsekäytäntöä kuvaavissa alaluvuissa.
Turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä kohtaan suunnattu kritiikki on selkeästi **valtaa
kuvaavaa puhetta**, osin hyvinkin eksplisiittisesti. Ja kuten olen luvussa 4 metodo-
logiaa esitellessäni huomoinut, vallan kuvaaminen on usein samalla myös vallan
ottoa. Tulkitsenkin tämän turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä kritisoivan puheen
vallanoton eleeksi. Puhe ottaa tukevan otteen näyttelijäntyöstä tunteineen päivi-
neen, vie sen kauaksi turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä ja alkaa rakentaa sitä
uudelleen. Kyseessä on diskursiivinen vallanvaihdos. Oikeus oikeaan tietoon otetaan
haltuun, siirretään uuteen paikkaan, viedään pois joiltakuilta. Kuten haastateltava
huomaa kehitellessään assosiaatiota turkkalaisesta tunnetilanäyttelemisestä:

*"Tähän liittyy myös vähän sellanen halveksunta, omalta puolelta. ---ei tätä nyt näin
tehä tätä ammattia että ei tos oo mitään järkeä."*

Hän erottautuu turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä korostamalla, että as-
sosiaatiossa esiintyvä näyttelijä on joku muu kuin hän itse:

"Mä tosiaan ajattelen et se en oo minä."

Erittelen nyt edelleen tämän vallanvaihdon piirteitä. Kiinnitän huomioni
ensiksi siihen, keneltä vallanvaihdos ottaa pois oikeuden tuottaa oikeaa tietoa, ja
toiseksi siihen, millaisin argumentein vallanvaihdosta tuotetaan.

Keneltä oikean tiedon hallitsemisen valtaa ensisijaisesti viedään pois? Ketä vastaan asetutaan? Toisin kuin voisi kuvitella, vastaus ei yksiselitteisesti ole Turkka. Haastateltavat esittävät Turkasta voimakkaan kritisoinnin lisäksi myös myönteisiä kommentteja. He antavat tunnustusta hänen ohjauksilleen tai kouluttamiensa näyttelijöiden taidoille ja ammatilliselle menestykselle. Diskurssiin mahtuu siis myös myönteistä puhetta turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä:

"Mä oon sitä mieltä että Turkka on tuonut paljon hyvää suomalaiseen teatteriin. --toisaalta kun on itte kokenu niin on mielestään saanu sieltä toisaalta ihan hyvän pohjan."

Kysyin yhdeltä Turkan kouluttamalta näyttelijältä, tekeekö hän nykyään näyttelijäntyötä tunteiden osalta eri kautta kuin opiskeluaikoina. Hän totesi ettei hän *ihan eri kautta varmaan tee*. Hän kertoo käyttävänsä Turkalta saamiaan oppeja, esimerkiksi tunteiden näyttelemisen fyysisyyteen ja mielikuviin liittyen.⁹⁹

Turkan henkilöön ja opetukseen liitettävät merkitykset, niin joidenkin haastateltavien puheessa kuin muissakin suomalaisen teatterikeskustelun yhteyksissä, muodostavat kuvan hyvin erityisestä ja hyvin ambivalentista suhteesta. Kuten Hannu Tuisku toteaa: *"Hänet (Turkka) kuvataan toisaalta intohimoiseksi, omaperäiseksi ja lämminhenkiseksi, toisaalta arvaamattomaksi, jyrkäksi ja jopa hyökkääväksi."* (Tuisku 2011b, 112–113)

Samankaltaisesta suhteesta kertoo Kylli Köngäs opinnäytteessään:

"Minua hellyyttää ajatella, kuinka tärkeä jokainen hänen minulle sanomansa kommentti oli ja on ollut. Niitä positiivisia olen kantanut sydämessäni voimavarana, ja negatiiviset ovat pysyneet matkassani minulta lupaa kysymättä." (Köngäs 1999, 23)

Luen näin myös Satu Silvon puheen hänen pohtiessaan suhdettaan Turkkaan ja tältä saamaansa näyttelijänkoulutukseen. Hän kritisoi Turkkaa monessa asiassa, mutta toisaalta:

"Minulla on hyvin lämmin suhde kun näen Turkan. Minua suorastaan itkettää, kun näen hänet. Hän on niin oma itsensä kuin olla voi. 'Voi hyvä jumala, tossa se on, se on jotenkin samalla niinkuin pieni poika ja samalla niin viisas.'"
(Paavolainen 1999, 134)

Näyttelijä Koskinen: *"Ymmärrän tuon jotenkin. Koko ajan kun olen kirjoittanut tätä lukua, olen pelännyt, että Turkka kuolee kesken tämän tutkimuksen tekemisen. En ymmärrä miksi olen alkanut ajatella sitä, mutta se tuntuisi hirveän pahalta. Vanha mies."*

⁹⁹ Huomaan kysyneeni varsin vaikean kysymyksen: on hankalaa jäljittää *mitä kautta* mikäkin näyttelemisen tapa on itseen tullut. Haastateltava vastaa kuitenkin suhteellisen mutkattomasti. Hänen käsityksensä on, että jotakin konkreettista Turkan opetuksesta on jäänyt hänen työskentelynsä.

Kaikkine historioineen. Minusta ei tunnu hyvältä, kun tutkija Koskinen kirjoittaa hänestä kaikkea tuota kritiikkiä. ”

Turkan sijasta haastateltavien terävimmän kritiikin kohteena ovat Turkan oppilaat, jotka on poimineet sieltä sen mitä ovat poimineet. Ja jollain tavalla vieneet sitä joko eteenpäin tai sit ihan reilusti taaksepäin sitä metodia.

Haastateltava puhuu tässä nimenomaan osasta Turkan ohjaajaoppilaita ja hänen muita, myöhemmin ohjaajina toimineita opiskelijoitaan, jotka ovat ohjanneet ja kouluttaneet ammattinäyttelijöitä ja erityisesti nuoria harrastajia.¹⁰⁰ Tässä tulee jälleen esiin Teatterikorkeakoulun ja harrastajateatterikentän sekoittuminen ja päällekkäisyys. Erään haastateltavan mukaan moni jälkiturkkalainen ohjaaja ei pysty työskentelemään oman sukupolvensa näyttelijöiden kanssa, vaan tarvitsee voimakkaan ikä- ja statuseron ohjattaviinsa:

”---hirveen monet jälkiturkkalaiset ohjaajat ottaa hyvin autoritäärisen aseman ryhmässään, ja sit on se et ne tarvii aina niitä nuoria apinoita, joita he kouluttaa. ---piti olla aina se porukka jolle saa huutaa ja pauhata ja joita voi käsitellä. Jotka pysyy tässä sun---näpeissä. ”

Haastateltavat kuvaavat näitä ohjaajia pääosin valtaa ja auktoriteettia tavoittelevina ja siihen ripustautuneina huutajina, jotka ovat vaatineet näyttelijöiltä tunteiden kokemista ja ilmaisua aggressiivisin keinoin. Haastateltava muistaa heidät edessään kuola leuassa huutamassa että ei sulloo mitään jotenki vittu äää, niinkun mä tutustuin, ehdin tutustuu näihin miehiin --- ennen ku mä tulin kouluun (harrastajateattereissa).

Haastateltava esittää autoritäärisille jälkiturkkalaisille ohjaajille eettisen vaatimuksen:

”Mä oon sitä mieltä et tässä maassa on monia teatteriohjaajia joiden pitäis kiertää tuolla ja pyytää anteeksi kymmeniltä ellei sadoilta ihmisiltä. ”

Toisaalta erään haastateltavan käsityksen mukaan ohjaajaopiskelijat jäivät Turkan koulutuksessa yhtä lailla altavastaajiksi kuin näyttelijätkin:

”---ei ohjaajaoppilaat osannut ohjata ja mitenkään liittää tunteita näyttelijäntyöhön. Ne oli ittekki aivan yhtä peloissaan. Kun iso kalju tuli niiden selän yli aina ohjaamaan. Aina kun se tuli paikalle niin kaikki meni ihan kipsiin ja pelkäs. Että kuka nyt saa turpiin ja mitä nyt tapahtuu. ”

Niin inhimillisesti ymmärrettävää ja perusteltua kuin jälkiturkkalaisen ohjaamisen vallankäytön kritisointi onkin, en voi välttyä ajatukselta, että Turkan ohjaajaoppilaat asetetaan tämän puheen myötä varsin raskaaseen syntipukin asemaan.

¹⁰⁰ Esiin tuodaan myös muita Turkalta voimakkaasti vaikutteita ottaneita henkilöitä, joiden tieto ja käytännön ymmärrys Turkan työskentelytavasta ovat perustuneet ulkopuolisen tarkkailijan saamiin vaikutelmiin: *”---Tai sit näitä, onhan näitäkin paljon jotka on lukeneet Turkan näitä, Lihat ylös -kirjoja ja sieltä kehittäneet tavallaan sen oman siltä pohjalta. ”*

Seuraavaksi kysyn, minkälaisia argumentteja haastateltavat käyttävät kritisoidessaan turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä. Keskityn tarkastelemaan eettisiä, humaaniuteen vetoavia argumentteja sekä käytännöllisiä, psykologisrealistiseen diskurssiin ja sen näyttelemisihanteeseen tukeutuvia argumentteja.

Ettinen argumentti liittyy haastatteluissa laajasti esiintyvään vallankäytön kritisointiin, jota olen jo tuonut esiin runsaasti. Se on suorassa yhteydessä näyttelijä altavastaajana -diskurssiin ja sen voi tiivistää teesiin **näyttelijää ei saa tehdä altavastaajaksi**. Ettinen argumentti on voimakkaimmillaan silloin, kun haastateltavat kritisoivat ruumiillista väkivaltaa, jonka avulla tunnetiloihin on äärimmillään pyritty.¹⁰¹ Väkivalta on saattanut kohdistua toiseen näyttelijään:

"Tuotetaan tilanteita jotka on niin rajuja että me aletaan tuntea jotain! Hakataan toisiamme naamaan!"

Tai se on voitu kohdistaa itsen esimerkiksi hakkaamalla päätä seinään tai sormia betoniin toivotun tunnetilan saavuttamiseksi. Näissä tapauksissa väkivalta on ollut itsekäytännön myötä sisäistettyä toimintaa: teemme näin, koska olemme oppineet tällaisen tavan. Meillä täällä ollaan näin. Tämä on tällä hetkellä meille niin tärkeää, että suostumme vahingoittamaan ja vahingoittumaan, ja me uskomme sen olevan hyvä ratkaisu. Uskomme että se auttaa näyttelemisessä, uskomme että se tekee meistä kelpollisia itsekäytännön noudattajia. Väkivalta on osa turkkalaisen tunteiden itsekäytännön alistumisen tapaa.

Toisaalta väkivallan uhkaa on saattanut kohdistua näyttelijöihin heidän omasta toiminnastaan riippumatta.

"Jos et sä oo parempi niin mä lyön sua turpaan",

muistaa haastateltava ohjaajan uhanneen hänen vastanäyttelijäänsä.

Haastateltavilla on erilaisia käsityksiä siitä, mitä kurivaltaan ja väkivallan uhkaan perustuva näyttelijänkoulutus/ohjaus tekee näyttelijöiden tunnetyöskentelylle. Jotkut heistä katsovat, että tällaisen opettamisen/ohjaamisen tavan väkivaltaisuus saa näyttelijän puolustusasentoon, *lukkoon*, ja sen avulla on näin ollen mahdotonta saada aikaan muuta kuin opetukseen/ohjaukseen itseensä kohdistuvaa ahdistusta, *pelkoa* ja *vitutusta*. Yksi, 1980-luvulla opiskellut haastateltava kokee oppineensa tunteiden ja näyttelijäntyön yhteyttä vasta työelämässä:

"---se oli päällimmäisenä siis se vitutus. Mikähän se olis oikein niinku tieteellisellä termillä --- pelko oli toinen. Nää kaks tunnetilaa oli päällimmäisenä. Niitä ei tarvin-

101 Foucault'n mukaan väkivalta on eri asia kuin valta. Hän näkee vallan tuottavana ja väkivallan yksinomaan tukahduttavana. Vallankäyttötilanteessa henkilöllä, johon valtaa kohdistetaan, on periaatteellinen mahdollisuus valita toisin, väkivaltatilanteessa tällaista mahdollisuutta ei ole (Alhanen 2007, 122; Pulkkinen 2003, 97; katso myös 4.luku) Katson kuitenkin haastatteluissa kuvatun väkivallan vallankäytön päätepineeksi. Sillä on selkeä yhteys valtaan, koska ilman voimakasta valta-asetelmaa väkivallan käyttö tai sillä uhkaaminen ohjaus- ja opetustilanteissa ei mahdollistuisi.

nu kenenkään opettaa, ne tuli luonnostaan. --- Koulussa oppi vain pitämään tunteita piilossa---mä menin niin lukkoon. Kun se asia esitettiin aina huutamalla.”

Toiset haastateltavat katsovat kurivallan avulla potentiaalisesti saatavan aikaan vaikuttavaa tunneilmaisua, mutta hekin arvioivat tämänkaltaisen opetuksen ainakin joiltain osin arvelluttavaksi.

Eettisen argumentin lisäksi haastateltavat käyttävät paljon myös käytännöllistä argumenttia kritisoidessaan turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä. Käytännöllinen argumentti tulee esiin haastateltavien arvioidessa itsekäytännön tuottamaa näyttelijän tunteiden ulkoista ilmiä, sitä miltä se näyttää ja vaikuttaa katsojien silmissä. Haastateltavien puheesta kuuluu vahvana, että he eivät usko tämän itsekäytännön myötä päästävän tunneilmaisuuksiin, jota he arvostavat. He eivät usko, että se *toimii*. Viittasin jo *tunnetilassa näyttelemiseen*, josta haastateltavat assosioivat, ja jonka he nimesivät turkkalaiseksi tai jälkiturkkalaiseksi näyttelemiseksi. Siihen liittyy kohotetun ja ylösvedetyn ruumiinasennon lisäksi tunnetilan tietynlaisuus: se ei käytä hyväkseen kaikkia niitä muotoja joina tunteet voivat ihmisestä näkyä, vaan tunne rajautuu siinä varsin tiukasti sellaiseen muotoon, jonka itsekäytäntö antaa ilmetä. Tätä tunnetilan olemusta, eletä, haastateltavat vierastavat. He tuovat esiin, että he eivät voi *tunnistaa* tämän tunnetilaeleen keskeltä mitään tiettyä tunnetta:

”--- mä en tunnista kyllä sitä tunnetta että, se on vähän se ongelma.”

Haastateltava tuo esiin tarpeensa tunnistaa näkemänsä tunne, tietää sen nimi. Ymmärtää mistä on kysymys. Haastatellut lukevat tunnetilaeleestä ulos yleisen ja epämääräisen, mutta selkeästi ylinegatiivisen, *miinusmerkkisen* tilan:

”Musta se on heti negatiivinen.”

Turkkalaiseen tunnetilaan liitetään *huuto* ja *öriä*, *kyryneleet* ja *huohottaminen*. Sitä kuvaillaan *hysteriaksi* tai *joksikin ahdistuneisuuden ja hädän sekoitukseksi* tai *joksikin sellaiseksi*.

”---tuskan kautta ja itkun kautta---, kuvaa Turkan kouluttama haastateltava opiskeluaikansa näyttelemisen perusvirettä.

”Turkka laitto kyllä kaikki itkemään”, hän sanoo.

Samansuuntaiselta kuulostaa jälkiturkkalaisen ohjaustavan kanssa tutuksi tulleen haastateltavan turhautunut puhe:

”--- teki enemmän niitä tunteita vaan, kohtauksesta toiseen näytteli niitä tunteita. Täs kohtaukses on tällaset tunteet mitä näyttellään. Sit seuraavassa kohtauksessa taas mun pitää itkee. Ja sit taas mun pitää itkee. Ja et miten mä saan ne itkut tulemaan. Ja jotenkin oli niin urpo, ettei ymmärtäny sitä, ettei sillä oo vitunkaan merkitystä et miten ne itkut sieltä tulee --- et itkenköhän mä nyt tarpeeks paljon täs kohtaukses et kelpaaks

*tää ohjaajalle vai ei. ---Ja mulla kesti saatana kymmenen vuotta ennen kun mä sen oivalsin ---*¹⁰²

Ylinegatiivisuuden lisäksi turkkalaisen itsekäytännön tuottamaksi assosioitua tunnetilaa, tilaa tai tiloissa oloa kritisoidaan toiminnallisen suunnan puutteesta ja holtittomuudesta, siitä että se ei kerro mitään. Tunnetilalta puuttuu haastateltavien mukaan suunta johon se liikkuisi, liikuttaisi näyttelijää tai roolihenkilöä tai katsojaa:

*”---se on fokusoimaton, et silt puuttuu ikäänku, semmonen mihin mä voisin samais-
tuu, semmonen toiminnan tai tahdon suunta. ---se suunta on itseasias suuntautunu
ylläpitämään sitä tilaa.”*

Ja koska suuntaa ei ole, tunnetila näyttää myös liikkumattomalta. Siitä puuttuu positiivinen, eteenpäin kuljettava tunne-energia. Se pysyy paikallaan.

*”Must se näyttää jotenki kauheen ei-toiminnalliselta koska se on, se näyttäytyy niin
muuttumattomalta. Et jos sä oot tollasessa tilassa, niin tee itelles jotain, reagoi siihen
tilaan jossa sä oot ---nyt kun mä kuvittelen sen ylösvedetyn näin, niin sehän haluais,
vittu, mä haluan levätä! Että mä en jaksata tätä enää! Että mee makaamaan!”*,
sanoo haastateltava.

Haastateltavien mukaan turkkalainen tunteiden itsekäytäntö ei liikkumattomuutensa ja suunnattomuutensa takia kerro, ilmaise draamallista tilannetta. Se ei kommunikoi eikä vie eteenpäin roolihenkilön tarinaa tai kaarta. Yksi haastateltava sanoo:

”---mun mielestä se ei kerro mitään. Se on niinku se, ongelma.”

ja toinen pohtii:

*”---siihen jää vähän niinku alle ja tulee vähän semmonen et --- mee kauemmas ja
rauhotu et mä voin niinku kattoo ja kuunnella et mitä sullon asiaa.”*

Haastateltava kertoo haluavansa kokea että teatteriesityksessä on jotain mikä muistuttaa riittävästi jotain kokemusta elämästä jollain tasolla. Joko siinä absurdiudessaan tai vaikeudessaan määritellä tai mitä tahansa. Mut et sieltä joku semmonen etaa, tää kertoo kyllä elämästä. Kertoo nyt tämän puolen elämästä”. Hänen mukaansa turkkalaisen tunteiden itsekäytännön myötä ei synny tällaista oivallusta, koska se ei viittaa mihinkään tunnistettavaan ilmiöön tai ihmisyyden olomuotoon:

”---että kukaan, millään tavalla rakennettu, minkäänlainen ihminen ei ole tuollainen.”

En voi välttyä ajattelemasta, että yhteiskunnallinen kytkös, maailmasta kauhistuminen ja pako paratiisista, on jäänyt kommunikoimatta haastateltaville. Heidän

¹⁰² Turkkalaisen tunteiden itsekäytännön kritisointi on suurelta osalta ylenpalttisen näyttämöllä itkemisen kritisointia.

Vaikka moni haasteltava huomaa, ainakin joiltain osin, arvostavansa oikeaa itkua näyttämöllä, he toisaalta suoraan sanoen kritisoivat itkemisen ylikorostumista turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä. Itkemiseen viitataan monilla eri sanoilla, kuten *parkua*, *vetistellä*, *vollottaa* tai *völlöttää*. Näiden sanojen sävyä voi pitää ivallisena. Niitä käyttämällä itkemisestä riisutaan sen mahdolliset samastuttavat ulottuvuudet ja se laitetaan kuulostamaan lapsen kiukuttelulta.

kuvaustensa perusteella turkkalainen näyttelijä kauhistuu katsojien päiden yli. Katsojat jäävät sivullisiksi. Ottaen huomioon turkkalaisen tunteiden itsekäytännön synnyttämän ohjaustavan autoritäärisyyden, on mahdollista että näyttelijät ovatkin monessa esityksessä näytelleet ohjaajaa ja hänen vaatimuksiaan varten, eivät niinkään yleisölle.¹⁰³

Tarina, kaari, samastuttavuus, tunnistettavuus, toiminnallisuus, toiminnan ja tahdon suunta. Niitä haastateltavat kaipaavat, ja niitä he eivät turkkalaisesta ja jälki-turkkalaisesta tunnetilan ilmiästä löydä. Näistä kaipuun kohteista tulee mieleen psykologinen realismi ja sen mukainen roolikäsitys. Psykologisesti ymmärrettävä roolihenkilö, jota kuvasin aidon tunteen diskurssin yhteydessä alaluvussa 5.1, tuodaan turkkalaisen tunnetilanäyttelijän tilalle. Haastateltavat tuovat ilmi hermostusta siitä, että he eivät tunnista turkkalaisen itsekäytännön rakentamaa tuntijaa, että se ei motivoidu heidän silmissään minkään heidän hahmottamansa psykologisen logiikan mukaiseksi. Aito tunne näyttää saavan tässä ruumiillisuuden ja simulaatio-maisuuksien lisäksi vielä yhden sisällön: psykologisrealistisen uskottavuuden. Nämä ajatukset tuovat mieleen myös Stanislavskin järjestelmän. Vaikka Stanislavskin ja psykologisen realismin välille ei voikaan ongelmitta vetää yhtäläisyysmerkkejä, useimpien suomalaisten näyttelijöiden mielissä Stanislavskiin liittyvät psykologisen ajattelun pohjalta ymmärrettävät roolihenkilöt ja heidän välisensä tilanteet. Tulkintani mukaan tässä puheessa – ja suurella osalla muutakin näyttelijäpuhetta – tulee esiin ”implisiittinen Stanislavski”.¹⁰⁴

Tulkitsen tässä puheessa kuvastuvan myös psykologisen diskurssin, psykologisrealistisen näyttelemispuheen muodossa. Tämä psykologiavaikutteinen puhe on suoraa jatkumoa sille roolihenkilöön kytkeytyvälle puheelle, joka tuli esiin Aitousdiskurssin yhteydessä. Nyt näen siitä jo muodostuvan oman diskurssinsa. Se on psykologian alan diskursseja (esimerkiksi psykodynaamisia teorioita) muokkautuneina näyttelijäpuheeksi, niiden näyttelijäpuheilmentymää. Kutsun sitä **psykologisrealistiseksi diskurssiksi**.

¹⁰³ Pauliina Hulkko kirjoittaa ongelmista, joita syntyi, kun turkkalainen itsekäytäntö tiettyssä vaiheessa pysähtyi ja lakkasi kehittymästä. (Hulkko 2011, 18) Tulkitsen yhden haastateltavan viittaavan samaan ilmiöön puhuessaan *toteemista*, joksi tietty tekemisen tapa jäähmetty, ja jonka syntyessä *metodi kuolee*. Turkkalaisen tunteiden itsekäytännön mukaista tilaansa näyttelevä näyttelijä jäähmetty rapistuvaksi toteemiksi, josta ei mikään enää kulje ulos ja johon kukaan ei enää halua samastua.

¹⁰⁴ Mikko Kanninen kirjoittaa väitöstutkimuksessaan Stanislavskin (tai oikeammin Stanislavskin järjestelmän pohjalta yhdysvaltalaisissa kehitetyn ”*metodi-Stanislavskin*”) ajatusten juurtuneisuudesta suomalaisten (kin) näyttelijöiden ymmärrykseen tavalla, joka on yhdenmukainen oman ”implisiittisen Stanislavskin” ajatukseni kanssa. Kanninen kiinnittää huomionsa ”metodi-Stanislavskilaisiin” tapoihin puhua näyttelemisestä, sekä tapoihin, joilla ”*aina piilostaan hyppävä metodi-Stanislavski*” muokkaa esityksiä omavaltaisesti haluamiinsa suuntiin. (Kanninen 2012, osa ”Stanislavski”)

Haastattelujen perusteella syntyy mielikuva, että turkkalaisessa tunteiden itse-käytännössä tunnetyöskentelyn tekniikat ilmaisevat ainoastaan itseään, ilmenevät vain itsenään. Itsekäytännön manifestina. Näyttelemisestä tulee itsekäytännön esittämistä ja esittelyä, ei roolin tai tilanteen näyttämistä. Esiintyjä ei esitä draaman roolia, vaan tunnetilassa esiintyvän turkkalaisen tai jälkiturkkalaisen näyttelijän roolia, jonka *suunta on itseasias suuntautunu ylläpitämään sitä tilaa.*

--- pitääks mun vaan ihailla sua?”,

haastateltava kysyy assosiaationsa näyttelijältä,

”---ja sitä kuinka sä nyt oot niin elossa, lainausmerkeissä.---jos halutaan kehittää semmonen estetiikka, missä on niinku ns.näyttelijä tunnetilassa, niin hyvä, hyvä niin mutta musta se on tylsää pidemmän päälle---”,

haastateltava puhuu. Hän ei halua katsella näyttelijää näyttelemässä turkkalaista näyttelijää näyttelemässä tunnetilaa. Hän haluaa nähdä sen sijasta roolihenkilön, kaaren, draaman tapahtumat.

Näyttelijän positiot: Lapsesta täysi-ikäiseksi

Kun haastateltavat puhuvat turkkalaisesta tunnetyöskentelystä ja siihen liittyvistä valta-asetelmista, heidän puheestaan voi lukea moniulotteisen näyttelijän position. Yksi position puolista on **aktiivinen tekeminen ja työskentely**: tunteisiin otetaan aktiivinen suhde, niitä pyritään muokkaamaan ja ottamaan haltuun, käytettäväksi. Tämä positio liittyy siihen, minkälaiseksi näyttelijän ja tunteen välinen suhde ymmärretään. Tätä position ulottuvuutta käsittelen seuraavassa alaluvussa (5.3). Toinen position puoli on **individualistisuus**: turkkalainen tunnetyöskentely korostaa yksittäisten näyttelijöiden välistä kilpailuasetelmaa eikä rohkaise kontaktinottoon. Tämä positio liittyy siihen, minkälaiseksi näyttelijöiden välinen suhde ymmärretään. Tätä position ulottuvuutta käsittelen alaluvussa 5.4.

Kolmanneksi haastateltavien puheessa tulee esiin näyttelijälle lankeava **lapsen positio**. Tämä positio liittyy siihen, millaisena nähdään näyttelijän ja ohjaajan/opettajan suhde ja tuon suhteen sisältämiin valta-asetelmiin. Tätä positiota käsittelen nyt.

Yhden haastateltavan puheessa lapsen positio tulee esiin näin:

”---Se näyttelijän positio on niin regressoiva, väistävä. Se houkuttelee siihen ---sen odotetaan luopuvan osasta tämmöisiä sosiaalisia esteitä---sen oletetaan riisuvan osan niistä pois --- muuttua tunne-elämältään ja ilmaisultaan jossain määrin lapsen kaltaiseksi.”

Lapsi on metafora, joka toistuu muissakin yhteyksissä näyttelijöistä puhuttaessa. Aineistossa lapsen positio tulee esiin eri tavoin. Se voidaan liittää näyttelijöiden oletettuihin ominaisuuksiin. Ne voivat olla myönteisiksi miellettyjä kuten avoimuus, spontaanius, rikas kuvittelemisen kyky tai valmius leikkiin. Toisaalta aikuisen näyttelijän vertaaminen lapseen viittaa regressoitumiseen, yksinkertaisuuteen tai vastuuttomuuteen, joita voidaan pitää kielteisinä ominaisuuksina. Erään haastateltavan mielestä näyttelijän lapsenkaltaisuuden hyväksyminen ja arvostus edellyttääkin myös kielteisiksi miellettyjen reaktioiden hyväksymistä:

"--- ja sillon se tarkoittaa sitä et täytyy hyväksyä se et se samalla regressoituu niin et se voi alkaa kiukutteleen tai protestoimaan---"

Lapsen positio voi kiteytyä myös näyttelijän ja ohjaajan välisen suhteen dynamiikkaan, jolloin näyttelijä on kuin lapsi, esimerkiksi tarvitseva, huomionhaluinen tai kiukutteleva suhteessa ohjaajaan. Haastateltavan puheessa ohjaaja voi rinnastua vanhempaan tai lastentarhan tätiin:

"---ohjaaja tai lastentarhan täti on ikäänkuin muistutus siitä että tääl täytyy olla näin---"

Ohjaajille asetetaan myös vaatimuksia siitä, kuinka lapseksi regressoituneeseen näyttelijään tulisi suhtautua:

"--- sit kun se näyttelijä alkaa huutaa sille ohjaajalle et sä oot mulkku, että sä pakotat mut tekemään kaikkee vastenmielistä täällä, niin ei ohjaaja sillon voi ruveta huutaan takas että haista vittu, että sun on tehtävä se. Vaan sen pitää sanoo et okei, nyt istutaas alas ja rauhotutaan, et otatsä kahvii? Onksun nälkä? Onksul nyt joku hätä, puhusikse mulle siitä? Sen pitää kuunnella. Koska niinhän se on, niinku lapsen kanssa---"

Nämä toiveet ymmärtävästä ohjaajasta-vanhemmasta, lastentarhan tädistä- eivät kuitenkaan usein toteudu. Tällöin näyttelijä-lapsi saa orpolapsen hahmon. Tämä lapsi lähtee kenen tahansa mukaan, jolta uskoo saavansa eväitä näyttelemiseensä:

"---kyl mä heittäydyin aika lailla niitten ohjaajien syliin, noin kuvaannollisesti. Ja oletin et ne tekee must jotenki jotain."

Tällaista orpolapseen rinnastuvaa näyttelijää on helppo kohdella kaltoin. Näyttelijä altavastajana –diskurssi, jossa tunne näyttäytyy odotusten täyttämisenä, tarjoaa näyttelijälle lapsen positiota juuri tässä, kaltoinkohdellussa mielessä, uhrina. Eräs haastateltava käyttää lapsi-metaforaa nimenomaan kritisoidessaan voimakkaasti näyttelijään kohdistuvaa vallankäyttöä. Hän yhdistää sen moraaliseen argumenttiin, jonka suuntaa turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä vastaan:

"Se (sadistinen ja alentava käytös metodin nimissä) on mun mielestä niinkun lapseen sekaantumiseen verrattava rikos."

Hän perustelee kantaansa mainitsemalla näyttelijän *regressoivan aseman* ja sen lisäksi faktisen suurehkon *ikäeron* joka näyttelijän ja ohjaajan välillä on tavallisesti esimerkiksi Teatterikorkeakoulussa ollut, sekä *ammatinkuvien erilaisuuden ja suhteen toisiinsa*. Voimakkaimmat ilmaisut haastatteluissa ja muussa 1980-luvun näyttelijänkoulutusta käsittelevässä puheessa kuvaavat näyttelijäopiskelijoita, jotka ovat menettäneet kokonaan oman kykynsä harkintaan ja ajatteluun. Tietoisuuden, kontrollin sekä kontaktin ja yhteisen näköyhteyden menettäminen voidaan nähdä askeleina tähän harkinnan menetykseen.

Mitä tapahtuu, kun näyttelijä havahtuu ja löytää itsensä lapsen positioista? Yhden haastateltavan mukaan lapsi ei tajua tulleen kaltoinkohdeksi sillä hetkellä, kun se tapahtuu. Oivallus kaltoinkohdeksi tulemisesta tulee vasta myöhemmin. Haastateltavan mukaan sama pätee turkkalaisen tunteiden itsekäytännön piirissä altavastaajaksi tehtyyn näyttelijään:

”---sit vuosia myöhemmin sä mietit et mitä vittua? Mitä vittua mä annoin sen tehdä mulle niin? Miksei, miksei kukaan tehny mitään? Siin oli ihmisiä ympärillä, miksei kukaan sanonu mitään? Miksen mä sanonu et ei, et vittu sä et huuda mulle noin? Jos sä uhkaat lyödä mua turpaan niin vittu, lyö sit niin soitetaan poliisit. Tai niinku et kyl tääl varmaan joku mua puolustaa mut ei, ku ihmiset niinku tarvitsee kauhusta ja vittu et no, nyt se on ton kimpussa, hyvä, se ei ehkä käy mun kimppuun.”

Haastateltavien puhe kuitenkin kertoo selvää tarinaa: johdattaa pois voimakkaimista vallan pyörteistä, taistelee siitä irti ja näyttää tien emansipaatioon. Emansiipaatiolla on alunperin tarkoitettu lapsen vapautumista holhoojan määräysvallasta tai orjan vapautumista isännästä. Kuvatessaan ammatillista itsenäistymistä ja siirtymistä teatterikoulusta työelämään haastateltavat puhuvat suoraan *kasvamisesta aikuiseksi näyttelijäksi ja vapautumisesta*. Haastateltava puhuu:

”Ei kannata itsellä pitää kahleita että se mitä teatterikouluaikana on ollu että se olis se yks ja ainoa oikea tapa tehdä. Et jonkinlaista sellasta pikkuhiljaa vapautumista siitä ja tietenki kasvamista niinku aikuiseksi näyttelijäksi. Että tajuaa että mun pitää ihan itse ajatella ja itse tehdä nämä ratkasut ja mä voin tarjota mitä tahansa, mun ei tarvi odottaa että ulkopuolelta joku sanoo mulle et mitä mun pitää tehdä tai miten mun pitää tehdä. Ja mulla voi olla omia mielipiteitä ja ajatuksia, semmosta itsenäistymistä---”

Miten aikuinen näyttelijä sitten suhtautuu tunteisiin näytellessään? Ainakin hän kykenee tuntemaan vaipumatta holtittomaan kontrolloimattomuuteen. Hän voi hyväksyä tunteensa ja silti hallita tekonsa, *mikä on varmaan ihan sama prosessi mitä on pienen lapsen kasvaminen kohti jotain aikuisuutta tai semmosta*, sanoo haastateltava.

Yhden haastateltavan tavassa puhua aikuisen tunnetutkimuksesta vilahtaa jälleen psykologisrealistinen diskurssi:

"paljon tärkeempi (kuin voimakkaat, ohjaajan miellyttämiseksi tuotetut tunnetilat) on ehkä se kaari mitä siinä näyttelee"

Hän jatkaa:

*"--- ja ehkä se että kohtaa ne muut näyttelijät siellä näyttämöllä ja antaa sen ta-
pahtua heidän kesken, et energiatasot on joka ilta erilaiset näyttämöllä ja rytmi on eri,
pikkasen erilainen joka ilta ja yleisö rytmittää omalla tavallaan."*

Muiden kohtaaminen ja dialogi. Yhdessä tapahtuttaminen ja yhteiselle tapah-
tumiselle antautuminen. Erilaisten rytmien, energiatasojen ja yleisöjen aistimi-
nen. Kommunikaatio. Tällä puheella tehdään voimakasta pesäeroa turkkalaiseen
tunteiden itsekäytäntöön ja rakennetaan jälleen kollektiivisen tunteen diskurssia,
jonka vahvaan asemaan haastatteluissa olen jo aiemmin viitannut, ja johon tulen
palaamaan luvussa 5.4.

Haastateltava kuvaa oman vapautumisprosessinsa apuna toiminutta arkipäiväis-
tämistä, demystifikaatiota. Enää hänen ei tarvitse turvata näyttämölle menoaan tun-
netilalla, sellaisella ololla että voi mennä.

*"et mun piti se ihan opetella myöhemmin, se että sinne näyttämölle, perkele sinne
voi vaan mennä. ---ei se nyt jumalauta mikään saarnastuoli ole tuo näyttämö---se piti
jotenki sillä tavalla arkipäivästä---*

Se, että haastateltavat hylkäävät tunteiden turkkalaisen itsekäytännön, ei tarkoita
että he hylkäisivät tunteet näyttelijäntyöstä. Näyttelijäntyö tunteineen ei kuitenkaan
tässä puheessa ole enää koko olemusta ja siviilielämää läpäisevä tila ja eettisten ja
ruumiillisten velvoitteiden kokoelma, pyhä tila jossa vasta tunnetilan suuruus oi-
keuttaa näyttämöllä olemisen. Näyttelijäntyön voi katsoa palautuvan tässä puheessa
nimenomaan näyttelijäntyöksi. Toisaalta se, mitä näyttelijä tekee, ei ole tässäkään
näkemyksessä ainoastaan työtä, vaan määritty myös taiteeksi. Haastateltavan sanoin
näyttelijä voi luopua tarpeesta olla toisen määriteltävänä, jolloin voi syntyä todellista
näyttelijäntaidetta, et se ei oo pelkästään ohjaajan halujen kuuliaista toteuttamista.

5.3. NÄYTTELIJÄNTYÖN LAITOKSEN 1990-LUKU: NÄYTTELIJÄN TUNTEET
RYHMÄTEATTERIN KAUELLA JA HAHMOMETODISSA

Edellisessä luvussa olen kuvannut Teatterikorkeakoulussa 1980-luvulla esiintyneitä tunnettyöskentelyn muotoja, jotka henkilöityivät Turkkaan ja jatkuivat joidenkin hänen oppilaidensa työskentelyssä niinkutsuttuna jälkiturkkalaisena tunnettyöskentelynä. Olen myös sijoittanut tämän tunnettyöskentelyn kuvaukset, sekä omat kokemukseni siitä, foucault'laisten ajattelun kehikkoon ja esittänyt sen itsekäytäntönä.

Tässä luvussa kuvaan, millaisia tunteiden itsekäytännön muutoksia Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön opetuksessa tapahtui **1980-luvun lopulla ja 1990-luvulla** Turkan (ja häneltä voimakkaita vaikutteita ottaneen Jussi Parviaisen) siirrettyä Teatterikorkeakoulusta muihin tehtäviin. Olen luvussa 2. kuvannut hämmäntynyttä valta- ja muuta tyhjiötä, joka jonkin aikaa vallitsi Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön koulutusohjelmassa – kuten myös ohjaajantyön ja dramaturgian koulutusohjelmassa – Turkan ja Parviaisen lähdettyä, ja sen jälkeistä **Ryhmäteatterilaisten tuloa opettajanpaikoille**. 1990-luvulla opiskellut ja myös jälkiturkkalaisten käytäntöjen kanssa tekemisissä ollut haastateltava muotoilee ajatuksiaan Turkan ja Ryhmäteatterin kausien keskinäisestä suhteesta:

”Niin siis siellä ilmeisesti kävi joku tällanen vastaveto että, että sit tuli tää Ryhmiksen kausi. Ja Ryhmishän, mitä mä nyt ymmärrän niin, edusti jollain tavalla täysin vastakkaista tälle, vaikka ne ikäänku vaikutti (...) päällekkäin, mutta ne oli jollain tavalla toistensa vastakohdat. – ”

Turkan perintö ja ryhmäteatterilaisten panos siis vaikuttivat päällekkäin mutta jollain lailla vastakohtina. Miten tällainen asetelma näkyi 1990-luvulla näyttelijäntyön koulutusohjelman tunnettyöskentelyn opetuksessa?

Vaikuttivat päällekkäin

Suoraan Ryhmäteatterin kauden tunnettyöskentelyn opetusta koskevaa puhetta on haastatteluissa yllättävän vähän. Näyttää siltä, että tunnettyöskentelyn osuus tämän kauden opettajien opetuksessa ei ole yhtä selkeästi hahmotettavissa ja esiinpuhuttavissa kuin Turkan kaudelle tyypillinen tunnettyöskentely. Sitä on hankalaa kiteyttää kokonaiskuvaksi. Näyttelijäntyön koulutusohjelmassa opetti monia taustoiltaan erilaisia opettajia, joilla ei ollut opetuksessa yhteistä agenda. Yhtenäistä tunteiden itsekäytäntöä ei opetuksessa ollut. Kuten olen edellä tuonut esiin, tunteiden voimakas esilläolo näytellessä hyväksyttiin ja siihen rohkaistiin ainakin useimmissa tapauksissa. Opiskelijat, jotka olivat oppineet ennen Teatterikorkeakoulua tietyn

lähestymistavan tunteisiin, toivat tämän tapansa mukanaan ja pärjäsivät sen avulla. Toisaalta opiskelijat, joilla ei ollut aiempaa kokemusta jälkiturkkalaisista tai muista tunnetilaharjoitteista, saattoivat jäädä yksin ja ilman konkreettisia metodeita, kuten yksi haastateltavista tuo esiin.

Myös haastateltava tunnistaa Turkan kauden vaikutuksen Teatterikorkeakoulun 1990-luvun näyttelemisihanteisiin:

"--kyl se voimakkaasti vaikutti", hän muistaa,

"tai siit puhuttiin paljon. (...) Se vaikutti sellasena rankkuuden, että on rankkaa tää et ollaan näyttelijä."

Yhdistän tämän rankkuuden voimakkaisiin, rajuihin ja negatiivissävytteisiin tunnetiloihin.

Myös haastateltava yhdistää voimakkaiden aitojen tunnetilojen arvostuksen Teatterikorkeakoulun 1990-luvun näyttelijäntyön opetukseen.

"--sillon jos tuli jotain oikeita tunteita niin sillon oli todella kovan luokan näyttelijä", hän sanoo ja jatkaa:

"--mä uskon et mä oon imeny sieltä pääsykokeista sen että miten täällä pitäis olla.

--miten täällä ollaan hyviä tai hyväksyttyjä. Mitä noi haluaa?"

Pääsykokeissa hän on saanut lämpimiä kiitoksia aitojen tunteiden näyttämisestä. Käsitys niiden toivottavuudesta koulutuksessa on muodostunut jo ennen ensimmäistä opiskelupäivää. Täällä ollaan näin. Täällä kiitetään lämpimästi aidoista tunteista.

Eräs haastateltava oli oppinut jo ennen Teatterikorkeakoulua selkeän, jälkiturkkalaiseksi nimeämänsä tavan ottaa tunteitaan mukaan näyttelemiseensä. Tässä tulee jälleen esiin Teatterikorkeakoulun ja harrastaja-/puoliammattilaisteatterikentän päällekkäisyys.

Hän kertoo:

"Mulle ei oo jääny siitä mitä teatterikoulussa (tunteista) opetettiin mieleen yhtään mitään, et se ei ollu se asia mitä mun piti siellä edes oppia (...) siihen ei mun kohdalla puututtu mitenkään siellä koulussa."

Tullessaan Teatterikorkeakouluun turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä noudattavasta kulttuurisesta ympäristöstä hän oli tunnetyöskentelyn osalta jo täysin oppinut. Hänen taitojaan ei kyseenalaistettu.

Näyttelijä Koskinen: *"Huomio! Minä haluaisin, että sinä kysyisit nyt minulta jotain. Joudun koko ajan itse ottamaan puheenvuorot. Minä opiskelin näyttelijäntyön koulutusohjelmassa 1990-luvulla, muistatko? Olisin tavallaan aika sopiva haastateltava. Kysy nyt samalla tavalla kuin muilta haastateltavilta: "Mitä sinulle jäi mieleen siitä, mitä teille opetettiin tunteista teatterikoulussa?"*

Näyttelijä Koskinen, mitä sinulle jäi mieleen siitä, mitä teille opetettiin tunteista teatterikoulussa?

Näyttelijä Koskinen: "Vuosi 1992. Ensimmäisen vuosikurssin syksy Teatterikorkeakoulussa. Alamme harjoitella aloitusproduktioitamme. Minä olen mukana näyttelijäntöyry-lehtori Pertti Sveholmin ohjaamassa Runar ja Kyllikki -näytelmässä. Näyttelen Kyllikin roolin. Ensimmäinen kohtaus, jossa Kyllikki on keskiössä on se, jossa tämä saa isältään selkään. Harjoittelemme. Seison Kyllikinä kuin äidin kaapilla leikkivä pikkutyttö, saumattomissa sukissa ja punaa huulissa. "Eija, leikistä voi tulla tosi." Äkkiä jokin saa kääntämään pään. Näen Laihon, Kyllikin isän. Tommi Raitolehto tunnetilassa. Pudota humahdan kuin jäiseen veteen: "Isä, älä isä!" Sveholm vaikuttaa melko tyytyväiseltä: "Itku lähtee heti!" Lähteehän se. Jos ei lähde, läimin itseäni poskelle. Itken hysteerisesti polvillani, hinkuen, melkein hyperventiloiden. (Se hengityshän olisi riittänyt, se ääni! Mihin siinä oikeita kyyneliä tarvittiin, urpo Koskinen!) Remmi läiskyy takanani lattiaan. Tällaiset läheissuhteet Kyllikillä. Itken kohtauksesta toiseen, tai sitten olen hurmoksessa. Isä meidän joka olet taivaissa. Joka päivä minä jumalani kanssa rupattelen. Sun pelkos, sun vihas, sun hätäs... Runar, ethän tee mulle pahaa? (Kyllikki on kuollut). (Kylätasku 1984, 38 ja 71-72)

Sillä menttiin. Minulla oli sellainen taito ja sitä minä tarjosin, tietenkin. Se otettiin heti, mieluusti, vastaan. Siitä sai kiitosta. Ei ole huono asia, että opintojen alussa vahvistetaan, annetaan tehdä ominta ja kiitetään niistä kyvyistä, joita kullakin on. Mutta jos samoihin asioihin jää kiinni neljäksi vuodeksi, ei siinä ole järkeä. En liioittele kovin paljoa jos sanon, että tunnetilojen tuottaminen oli pääasiallinen selviytymiskeinoni koko opiskeluajan. Näin oli ihan mahdollista käydä Teatterikorkeakoulunsa 1990-luvulla. Tunnetila edellä.

Näyttelijäntöyry-koulutusohjelman 1990-luvun erityispiirteenä oli 1980-luvun pitkä varjo, jonka alla työskenneltiin. Joitakin opiskelijoita se varjo ahdisti. Mutta osa meistä heittäytyi sen huomaan kuin turvaan. Että saisi jatkaa näin, humahdella tunnetiloihin, mennä sen energian harjalla vaan. Ettei tarvitsisi palata maan pinnalle, opetella ihan muunlaista näyttämöllä olemisen tapaa. Tulla teknisesti tarkemmaksi, rakentaa roolia konkreettisesti, alusta loppuun palikoista. Että saisi aina aloittaa ylhäältä päin, ison tunteen suojeluksessa ja purjehtia vaivihkaa niiden kohtien ohi jolloin olisi pitänyt olla tarkka, kääntää ilmaisu yllättävään suuntaan, harkita, erotella asioita toisistaan, pedata, tehdä taitavammin ratkaisuja, raittiina."

Näyttelijä Koskinen ja haastateltavien puheista kuuluu sama havainto: turkkalainen tunteiden itsekäytäntö oli yhä osittain läsnä 1990-luvun näyttelijäntöyry-koulutusohjelmassa, sen opetuksessa ja siellä vaikuttaneiden henkilöiden työtavoissa.

Jollain lailla vastakohta

Millä lailla tunnettyöskentelyn opetus Ryhmäteatterin kaudella sitten erosi turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä, oli sille *jollain lailla vastakohta*? Mitä näyttelijäopiskelijoille tuona aikana opetettiin tunteista ja tunnettyöskentelystä?

Haastatteluista löytyy kritiikkiä, jonka mukaan näyttelijäntyön laitos ei 1990-luvulla tarjonnut kokemattomille näyttelijäopiskelijoille riittävän konkreettisia tunnettyöskentelyn keinoja, edes *miinusmerkkisyyden kautta menemistä*, kuten kivun tuottamista.

Eräs haastateltava muistelee tunnepitoisten kohtausten näyttelemistä opiskeluaajan produktioissa:

"Koska siihen, must tuntuu et ei ollu oikeen mitään työkaluja, mitä ihmettä, miten tää nyt... Ja siit, mä tunsin siit huonommuutta myös tosi helposti. Et nyt se ei ollu riittävä, se tunne---"

Tunteet saattoivat hahmottua näyttelijäopiskelijoille pikemminkin aukipuhumattomina voimina, kuin selkeästi eriteltynä työkaluina, joihin olisi opetettu pääsemään konkreettisesti kiinni. Eräs haastateltava pohtii:

*"Mulle tulee mieleen Kari Heiskanen, josta mä jotenkin pidin, mutta (...) must tuntuu et sen suhde tunteisiin oli sellanen, et tunteet oli vähän niinku semmonen myyttinen asia johon viitattiin vain, silloin tällöin."*¹⁰⁵

Hän kuvaa Heiskasesta muistamaansa tapaa väläyttää nopeana esimerkkinä henkilökohtaista, tunteita tuottavaa mielikuvaa ja jatkaa:

"ne oli niinku tämmösiä demonstraatioita (...) mullon semmonen tunne siitä et se ei kauheen mielellään puhunu... En mä tiedä."

Osin 1990-luvun tunnettyöskentelyn opetuksesta kerrotaan käänteisesti samalla kun kuvataan mielikuvia tai omia kokemuksia aiemmasta, 1980-luvun opetuksesta. Kun on vaikeaa kuvailla mitä omana opiskeluaikana oli, kerrotaan siitä mitä se ei enää ollut. Tällöin esiin nousevat ne äänet, jotka eivät kaivanneet turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä. Omaa opiskeluaikaa kuvataan **eron ja erottautumisen** kautta: me emme ainakaan olleet sellaisia, me emme ainakaan tehneet niin!

Vaikka vahvat tunnetilat olivat edelleen läsnä opetuksessa ja osa opiskelijoista toi niitä mukanaan Teatterikoulun ulkopuolelta, puuttuivat 1990-luvun näyttelijäntyön laitokselta turkkalaisen tunteiden itsekäytännön erottuvimmat piirteet. Tunnistettava turkkalainen tunnetilaele oli purkautunut ja kadonnut. Myös ohjaajan/opettajan ja opiskelijan välinen valta-asetelma näyttäytyi vähemmän ilmeisenä kuin aiemmin.

¹⁰⁵ Heiskasen pohdinnan Teatterikorkeakoulu-lehdessä voi myös tulkita edustavan osin myyttistä tapaa suhtautua näyttelemiseen ja se sisältämiin tunteisiin: *"---Lähestyn tässä tiettyä grotowskilaista tai Artaud'n käsitystä siitä, että näytteleminen on uhrautumista tai pyhyyden tilan hakemista. Arvostan senkaltaista näyttelemistä."* (Ollikainen 1996, 10)

Näiden elementtien puuttuminen tuodaan haastatteluissa esiin myönteisenä. Vaikka voimakkaan tuntemisen avulla saattoi pitkälti kulkea läpi koulutuksen, muutkin mahdollisuudet olivat nyt avoinna niitä hakevalle opiskelijalle. Haastateltava miettii, miten aikaisempi vaihe näkyi hänen opiskeluaikanaan 1990-luvulla:

”--ja kyl se näky myös siinä et miten ei tehdä.”

Haastateltavan mukaan he, jotka eivät halunneet *tehdä niin*, toisin sanoen toistaa turkkalaisen tai jälkiturkkalaisen perinteen leimallisimpia käytäntöjä ja ihanteita, olivat nimenomaan näyttelijäntöyden opettajia.¹⁰⁶ Opiskelijat sen sijaan olisivat haastateltavan mukaan vielä kaivanneet voimakkaita auktoriteetteja, vaatimuksia ja rajuutta:

”---oppilaat oli musta vielä aika silleen että nyt vaan turpiin meille ja jee.”

Näyttelijä Koskinen: ”Niin. Toki minullakin olisi ollut mahdollisuus etsiä rajojani aktiivisemmin ja mennä rohkeammin siihen, mitä en vielä osannut. Ei siitä kukaan olisi rankaissut. Päinvastoin. Pitkästi oli kysymys siitä, että itse roikuin vanhoissa tavoissani.”

Huolimatta 1990-luvun näyttelijäntöyden laitoksen tunneopetuksen epäyhtenäisyydestä ja sen kiteyttämisen hankaluudesta löydän haastatteluista ja omasta kokemuksestani joitakin esimerkkejä opetuksesta, joiden tunteisiin liittyvä aines poikkesi selkeästi turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä. Näitä ovat **emotionaalisen muistin harjoittaminen, synapsijakso, vieraannutus ja komiikka, improvisaatio¹⁰⁷ sekä hahmometodi.**

Näyttelijä Koskinen: ”Muistan yhden opintojakson, joka selkeästi ja eksplikoidusti oli tunnetyöskentelyn opetusta. Timo Torikka ja Kaija Pakarinen vetivät jakson, jossa omassa elämässä koettuja tunteita palautettiin mieleen ja muokattiin näyttämölliseen muotoon. Kerroimme omia muistojamme, joihin liittyi jokin voimakas tunne, ja improvisoimme ja muokkasimme sen jälkeen kohtauksia, joihin sijoitimme samankaltaisia tunteita.

106 Tätä vanhasta irrottautumisen halua kuvastaa Kari Väänänen *Herra Haloselle ja muillekin* -niminen kirjoitus Teatterikorkeakoulu-lehdessä vuonna 1996. Jari Halonen oli kritisoinut Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöyden opetusta, esimerkiksi Väänänen panosti siihen, ja epäillyt 1990-luvun TeaKin mahdollisuuksia kouluttaa edellisen sukupolven veroisia näyttelijöitä. Väänänen arvostelee Halosta juuttumisesta *kärsimyksen ja rankkuuden* ihannointiin, *autoritaariseen teatterikäsitykseen* jossa *pamahdellaan gurun* (Turkka) ja *pikkugurujen* (Turkan oppilaat) *määrittelemiin tiloihin*, ja jossa *omalle ajattelulle ja tuntemiselle ei ole sijaa*. (Väänänen 1996, 10–11) ”Halonen!”, kirjoittaa Väänänen. ”Pikkuporvarillisuus on pysähtyneisyyttä, oli potero sitten kaivettu minkä kapinan puolesta tahansa.” (Väänänen 1996, 11)

107 Teatterikorkeakoulussa on opetettu improvisaatiota. 1980- ja 1990-luvuilla improvisaation opettajana toimi muun muassa Marja Korhonen, joka sovelsi Viola Spolinin (1960–1994) improvisaatiometodia. Haastattelujen perustella jää epäselväksi, onko juuri Teatterikorkeakoulun 1980- ja 1990-lukujen improvisaatio-opetuksella ollut haastateltaville emansipatorisia merkityksiä. Moni näyttelijä on tutustunut improvisaatioon koulutuksen ulkopuolella. Usein kyse on ollut ns. johnstonelaisesta improvisaatiosta, Keith Johnstonen (s.1933) osin Spolinin antamien vaikutteiden pohjalta kehittämistä improvisaation tekniikoista. (Johnstone 1996) Simo Routarinne on kirjoittanut johnstonelaisesta improvisaatiosta (Routarinne 2004) ja Pia Koponen on kirjoittanut sekä Spolinin että Johnstonen menetelmistä. (Koponen 2004)

Muistan valinneeni hyvin ahdistavia tunteita. Miksi en valinnut jotain yllättävää, jonka ilmaisemisessa en ollut jo valmiiksi hyvä, vaikka riemua ja naurua? Muistan yhden (vain yhden?!) kurssitoverini valinneen nauruisen muiston. Hän näytti ihan pikkupojalta, kun kertoi pilailukaupan sokeripaloista vanhempiansa kahvikupeissa. Muistan, kuinka ihanaa hänen muistoaan oli kuunnella kaiken tuskailun jälkeen. Muistan, kuinka nauroimme kaikki, helpotuksen ja purkautumisen tunteen. Sama tunne palaa edelleen, kun kirjoitan tätä.”

En muista, kuinka kyseistä opintojaksoa pohjustettiin tai ankkuroitiinko sitä laajempiin näyttelijänmetodeihin, mutta se vaikuttaa tunnemuistin tutkimiselta, varhaisen Stanislavskin ja strasbergilaisen metodinäyttelemisen sovellukselta. (Stanislavski 2011, 261–301, Krasner 2003, 130–138) Strasbergin suuntaan näyttää vievän se, että omia muistoja kerrottiin ja jaettiin koko ryhmälle. Hetkittäin opetusjakso muotoutui jopa ryhmäterapiamaiseen suuntaan, kun tunteet tarttuivat opiskelijasta toisiin ja niihin liittyvistä oman elämän tilanteista keskusteltiin. Pääpaino toki oli näyttelemisessä ja tunteiden näyttämöllisessä käytössä.

Komiikan eri ilmenemismuodot sekä improvisaatio tulevat kumpikin esiin yhden haastateltavan puheessa, ja löydän lisäaineistosta ja omasta kokemuksestani tukea sille, että niillä on ollut emansipatorinen merkitys monille 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleista näyttelijöistä. Eräs haastateltavista kertoo improvisaation merkityksestä itselleen. Se on auttanut häntä laajentamaan näyttelijyyttään turkkalaisen ja jälkiturkkalaisen itsekäytännön ulkopuolelle:

”--improvisaatioteatteri sitten muutti kaiken, et sitten vasta vapautu niistä kahleista lopullisesti.”

Kuten naamio- ja buffonäyttelemiseen, myös improvisaatioon liittyy komiikkaa, paljon naurua. Sitäkin tärkeämpää on saattanut olla suhde, jonka improvisaatio on rakentanut näyttelijöiden välille. Sitä on tehty nimenomaan yhdessä, toisia tyrmäämättä ja toisiin luottaen.

”Mun ei tarte olla mitenkään ihmeellinen, mä luotan noihin toisiin”,

kuvaa haastateltava improvisaatiokokemuksiaan. Tämä on suuri ero verrattuna turkkalaisen itsekäytännön yksinäisyyteen, yksilön ja kilpailun korostukseen ja kontaktin kieltoon. Improvisaatiossa kontakti on ollut elinehto. Tunteet ovat voineet liikkua vapaasti näyttelijöiden välillä, ja yleisnegatiivisuus on vaihtunut myönteisyyteen ja nauruun.

Yksi haastateltava kertoo buffotekniikan sekä naamionäyttelemisen, joka oli niin ulkona tästä traditiosta mitä me ollaan tehty, olleen itselleen vapauttavia ja tärkeitä

kokemuksia, *mitkä tavallaan päästi eroon siitä metodista*.¹⁰⁸ Molempiin tekniikoihin liittyy oleellisesti komiikka ja katsojien nauru.

Haastateltava kuvailee opetusjaksoa, jolla valmistettiin monologi buffotekniikalla *hyvin tekniseksi ja tarkaksi periodiksi*. Se oli uutta hänelle joka oli aina ajatellut olevansa näyttelijänä *hirveen synnyttelijä, raskas, teknisesti kömpelö, motorisesti heikko ja rytmitajuton sekä kykenemätön tekemään hahmoja tai tyyppejä*. Tällaisia epäimartelevia ominaisuuksia haastateltava on liittänyt itseensä toteuttaessaan turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä. Buffonäyttelemineen oli *tarkkaa, nopeeta, aksenttiin perustuvaa*. Sitä ei voinut *synnyttellä etukäteen* vaan oli *oltava läsnä ja oltava atakkia ja keveyttä*.

Nämä tavoitteet ja teknisesti hyvin tarkkaan harjoitettava komiikan laji ovat pääsääntöisesti haastateltavan irti itseään koskevista rajoittavista mielikuvista ja siten antaneet hänelle lisää toimintatilaa. Tulkitsen tämän voimakkaaksi emansipaatiotapahtumaksi.

”---ensimmäistä kertaa mulle yleisö nauraa. (...) kyl mä sen sillan tajusin että nyt tää on, tässä tapahtu nyt jotain sellasta jota ei oo tapahtunu mulle aikasemmin”, haastateltava kertoo. Esiintyjä-näyttelijän kokema suuri tunne-elämys yhdistyykin tässä näyttelijän tunnetieteen ulkopuoliseen tekniikkaan. Tekniikka tuottaa esiintyjälle mielihyvää ja katsojille naurua.

Näyttelijä Koskinen: *Minäkin olen ollut buffokurssilla, ja kuvittelen ainakin suunnilleen tietäväni, mistä haastateltava puhuu. Emansipatorisena se toimi tunteiden osalta siksi, että sitä oli mahdollista tehdä enimmäkseen keinoilla, joita aidon tunteen diskurssissa kutsuttaisiin teknisiksi: rytmin hallinnalla, yllättävillä leikkauksilla, tarkasti tehdyillä tyypeillä, jopa äänensävyjen tietoisilla valinnoilla. Tämänkaltaisen komiikanäyttelemineen purki turkkalaista tietoisuuden ja kontrollin kieltoa. Komiikan ei enää tarvinnutkaan syntyä ainoastaan tosissaan olon tahattomana sivutuotteena. Oli mahdollista saada taitojen avulla aikaan vaikutelma tahattomuudesta -tai ainakin välttää se kiusallisen ilmeinen, tietoinen hauskuuden väkisinavoittelu, josta turkkalaisessa itsekäytännössä usein varoiteltiin.”*

Komiikka näyttää toimineen vieraannutuksen tavoin. Tekemällä jotakin aivan muuta kuin mitä ilmeisin tunnetieteen opetus oli ollut, oli mahdollista saada etäisyyttä ja uudenlaista perspektiiviä ja näkymää myös näyteltäviin tunteisiin.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Buffotekniikka on komedianäyttelemisen tapa, jolle tunnusomaisia ovat tarkat ja selkeät leikkaukset ja yhden näyttelijän siirtymät roolihenkilöstä toiseksi ja takaisin. Teatterikorkeakoulussa tekniikkaa on opettanut Erkki Saarela. Saarelasta tuli näyttelijäntöyden lehtori Turkan aloitteesta, ja Kallisen mukaan Turka arvosti Saarelaa nimenomaan erilaisena vaihtoehtona itselleen. (Kallinen 2004, 78) Turkan kauden jälkeen Saarela on toiminut useaan otteeseen Teatterikorkeakoulussa vierailevana opettajana. Naamionäyttelemisellä viitataan tässä sen ranskalaiseen perinteeseen, jota 1990-luvulta lähtien on Teatterikorkeakoulussa opettanut muun muassa Philip Boulay. (Kumpulainen 2011, 135 ja 232) Boulayn naamionäyttelemisen kurssit sisälsivät myös näyttelemistä punaisen nenän kanssa, eli klovneriaa.

¹⁰⁹ Samantyyppisenä komiikan haltuunoton kokemuksena on toiminut Vesa Vierikon ”Pinnallisen näyttelemisen kurssi”, jota hän on opettanut kiinnostuneille Teatterikorkeakoulun opiskelijoille jo 1980-luvulla Ryhmäteatterin tiloissa,

Näyttelijä Koskinen: *"Vieraannutuksesta puheen ollen! Oman tunnetyöskentelyni kannalta mielenkiintoinen oli myös Heiskaselle tyypillinen tapa vieraannuttaa tunteita näyteltävästä tilanteesta. Tilanteissa, joissa "peruspsykorealismiin" logiikan mukaisesti olisi päädytty tiettyyn tunnereaktioon, hän saattoikin ohjata aivan yllättävän tunnetilan, tai yhtäkkiä pudotuttaa näyttelemisen tasolle, jolta puuttui kokonaan ilmeinen ja osoitettavissa oleva tunneilmaisuus. Heiskasen ohjaamassa "Mies joka muutti elämänsä" -esityksessä viimeisellä vuosikurssilla sain näyteltäväkseni kohtauksia, joissa tämä vieraannuttamisen tapa näkyi. Yhdessä kohtauksessa roolihenkilöni puhui herkästi rakkaudesta ja vaihtoi hetkessä leikaten tilansa raivoksi: "Rakkaus perkele! Jo pelkän sanan sanominen saa ihmisen paremmalle päälle! Kaiken se kestää ja kaiken se kärsii!" Minun ja vastaanäyttelijäni Juha Variksen riitakohtauksista taas muodostui niin repliikien kuin tunteidenkin puolesta hyvin pudotettuja ja yksinkertaisia. Riitoihin siirryttiin ja ne lopetettiin aina terävästi leikaten ja niiden loputtua pyrydettiin anteeksi vilpittömään sävyyn, halaten. Ai että pidin niistä kohtauksista, tunteen yllättävistä muuttumisista tai katkaisuisista. Niistä tuli niin absurdin koomisia ja mielenkiintoisia. Niiden kautta pääsi astumaan askeleen edemmäs siihenastisesta tavastani hakea aina se ilmeisin ja helpoimmin nähtävä tunne ja tehdä sitä tosikkona vain."*

Muutamana vuonna 1990-luvulla Kari Väänänen ja Teatterikorkeakoulussa Aleksander-tekniikkaa opettanut muusikko Martti Syrjä toteuttivat näyttelijäopiskelijoiden kanssa ns.Synapsiperiodin,

"--jossa yhdistyy tää Martti Syrjän Alexander-tekniikan opiskelusta tullut joku sisäisyys, joku käsitys ihmisestä, ja Väänäsen joku vastaava",

kuvaa haastateltava. Toinen haastateltava muistelee jakson perustuneen myös *lyyhästi NLP-tekniikkaan*. Jaksolla opeteltiin huomaamaan ja löytämään tunteiden ilmenemistapoja omassa ruumiissa.

"Maattiin siis lattialla ja itekseen käytiin tällasia mielikuvitusmatkoja läpi", muistelee haastateltava. Toinen kuvaa:

"---tehtiin semmosia harjoituksia että me maattiin lattialla (...) usein vielä pimeessä, korvatulpat korvissa, ja keskityttiin vaan aistimaan ikäänkuin tunteiden alkuja. ---niinku kokemuksen hankkimista et ai tossa se läikähtää se tunne."

Pyrittiin vahvistamaan tietoisuutta siitä, miten tietty ruumiin tapahtuma – kuten edellisessä luvussa kuvaamani pienet ruumiin muokkauseleet, hengityksen muuttaminen tai nielun tilan muutosten jäljittely – ja tietty tunne liittyvät toisiinsa. Missä

ja myöhemmin itse Teatterikorkeakoululla (Paavolainen 1999, 197–198; Kumpulainen 2011, 143) Vierikko lienee ollut esikuvana monelle suomalaiselle näyttelijälle, joka on etsinyt uudenlaisia tapoja haastaa turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä tai ylipäätään aitousdiskurssin näyttelijäihannetta. *"Ja kyllähän mä jo kouluaikana sen jostain kuulin että Vierikko ei koskaan itke. Että se ei koskaan vuodata oikeita kyyneliitä, näyttämöllä",* muistaa haastateltava. Vierikko itse kommentoi näyttämöllä itkemistä Tolan haastattelussa. (Tola 2007, 36–37)

ja miten mikäkin tunne ruumiissa tuntuu? Kun näistä kytköksistä tulisi tietoiseksi, niitä voisi aktivoida tunteen käynnistämiseksi. Väänänen ja Syrjä puhuivat aivojen synapsikytkennöistä: jos huomaa tietyllä muokkauseleellä yhteyden tiettyyn tunteeseen, voi tuota yhteyttä, ja samalla siihen liittyvää aivojen synapsikytkentää, tietoisesti vahvistaa.

Haastateltava kiittelee synapsijakson lähtökohtaa:

”---sillon tuli mahdollisuus suhtautua niihin tunteisiin niin että mun ei tarvitse, että ne ei oo jotain semmosta mitä mun pitää manata esiin ja jotenki kannatella ja tehdä. Vaan et se on jotain, jota voidaan tutkia niin, että sitä on, ja mä voin antaa mahdollisesti ehkä tilaa niille. Tiettyssä mielessä niinku passiivisempi tai vaan tarkkailulähtöinen. (...) niin se oli sikäli mullistavaa kyllä, että se suhtautuminen oli pakoton ja tutkiskeleva ja ikäänku hyväksyvä, suhteessa niihin tunteisiin.”

Haastateltavan kuvaaman mullistuksen voi käsittää vapautumiseksi, emansipaatioksi. Hänen tapansa kuvata synapsijakson työskentelyä -tunteiden tutkiminen, tilan antaminen niille, passiivisuus, tarkkailulähtöisyys, pakottomuus, hyväksyminen - on vastakohta sille, kuinka turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä kuvataan haastatelluissa. Synapsijakson kuvailu tuo mieleen tavat puhua Marcus Grothin hahmopsykologian ja -terapian pohjalta kehittämästä hahmometodista. Siinä alkaa näkyä uudenlaisen itsekäytännön mahdollisuus.

Ristiriitainen suhde käskevään auktoritettiin

Näyttelijäntöön laitoksen 1980-lukua ja turkkalaista tunteiden itsekäytäntöä tarkastellessani olen nostanut näyttelijän tunnetyöskentelyyn liittyvien valtasuhteiden tematiikan vahvasti esiin. Nyt on aika kysyä, mitä tälle teemalle tapahtui 1990-luvulle siirryttäessä. Foucault’laisen ajattelun mukaan valtasuhteita on kaikkialla. Vallasta vapaata aluetta ihmisten välisessä kanssakäymisessä ei ole. Jos tietty valta-asetelma purkautuu, vallan verkko muotoutuu uudenlaiseksi ja valta siirtyy toiseen paikkaan. Minne ja kenelle valta 1990-luvun näyttelijäntöön koulutusohjelmassa siirtyi?

Turkkalaisen tunteiden itsekäytännön kohdalla valtasuhteet olivat huutomerkinomaisina näkyvissä. Opettaja/ohjaaja käski ja näyttelijät parhaansa mukaan toteuttivat. Valta-asetelman vastustaminen saattoi saada aikaan jopa väkivallan uhan. Myöhemmässä vaiheessa, 1990-luvulla, vallankäytön käytännöt eivät olleet yhtä ilmeisiä, eikä niistä ole paljoa julkisesti keskusteltu.¹¹⁰ Foucault’laisen valtakäsityksen

¹¹⁰ Haastatteluista on löydettävissä myös altavastajaanäyttelijää kuvaavaa puhetta hennompi puheen juonne, joka tunnistaa näyttelijän mahdollisuuden käyttää tunteisiin liittyvää valtaa työskentelytilanteissa, ainakin tietyin ehdoin ja tietyissä tilanteissa. Siirryttäessä turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä vähemmän autoritäärisiin teatterin tekemisen tapoihin näyttelijöiden vallankäytön mahdollisuudet nousevat selvemmin esiin. Selkeässä auktoritettiasemissa

mukaan on kuitenkin selvää, että tuolloinkin on ollut valtasuhteita niin opettajien/ohjaajien ja näyttelijöiden välillä kuin näyttelijöiden keskenkin.

Osa vallasta oli symbolisesti yhä Turkalla tai jälkiturkkalaisilla ohjaajilla: moni opiskelijoista kunnioitti heidän näkemyksiään ja työskentelytapojaan. Tätä valtaa valui myös opiskelijoille, jotka olivat ennen Teatterikorkeakoulua olleet paljon tekemisissä turkkalaisen tunteiden itsekäytännön kanssa. Tulkintani mukaan heistä monissa kiteytyi tietty uskottavuus, joka antoi heidän käsityksilleen painoarvoa. Turkkalainen itsekäytäntö näyttäytyi osalle opiskelijoita yhä ihanteena ja jotain siitä haluttiin sisällyttää omaan näyttelemiseen, vaikkakin laimennettuna versiona. Turkkaisesta tunteiden itsekäytännöstä säilytettiin 1990-luvulla yleensä voimakkaat tunnetilat sekä suhteellisen runsas ruumiillinen ponnistelu, jonka yksi tarkoitus oli tunnetilojen synnyttäminen. Näiden käytäntöjen kautta pyrittiin rakentamaan myös hyvää työmoraalia: teemme paljon ja olemme tosissamme! Toisaalta turkka-

olevat, kuten ohjaajat/opettajat eivät ole ainoita, jotka voivat pitää valtaa hallussaan. Valta voi olla myös näyttelijällä, jopa näyttelijäopiskelijalla. On ilmeistä, että näyttelijät voivat käyttää valtaa toisiinsa, ja tällaista valtaa kuvataan myös 1980-luvun näyttelijäntöön laitoksesta puhuttaessa. (Ks. esim. Krohn 1997, 11) Näyttelijöiden väliseen vallan muuttoon, jota kutsun vertaisvallaksi, palaan luvussa 5.4. Mutta myös muodollisesti valta-asteikossa alempana oleva voi mitätöidä toisen. ”*Kaikkia ihmisiä vain ei hyväksy auktoriteeteiksi*”, kuulin kerran erään näyttelijäopiskelijan sanovan hänen miettiessään teatterikoulunsa opettajia. Näyttelijä voi kieltäytyä vastaamasta ohjaajan/opettajan tunteita koskeviin odotuksiin. Tosin se on vaikeaa varsinkin nuorelle näyttelijälle tai näyttelijäopiskelijalle: ”*Et mikä mun osuus tavallaan siinä on, myöskin että, suostuu sellaseen. No, totta kai. Kun on niin nuori.*”

Ammattiin valmistuneella näyttelijällä on myös –ainakin periaatteessa– valta valita työnsä. Yksi haastateltava kertoo, että ei enää lähde mukaan sellaisten *pökölöiden* ohjaajien ohjauksiin, jotka odottavat näyttelijältä täydellistä tunteiden avoimuutta antautumatta itse tunteiden tasolla minkäänlaiseen vuorovaikutukseen. Käytännössä voidaan asettaa kysymys, onko töiden valitsemisen vapaus monellekaan näyttelijälle aina todellista tilanteissa joissa tarjoutuvia töitä on vähemmän kuin näyttelijöitä. Vaikeaa se voi olla myös teattereihin kiinnitetyille näyttelijöille, joilla ei yleensä ole sananvaltaa roolituksiin eikä ohjaajavalintoihin. Tunteisiin liittyvistä odotuksista ja valtasuhteista kieltäytyvä näyttelijä saa tässä kapinallisen position. Hän ei tahdo, eikä häntä voi pakottaa.

Useimmissa tuotannoissa ohjaaja on ensi-illan jälkeen esityksissä paikalla vain poikkeustapauksissa. Yksi haastateltava esittää, että näyttelijöillä on ohjaajan poistumisen jälkeen *oikeus* muokata harjoiteltua tunteiden(kin) puolesta omaan suuntaansa, jos hänestä tuntuu että harjoiteltu *ei toimi* suhteessa yleisöön. Vastanäyttelijällä on kuitenkin hänen mukaansa oikeus tietää muutossuunnitelmasta ja halutessaan estää se. Tässä tulee esiin eräs käsitys esitykseen liittyvästä valta-asetelmasta. Siinä korkeimmassa asemassa on vastanäyttelijä, jolla on veto-oikeus. Toisena on yleisö, jonka reaktioista muutostarvetta peilataan. Viimeisenä on ohjaaja, jonka oikeus ohjauksen sisältöön katsotaan joiltain osin siirtyvän näyttelijöille ensi-illan jälkeen. Tätä perustellaan näyttelijöiden kasvokkaisella kontaktilla yleisön kanssa, yhteisellä läsnäololla samassa tilassa.

”*Ohjaaja on ohjannu, se lähtee, meillä on vastuu, meitähän tullaan katsomaan. Me kannetaan siitä jutusta vastuu*”, huomauttaa haastateltava. Haastateltava ajattelee vastuun esityksen sisällöstä siirtyvän näyttelijöille, ja perustelee tämän vastuun kautta näyttelijän harjoitusilanteesta suurentuneen vallan. Tässä puheessa ensi-illasta tulee siirtymäriitti, jonka jälkeen näyttelijän status muuttuu ja hänen valtansa lisääntyy. Hän saa esityksen edustajan position.

Myös itse tunteista ja niiden ilmaisusta voi tulla vallan välineitä. Kun haastateltavat puhuvat tunteista, he voivat esittää ne sekä vallan avulla ohjailtavina että vallan välineinä. Joissain kohdin haastateltavat käyttävät *käyttää*-verbiä tunteiden yhteydessä: ”*---mä käytän tunnetilaa vaikuttaakseni toiseen---*” ja ”*Tarkotaksä sitä että, et käytänsä mä mun tunteita niinku manipuloimiseen, muitten ihmisten manipuloimiseen?*” Näissä lausahduksissa tunteiden ilmaisuja kuvataan vaikutusvaltaisina ja voimakkaina eleinä. Näyttelijää valtaan nostavaa puhetapaa voi kuitenkin pitää vastadiskurssina. Niin voimakas on näyttelijä altavastaajana -diskurssi.

laiseen esikuvaan osattiin ottaa myös etäisyyttä ja omiin näyttelemisen tapoihin suhtauduttiin hetkittäin ironisesti.

Näyttelijä Koskinen: *"Siitä kertoo oman opiskeluaikani näyttelijäopiskelijoiden huumori. "Äitis-on-kuollu-äitis-on-kuollu" saatoimme hokea turkkalaista tunnetila-elettä viitteellisesti imitoiden ja samalla ilman muuta myös itsellemme nauraen."*

Mielenkiintoista, näyttelijä Koskinen. Ettehän te olleet olleet Turkan oppilaita? Ilmeisesti teillä oli kuitenkin sen verran kokemusta jälkiturkkalaisista käytännöistä, ja jonkinasteista kunnioitustakin niitä kohtaan, että nuo vitsit voi tulkita itselleen nauramiseksi? Muutenhan tuo olisi ennemminkin muille nauramista? Onko tuolainen huumori mahtanut olla jossain vaiheessa yleistä Turkan omien oppilaiden keskuudessa?

Näyttelijä Koskinen: *"En tiedä."*

Tämän huumorin voinee joka tapauksessa tulkita emansipatoriseksi: kissa oli poistunut. Turkkalaisen itsekäytännön vahvimpien aikojen jälkeen näyttelijäopiskelijoiden tunnetyöskentelystä oli tullut monen asteen verran vapaaehtoisempaa. Siihen pääsi itse väliin. Yksi diskursiivisen vallanoton keino on huumori. Jos jollakin asialla pystyy ilveilemään, valta sen suhteen on ainakin osittain omissa käsissä.¹¹¹ Huumori oli liikettä oman tunnetyöskentelyn lähtökohdan tunnustamisen ja siitä erottautumisen välillä.

Toisaalta valtaa oli myös sen hetkisillä opettajilla, erityisesti näyttelijäntyön professoreilla ja muilla vakituisilla näyttelijäntyön opettajilla, sekä vierailevilla ohjaajilla. Tästä vallasta haastateltavat kuitenkin puhuvat varsin vähän. 1990-luvulla Teatterikorkeakoulussa opiskelleet haastateltavat kertovat näyttelijäntyön opettajistaan ja heiltä saamastaan tunnetyöskentelyn opetuksesta enimmäkseen myönteiseen tai neutraaliin sävyyn. Valta ymmärretään usein lähinnä kielteiseksi ilmiöksi ja vallankäyttö vallan väärinkäytöksi. Onkin tavallista, että myönteiseen sävyyn puhuttaessa valtasuhteiden tematiikka sivuutetaan. Joissain kohdin haastattelupuhetta valtaasetelmat kuitenkin välähtävät esiin.

Haastateltava muistaa Heiskasen teettäneen *joitakin hyvin rajuja* harjoitteita rakentamalla *rajuja ja vastenmielisiä* improvisaatiotilanteita, kuten raiskauksen simulaatioita. Haastateltava arvostelee näitä harjoitteita:

"En ikinä, ikinä teettäis kellekään kaksikymppiselle et no niin, tehäs tämmönen. (...) kenessäkäänhän ei aukea mikään että hei, mä halua kokea tän. (...) itse asiassa se koulutus tähtää tunteettomuuteen silloin. (...) et jos tekee jotain tommosia niin siinä oppii vaan olemaan tuntematta."

¹¹¹ Itseironinen huumori voi olla myös suojautumisen tapa: irvailemme itse itsellemme ennen kuin muut ehtivät.

Tässä kritiikissä tulee esiin opettajan valta *teettää kaksikymppisillä* asioita, joita he eivät haluaisi tehdä. Yleisesti ottaen opettajilla oli sekä opettajanasemansa että oman näyttelijyytensä luoman auktoriteetin kautta selkeä valta määritellä se, mitä ja miten tehtiin. Harjoitteista ei ollut tapana kieltäytyä.

Näyttelijä Koskinen: *"Ei minulle ainakaan tullut mieleenkään kieltäytyä mistään, vaikka olisi kuinka ahdistanut. Osin oli kysymys silkasta tottelemisesta, osin siitä uskosta, että ahdistavien ja pelottavien asioiden tekeminen ja niistä läpi meneminen kasvattaa uskallusta ja jalostaa näyttelijänä ja ihmisenä. Nyt ajattelen, että näin on vain joissain tapauksissa. Joskus ahdistavan asian tekeminen on vain tarpeetonta itsensä kiusaamista, jolla lunastetaan auktoriteetin hyväksyntää. Sitä paitsi koko ajatus ahdistuksen läpi menemisen jalostavasta vaikutuksesta on opittu auktoriteeteilta.*

Mutta jäin miettimään yhden haastateltavan lausetta: '---oppilaat oli musta vielä aika silleen että nyt vaan turpiin meille ja jee.' Koska juuri se oli asian toinen puoli. Käskevän auktoriteetin alla oli myös yksinkertaista olla: olin reipas ja tein (vain sen) mitä käskettiin. Auktoriteetteihin tottuneelle näyttelijäopiskelijalle oli vaikeaa ottaa vastaan ei-autoritääristä ohjausta, sen tuomaa vastuuta omasta työskentelystä. Muistan opiskeluajaltani tilanteita, joissa turhauduin siihen, että minua ei käsketä, minulle ei luoda suorittamispaineen virittynyttä ja jännitteistä ilmapiiriä. Kirjoitan kirjallisessa opinnäytteessäni: " Ohjaaja oli tyyni ja ystävällinen herrasmies, jolla ei koskaan ollut verkkareita. Jos näyttelimme laiskasti ja mitättömästi, hän ei koskaan sanonut 'passkaa'. Hän ei koskaan nostanut äänensä volyymia, ei edes sillä varoittavalla tavalla, että huudetaan muutaman sanan verran ja pidetään tauko. Tauon aikana näyttelijäopiskelija a. Kohentaa ryhtiään b. Nostelee käsiään tai tekee muita voimisteluliikkeitä c. Ölisee sopivaksi katsomallaan äänenvoimakkuudella ja d. Järjestää kyyneleet hollille, jos niitä kohta tarvittaisiin. Jos ne eivät muuten tule, voi ajatella vaikka: 'Olin huono'. Näyttelijäopiskelija luultavasti selviää hengissä, mutta seuraavana päivänä hän juoksee varmuuden vuoksi vähän pidemmän lenkin ja luottaa siihen että Thalia palkitsee." (Koskinen 1996, 34-35)

Opinnäytettä kirjoittaessaan näyttelijä Koskinen on tiedostanut paitsi yhden keinon, jolla auktoriteettia on saatettu tehostaa (*"Huudetaan muutaman sanan verran ja pidetään tauko"*), myös oman kaipuunsa käskevään auktoriteettiin ja altavastajaan olemiseen. Ryhmäteatterin kauden myötä tapahtunut osittainen vallan ja sitä kautta vastuun valuminen opettajilta/ohjaajilta opiskelijoille itselleen tuntuikin joissain tapauksissa taakalta. Näyttelijä Koskinen ja haastateltavat osoittavat haluavansa määritellä itse itseään ja tunnetyöskentelyään. Toisaalta suhde omaan määrittelyyn voi olla ristiriitainen eikä vastuun kautta tuleva vapaus välttämättä tyydytä.

Tuntevan näyttelijän positio: roolia palveleva virtuositeetin tavoittelija

Millaisia subjektipositioita näyttelijäntyön koulutusohjelman 1990-luvun tunteita koskevaan opetukseen kiinnittyvät diskurssit tarjoavat näyttelijöille? Ryhmäteatterin kaudella psykologisrealistinen diskurssi vahvistui verrattuna 1980-luvun diskursseihin, ja sen kautta voi nähdä myös Aito tunne -luvussa esittelemäni **roolin palvelijan** subjektiposition vahvistuneen: roolia ja roolin tunteita eriteltiin psykologisen ajattelun avulla ja näyttelijän tunnetieteen ensisijaisena tarkoituksena pidettiin roolin tunteiden näyttämistä ja esittämistä.

Eräs haastateltava pohtii käsitystään Turkan ja Ryhmäteatterin kausista näyttelijöiden tunnetieteen - ja kenties laajemminkin näyttelijän eetos - osalta, ja kiteyttää ne näin:

”Mä käsitan näin että se mitä Turkka halus oli niinkun antautumista. Ja se mitä niinkun tää Ryhmis, mihin se porukka usko, oli jotain niinku virtuositeettia.”

Voisiko virtuoosi siis olla yksi näyttelijälle Ryhmäteatterin kaudella tarjoutuneista positioista? Virtuositeetti merkitsee taituruutta, laajaa taitojen kokelmaa ja sen esittelemistä.¹¹² Haastateltava tarjoaa virtuositeetin vastapariksi *antautumista*. *Turkka halusi antautumista, Ryhmiksen porukka virtuositeettia*. Virtuositeetti näyttää tässä rinnastuksessa saavan itsenäisen ja tietoisien, taitavan toimimisen merkityksen. Virtuoosi tekee omat valintansa. Antautumisen tulkitsemisessä tässä tarkoittavan voimakkaan tunnetilan ja sitä ohjaavan toisen ihmisen varaan heittäytymistä ja oman kontrollin ja valinnan vapauden pois luovuttamista. Haastateltavan mukaan Ryhmiksen porukka *uskoi* virtuositeettiin. Hän jatkaa ajatustaan esittämällä että häntä opettivat *virtuoosit jotka ei enää muistanu miten niistä oli tullu virtuoosia*. Hän koki tämän ongelmaksi, koska *me elettiin aikaa ennen sitä* (virtuositeettia). Virtuosin sijaan opiskelijoille kenties tarjoutui Ryhmäteatterin kaudella -ei niinkään virtuosin- vaan virtuositetin uskovien ja **virtuositeetin tavoittelijan** positio.

Tunteiden itsekäytäntö hahmometodissa

Jotkut haastateltavista ovat osallistuneet Teatterikorkeakoulussa tai muualla Marcus Grothin hahmometodikurssille ja/tai työskennelleet hahmometodivaikutteita

¹¹² Virtuositeetti voidaan ymmärtää myös negatiiviseksi luonnehdinnaksi. Tällöin virtuoottisessa näyttelemisessä esiintyvyyden voidaan katsoa ylikorostuvan esittäjyyteen nähden ja näyttelijän egon nousevan näytellessä roolia merkittävämpään asemaan, mikä tässä ajatustavassa katsotaan kielteiseksi. Tämänkaltaisia ajatuksia esittää Leppäkoski Teatterikorkeakoulu -lehdessä 2/97 (Vänttinen 1997) Tällainen kritiikki muistuttaa haastateltavien tapaa arvioida kriittisesti teknistä näyttelemistä (luku 5.1.).

saaneiden ohjaajien kanssa.¹¹³ He puhuvat jonkin verran suoraan hahmometodista ja näyttelijän tunteiden suhteista, minkä lisäksi löydän heidän puheestaan paljon samoja elementtejä, joista opiskelijat, tutkijat ja toimittajat ovat hahmometodin yhteyksissä kirjoittaneet.¹¹⁴ Hahmometodista puhuttaessa tulevat selkeinä esiin näkemykset näyttelijän tunnetutkimuksesta.

Näyttelijä Koskinen: *"Hahmometodi. Tämä kiinnostaa. En ole koskaan ollut tekemisissä tämän metodin kanssa, mutta olen tietysti kuullut ja lukenut siitä. Olen ollut vähän epäluuloinenkin. Jotain että ei yritetä mitään eikä ihminen voi muuttua, ollaan vaan ja toiset sitten katselee sitä kun me vaan ollaan? Sellaisena se on jonkun kollegan kautta minulle näyttäytynyt. Kauhean tylsänä, minusta. Hahmometodia kiittävät kuitenkin monet arvostamani näyttelijät jotka eivät suinkaan ole tylsiä. Mieleeni on myös jäänyt jokin hahmometodin avulla tehty esitys, josta pidin. Turkan aikaan näyttelijäksi opiskelleen ja myöhemmin hahmometodiin perehtyneen Kylli Könkään opinnäytteestä luen:*

"Minua huvittaa kuinka hahmometodi ärsyttää ja jakaa mielipiteitä näyttelijöiden keskuudessa. Kuvaavaa on, että jälleen kerran ihmisillä on vankkoja mielipiteitä asiasta, josta heillä ei ole mitään kokemusta. Tuleekin mieleen eräs toinen aika ja "metodi" sekä siitä lausutut mielipiteet." (Köngäs 1999, 76) Tämä osuu. Myönnän: en todellakaan tiedä, mistä hahmometodissa on kysymys. Ja nyt minulla on mainio tilaisuus hälventää ennakkoluulojani, kun on tämä väitöstutkimuskin. Aloitetaan!"

"Ettei ollu pakko mitään, ja yhtäkkii ku ei ollu pakko mitään niin olikin ihan kauheesti kaikkee mitä oli",

kertoo yksi haastateltava. Tähän näyttää kiteytyvän puhe hahmometodista. Suorituspainesta vapautumiseen ja sitä kautta saavutettuun voimavarojen löytymiseen. Tämä voimavarojen vapautuminen kuvataan kokonaisvaltaiseksi prosessiksi, joka koskee paitsi näyttelijäntyötä, myös näyttelijän henkilökohtaista elämää. Lähestyn voimavarojen löytymistä kuitenkin nimenomaan näyttelijän tunteiden kautta.

Hahmometodin piirissä tunne käsitetään joksikin mikä *saadaan*.

113 Hahmometodi henkilöityy selkeimmin Grothiin hänen professuurinsa ja lukuisien hänen vetämiensä kurssien ja teatteriohjaustensa tähden. Haastatteluissani Groth on selvimmin esillä, koska hän on näyttelijäntyön professorina (1998–2002) opettanut hahmometodia Teatterikorkeakoulussa. Tästä syystä myös minä viittaatan tutkimuksessani hahmometodilla ensisijaisesti Grothin näkemyksiin ja työskentelytapoihin. Muita hahmometodin kautta työskennelleitä ja sitä kehittäneitä suomalaisia teatterintekijöitä ovat esimerkiksi aiheesta väitöstutkimusta tekevä Tuuja Jänicke sekä Max Bremer. Suomen ulkopuolella hahmoterapiaa on teatterissa soveltanut ainakin ohjaaja Georg Tabori. (Diedrich 2002)

114 Samantapaisia ajatuksia esittävät myös haastateltavat jotka eivät ole olleet tekemisissä hahmometodin kanssa, ja hahmometodilla opiskelleet taas saattavat lainata tämänkaltaisessa puheessaan myös muita kuin hahmometodin piirin toimijoita. Hahmometodiin kiinnittynyt puhe muodostaa kokonaisuuden muun terapiapuheen kanssa. Myös haastateltavilla on tietoa ja kokemusta muistakin terapiasuuntauksista. Ne tulevat puheessa esiin pohdintoina näyttelijän psyyken rakenteesta ja psykodynaamisista teorioista tuttuina termeinä kuten *ego* tai *reaktionmuodostus*. Tällainen puhe ja termit eivät tosin ole harvinaisia sellaistenkaan ihmisten puheessa, joilla ei ole kokemusta terapiasta. Janne Kivivuori on tutkinut psykoanalyttisen puheen tuleamista osaksi suomalaisten arkikielenkäyttöä (Kivivuori 1992)

”---tavallaan ne on lahjaa”, sanoo haastateltava.

”--- niitä ei kannata jäädä jotenki punnerteleen ja näytteleen, et niitä ei voi näyttellä.”

Tunne kuvataan *spontaanina* mielen- ja ruumiinliikahduksena:

”Tunne on, *syntyy spontaanisti*. (...) Se on semmonen hallitsemattomampi asia, joka *syntyy, jostakin*”, tiivistää haastateltava. Tunne *tapahtuu* näyttelijälle näyttämöllä. Se on itsenäinen ja omalakinen ilmiö, olosuhde, joka kohtaa näyttelijän. Sitä on ja sille *voi antaa tilaa*, mutta siitä *ei ole*, eikä voikaan *olla vastuussa*. Tämän ajattelun mukaan tunne on kuin säätily, luonnonvoima. Sitä ei synnytetä, *punnerrella*, vaan se *syntyy*. Mutta kun sen *saa*, siitä voi tulla tärkeä näyttelēmistapahtuman elementti.

Sen lisäksi, että tunteita ei voi tietoisesti tuottaa, niistä ei myöskään voi tietoisesti hankkiutua eroon. Jos tunne on tullut, se on huomioitava ja sen ehdoilla on edettävä:

”---ne tulee ottaa huomioon.”

Tunteita ei voi manipuloida tulemaan eikä menemään. Tunteen *täytyy antaa vai-* *kuttaa niin kauan että se on mennyt pois*. Tunteet tapahtuvat ihmiselle täysin riippu- *matta* hänen omista tietoisista toiveistaan. Kutsun hahmometodin piirissä esiintyvää tunteiden objektivointia nimellä tunteet **vapaana luonnonvoimana**.¹¹⁵

Vapaan luonnonvoiman ajatus eroaa oleellisesti useimpien muiden näyttelijän- *työn metodien tai lähestymistapojen tunnekäsityksestä*. Vapaa luonnonvoima on otettava vastaan sellaisena kuin se on. Näyttelijäntyöstä puhuttaessa tavallisempi käsitys on, että tunteita voi ainakin epäsuorasti työstää: tuottaa, muunnella ja sam- *muttaa* tietoisesti.

Vastakohdat tuovat usein toisensa selkeämmin näkyviin.¹¹⁶ Tarkastelenkin nyt hetken tätä hahmometodin tunnekäsitykselle vastakkaista käsitystä. Stanislavskille tunteet ovat selkeästi jossain määrin työstettävissä, olipa puhe sitten Stanislavskin tunnemuistista tai fyysisten tekojen metodista. (Stanislavski 2011, 261-301; Topor- *kov* 1984, 19) Yhdysvaltalainen metodi, erityisesti Strasbergin versiona, tuo tunteet ja niiden tuottamisen ja muokkaamisen keskiöön tunnemuistin kautta. (Krasner 2003, 130-138; Scheeder 2006, 11; Strasberg 2006, 18-24) Turkkalaisessa tunne- *työskentelyssä* tunteita muokataan ruumiillisen työskentelyn ja mielikuvien kautta.

115 Tunteen vapaan luonnonvoimaisuuden korostaminen on tavallista myös monessa muussa yhteydessä, erityisesti arkipuheessa. Tunteiden vapaata luonnonvoimamaista puolta tuovat esiin myös haastateltavat, jotka eivät ole olleet tekemisissä hahmometodin kanssa. Heidän puheessaan on kuitenkin selkeästi enemmän nähtävissä myös tunteen toinen puoli: he saattavat muussa yhteydessä esittää tunteen muokattavissa olevana työvälineenä. Vapaan luonnonvoimamaisen tunteen ajatus näyttääkin olevan erityisen tunnusomainen juuri hahmometodista ammentaville näyttelijöille.

116 Kaksi suomalaisen näyttelijäntyön 1980- ja 1990-lukuihin paikantamaani tunteiden itsekäytäntöä, turkkalainen- ja hahmometodin tunteiden itsekäytäntö, ovat tietyissä suhteissa suurinpiirtein toistensa vastakohtia. Siksi ne vertailun kautta kirkastavat toisiaan. (Turkan ja Grothin ajatukset eivät toki kaikessa eroa toisistaan, vaikka heidän edustamansa käytännöt eroaisivatkin. Tietävästi Turka ja Groth ovat keskusteluissa saavuttaneet ”liikuttavaa yksimielisyyttä”. (Köngäs 1999, 83)

Myös haastatteluissa tunteet puhutaan usein näyttelijän toiminnan, työstämisen tai muokkaamisen kohteeksi. Tunteista puhutaan usein *taitona*, jonakin johon voi *valmistautua*, jolla voi *tehdä vaikutuksen*, jolla voi *pyrkii* johonkin (sanottu roolihenkilöstä), jonka voi harjaannuttaa *tulemaan kuin Pavlovin koiralta*, jonka voi synnyttää *ulkoa sisälle*, jota pitää (=voi) pystyä *kontrolloimaan* näyttämöllä tai jonakin mitä pitää (=voi) *manata esiin, kannatella tai tehdä*.

Näissä ilmaisuissa tunteista tulee näyttelijän -ja välillisesti ohjaajan- välineitä tai työkaluja, ellei aivan samassa mielessä kuin terveestä äänestä tai toimivasta ruumiista, niin kylläkin samoin kuin havaitsemisesta, kontaktista, älyämisestä ja improvisointivalmiudesta:

”---mun mielestä se on näyttelijäntyön väline.”

Näyttelijä käyttää tai hyödyntää tunteita:

”--- Mulle tulee niinkun oikeet tunteet mieleen siitä, oikeiden tunteiden käyttäminen näyttelijäntyössä”

ja

”---jollain tapaa mä osaan myös niitä hyödyntää sitten mun työssäni.”¹¹⁷

Kylli Köngäs kirjoittaa Turkan opetusta muistellessaan tunteiden *tuottamisesta*:

”Jos jotakin opin kouluaikana, niin tuottamaan tunteita. Niinpä, tuottamaan.”
(Köngäs 1999, 20)

Käytän tästä tunteen ymmärtämisen tavasta ilmaisua **valjastettu tunne**. Luonnonvoima -tunteet- on valjastettu kulttuurisin keinoin näyttelijän käyttöön, johdettu kulttuurisen, merkityksiä muodostavan voimalan läpi.

Tunteet kuvataan siis luonnonvoimamaisina sekä turkkalaisessa että hahmo-metodin tunteiden itsekäytännössä. Kun puhutaan luonnosta ja luonnonvoimista, ei puhuta monoliittimaisista ilmiöistä, jotka ymmärrettäisiin samoiksi kaikkialla ja kaikkina aikoina. Molemmissa itsekäytännöissä tunteiden luonto ymmärretään kulttuurin tukahduttamana, kulttuurivamman kuoren alle pakotettuna autenttisena ihmisyyden ja taiteen käyttövoimana.

Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä tämä käyttövoima merkitsee myrskymäistä, voimakkaan seksuaalienergian ryydittämää hyökyä, joka on väsymättömällä voimalla kaapattava hallintaan. Hahmometodin tunteiden itsekäytännössä tunteiden luonto ymmärretään jatkuvasti muuttuvana ja ennakoimattomana liikkeenä, ja luonnon oma liike aina kiinnostavampana kuin se muoto, johon ihminen voimalla

117 Kuten olen luvussa 5.1. tuonut esiin, useimmiten näyttelijäntyöstä puhuttaessa oletetaan muokattavien tunteiden liittyvän roolityöhön, eläytymiseksi kutsuttuun pyrkimykseen aikaansaada itsessään samanlaisia tunteita joita roolihenkilöllä ajatellaan olevan. Haastateltavien puheessa, sekä omassa kokemuksessani, muokattavien tunteiden avulla voidaan pyrkiä vaikuttamaan myös työskentelytilanteeseen tai laajempiin näyttelijyyden merkityksiin tai näyttelijän identiteetteihin.

luontoa punnertaa ja pakottaa. Hahmometodin luontoa ei ole mahdollista sitoa tiettyihin muotoihin, vaan näyttelijä voi vapauttaa itsensä muuttumaan ja liikkumaan sen mukana. Tällä tavoin, omilla ehdoillaan, tunteet sulautuvat osaksi näyteltyä tilannetta ja näyttelijäntyötä. Näin tunteen kulttuurivamman alta vapautetut, eri tavoin ymmärretyt luonnot tehdään kulttuuriksi. Niille annetaan sellainen kulttuurinen muoto, joka kyseisen itsekäytännön teloksen kannalta on tavoiteltava: turkkalainen tunnetilaele, jossa näyttelijä aktiivisesti tuottaa ja käyttää tunteita tai dokumentaarinen antautumisen ja hyväksymisen tila, jossa tunteet saattavat tarjoutua näyttelemisen osa-alueiksi.

Vapaan ja valjastetun luonnonvoimamaisen tunteen vastakkainasettelu ja ristiriita on yksi haastattelujen keskeisimpiä. Näyttelijän tekniikan kannalta tunne näyttäytyy näin toisaalta tärkeänä taitona, toisaalta mahdottomana taitona, ei taitona ollenkaan. Tämä ero näkyy myös haastateltavien tavassa puhua *tunteiden saamisesta* ja toisaalta *tunteiden ulos saamisesta* ja *liikkeelle saamisesta*.

Tässä näyttelijän vahvuudeksi kuvataan yhtäältä tunteiden *saaminen ulos* tai *liikkeelle*, taito tunnistaa tunteidensa psykofyysisiä prosesseja ja käynnistää niitä tietoisesti. Toisaalta tunteen *saamisen* voi ajatella kuvaavan tapahtumaa, jossa näyttelijä juuri ponnistelematta tulee tunteen läpikulkupaikaksi. Hän saa tunteen ja antaa sen eteenpäin yleisölle.

Hahmometodipuheeksi tulkitsemani puhe ottaa kriittisen kannan suhteessa tunteita muokkaaviin näyttelijäntyön lähestymistapoihin:

"---hyvin usein tuntuu et meillon joku fiksattu idea sitä roolihenkilöstä, et sen pitäis olla jonkunlaisessa tilassa. Ja sitte mun todellinen tila voi olla jotain ihan muuta. No sitähän se näyttelijä sit tekee et se yrittää jotenkin ehkä siirtää itseään siihen tilaan mitä se ajattelee. Mut mä ajattelen et vois toisenlainenkin lähestymistapa olla (...) Mä uskon et se jossain määrin on, on hyvin pitkälle mahdollista näytellä niin. (...) Että mä annan sen (vapaan luonnonvoimamaisen tunteen) suoraan tulla siihen mitä mä teen. Suuri osa niistä kuitenkin kimpoaa siitä tekstistä ja siitä, ne on ehkä erejä, tai erilaisia kun mitä mä oon kuvitellu et niiden pitäis olla---"

Haastateltava pohtii näyttelijän tunteiden (ja ajatusten) muokkaamista ohjaajan/opettajan toiveiden mukaisiksi, ja vie kysymyksen moraalisen ulottuvuuden alueelle:

"---siinon se harha siitä et mä voisin ikäänkun hallita sitä. Hallita mun ajatuksia tai hallita mun tunteita. Ja mä oisin niinku vastuussa niistä. (...) mä uskon edelleenkin niin, että me ei olla vastuussa omista tunteistamme (...) ei se ainakaan mulle oo koskaan toiminu, että mä yrittäisin niitä suoraan tietosesti ohjata tai manipuloida. Saada itseni tuntemaan ja ajattelemaan. (...) se on mun mielestä sen takii fasistinen ajatus se, että

sun pitäis pystyä tuntemaan käskystä tai ajattelemaan käskystä. Koska (...) silloin siitä tunteesta ja ajattelemisesta tulee ikäänkun synty. Koska sä aina ajattelet tai tunnet jotain muuta ku mitä sua käsketään, se on aina niin. Koska se ei vaan mee niin että sä ajattelisit tai tuntisit niinku sua käsketään tuntemaan.”

Jos tunteiden muokkaaminen ymmärretään haastateltavan tavoin mahdolltomaksi taidoksi ja tavoitteeksi, kaikesta tunteisiin liittyvästä pyytämisestä ja vaatimisesta tulee sekä käytännöllinen että eettinen ongelma.

Haastateltavien puhe hahmometodista ja sitä käsittelevä toissijainen tutkimus-aineisto vaikuttaa varsin yhtenäiseltä: tunteet ja näyttelijäntyö liittyvät niissä aivan tiettyihin ajatuskokonaisuuksiin. Taustalla vaikuttaa pitkälle jäsenNELTY ihmiskäsitely, jossa näkyy selkeästi eettinen ulottuvuus. Voisiko hahmometodiakin siis tarkastella itsekäytöntönä?

Alistumisen tapa: Hahmoterapian käsitejärjestelmä

Turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä alistumisen muoto oli suoraan sidottu Turkan persoonaan. Turkka ei juurikaan viitannut itseensä vaikuttaneisiin taustaajattelijoihin eikä avannut opiskelijoille ajattelunsa kontekstia. Hahmometodissa on toisin. Siinä ajattelun tausta on selkeästi esillä. Jos hahmometodia tarkastelee itsekäytöntönä, alistumisen tapa on asettumista hahmoterapian viitekehykseen, maailman katsomista ja toimintansa järjestämistä sen käsitteistön kautta.

Hahmoterapiassa ja -metodissa ihmisen minä jäsenNETTÄÄN kerrostuneeksi, monen sisäkkäisen kehän koostumaksi. Minän sisin osa on eksplöosiokerros, autenttinen minä. Autenttista minää ympäröivät kehien tavoin muunlaiset minuudet, joiden alueilla erilaiset psyykkiset mekanismit tuottavat epäautenttisia olemisen tapoja. (Stigzelius 2011, 37–38)¹¹⁸ Tunteet ovat oleellinen osa autenttista minää. Sen alueella tunnekontakti, omien tunteidensa todellinen kohtaaminen ja kokeminen on mahdollista. Hahmometodissa autenttisen minän keskipisteessä on neljä perustunnetta, jotka haastateltava tuo esiin:

”Mullon sellanen hahmoterapeuttinen ajattelutapa tunteista, et niit on periaatteessa neljä (...) et on ilo, suru, viha ja seksuaalisuus.”

Kun näyttelijä löytää kontaktin tunteisiinsa, iloon, suruun, vihaan ja seksuaalisuuteen, mahdollistuu myös oikea läsnäolo, hahmometodille keskeinen tila. Karoliina Reunasen mukaan läsnäolo on Grothille pitkälti synonyymi näyttelijän kontaktille omien, kunkin hetkisten tunteiden kanssa. (Reunanen 2009, 113)

¹¹⁸ Tämä kerroksittainen minän käsittämisen tapa tuo mieleen Averillin ja Nunleyn tavan puhua artisokkamaisista, perustahakuisista tunnekaläsitäksistä. Ks. Luku 2.1. (Averill ja Nunley 1992, 70; Parkinson, Fischer ja Manstead 2005, 19)

Näyttelijäntöön kannalta kiinnostus kohdistuu tapoihin, joilla näyttelijä estää itseään pääsemästä kontaktiin autenttisen minänsä kanssa, ja samalla autenttista minänsä pääsemästä muiden näkyviin ulompien minän kerrosten alta. Hahmometodista ammentavat näyttelijät ovat kiinnostuneita näiden esteiden purkamisesta.

Työstämisen muodot: Tunnistaminen ja hyväksyminen

Hahmometodissa tunteita ei selvästikään käsitetä muokkaamisen kohteiksi tai työkaluiksi siinä mielessä, että niitä tietoisesti käytettäisiin. Voiko hahmometodista silloin myöskään löytää työstämisen muotoja? Mitä metodin sisällä tehdään? Kuinka työskennellään ja millainen osuus tunteilla on työskentelyssä?

”Istuimme ringissä tuoleissa ja muistan ettemme tehneet mitään. Päivätolkulla vain istumista ja kenties välillä hieman monologien höpistemistä, usein taukoja ja erittäin paljon vaihteloa”, muistaa Lassi Alhorinne Grothin Teatterikorkeakoulussa pitämää kurssia. (Alhorinne 1997, 29) Hänen mielikuvansa on, että ei tehty mitään. Mutta onhan istuminen ja satunnainen monologin höpinäkin jonkin tekemistä? Tulkitsen Alhorinteen sanat niin, että kurssilla ei pyritty näyttelemisen aktiiviseen muokkaamiseen ja työskentelyn tulostavasti tehokkuuteen. Muokkaamisen sijaan hahmometodissa korostetaan näyttelijän omia, todellisia, näyttämöllisestä tilanteesta ja tekstistä nousevia tunteita. Näyttelijää rohkaistaan seuraamaan niistä löytyvää, joka kerralla erilaista polkua. Kaikki mahdolliset tunteet hyväksytään. Minkä tahansa sallitaan tapahtuvan näyttelijässä, ja mikä tahansa toivotetaan tervetulleeksi näyttelemishetkeen. Haastateltavan sanoin:

”Hedelmällisin tie on, olisi, pyrkiä hyväksymään niiden (tunteiden) olemassaolo niin paljon kun mahdollista niin joka hetki kun mahdollista.”

Hahmometodissa autenttisen läsnäolon esteistä pyritään tulemaan tietoiseksi havainnoimalla omia olotiloja, kuten tunteita ja kehon tuntemuksia. Tarkoitus on, että näyttelijä tulee tietoiseksi sisäisistä ja ulkoisista impulsseistaan. Mitä tapahtuu sisällä: miltä tuntuu? Minkälaisia tuntemuksia ruumiilla on tällä hetkellä? Jos tuntuu vaikkapa pahalta, mitä se tarkoittaa ruumissa? Miltä tuntuu, kun tuntuu pahalta? (Stigzelius 2011, 28)

Haastateltava kuvaa hengitystä yhtenä tunteisiin kiinnittyvänä ruumiillisena tapahtumana, jota havainnoimalla näyttelijä voi saada kontaktin tunteisiinsa:

”Niinku sanotaan hengityksestä että se on tämmönen mielen ja ruumiin yhdistävä, se on automaattinen toiminto joka tapahtuu koko ajan --- ja sitte, toisaalt se on toiminto jota me pystytään aktiivisesti itse, me voidaan alkaa tietosesti hengittää toisella tavalla, mennä jonnekki joogakurssille, tai vaan niinkun, hengittää.”

Hengityksen rajoittamisen kuvataan rajoittavan myös tuntemista:

”---tyypillinen tapa estää tuntemista on rajoittaa hengitystä.”

Haastateltava ehdottaa, pikemmin kuin tietoista hengityksen muuttamista, tie-toiseksi tulemistä siitä, miten hengittää. Hengitys saa tässä merkityksen kehon ja mielen yhdistävänä toimintona. Kun huomaa *hengittävänsä tiettyssä tilanteessa tietyllä tavalla*, tai *joiltain osin lakkaavansa hengittämästä*, saa uutta tietoa itsestään ja alitajuisen mielensä toiminnasta.

Luonnonilmiömäiset tunteet voivat rikastuttaa näyttelijäntyötä, kun ne ovat ensin syntyneet näyttelijässä. Luonnonvoimana syntyneet tunteet saavat tässä puhettavassa itse asiassa varsin korkean statuksen: roolia ja kohtausta rakennetaan sen ehdoilla, mitä esiintyjä-näyttelijä sillä hetkellä tuntee:

”--- mä muistan että joku näyttelijä sano joskus et hän ei pysty näyttelemään mitään muuta ku sitä mitä hän oikeasti tuntee.”

tai

”Niin sitä vihasuutta mä tarkotin, että (...) että käytä nyt niinku tää siihen että oli se mikä tahansa tilanne et nyt tää lähtis niinku täst, että entäs jos tää roolihenkilö ois nyt vihanen?”¹¹⁹

Toisaalta, kun haastateltavat puhuvat luonnonvoimamaisista tunteista, he voivat kuvata niitä myös kutsumattomina voimina joita on vaikeaa saada myönteisellä tavalla osaksi näyttelijäntyötä. Tunne näyttäytyy tällöin hajottavana tekijänä, jota *joutuu kestämään näyttelijänelämässä* ja joka ei ole turvallista tai tervetullutta. Tällaisina tunteina, joita ei haluaisi näyttämöllä kokea, tuodaan esiin *häpeän, huonommuuden ja epävarmuuden* tunteet:

---tämmösiä epävarmuuden, epäonnistumisen tunteita. Tunne siitä että on huono, ettei osaa. On huonompi kun muut. Kömpelö. Tunne siitä, ettei pidä itsestään.”

sekä ennen muuta *pelko ja paniikki*:

”Mut se on, täytyy sanoo ikävä tunne, se on todella ikävä tunne joka läikähtää lavalla, joka ei kuulu sinne. (...) joo, ku tulee pelko. (...) Sen ei tarvi ku kävästä kun muutaman sekunnin, niin se on, ahh. (...) Inhottava tunne”

Haastateltavat mainitsevat myös *kateuden* ja sen, jos ei pidä jostain *vastanäyttelijästä*.

Yhden haastateltavan mukaan juuri ei-toivotut tunteet ohjaavat näyttelijää hänen näytellessään. Ne lamauttavat ja sitovat näyttelijän keskittymisen. Lienee tavallista, että näyttelijät pyrkivät erilaisin mielen ja ruumiin ehdotuksin pääsemään eroon

119 Cohen kuvaa tilanteita, joissa itku on saanut alkunsa spontaanisti, mutta sitä jatketaan taktisista syistä. (Cohen 1986, 120) Näin tekee lapsikertoja Tove Janssonin novellikokoelmassa Kuvanveistäjän tytär, novellissa Teatteria: *”Minä menin edellä tupaani ja itkin koko ajan mutta nyt kyllä etupäässä vain tehdäkseen vaikutuksen.”* (Jansson 2008, 78)

ei-toivotuista tunteista, esimerkiksi muuttamaan pelkonsa iloksi ja rentoudeksi tai huonommuuden tunteensa itseluottamukseksi.

Hahmometodissa ei lähtökohtaisesti ole ajatusta vääristä, ei-toivotuista tunteista. Jos näyttelijä kuitenkin kokee jonkin tunteensa, esimerkiksi pelon, epämurkavaksi, metodi tarjoaa hänelle siihen toisenlaisen lähestymistavan kuin tunteen muokkaamisen toisenlaiseksi. Pelko, tai muu epämurkava tunne kannattaa tunnustaa ja hyväksyä, mennä sen kanssa näyttämölle ja näyttellä siitä huolimatta, yrittämättä aktiivisesti muuttaa sitä.¹²⁰

Hahmometodi raivaa näyttelemisestä pois useimmat tekniset pyrkimisen tavat ja toistamisen ihanteet. Ei tukeuduta näyttelijäntyön tekniikoihin. Ei ”pidetä” sitä hyvää mikä löytyi. Ei pyritä toistamaan sitä, vaan katsotaan mitä seuraavalla kerralla tapahtuu. Ruumiille ei ehdotella yhtään mitään.

Kuten turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä, myös hahmometodissa tunteet ymmärretään vahvasti ruumiillisina. Kuten tunteiden luonto, myös tunteiden ruumiillisuuskin merkitsee kuitenkin näissä kahdessa eri itsekäytännössä eri asioita. Diskurssien ja vallan avulla tuotetaan paitsi kaksi eri luontoa, myös kaksi eri ruumista. Kun puhutaan (näyttelijän) ruumiillisuudesta, puhutaankin eri tavoin ymmärrettävistä, aistittavista ja työstettävistä ruumiillisuuksista. (Kirkkopelto 2011) Sen lisäksi, että ruumis on sekä turkkalaisessa että hahmometodin tunteiden itsekäytännössä kaiken inhimillisen välttämätön ehto ja mahdollistaja, se on turkkalai-

¹²⁰ Hans Stigzelius löytää yhtäläisyyksiä Grothin ja David Mametin ajatusten välillä. (Stigzelius 2010, 15) Tästä inspiroituneena pohdin hetken rinnakkain Grothin ja David Mametin ajatuksia näyttelijän pelosta. He molemmat korostavat pelkoa näyttelijäntyötä voimakkaasti värittäväksi tekijänä. ”*Yhdeksänkymmentäyhdeksän prosenttia tuntemistani näyttelijöistä pelkää yleisön eteen menemistä*”, Groth sanoo Hannu Harjun tekemässä haastattelussa. (Harju 1997, B5) Mamet taas kirjoittaa: ”*Suurin osa näyttelijöistä pelkää kuollakseen työtään. Ei vain osa, vaan suurin osa.*” (Mamet 1999, 148) Tämän ajattelun ja puheen myötä yhdestä esiintymistilanteeseen liittyvästä, vapaan luonnonvoimamaisesta tunteesta, pelosta, tulee oleellinen vaikuttaja esiintymistilanteessa. Pelon korostaminen luo kuvaa näyttelemisestä riskialttiina ja sankarillisuutta vaativana tehtävänä. Mamet puhuu *sankarillisuudesta* kuvaillessaan sitä, miten näyttelijöiden tulisi työtilanteisiinsa suhtautua. (Mamet 1999, 12, 21, 36–39) Groth ja Mamet esittävät samankaltaisen reseptin pelon kanssa toimimiseen: pelko on tunnustettava ja hyväksyttävä, sen kanssa on mentävä näyttämölle ja näyteltävä sen kanssa, siitä huolimatta. Pidän Grothin ajattelua kuitenkin selkeämpänä ja kirkkaampana kuin Mametin. Groth rohkaisee näyttelijöitä hyväksymään koko näyttelemistilanteissa ilmenevän tunteidensa kirjon. Mamet sen sijaan näyttää hyväksyvän ja tunnustavan näyttelijän spontaanisti ilmenevistä tunteista lähinnä juuri pelon. Hän ei tuo esiin muiden tunteiden hyväksymistä vastaavalla tavalla. Hän ei rohkaise näyttelijää hyväksymään vaikkapa iloaan tai nautintoaan katsottavana olemisesta tai omien tunteidensa tuntemisesta ylipäättään. Tämä sopii esimerkiksi valtaosa ottavasta puheesta. Näyttelijän työ muodostuu sellaiseksi, jollaisena siitä puhutaan. Jos näyttelijän työ puhutaan olemukseltaan väistämättömän pelottavaksi, näyttelijä puolestaan puhutaan pelkääväksi, hädänalaiseksi. Hän on jatkuvasti sen tarpeessa, että joku näyttää tien ulos pelosta. Mametin ajatusketju jää itselleni myös osittain hämäräksi, kun hän väittää, että kaikki näyttelijän tuntemat tunteet johtuvat teksteistä, kohtauksesta jota hän näyttelee (Mamet 1999, 39–44), ei siis koskaan esimerkiksi esiintymistilanteesta, suhteesta ohjaajaan tai näyttelijän muuhun elämään liittyvästä tilanteesta. Jos oletetaan, että näyttelijät suurimmaksi osaksi tuntevat näyttämöllä pelkoa, se tarkoittaisi Mametin logiikan mukaisesti, että tekstit ja kohtaukset houkuttelevat näyttelijässä esiin suurimmaksi osaksi juuri pelon tunnetta. Tämä ajatusketju jää itselleni epäselväksi. Näytelmätekstien henkilöt eivät tunne pelkoa muita tunteita enemmän. Tarkoittaako näytelmäkirjailija Mamet siis, että näytelmätekstit itsessään, esimerkiksi haasteellisuudessaan, pelottavat näyttelijöitä?

sessä itsekäytännössä työstettävää ja muokattavaa materiaalia, jota ei säästellä ponnistuksilta eikä varjella kivulta. Ruumista ja tunteita kahlitsevat kulttuurivammat, opitut käyttäytymisen tavat ja lukkiuttavat pelot pyritään turkkalaisessa tunteiden itsekäytännössä jopa väkivalloin murtamaan, höykyttämään ja ravistamaan pois.

Hahmometodissa tunteva ruumis ymmärretään oikean tiedon lähteeksi: ruumiin tuntemus on avain tunteen tunnistamiseen ja tiedostamiseen. Ruumis ja sen kantamat tunteet ovat autenttisia ja kyseenalaistamattomia sellaisenaan, ilman ponnistelua. Niiden autenttisuuteen ei tarvitse murtautua väkivalloin. Hahmometodissa kulttuurivammalle annetaan periksi, se myönnetään ja sitä lähestytään tutkiskellen ja tunnistaen. Kulttuurivamma sulatetaan, liuotellaan vähä vähältä pienemmäksi.

Moraalisen toiminnan päämäärä: Lähemmäs itseä, parempaan elämään

Telos eli moraalisen toiminnan päämäärä on hahmometodin tunteiden itsekäytännössä hankala jäljitettävä. Mihin suuntaan alistumisen muoto vie, mihin tekniikoilla pyritään? Suora vastaus näihin kysymyksiin näyttää olevan: ei pyritä mihinkään. Hahmometodin piirissä ei pyritä muuttamaan sitä mitä on. Ei myöskään pyritä taakertumaan siihen hyvään mitä on. Erilaisia asioiden tiloja, kuten näyttelijän tunnetiloja ei arvoteta eikä sijoitella hyvä-huono -dikotomioihin. Ei ole asioita, joiden haluttaisiin muuttuvan eikä asioita, joiden haluttaisiin pysyvän ennallaan.

Tällainen lähtökohta voi vaikuttaa ensi kuulemalta ristiriitaiselta: Jos minkään ei toivota muuttuvan, miksi sitten on olemassa tällainen metodi? Miksi on hahmometodikursseja? Hahmometodi tuntuu paradoksilta jo itsessään, kuten Grothkin toteaa puhuessaan *metodittomasta metodista*. (Reunanen 2007)

Tätä ristiriitaa, paradoksia, voi ymmärtää tutustumalla paradoksaalisen muutoksen teoriaan. Teorian muotoili hahmoterapian perustajan Frederic Perlsin ajatusten pohjalta Arnold Beisser vuonna 1970. Teoria on vaikuttanut merkittävästi Grothin teatterinäkemykseen. (Reunanen 2009, 8-9, 79) Beisserin teoria kiteytyy ajatukseen, jonka mukaan muutos tapahtuu sitä kautta, että ihminen tulee tietoiseksi siitä mitä hän on, eikä yritä tulla siksi mitä ei ole. (Beisser 1970)

Paradoksaalisen muutoksen teorian mukaisesti muutos on mahdollinen, jos siihen ei aktiivisesti pyritä. Muutoksen ajatellaan tapahtuvan silloin, kun ihminen (näyttelijä) tulee tietoiseksi siitä mitä hänessä tapahtuu. Tietoiseksi tulemiseen kuuluu oleellisesti kontaktin löytäminen omiin tunteisiinsa. Haastateltavan sanoin:

"Mä uskon että kaikki ratkee parhain päin jos me vaan ollaan tietosii siitä et mitä me ollaan. Koska silloin se heti muuttuu. Silloin kun me tullaan tietosiks siitä et me ollaan pysähdytty, niin silloin me automaattisesti lähdetään taas liikkeelle."

Kun näyttelijä kokee olevansa ”tyhjässä tilassa”, tylsä ja epäintensiivinen, hän yleensä alkaa aktiivisesti täyttää sitä jollakin opitulla toiminnalla, jonka ajattelee olevan sopivaa tai tarpeellista tai hänen velvollisuutensa. Näyttelijä voi esimerkiksi alkaa hakeutua tietynlaiseen tunnetilaan tai tuottaa tietynlaista tilaa, jota on oppinut kutsumaan keskittymiseksi. Hahmometodin ajatus on kuitenkin, että jos näyttelijä jättää täyttämättä nämä olettamansa velvollisuudet, ei hakeudu, ei yritä, ei tee tietoisesti mitään, voi tapahtua jotakin yllättävää ja mielenkiintoista, autenttista. Hahmometodissa ihmisen (näyttelijän) perusolemuksen ajatellaan olevan muutos. Siksi hän ei pysy kauaa ”tyhjässä tilassa”, vaan *automaattisesti lähtee taas liikkeelle*. Jos liikkeen suuntaa ei manipuloida näyttelijäntekniikoiden kautta opituin keinoin, siitä voi tulla millainen tahansa, ja se voi vapaasti muuttuilla ja liikkua mihin suuntaan vain.¹²¹ Kylli Köngäs kirjoittaa:

”Mutta tunne ei olekaan tila, vaan se on jatkuvasti liikkeessä. Tiettyyn tunnetilaan pyrkiminen on vain kuvan toteuttamista. Kuinka voi päättää mikä on oikea tunnetila jollekin edessäpäin olevalle, ennen elämättömälle tilanteelle. Sitähän näyttelemisen pitäisi olla, tilanteen syntymistä aina uudelleen. Ainutkertaisessa tilanteessa myös tunnetila on aina uusi, ennakoimaton.”
(Köngäs 1999, 81)

Tulkintani mukaan hahmometodin tunteiden itsekäytäntöä voi myös tarkastella erottamalla lyhyen ja pitkän aikavälin tavoitteet toisistaan. Lyhyellä aikavälillä tavoite on tietoiseksi tuleminen omista sisäisistä impulsseistaan ja tunteistaan. Tietoiseksi tulemisen oletetaan tuottavan automaattisesti joitakin muutoksia, mutta niihin ei tietoisesti pyritä eikä niiden laatua pyritä ennakoimaan tai arvottamaan.

Pitkällä aikavälillä erotan selkeitä muutokseen tähtääviä teloksia. Ne näkyvät käytännöllisissä ja eettisissä argumenteissa, joilla hahmometodia tuodaan esiin näyttelijäntyötä rikastuttavana lähestymistapana. Kuten turkkalaisen tunteiden itsekäytännönkin yhteydessä, käytännöllinen argumentti ottaa kantaa siihen, mikä toimii, mikä tekee näyttelijäntyöstä mielenkiintoista, säkenöivää, läsnäolevaa. Hahmometodin avulla tavoitellaan jotakin kiinnostavampaa kuin tunteen jäljittely ja teeskentely, johon näyttelijä ja yleisö eivät pysty uskomaan. (Reunanen 2007) Tulkintani mukaan erilaisin näyttelijäntyön tunnetyöskentelytekniikoin synnytyt tunteet ovat hahmometodin näkökulmasta enimmäkseen jäljittelyä ja teeskentelyä. Hahmometodin kanssa tekemisissä olleet haastateltavani suhtautuvat kriittisesti niin tunteiden tekniseen jäljittelyyn kuin turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöönkin, ja kyseenalaistavat hetkittäin kaikki tietoiset pyrkimykset valjastaa tunteita näyttelijän käyttöön, välineiksi. Osin tässä keskustelussa on tietenkin kysymys myös

121 Paradoksaalisen muutoksen teorialla on selkeät yhteneväisyydet zen-buddhalaisuuteen. Zen on yksi hahmoterapian taustalla vaikuttavista viitekehyksistä. (Reunanen 2009, 13)

mielityksistä: millaista näyttelijäntyötä ja teatteria pitää mielenkiintoisena? Vaikka hahmometodi ei -ainakaan periaatteessa- sitoudu mihinkään tiettyyn teatterintekemisen tapaan tai estetiikkaan, Groth on ilmaissut kiinnostuksensa näyttelemisen tapaan, jota kutsuu dokumentaariseksi näyttelijäntyöksi”. (www.elisanet.fi/anna.groth/index.htm)¹²²

Ettinen argumentti taas vetoaa hyvään elämään. Hahmometodi näyttäytyy myönteisenä lähestymistapana paitsi näyttelijyyteen ja taiteilijuuteen, myös yksityiselämään. Groth ilmaisee tämän mahdollisuuden kurssinsa ilmoituksessa: *”Ainoa näkemäni pieni riski tässä on, että saa paremman elämän. Mutta kai se on kestettävä.”* (Näyttelijäliiton näyttelijätiedotus 26.4.2013)

Tietoiseksi tuleminen omista impulsseistaan ja kontakti omiin tunteisiin vievät kohti autenttista minuutta. Tämä ymmärretään elämänlaadun paranemiseksi.

”Tullaan ikäänku lähemmäs itseä. Eikä pyrkä epätavoitukseen jossain kuvitellussa ideaalissa, joka on jossain”,

kuva haastateltava.

”Tule siksi mikä olet” on vapauttava, armollinen sanoma. Siinä näkyy selkeästi hahmometodin kasvualusta hahmoterapiassa. Hyväksyvä, arvottomaton, metoditon näyttelijäntöyden metodi ankuroituu vahvasti terapiaan.¹²³

Tunteet ja emansipaatio näyttelijäntöyden koulutusohjelmassa 1990-luvulla

Kun tarkastelen haastatteluja ja näyttelijä Koskisen puheenvuoroja kokonaisuutena, hahmotan siinä selkeitä vallasta kertomisen linjoja. Valta liitetään erityisesti näyttelijäntöyden koulutusohjelman 1980-luvusta puhuttaessa tiettyihin auktoriteetteihin, ja sen jälkeen näkyviin piirity muutamia diskursiivisia muutoksia, joissa auktoriteetin paikka hämärtyy.

Tulkintani mukaan syntyi selkeitä tunnistettavia reittejä, joita pitkin osa opiskelijoista siirtyi tunteiden osalta toisenlaiseen näyttelemiseen, jossa turkkalaisen itsekäytännön kaikuja ei enää juurikaan voinut havaita. Haastateltavat kuvaavat näitä

¹²² Minna Puolanto arvioi kirjallisessa opinnäytteessään hahmometodin soveltumista erilaisiin näytelmiin ja sen yhdistämistä muunlaisiin näyttelemisen tapoihin. (Puolanto 2005)

¹²³ Terapian ja näyttelijäntöyden kehittämisen keskinäinen ”tärkeysjärjestys” hahmometodin sisällä hahmottuu erilaiseksi eri lähteissä. Ymmärrän tämän niin, että yhtäältä nämä painotukset vaihtelevat ja toisaalta näyttelijäntöyden kehittymistä ja terapeutisuutta on hahmometodin piirissä hankala erottaa toisistaan. Haastateltava arvelee hahmoterapialla olleen suurempi vaikutus myös hänen näyttelijäntöydhönsä, kuin itse näyttelijäntöydhön sovelletulla hahmometodilla. Munan ja kanan tavoin terapia ja näyttelijäntöyden kehitys tuottavat toisiaan. Hahmoterapian ja näyttelemisen välille on Suomessa syntynyt myös toisenlainen yhteys: Suomen hahmoterapia ry:n terapeuttien ja terapeuttiopiskelijoiden ja -harjoittelijoiden joukossa on paljon näyttelijöitä. (12.8.2012 näyttelijätaustaisia terapeutteja oli yksitoista (terapeutteja yhteensä kolmekymmentäyksi) ja opiskelijoita/harjoittelijoita kolme (yhteensä kolme toista) (www.hahmoterapia.fi/terapeutit).

reittejä vapauttaviksi. Foucault'n mukaan vapautuminen edellyttää usein vapauttamista. Vapauttaminen antaa vapaudelle jonkin muodon tai suunnan, jota sillä ei itsessään ole. (Alhanen 2007, 159) Käsitän nämä uudenlaiseen näyttelijän tunnesuhteeseen johdattavat reitit vapaudelle suuntaa antaviksi emansipaatioliikkeiksi. Näyttelijän vapaus saa erilaisia muotoja riippuen siitä, mihin emansipaatioliikkeen seen hän vahvimmin kiinnittyy. Tunteisiin liittyvän emansipaatioliikkeen piirteitä on esimerkiksi komiikassa ja improvisaatiossa, joita olen tuonut esiin aiemmin tässä luvussa. Itselleni emansipatorisena toimi Heiskasen tapa vieraannuttaa tunneilmiasua. Tulkitsen emansipaatioliikkeeksi myös haastatteluissa vahvasti esiin tulevan kollektiivisuuden korostuksen. Siihen palaan seuraavassa luvussa (luku 5.4) Hahmometodin tulkitsen selkeimmäksi emansipaatioliikkeeksi.¹²⁴ Pohdin nyt hetken hahmometodia vallan ja emansipaation näkökulmasta.

Hahmometodissa on hyvin vahva emansipatorinen ulottuvuus. Se kuuluu paitsi Grothin puheessa, myös hahmometodin kanssa tekemisissä olleiden näyttelijöiden puheessa, kun he tuovat esiin tunteiden *hyväksymistä* ja sitä, että *ei ollut pakko mitään* ja sitten *olikin kauheesti kaikkee mitä oli*.

On helppo nähdä, että siihen mistä vapautetaan liittyy valta. Kun vapauttaminen liittyy turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöön, on selvää että tuo itsekäytäntö nähdään valta-asetelmien ja vallankäytön läpitunkemana. Vaikeampaa on nähdä, että myös vapauttajan ja vapautettavan välillä on aina jonkinlainen valtasuhde. Näyttelijän emansipaatioliikkeen kiinnittyneellä prosessilla on ohjaajansa. Ohjaaja/opettaja saattaa haluta luopua autoritäärisyydestä. Hahmometodissa asian laita on juuri näin. Ohjaaja ei komenna, ei käske eikä arvota sitä mitä näyttelijä tekee. Metodin taustateoria on julkinen ja avattu: kaikki saavat tietää, mihin metodi perustuu. Tässä hahmometodi eroaa suurimmasta osasta Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöyden laitoksella 1980- ja 1990-luvulla annettua näyttelijäntöyden opetusta, jolle on ollut tyypillistä viittaamattomuus: ajattelun ja käytäntöjen lähteet ovat jääneet suurelta osin piiloon ja epämääräisiksi.

Epäautoritäärisenkin ohjaajan/opettajan asema ryhmässä on silti toinen kuin opiskelevan näyttelijän. Pakeneminen vallasta on mahdotonta, koska valta on aina läsnä. Opettajalla on valta järjestää opiskelutilannetta tietynlaiseksi, vaikka sitten epäautoritääriseksi. Hänellä on myös paljon tietoa metodista, sen taustalla vaikuttavasta terapiamuodosta ja edelleen terapiamuodon taustavaikuttajista.

124. Haastateltavat kuvaavat emansipatorisina myös erilaisia terapian muotoja. En käsittele niitä yksityiselämää sivuavilta osin. Terapia voi yhdistyä myös suoraan näyttelijäntöydhön. Tässä tutkimuksessa tällaisena esimerkkinä toimii hahmoterapiaan kietoutunut hahmometodi.

Yksi valtaa ottavan puheen taktiikka on vihjaaminen salattuun tietoon.¹²⁵ Tämä voi olla esimerkiksi puhetta alitajunnasta tai näyttelijän tahattomasti antamista vaikutelmista:

"Näyttelijällä on ne tunteet jotka se tuntee ja sit sillä on ne tunteet joita se ei tunne mut jotka saa sen toimimaan. Että se voi esimerkiks olla peloissaan. Mutta se ei tunne pelkoa, vaan se toimii, se kompensoi, ja toimii niinkun ylen määrin niinkun pelottomasti."

Sen avulla puhuja antaa ymmärtää, että hän tai joku muu tietää vallankäytön kohteesta enemmän kuin tämä itse. Puheen kohteena olevaa ikäänkuin kuoritaan puheen avulla. Tämän onnistuessa kohteen määrittely tulee helpoksi: toisesta voidaan sen myötä haluttaessa tehdä jonkinlainen, onnistunut tai epäonnistunut. Tämän määrittelmän kautta hänen toimintaansa on jatkossa mahdollista manipuloida. Eräs haastateltava kuvaa tällaista vallankäytön prosessia analysoidessaan valtaa käyttävän ohjaajan puhetta:

"Sitähän ei aloteta niin et tervetuloa ensimmäisiin harjotuksiin ja haistakaa kaikki vittu ja mä tapan teidät. Vaan tota, siihen tullaan niin et voitetaan se luottamus. Ikäänkuin lupaamalla tällasia asioita et mä näen sut, mä tiedän, mä näen minkälainen sä oot, mä ymmärrän sua, että kun sä oot vähän tollanen. Kato nyt mä autan sua tulemaan vähän sellaseks toisenlaiseks, vähän sellaseks niinku minä."

Haastateltava viittaa tässä turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöön. Mutta mietin, onko mahdotonta, että myös hahmometodin piirissä voitettaisiin luottamus lupaamalla nähdä näyttelijä ja ymmärtää tätä? Onko mahdollista, että hahmoterapeuttiseen käytäntöön kuitenkin sisältyy tietynlainen muuttumisen lupaus? Tulevat autenttisemmaksi. Elämä muuttuu paremmaksi. Periaatteessa hahmometodin piirissä voisi ajatella olevan tämänkaltaisia valta-asetelmia. Haastateltavat eivät kuitenkaan tuo esiin tällaista tematiikkaa enkä löydä siihen liittyvää puhetta muistakaan hahmometodia käsittelevistä teksteistä.

Näyttelijä Koskinen: *"Minulle tulee syyllinen olo jo siitä, että sinä kysyt tällaisia kysymyksiä hahmometodista. Myönsin itse jo olleeni hieman epäluuloinen metodin suhteen, mutta juuri kun olin ajatellut epäluulon olleen turhaa, sinä aloitit tällaisen. Nämä tuntuvat hyvin kielletyiltä kysymyksiltä. Hyvää tarkoittavien, hienojen ihmisten kiusaamiselta. Eikö voitaisi palata takaisin turkkalaisuuden kritisoimiseen? Se oli sittenkin paljon helpompi kestää."*

Näyttelijä Koskisen on hyvä tietää, että keskusteltuani erään hahmometodin kanssa tekemisissä olleen haastateltavan kanssa toistamiseen, hän oli kanssani samaa mieltä siitä, että jonkinlainen valta-asetelma on läsnä hahmometodiopeuksessa, kuten muissakin opetus- ja ohjaamissuhteissa.

125 Vrt. "vihjaaminen salattuun arsenaaliin" näyttelijän uhkaustaktiikkana (Cohen 1984, 69–70)

Kun näyttelijät jakavat ryhmän kesken herkkiä ja henkilökohtaisia asioita, kokonaisvastuu niiden käsittelystä ja niiden ympärille muodostuvasta ryhmäprosessista kuuluu ilman muuta ryhmän ohjaajalle. Vastuun kääntöpuoli taas on aina valta.

"Sen ohjaajan sana painaa ryhmässä kuitenkin aina enemmän kuin opiskelijoiden", sanoo haastateltava. Tämä jättää mahdollisuuden monenlaiselle valta-aseman käytölle. Samalla haastateltava kuitenkin korostaa, että on vain äärimmäisen harvoin tullut hahmometodin työskentelytilanteissa ajatelleeksi näitä valta-asetelmia, tai kokenut niitä ongelmallisiksi. Mahdollisesti hahmometodin piirissä teatterissa valta-asetelmiin liittyvät kysymykset on tiedostettu ja käsitelty huolellisemmin kuin joidenkin muiden näyttelijäntöyden metodien kohdalla. Suuntaviivoja antavat Suomen Hahmoterapia ry:n eettiset ohjeet terapeutin ja asiakkaan suhteesta, joissa näkyy avoimuus tähän suhteeseen liittyvien valta-asemien suhteen:

"Terapiasuhte ei ole tasavertainen vuorovaikutussuhde -- Hän (terapeutti) on tietoinen valta-, vaikutusvalta- ja riippuvuuskysymyksistä terapiasuhteesta." (www.hahmoterapia.fi/eettiset_ohjeet) Tämänkaltaiset eettiset ohjeet sopisivat keiden tahansa muita ihmisiä ohjaavien henkilöiden periaatteiksi.

Näyttelijän positioita: Ilmenijä ja antautuja

Millaisia subjektipositioita näyttelijälle tarjoutuu hahmometodin tunteiden itsekäytännössä? Aidon tunteen diskurssin yhteydessä toin esiin **itsensä ilmaisijan** subjektiposition. Toisenlainen näkökulma itsensä ilmaisuun on, että kaikki näyttelijästä ilmenevä ja paljastuva ei ole suoraan näyttelijän tietoisesti, taitojensa ja tekniikkansa avulla esiin tuomaa. Katsoja näkee näyttelijästä myös paljon sellaista, mitä näyttelijä ei tarkoituksellisesti tuo esiin. Kaikki hänen tavassaan liikkua ja puhua, äänessään, ulkomuodossaan, asennoissaan, toimintansa tempossa ja rytmissä luo vaikutelmaa hänestä, ja lisäksi siihen saattavat sekoittua vielä hänen aikaisemmin esittämänsä roolit ja tiedot joita katsojilla mahdollisesti on hänen yksityiselämästään tai sukulaisuussuhteistaan. Näyttelijä ei pysty tietoisesti kontrolloimaan kaikkia näitä tekijöitä. Vaikka hän näkisi itsensä tallenteelta, hän ei kykene näkemään näitä vaikutelmia itsensä ulkopuolelta, katsojan silmin. Hahmometodin tunteiden itsekäytännössä korostuu tämänkaltaisen itseilmaisun merkitys.

Osa näyttelijästä muodostuvaa vaikutelmaa ovat näyttelijän ilmenevät tunteet, joista katsoja saattaa tulla tai uskoa tulevansa tietoiseksi. Osa hänen tunteistaan -hahmometodin ajattelun mukaan kaikki- ovat spontaaneja, **vapaita luonnonvoimamaisia** tunteita. Niitä ei ilmaista harkitun tuottamisen ja rakentamisen avulla, ne tulevat ilmi omin voimin. Ne ilmenevät. Tämän ajatuksen mukaan näyttelijän

positiokaan ei enää ole itsensä ilmaisija, vaan ilmenijä, ilmitulija. Ilmaisijan positio tarjoaa näyttelijälle aktiivisen, ilmenijän positio passiivisen aseman suhteessa siihen, kuinka hänen tunteensa näkyvät katsojalle. Hahmometodin ajattelun mukaan näyttelijä on **ilmenijä**.

Toinen hahmometodin tarjoama subjektipositio voisi olla **antautuja**. Tulkitsen kuitenkin antautumisen merkitsevän tässä eri asiaa kuin mihin haastateltava viittaa mainitessaan *Turkan antautumisen ja Ryhmiksen virtuositeetin*. Ymmärrän tämän eron niin, että Turka halusi näyttelijöiden antautuvan hänelle, antavan hänen johdattaa itsensä luopumaan sosiaalisista esteistään ja kulttuurivammoistaan. Groth puolestaan piti hyvin mahdollisena, että olisi hyvä jos sekä hän että muut antaisivat itsensä antautua kulloisellekin tilanteelle ja tilanteessa tuntemilleen tunteille.

5.4. TUNTEVA YKSILÖ VAI TUNTEVA YHTEISÖN JÄSEN?

Seuraavaksi syvennyn haastatteluissa ilmenevään vastakkainasetteluun, johon olen aiemmin useassa yhteydessä viitannut. Tarkastelen haastateltavien käsityksiä tunteiden **yksilöllisistä ja yhteisöllisistä piirteistä**, ja heidän tapaansa **nostaa yhteisölliset piirteet yksilöllisiä keskeisempään asemaan**.

Yksilön tunne

Haastateltavat kuvaavat näyttelijän tunteita usein tähän tapaan: tunteet ovat **näyttelijän sisällä, tulevat sisältä tai tuodaan ulos itsestä, ne syntyvät omassa ruumiissa, omista mielikuvista tai ajatuksista** tai ovat lähtöisin **omasta alitajunnasta**. Kaikki mainitut tunteen kuvaamisen tavat ovat tulleet esiin jo analyysin aikaisemmissa vaiheissa. Tällaiset tunteen kuvaamisen tavat voivat liittyä aidon tunteen diskurssiin. Palaan niihin nyt tarkentaakseni katseen niiden individuaaliseen luonteeseen. Sen lisäksi, että kaikki nämä tavat kuvailla tunteita piirtävät kuvaa aidosta, näyttelijän ruumiissaan kokemasta tunteesta, ne sijoittavat tunteet oleellisesti yhden ihmisen kokemusmaailmaan, yhden ihmisen mielen ja ruumiin liikahduksiksi. Tulkitsenkin aineistosta löytyvän **individuaalisen tunteen diskurssin**. Siinä tunne paikannetaan yksilön ruumiiseen ja mieleen, ajattelun, muistin ja henkilöhistorian alueelle sekä alitajuntaan ja mielikuviin. Tunne voidaan sijoittaa puheella moneen eri kohtaan näyttelijää, osaksi montaa eri aluetta näyttelijän psykofyysisessä kokemuksessa.

Yksi haastateltava toteaa:

"Tunteet kertoo sen sisäisen, sen ihmisen sisäisen tilan sillä hetkellä"

ja toinen sanoo sen näin:

"Se on oikeasti (...) et se on mun sisällä se tunne. (...) Ja se on olemassa ja se on totta."

Näin tunne sijoitetaan sanantarkasti näyttelijän sisään. Oikea itku on sisäsyntyistä:

"Se (tekokynnelien avulla jäljitelty itku) ei synny sisäsyntyisesti, se ei lähde minusta, vaan se lähtee jostain että, et sekin että lyö itseään niin silti se itku tulee sisältä." tai se voidaan pitää sisällä:

"että itkeekö roolihenkilö tässä vai pitäiskö sen sisällä niin että yleisö itkee."

Useassa haastattelujen kohdassa puhutaan myös siitä, miten tunne tulee tai tuodaan ulos näyttelijästä:

"Mut mä kyl muistan kokeneeni jonkinlaista painetta niistä tunteista, että, jotenki et saaks niitä. (...) saanks mä niitä jotenki ulos (...) saanks mä nyt itsestäni päkistettyä sitä. Jotenki ulos tarpeeksi sitä---"

Kun tunne tulee ulos, se ilmenee julkisesti, tulee näkyväksi jollakin ruumiillisella tavalla, tuodaan ilmi toisille. (ks.alaluku 5.1.) Tunteen juuri ja syntypaikka on silti edelleen yksilön, yhden näyttelijän sisällä. Jos tunne jäisi tulematta ulos ja ilmi, kukaan ei saisi koskaan tietää, mitä näyttelijä tunsi. Tunnekokemus jäisi senhetkiseen häneen.

Psykologisen diskurssin psykoanalyttinen alamuoto korostaa yksilön alitajuisten tunteiden merkitystä. Yksi haastateltava nostaa näyttelemistapahtuman keskiöön tunteet, joita näyttelijä (tai roolihenkilö) ei ainakaan joka vaiheessa tiedosta tuntevansa:

"Sit sillon ne tunteet joita se ei tunne, vaan jotka saa sen toimimaan."

tai

"Kokemus semmosesta että jotain tulee minusta mitä mä en tunne. Joka vähän tuntuu uudelta."

Kunkin ihmisen tavat tuntea, tunteiden ja niiden ilmaisujen laatu ja intensiivisyys katsotaan tärkeäksi osaksi hänen yksilöllistä persoonallisuuttaan: joku on tunteellinen, haastateltavien sanoin *yliherkkä, tunneihminen* tai *altis tunteille*. Joku taas on vähemmän tunteellinen, esimerkiksi *älyllinen*. Haastateltavat käyttävät tämänkaltaisia tunteeseen ankkuroituvia tapoja kuvailla itseään tai muita näyttelijöitä. Tapa, jolla tunteet ihmisessä ilmenevät, vaikuttavat siihen, kuinka juuri tämän ihmisen käsitämme.

Tunteet toimivat myös henkilökohtaisina perusasetuksina, joiden kautta maailmaa katsotaan. Haastateltava puhuu tässä tunnevirityksen vaikutuksesta:

"Kun meidän elimistö on tietynlaiseen tilaan viritetty (...) niin se muuttaa meidän tapaa havaita ja kokea myös se ulkopuolinen maailma."

Näin tunteet asettuvat sekä yksilön ikkunaksi maailmaan että muiden ihmisten ikkunaksi juuri tähän ihmiseen.

Individuaalisen tunteen diskurssin esiin nostaminen voi tuntua itsestäänselvyiden toistamiselta. On tavallista käsittää tunteet yksilöllisiksi henkilökohtaisiksi tiloiksi. Arki-intuition valossa tunteet näyttäytyvät juuri sellaisina. Mitä muuta ne voisivat olla? Monessa yhteydessä käsittelemäni tapa puhua tunteista ennenkaikkea ruumiillisina rakentuu suureksi osaksi individuaalisesta puheesta. Tunteen sijoittaminen yksilöön on luontevaa myös silloin, kun tunne käsitetään artisokan sydämeiksi, kokemukselliseksi ytimeksi, omaksi elämykselliseksi essentiakseen, jota voidaan tarkastella irrallaan ruumiillisista muutoksista, toimintapyrkimyksistä, ilmaisuista ja muista tunteisiin kiinteästi liitettävistä osatekijöistä. (Averill ja Nunley 1992, 70; Parkinson ym. 2005, 19)

Olen harvoin kuullut eksplisiittisesti painotettavan näyttelijäntyöstä puhuttaessa tunteen individuaalista luonnetta kollektiivisemmän käsityksen kustannuksella. Implisiittisesti näyttelijäpuhe kuitenkin usein keskittyy yksilöön paikantuviin tunteen osatekijöihin. Suurella osalla haastattelemini näyttelijöiden puheesta on tällainen ulottuvuus. Tunteen henkilökohtaisuus on itsestäänselvyys. Kuten olen aiemmin tuonut ilmi, sekä monet tunnetutkimuksen lähestymistavat että useimmat näyttelijäntyön tekniikat ohjaavat etsimään tunteita nimenomaan yksilöstä.

Tätä taustaa vasten on kiinnostavaa, että sekä haastatteluista että laajemmasta näyttelijäpuheesta löytyy myös vahva diskurssi, jonka kautta tunne näyttäytyy toisin. Tämä diskurssi ei kuvaa tunnetta ensisijaisesti yksilöllisenä, vaan jonkin sosiaalisen suhteen tai yhteisön tuottamana ilmiönä. Tämä vastadiskurssi tekee yksilöllisen tunteen diskurssin -tuon itsestäänselvyiden-, näkyväksi ja vaati sen artikuloimista ennen omaa esiintuloaan. Vastadiskurssi on erottautumispuhetta, ”ei näin vaan näin” -puhetta, joka oleellisesti rakentuu suhteessa kritisoiomaansa lähtökohtaan.

Kollektiivinen tunne

Vastapainona yksilön tunteen kuvailulle haastateltavien puhe kantaa tällaisia merkityksiä:

Tunteet ovat jotakin, jota **työryhmä voi tuntea yhdessä**, jotka **syntyvät parhaiten kontaktissa muiden kanssa**, joita **voi hakea yhteisten mielikuvien kautta**, jotka **herättävät tunteita toisissa ihmisissä**, joiden avulla saa toisesta jonkin reaktion ulos, jotka **tarttuvat**, joista **tulee yhteinen ryhmää ohjaava tekijä** tai jotka **määrittävät tietyllä, erityisellä tavalla juuri suomalaisessa näyttelijäntyössä**.

Näiden muotoilujen kautta aukeaa näkymä yhteisen, sosiaalisen, **kollektiivisen tunteen diskurssiin**. Tämä diskurssi on hyvin selvästi luettavissa esiin haastattelusta. Sen jälkiä löytyy myös muusta näyttelijäpuheesta ja näyttelemistä koskevasta kirjallisuudesta. (Cohen 1986, 47-77; Oida 2004, 81-83; Toporkov 1984, 8) Kollektiivisen diskurssin vahva esiintyminen haastattelussa on kiinnostavaa, koska en ole -yhtä poikkeusta lukuun ottamatta - itse haastattelujen aikana johdattanut puhetta kollektiivisuuden teemaan. Haastateltavat lähestyvät tässä yhteiskuntatieteellistä lähtökohtaa, vaikka näyttelijöiden käyttämä kieli toki eroaa yhteiskuntatieteiden kielestä. Näyttelijäpuheen taustalla vahvasti vaikuttavien psykologian diskurssien tilalle pyrkivät sosiaalipsykologian ja muiden yhteiskuntatieteellisten tieteiden diskurssit. Kollektiivisen tunteen diskurssissa katse tarkentuu suhteisiin ja liikkeisiin, joita tunne muodostaa kahden tai useamman ihmisen välillä. Tämän ajatuksen mukaisesti tunne on aina suhteessa johonkin yksilöä ympäröivään, se on osa ihmisten muodostamaa sosiaalista systeemiä ja todellisuutta. Näin tunne paikantuu yksilöiden ruumiiden ja mielten sijasta ensisijaisesti väleihin, ihmisten välisiin tiloihin ja rajoille. Myös näyttelijän tunne saa merkityksensä suhteessa toisiin. Näyttelijäntyön kannalta tunne ilmenee kiinnostavimmin kahden näyttelijän, näyttelijän ja katsojan, näyttelijän ja ohjaajan tai näyttelijän ja muun työryhmän jäsenen välillä.

Sosiaalinen, kollektiivinen elämä koostuu erilaisista prosesseista erilaisilla tasoilla. Myös kollektiivisen elämän alueella ilmeneviä tunteita voi tarkastella monella eri tasolla. Parkinson, Fischer ja Manstead (2005, 2-3) jakavat erittelynsä **interpersoonalliseen tasoon, ryhmätasoon ja kulttuuriseen tasoon**, niiden osittaisen päällekkäisyyden tiedostaen. Haastateltavat sijoittavat monin erilaisin tavoin tunteita kollektiivisen alueelle ja tuovat näin näkyviin kaikki nämä kolme tasoa.

Interpersoonallinen taso kuvaa ihmisten välistä suoraa vuorovaikutusta. Ihminen aistii toisten tunteita erilaisin ruumiillisin ja intuitiivisin tavoin. Samalla hän merkityksellistää näitä aistimuksiaan ja rakentaa tulkintoja toisten tunteista. Ne saavat tulkitsijassa aikaan reaktioita, kuten tunnepitoisia suhtautumisia ja niiden ilmauksia, sanoja ja tekoja. Näin syntyy ihmisten välistä tunnevaihtoa ja vastavuoroisia kehiä, jotka saattavat muotoutua yhteentörmäykseksi tai tunnetason liittoutumiseksi ja vetovoimaksi. Näyttelijäntyöstä puhuttaessa interpersoonallinen tunnevaihto yhdistetään yleisesti **kontaktin** käsitteeseen.

Ryhmätaso voi keskittyä ryhmien sisäisiin, yhteisiin prosesseihin tai eri ryhmiin välisiin suhteisiin. Ryhmään kuulumisen voi vaikuttaa monin tavoin ryhmän jäsenen tuntemisen tapaan ja tunteen ilmaisuihin. Jokainen ryhmä kantaa myös omanlaistaan tunteiden moraalijärjestystä, käsitystä siitä, millainen tunteminen ja tunteiden ilmaisu on toivottavaa tai epätoivottavaa. Tällöin yksilö uusintaa tunte-

malla ryhmänsä identiteettiä ja tavoitteita. (Harré 1983, 244–245; Korvajärvi 2001, 218–219) Tunteilla, joita näyttelijä kokee suhteessa työryhmään, tai joita ryhmän jäsenet yhdessä tuntevat suhteessa muihin, esimerkiksi yleisöön, on oma paikkansa haastatteleminen näyttelijöiden puheessa. Ne tulevat esiin puhuttaessa erilaisista teatterialan yhteisöistä, joilla on erilaiset moraalijärjestykset tai erilaiset itse- ja muut käytännöt.

Laajimmalla, kulttuurisella tasolla tarkastellaan tunteiden muodostumista ja ilmenemistä erilaisten kulttuuripiirien alueilla. Parkinson ym. toteavat, että tämän tason vaikutukset tiedostetaan usein heikommin kuin ne, jotka liittyvät suoraan kontaktiin perustuviin suhteisiin. Esimerkiksi erilaisiin kansallisuuksiin liittyvät mielikuvat sisältävät kuitenkin muodollisia ja epämuodollisia tunteisiin ja niiden ilmaisuun liittyviä sääntöjä, perinteitä, kielenkäytön tapoja ja symboliikkaa. Haastatelussa ne tulevat esiin 1980- ja -90-lukujen Teatterikorkeakoulun osakulttuuristen piirteiden kuvauksina, mutta myös käsityksinä tyypillisestä ”yleissuomalaisesta” näyttelemisestä ja tunneilmaisusta.

Jotkut haastateltavat tuovat esiin käsityksiään siitä, millaista on suomalainen näyttelijäntyö ja kuinka se eroaa muiden maiden näyttelijäntöön perinteistä. Suomalainen näyttelijä esitetään tunnevaltaisena, alkuvoimaisena, itkuisena sekä pitkistä hoviteatteri- ja puhetekniikkaperinteistä vapaana:

”Siis meiltä puuttuu tällainen vanha historia ja se semmonen, mikä on musta helvetin ihanaa että täällä ei oo semmosta, teatterin puolella esimerkiksi sitä hoviteatteritraditiota tai hirveitä näitä puhetraditioita tai tärkeitä asioita. ---me ollaan aika sit kuitenkin pystymättä ja jotenki siltä tasolta ja kyllähän Suomen kansaan liittyy jotenki se, korpikuusen kyyneleet, joku semmonen, nyt mä ehkä mystifioin sitä liikaa, mutta mun mielestä se on niinku kansan ominaisuus---”

Yksi haastateltava pohtii negatiivisten tunteiden voimakasta asemaa suomalaisessa näyttelijäntyössä:

”---kärsimyksen kautta, ja se et se, uskonto mikä meillä on, että kärsi kärsi, kauniiman kruunun saat. Että voiko kaikella tällä meidän kulttuuriperimällä olla vaikutusta siihen että. Kyllähän siis teatteri varmasti, ja käsittääkseni on hyvin paljon erilaista eri maissa. (...) Meillä varmasti on paljon tätä tällaista tunnepohjaista.”

On mielenkiintoista, että 1950-luvun Yhdysvalloissa, metodinäyttelemisen koulukunnan syntyessä, rakennettu käsitys tyypillisestä amerikkalaisesta näyttelemisestä muistuttaa vahvasti tätä aineistoni piirtämää suomalaisen näyttelijän muotokuvaa. Molemmat sisältävät ylöpyttävää omaa kulttuuriperimästä ja oletetusta ominaislaadusta. (Scheeder 2008, 8–9) Vertailukohdiksi haastateltavat asettavat Ruotsin, Baltian maiden ja Keski-Euroopan teatteriperinteet. Yhdysvaltalaisille

metodinäyttelemisen edustajille vastaava vertailukohta on brittiläinen teatteri. (Scheeder 2008, 8)

Tunteet ja kontakti

Haastateltavat puhuvat näyttelijöiden välisestä tunnetasosta harjoituksissa, esityksissä ja esityksiin valmistauduttaessa. Tulkitsen tämän puheen sisällön kiteytyvän siihen, mitä näyttelijöiden keskeinen kontakti merkitsee haastateltaville. Itse ymmärrän kontaktin **molemminpuoliseksi valmiudeksi olla aktiivisen tietoinen toisesta näyttelijästä antamalla tämän näyttelemisen vaikuttaa omaansa ja tarjoamalla tälle mahdollisuus tulla vaikutetuksi**. Kontakti tekee toiminnasta yhteistä siinä mielessä, että jokainen teko näyttämöllä täydentää muita, ja tulee osaksi kokonaisuutta joka ei palaudu osiensa summaan. Haastateltavat eivät määrittele kontaktia, mutta tuovat sen puheellaan keskeiselle paikalle näyttelijäntyötä. Osin siihen viitataan suoraan, kuten yksi haastateltava:

"---kontakti vastaanäyttelijään, mikä on ehkä olennaisin asia näyttelijäntyössä."

Toisessa yhteydessä hän kritisoi jälki-turkkalaisten ohjaajien tapaa ohjata kontaktin katkaisemiseen:

"Sit yks asia mikä on ihan vikatikki ollu on tää ettei kontaktia. Ettei olla kontaktissa vastaanäyttelijään, joka on ihan siis että mitä helvettiä."

Myös toinen haastateltava mainitsee hyvän kontaktin luettellessaan hyvän näyttelemisen elementtejä. Tulkintani mukaan kontaktiin viitataan myös monissa haastattelujen kohdissa, joissa kontakti-sanaa ei eksplisiittisesti käytetä. Kontakti on näyttelemistä läpäisevä ja koossapitävä voima. Oida näkee sen näyttelemisen ontologian välttämättömänä pohjana:

"Tämä on näyttelemisen kaikkein perimmäisin taso: kahden ihmisen elävä vuorovaikutus.(...) Se on inhimillistä todellisuutta ja meidän täytyy sisällyttää se näyttelemiseemme." (Oida 2004, 81)

Kuten Oida muistuttaa, kontakti ei tyhjene tunteisiin ja emotionaaliseen ymmärrykseen, vaan se on laajempaa inhimillistä vaihtoa (Oida 2004, 83). Tunne ei aina ole keskeinen tekijä siinä kokonaisuudessa, jossa näyttelijät ovat tietoisia toisistaan ja paikastaan yhteisesti luodussa kokonaisuudessa. Keskiössä voi yhtä hyvin olla vaikkapa liikkumisen laatu, rytmi, äänimaailman tuottaminen tai Michael Chekhovin tekniikan sisältämä atmosfääri. Tunne on kuitenkin yksi kontaktin ulottuvuuksista. Kontakti mahdollistaa koko interpersoonallisen tunnetason tapahtumien kirjon. Näin tilanne on tunteiden ilmaisun puolesta rikkaampi ja moniulotteisempi kuin jos näyttämöllä olisi toisistaan erillisiä näyttelijöitä työskentelemässä henkilökohtais-

ten tunteidensa ja mielikuviansa kanssa. Diderot tulee kuvanneeksi tätä rikkautta osuvasti, vaikka itse ei ilmiöön uskokaan:

”Mitä taas siihen tulee, että näyttämöllä olisi samanaikaisesti monia erilaisia tunnetiloja, jotka toimivat yhdessä suurimman mahdollisen vaikutuksen luomiseksi, jotka sointuvat toisiinsa, kasvavat ja heikkenevät, sille minä voin vain nauraa.” (Diderot 1987, 20)

Haastateltavat eivät tässä yhdy Diderotin nauruun.

Oleellinen osa näyttelijöiden välistä tunnekontaktia on **tunteiden tarttuminen** näyttelijöiden välillä.¹²⁶ Näyttelijä Koskisella on tästä esimerkki:

”Muistan, kuinka itse teatterikouluproduktion esitysten aikana kyykötin kurssitoverini kanssa kulisseyssä vastakkain. Tuijotimme toisiamme silmiin ennen surullista kohtausta. Tartutimme toisiimme surua. Kun toinen meni lavalle, jatkoin kulisseyssä hänen ajattelemistaan ja surun tartuttamista, ja tiesin, että hänelle on merkityksellistä se, että hän tietää minun tekevän niin. Myöhemmin sama ajatus auttoi minua näyttämöllä. Nykyään olisi vaikea kuvitella tekevänsä niin, tai kaipaavansa sellaista. Ajatus on nolo, liian täynnä sen aikaista ajattelua, jonka mukaan näyttämölle ei voi mennä ilman etukäteen synnitettyä voimakasta tunnetilaa. Mutta hienovaraisemmassa muodossa kyllä, näyttämöllä tai kuvauksissa. Jokin katse, asento tai hiljeneminen tietyllä hetkellä. Lähes näkymätön yhteys. Kyllä tunteen voi saada lahjaksi toiselta. Ei tosin keneltä tahansa.”

Edellisessä esimerkissä tunteen tartuttaminen on hyvin ilmeistä ja tarkoituksellista, ikään kuin yhteiseksi luotua näyttelijäntekniikkaa. Usein tarttuminen kuitenkin on heikommin tiedostettua. Yksi haastateltava vertaa sitä eläinlauman toimintaan:

”Lauman hierarkia ja tapa toimia yhdessä on riippuvainen siitä, et tämmöset tunnekokemukset pääsee ikään kuin ohjaamaan sitä. (...) tunteet mitä lauman jäsenet aiheuttaa toisissaan. Ja sit myös toisel taval, et tunteet jotka tarttuu, että kun yks menee johonkin tilaan, niin muutkin.”

Nauraminen on hyvä esimerkki näyttämötunteen tarttumisesta ja kollektiivisuudesta ylipäätään. Näyttämöllä nauraminen on useimmille näyttelijöille haastava tehtävä, kuten yksi haastateltavista toteaa:

”Nauraminenhan on tosi vaikeeta. (...) Jotenkin luonteva nauraminen.”

Erityisen vaikeaa se on silloin, kun kukaan muu ei näyttämöllä naura. Nauru on vahvasti sosiaalinen ele, viesti siitä, mitä pitää hauskana, millaista huumoria ymmärtää, kenen kanssa haluaa nauraa yhteistä naurua ja kenen haluaa antaa naurat-

¹²⁶ Tarttumisen teeman kautta kollektiivisen tunteen diskurssilla on leikkauspiste peilineuroniteorian ja neurologisen diskurssin kanssa: peilineuroniteoria pyrkii selittämään nimenomaan tunteiden ja aikomusten sosiaalisia piirteitä, niiden suoraa ruumiillista vaihtoa ihmisten välillä. (Hari 2007, 1565–1573)

taa itseään. Ihminen ei naura paljoa ollessaan yksin. (kts. myös States 2002, 30). Näyttämöllä sosiaalinen kontakti pelastaa usein teknistä naurua taitamattoman näyttelijän pulasta. Haastateltava kuvaa naurua tunteeksi joka vaatii erityisen paljon kontaktia:

"Nauraminen on nimenomaan semmonen tunnetila joka on hirveen vaikeeta tehdä mielikuvatekniikalla. Siis sillä että ois kauheen yksin. (...) Nauraminen on kollektiivista mun mielestä, sillä tavalla näyttämöllä, et must on ihana nauraa kohtauksessa jos siin on joku toinen nauramassa mun kanssa (...) koska nauru synnyttää naurua. (...) Mut se vaatii hirveesti kontaktia se nauru."

Nauru synnyttää naurua -toteamus kuvaa tunteen tarttumista. Kontaktin merkitys naurun syntymisessä voisi liittyä myös siihen, että itseään on vaikea yllättää mielikuvalla. Nauruun liittyy usein jonkinlainen yllätys. (Archer 1963, 157) Se voi olla pieni välähdys vastanäyttelijän silmissä, äänensävyn tai rytmin muutos tai yhtäkkiä aloitettu järjetön toiminto. Sen purkautuminen nauruksi vaatii herkkää kontaktia, havaitsemista ja sitä, että antaa toisen vaikuttaa itseensä viiveettä ja esteittä. Tämä tuo mieleeni Damasion huomion eri tunteisiin liittyvästä erilaisista mielikuvien virroista ja niiden vaihtelevista rytmeistä. (Damasio 2003, 86-87) Naurua synnyttävien mielikuvien virrat rytmittyvät nopeina, notkeina ja pyräyksittäisinä. Niitä on kenties vaikeampi saada tietoisesti aikaan kuin hitaampien mielikuvarytmien tunteita.

Näyttelijä Koskinen tuo esiin toisen näkökulman:

"Mutta sitten. Ajattelen niitä kohtia, joissa näyttämöllä on tiputtu. Joissa tiputaan ja tiputaan, harjoituksesta toiseen ja kenties vielä esityksissäkin. Aina samoissa kohdissa! Jokainen tietää sen jo etukäteen: kohta mennään. Ehkä kaikki tietävät senkin, kuka aloittaa, ja että toiset seuraavat perässä. Ei niihin tilanteisiin enää mitään yllätystä liity. Mutta sosiaalinen yhteys liittyy. Kaikki muistavat saman: viimeksikin naurettiin. Luultavasti se juttu, mille olevinaan nauretaan, on paljon vähemmän tärkeä kuin se seikka, että yhdessä nauraminen on hauskaa. Siinä nauretaan eniten sille, että nauretaan."

Archer on samaa mieltä. Hän sivuuttaa yllätyksen merkityksen naurun synnys- sä ja muistuttaa sanonnasta, jonka mukaan *"the dearest jokes are the auldest jokes"* ("Wanhat vitsit ovat hauskipia vitsejä.") (Archer 1963, 157) Hänen mukaansa aidon, vakuuttavan näyttämönaurun harvinaisuus johtuu siitä, että harva ihminen muussakaan elämässä "osaa nauraa", toisin sanoen harva nauraa niin viehättävästi ja sydämellisesti, että heidän nauruaan kuuntelisi mielellään näyttämöllä. (Archer 1963, 156-158) En pidä tätä argumenttia riittävänä. Uskon, että oleellinen tekijä näyttämönaurun vaikeudessa on rentous tai sen puute. Nauru tukahtuu monia muita

tunneilmaisuja herkemmin jännitykseen, joka on useimmiten jossakin määrin läsnä esiintymistilanteessa.¹²⁷ Haastateltava kuvaa sitä näin:

"Se on kyl vaikeeta, ja se että se ois vapautunutta ja rentoa. Itku on silleen helpompi ja sellaset negatiiviset, kun ne tulee niin helposti siit tilanteest myös, ku on niin tavallaan ahdingossa näyttelijänä (...) mut jos sä oot ahdingossa ja ahdistunu näyttelijänä ja sun pitää nauraa (...) Se on aika sääliittävää. (...) kun nauruhan on hirveen, se vaatii tosi rennon olotilan et se onnistuu."

Kontakti vastaanäyttelijään purkaa tätä jännityksen tilaa. Turvalliseksi koettujen kollegoiden kanssa on helpompi nauraa. Heidän läsnäolonsa rentouttaa.

Naurun sosiaalisuus tulee esiin myös tiputtaessa, eli tilanteissa joissa näyttelijää alkaa naurattaa ns.sopimattomassa kohdassa esitystä. Tällaisissa tilanteissa muiden näyttelijöiden on usein hyvin vaikeaa pitää itseään vakavina. Eräs haastateltava kertoo nautinnosta ja viehätystä, johon pääsee osalliseksi jos päästää itsensä tipahtamaan yhteiseen nauruun:

"Sit se on kyllä hirmu hauskaa jos kohtaa (...) yhtäkkiä sen vastaanäyttelijänsä --- sillä naurun tasolla, se on kauheen myös hieno hetki (...) et täs me näytellään tätä näytelmää, ja sit nauretaan jotenki yhdessä samalla. Se on kivaa."

Näyttelijä Koskinen on vuosien varrella huomannut saman:

"Tippuminen leviää näyttämöllä kuin roihu, ja itsensä pitäminen tuon yhteisen reaktion ulkopuolella vaatii eristäytymistä kontaktittomaan kuplaan. Olin aikaisemmin aika hyvä siinä. Pidin tosi tärkeänä, että en tippuile. Menin jotenkin omiin maailmoihini niissä tilanteissa. En nähnyt, en kuullut, en kiinnostunut muiden vireestä, en hyväksynyt tuota yhteistä reaktiota. Mutta en myöskään saanut itselleni mitään kontaktin myönteisistä puolista. Se ainoa, joka ei tipu, on sillä hetkellä hyvin yksinäinen. Nykyään olen melko kova tippuilemaan."

Tarttuvat tunteet eivät aina ole esiintymistilanteen kannalta hedelmällisiä. Yksi helposti tarttuva, yleensä epätoivottu näyttelemistilanteen tunne on voimakas jännitys ja pelko, kuten yksi haastateltava ottaa puheeksi:

"Pelon tunne on just joka tarttuu."

Pelko on esiintymistilanteissa suhteellisen tavallinen kutsumaton tunne, jota jokainen näyttelijä lienee kokenut ainakin joskus. Pelkääminen on yleistä esityksperiodin alkupuolella tai esityksissä, joihin liittyy jotakin poikkeuksellista, kuten tilanne, jossa joku esiintyjistä esiintyy sairaana tai vammautuneena, muisto edeltävässä esityksessä tapahtuneesta unohduksesta tai tietty merkittäväksi koettu katsoja:

"---hitsi, että tulikohan se mua kattomaan, et haluiskohan se tarjota mulle töitä?"

¹²⁷ Yksi jännityksen seuraus on vatsa- ja rintalihasten kireys, joka vaikeuttaa nauramista. Tätä kireyttä voi lisätä myös fyysinen itsensä kannattelu, joka estää vatsaa rentoutumasta. Kollegani sanoi: *"Laitapa nuori ihminen ilman paitaa nauramaan näyttämölle. Ei onnistu."*

Koska pelon tunne on tuttu, se myös tarttuu helposti: ruumis alkaa tottuneesti mennä pelon tilaan ja pelkoa lietsovista ajatuksista on helppo saada kiinni. Tietoisuus pelon tarttuvuudesta on saanut erään haastateltavan pitämään sitä aktiivisesti piilossa:

"---ei halua myös levittää sitä pelon tunnetta (...) niihin muihin. Et mä en halua sanoo, et ne pelkäis mun puolesta. (...) ei halua puhua siitä ääneen, kun haluaa että, parempi näin vaan että, et ollaan mahdollisimman vaan ilosia tässä näin, että se lisää turvallisuutta."

Kerron haastateltavalle tunnistavani tällaisen tilanteen ja kerron omista ajatuksista vastavassa tilanteessa:

"Et onks se parempi et sanois sen kaikille, että se tavallaan ehkä sitte vähän laukeis jotenki vai (...) vai oisko se parempi et ei, ajattelis vaan, yrittäis ajatella vaan muuta. Tai että, ettei muut rupee sit kans pelkään sitä---"

Uskon, että ryhmadynamiikka toimii tässä siten, että ensin yksi pyrkii vaikuttamaan omaan tilaansa ehdottamalla ruumiilleen toista vaihtoehtoa: kääntää pelkoaan rennommaksi ja myönteisemmäksi tunteeksi jäljittelemällä rentoa ja myönteistä ruumiintilaa. Toiset saattavat huomata tai vaistota vastaanäyttelijän pelon, mutta myös hänen toimintansa sen kanssa. Näin he saavat tartunnan tuosta tunnetilojen kokonaisuudesta, ja lähtevät mukaan tarjoamaan rentoutta sekä itselleen että ensin pelänneelle. Se ei aina onnistu, mutta sen on mahdollista onnistua. Yleensä työryhmät vaistomaisesti, kalaparven tapaan, tietävät tämän.

Yksinkertainen tarttuminen ja yhteiseen tilaan hakeutuminen on toki kapea tapa puhua näyttelätilanteen kollektiivisista tunteista. Haastateltavat kuvaavat myös monimutkaisempia tilanteita. Kontaktin vaikutuksia näyttämötilanteeseen ovat erilaisten tunteiden kohtaamiset ja törmäykset, toiseen suunnatut tunne-ehdotukset ("tunne kanssani näin!") ja niiden torjunnat, toisen näyttelijän tunteesta tehdyt tulkinnat ja tulkintojen jalostuminen edelleen harjoitusten tai esitysten aikana. Tulkintojen kannalta ei ole oleellista, että näyttelijä kykenisi murtautumaan suoraan vastaanäyttelijän todella kokemiin tunteisiin ja saamaan niistä tarkkaa, varmaa tietoa. Tulkinnat eivät tässä yhteydessä ole oikeita tai vääriä, vaan kohtausten ja esityksen maailman rakennusmateriaalia.

Interpersoonallinen tunnetaso ilmenee dynaamisimmillaan silloin, kun näyttelijöiden pyrkimykset ja niihin liittyvät tunteet kohtaavat toisen näyttelijän pyrkimykset ja tunteet. Tunteen paikka tässä prosessissa voi olla monessa kohdassa. Tunne voi olla kontaktin tulos:

"---se mitä meidän välillä tapahtuu, meidän pyrkimysten kohtaamisten välillä tapahtuu niin synnyttää sen tunteen---."

Toisaalta se voi olla yksi vaikuttava voima siinä tapahtumassa, jossa näyttelijä luo toiseen kontaktia, kohdistaa tähän toiveitaan ja pyrkimyksiään ja pyrkii pääsemään selville hänen toiveistaan ja pyrkimyksistään:

"Tunteet herättää aina tunteita toisessa ihmisessä. (...) Mä pyrin sillä johonkin, mä pyrin liikuttamaan sun tunnetilaa. (...) Mä käytän tunnetilaa vaikuttaakseni toiseen, näin. Näin vois ajatella että, tunteet on tavallaan mun väline saada siit toisesta joku reaktio ulos. (...) mä voin tietosesti ajatella ja tahtoa, näyttelijäntyössä, jos mä haluan jollekin jollakin tavalla jonkun repliikin jossakin tunnetilassa, niin kyllähän mä siis odotan reaktiota siihen. Kyllähän mä silloin pyrin johonkin."

Kollektiivisista tunteista puhuttaessa tunteet siirretään usein pelkän roolityön alueelta näyttelijöiden henkilökohtaisten suhteiden piiriin. Tällöin korostuu näyttelemisen esiintyvä puoli, itsen ilmaiseminen tai ilmeneminen. Näyttämöllä eivät voi kommunikoida ja hakeutua kontaktiin pelkät roolit, esittävän asian sisällöt, vaan rooleja esittävät, tosiasialliset toimijat eli näyttelijät. Cohen esittää:

"Ei pidä erehtyä siitä tosiasiasta, että relacomin¹²⁸ näytteleminen tarkoittaa näytelmän näyttelijöiden keskinäistä yksityistä mielikuvitusleikkiä - leikkimistä kuvitelmilla toisen suhteen. Jaana-Julian näkökulmasta Jussi-Romeo on lopultakin vain yksi ja sama henkilö." (Cohen 1986, 57)

Näin haastateltava kuvaa samaa asiaa:

"Et kyl sen täytyy rakentua sen kontaktin varaan mikä on. Se ei tarkota sitä että mä siviilielämäs sitte rakastun vastaanäyttelijääni. Mut se et sen pitää tapahtua siinä näyttämöllä jotenkin meidän välillä, eikä niin että mä ajattelen että täs on nyt Jude Law, ja hetken kuluttua olemmekin punkassa."

Ryhmässä

Moni haastateltava korostaa teatterin ryhmätyöluonnetta ja esiintyjäryhmän yhteisen kokemuksen tärkeyttä:

"---miten se tilanne lämpenee siinä, sekä siis kollegoiden kanssa että yleisön kanssa. Niin sitähan siinä haetaan. Sehän on se yhteisöllinen kokemus ja yhteinen tunne."

Esiin nousee yhteisten ryhmätunteiden mahdollisuus. Ainakin yksi haastateltava on varma, että esiintyjäryhmä, sekä myös yleisö, voi tuntea samoja tunteita:

"--kyllä se tunne varmasti, koska se välittyy yleisölleikki ja neki kokee sitä yhteistä tunnetta niin kyl se meillä näyttelijöilläkin tietysti jossain kohdin ainaki on sama."

128 Cohen käyttää relacom-termiä, joka on lyhenne sanoista relationship communication. Relacom kuvaa roolihenkilöiden käytännössä siis myös näyttelijöiden - suhdetta ja toimintaa joka kumpuaa heidän toiveistaan ja tavoitteistaan toistensa suhteen. Toinen esimerkiksi yrittää saada toisen rakastumaan itseensä ja toinen joko hyväksyy, hylkää tai mitätöi yrityksen. (Cohen 1986, 49-59)

Haastateltavat liittävät yhteisesti koettavat ryhmätunteet roolityön sijasta laajemmin työskentelytilanteeseen. Yksi tilanne, josta he puhuvat ryhmätunteiden yhteydessä, on esitykseen valmistautuminen. Yhteisten tunteiden avulla pyritään saavuttamaan sopiva vire ja valmiustila ennen esitystä:

Edellä lainattu haastateltava kertoo, mitä pitää tärkeänä ennen esityksiä:

"---siinä tavallaan tapahtuu jotain semmosta näkymätöntä että päästään siihen jotenki yhteiseen tilaan. Että me ollaan yhdessä, vähän niinku synkronoidaan toinen toisemme että me ollaan samassa tilassa jotenkin ja valmiina yhteiseen koitokseen."

Ja toinen kuvailee:

"---sehän on se yhteinen prosessi mikä on se että joka ilta kun on näytös niin tullaan sinne teatterille. (...) ja joku semmonen vähän levoton semmonen hysteria ennen sitä esitystä, ku kaikilla on pikkasen semmonen kutina et mitäköhän (...) ja se sellanen yhteinen jakaminen tai semmonen (...). Niinku yhteistä, se on ihan älyttömän mukavaa (...) et sehän on itesuggestiota, sehän on se rutiini jolla valmistaudutaan."

Tämän puheen mukaan ryhmä siis muodostaa tuntevan yhteisön. Tämä yhteisö kohdistaa tunteita myös itseensä, ja nämä tunteet voivat muodostua työprosesseissa hyvinkin keskeisiksi. Usea haastateltava tuo esiin toiveensa turvallisesta, luottamuksellisesta työryhmästä, jossa on lupa tuntea monenlaisia tunteita, ja jossa saa tukea muilta näyttelijöiltä:

"Et siellä voi olla, itkee ja nauraa ja, toisel on paha mieli, toisel on paha olo. Kollegoiden pitäis pystyy auttamaan. Tunteet on niin pinnalla. Teatterissa ne on niin pinnalla. Suurimmalla osalla."

Eräs haastateltava kuvailee ryhmän yhteistä myönteistä tilaa esityksissä:

"On sellasia voimakkaita, sellasia lämpimiä, että me ollaan tässä nyt, meidän, just nää ihmiset ja, mitä se vois olla, jotain harmoniaa tai, hyvin lämmintä, ja sillai vapauttavaa että ei oo, ei, mulla ei oo, tai muuta ei oo, kun se vaan että me ollaan tässä ja."

Eräs haastateltava kuvaa näyttämön yhteisöllistä tilaa kiteyttämällä sen, mitä hän pitää yhtenä tärkeimmistä ammatissaan oppimistaan asioista: luottamuksen siihen, että kaikki näyttelemisen syntyy yhteisessä kontaktissa, eikä siihen tarvitse valmistautua rakentamalla yksityisiä mielikuvia tai tunnetiloja.

"Kaiken sinä saat näyttämöllä. Mitään sinun ei tarvitse sinne tuoda",

hän sanoo. Kun tätä mietettä lukee tarkasti sana- ja painotustasolla, huomaa haastateltavan nostavan sen muusta puheesta eroon, erityiseksi. Sanajärjestys muuttuu äkkiä käännetyksi ja puhe saa yhteydessään poikkeuksellisen, runollisen sävyn. Samalla painotus siirtyy sanoille *"kaiken-saat-mitään-tuoda"*, ja sanan *"sinä"* paino vähenee, kuin osoituksena siitä, että huomio kääntyy pois itsestä. Sinä-sanan käyttö minä-sanan sijasta yhdistettynä runollisuuteen saa aikaan vaikutelman itsensä rau-

hoittavasta tuudittamisesta. Toisaalta lausahdus on kuin auditiivinen mielikuva siitä, mitä joku muu saattaisi sanoa näyttämölle menoa jännittävälle näyttelijätoverille. Kuin muut puhuisivat kertoja-minälle, eli -sinälle, rauhoittavasti. Yhteisö tukee ja kantaa yksilöä, tämän ei tarvitse muuta kuin heittäytyä sen huomaan. Ajatus on kuin rakkaudentunnustus näyttelijöiden yhteisölle. Sama kuuluu toisen haastateltavan ajatuksessa:

"Mun ei tarvi olla mitenkään ihmeellinen, mä luotan noihin toisiin."

Usea haastateltava painottaa yhteisiin tunnekokemuksiin liittyviä eroja erityyppisten ja -kokoisten työyhteisöjen välillä. He kertovat eri tavoin *suurten talojen jutuista* kuin pienempien teattereiden ja työryhmien esityksistä tai *pienemmistä apurahaprojekteista*. Useimmat aiheesta puhuvat haastateltavat ovat toimineet freelancereina, ja heillä on kokemusta suurista teatteritaloista vierailijoina. Teatterin tekeminen pienissä teattereissa ja työryhmissä kuvataan mielekkäämmäksi ja elämyksellisemmäksi:

"---mun mielestä on parempi, no mä oon etupäässä ollu pienissä teattereissa, että se ryhmä on yhdessä."

Pieni, luottamuksellinen työryhmä mahdollistaa erilaisia tunteita ja myös keventää kielteisten tunteiden, kuten häpeän, painoarvoa. Pari haastateltavaa esittää dystopiana oman yksityisen pukuhuoneen, josta *summerin* soidessa lähdetään näyttämölle ja tavataan vasta siellä toiset samassa esityksessä esiintyvät näyttelijät. Sen suuntaisia kokemuksia heillä on vierailuilta suurissa teattereissa.

"---kun tän pitäis olla semmonen yhteisöllinen kokemus (...) Tottakai tollakin tavalla voi tehdä teatteria mutta mun mielestä siinä jää aika oleellinen osa pois. Et kyl mä haluan sen kokemuksen myös, sen hyvän yhteisöllisen tunteen ja kokemuksen mitä se voi olla, kun kimpassa tehdään esitys",

mieltii yksi haastateltava. Toinen kertoo etsineensä ryhmän turvaa teknisesti henkilökunnasta tilanteessa, jossa jäi ilman näyttelijöiden keskinäistä yhteyttä ennen esityksiä. Suuremmassa teatterissa kiinnityksellä ollut näyttelijä myötäilee osittain vierailijoina toimineiden vaikutelmia *suurten talojen* käytännöistä. Hän tuo esiin joidenkin, lähinnä vanhempien, näyttelijöiden kyynistymisen, joka ilmenee latistamisena ja vähättelynä innostunutta asennetta kohtaan. Tämä latistaminen voi tarkoittaa myös tunteita kohtaan osoitettua halveksuntaa.

"Kyllä siitä on glamourit kaukana, kuule. Tulla näyttämölle, ilmaiseen tunteita", haastateltava toteaa.

Tässä tulee ilmi näyttelijöiden mahdollisuus käyttää valtaa toisiaan kohtaan. (Katso myös luku 5.2.) Toinen haastateltava kuvaa sitä näin:

"---jos joku sieltä sivusta (...) vetää maton alta niin että, että se, arvostele tai pitää turhana taikka nauraa taikka pilkkaa taikka---"

Usein valta on vanhemmilla kollegoilla, erityisesti pitkäaikaisissa työyhteisöissä, joissa nuori näyttelijä on tuore tulokas. Tällöin valta ja oikeus oikeaan tietoon, joskus jopa puheoikeus on instituution vanhimmillä:

"--jos oli vanhempia kollegoja niin (...) kyl mä olin siis epävarma silloin. Ja ajattelin et he osaa ja tietää niin paljon ja minä en tiedä mitään (...) ja jopa se että ei oikein uskalla omia mielipiteitään sanoa siinä että että ajattelee että he on oikeutettuja tietämään kaiken, paremmin kun minä--"

Myös teatterikoulutuksessa valtaa on paitsi opettajalla, myös opiskelutovereilla. 1980-luvulla Teatterikorkeakoulussa ohjaajaksi opiskellut Irina Krohn kirjoittaa kurssitovereiden merkityksestä palautteen antajina ja minäkuvan muokkaajina. (Krohn 1997, 11)

Kutsun tällaista vallankäytön tapaa **vertaisvallaksi**. Sitä kuvaava puhe luo näyttelijälle vallankäyttäjän position vertaistaan kohtaan. Kollegalla, vastaan näyttelijällä, vertaisella on väliä. Hänellä on valta loukata toista näyttelijää. Suunnata hänen henkilökohtaisia voimiaan tiettyyn suuntaan tai viedä niitä pois.

Yhden haasteltavan puheessa yhteisöllisyyden kaipuusta kertoo vierastus monologimuotoa kohtaan. Hän kuvailee mielikuviaan monologiesityksen tekemisestä:

"Et mitä se ois sitten et, tulis yksin sinne teatterille ja, se ois ihan helvetin tyl-, plus et se olis ihan helvetin, ihan yhtä helvettiä olla siellä näyttämöllä yksin et kukaan ei tule! Kukaan ei tule eikä mene, ja mua ei, mua ei ainakaan tässä vaiheessa uraa kiinnostakaan sellanen ollenkaan, päinvastoin se sosiaalisuus (...) on musta parasta siinä."

Tunteet, joita haastateltavat tuovat esiin puhuessaan ryhmään itseensä kohdistuvista tunteista, ovat yleensä myönteisiksi käsitettyjä tunteita. Tunteiden kielteisyyys ja myönteisyys muodostavat näyttelijäpuheessa oman kiinnostavan teemansa. Suurin osa tunteista ja tunneilmaisista, joihin viitataan näyttelemisestä puhuttaessa, ovat tunteita, jotka tavallisesti mielletään kielteisiksi. Itkemisen tai pelon korostaminen ovat tästä hyviä esimerkkejä. Tämä painotus pätee niin haastatteluihin kuin suureen osaan näyttelemistä koskevasta kirjallisuudesta. Puhe tunteista suhteessa ryhmään tekee siis suurimmalta osaltaan poikkeuksen tästä. Yksi haastateltava kuitenkin puhuu ryhmästä hieman toisin kuin muut. Hänen puheessaan yksilöllisen ja yhteisöllisen tunteen diskurssit liukuvat päällekkäin, kun hän peilaa yksilön poikkeavia tunteita suhteessa ryhmään, joka vaalii yhteisöllisen tunteen arvoja. Haastateltava pohtii pitkään kielteisiä tunteita suhteessa ryhmään. Tällaista puhetta ja ajattelua ei useinkaan rohkaista, kuten haastateltava tässä tuo esiin:

”--eräänlainen onnen ja elämisen riemun kuva on se ryhmä jossa kaikki on ikäänkun samassa fiiliksessä (...) Niinku hurraava jalkapallojoukkue tai se kaveriporukka jossa kaikki ainaki jossain määrin jakaa sen saman kokemuksen siitä yhdessä olemisesta (...) joka on sit positiivinen. (...) No nyt voi ajatella et, että jokainen teatteriryhmä haluais varmaan löytää sen sellasen fudisjengihengen.”

Hän tuo esiin yhdenmukaisuuden paineen:

”--joku ei pääse samaan tunnelmaan kun muut. Niin mä luulen et se yksilö sekä se ryhmä kokee sen jollain tavalla ahdistavana.”

Mikäli ryhmän kollektiivinen tunteisiin hakeutuminen ja tunteiden käyttö esimerkiksi valmistautuessa esityksiin nähdään yleisesti hyväksyttynä normina, näyttelijälle tarjoutuu karkeasti ottaen kaksi toimintamallia. Joko hän hyväksyy tuon sosiaalisuuden vaatimuksen ja enemmän tai vähemmän lähtee toteuttamaan sitä omalta osaltaan, tai kiinnittyy siihen vastustamalla, eli asettaa itsensä vastarannankiiskan ja yksinäisen suden asemaan.

Näyttelijä Koskinen: ”Tunnistan kokemuksen siitä, että ei tunne samaa kuin muut ympärillä näyttävät tuntevan. Miksi minua ei itketä prinsessa Diana? Miksi minua vain ärsyttää tuo Piano-elokuvan nainen? On myös lukuisia muita elokuvia, joista muut ympärilläni näyttivät kovasti pitävän mutta minä en. En kuitenkaan kerro, mitä ne olivat, ettekä te saa sitä koskaan tietää, koska tuo ärsytyksen tunne on minun omani. Siihen on kyllä näiden elokuvien tapauksessa aika hyvät syyt, enkä oikeastaan ymmärrä miksi kaikki muut eivät niitä näe.”

Kuten tästä näyttelijä Koskisen kommentista on luettavissa, vastarannankiiskan asema on helpointa perustella itselleen jonkinasteisella ylemmydentunteella: minun tunteeni on parhaiten perusteltu, oikea ja rehellinen.

Haastateltava pohtii edelleen kielteisten tunteiden asemaa ryhmän prosesseissa:

”Ehkä se onkin niin että (...) pohjimmiltaan siellä onkin vain ne eri tunteet (suhteessa ryhmässä olemiseen), mutta kun niitä ei päästä useinkaan käsittelemään, niin se muodostuu, se manifestoituu tämmösenä, että mä oon sun kans eri mieltä. (...) Koska mä en koe lähtökohtaisesti täs ryhmässä olemista samalla tavalla ku sinä.”

Toisaalta hän näkee ryhmänsisäiset kielteiset tunteet myös mahdollisuuksina. Hän pohtii, onko oikein, joltain moraaliselta kannalta jättää ilmaisematta kielteiset tunteensa -epäluulon, pettymyksen ja vihan- suhteessa ryhmän prosessiin, ja kallistuu sille kannalle, että kielteisten tunteiden esille tuominen on lopputuloksen kannalta todennäköisesti hyvä asia. Haastateltava huomauttaa, että täydellinen yksimielisyys saattaa tehdä lopullisesta esityksestä mielenkiinnottoman ja laimean.

”Se draama ja ne niinkun, niinku tuskalliset niinkun henkilöiden keskeiset ja niinku ihmisten ja tekstin ja ohjaajan ja näyttelijän ja kahden näyttelijän niinku ja niinku vä-

liset niinku, semmoset niinkun, piinalliset niinkun, jotenkin staattiset niinkun tilanteet mitkä jatkuu ja hiertää siellä, et ne jollain tavalla itse asiassa myös tuo siihen lopulliseen juttuun jotain. (...) se tekee siitä teoksesta väistämättä vähän monitasosemman, vähän syvemmän kun vaan semmosen et kaikki on sillain et jee, huumeet on pahasta.”¹²⁹

Tämän ajattelun mukaisesti ryhmää kohtaan tunnettu ja negatiiviseksi koettu tunne, jos se otetaan vakavasti ja rohkeasti vastaan, auttaa ryhmää kohti parempaa taiteellista lopputulosta. Se avaa mahdollisuuden keskustelulle ja prosessin kriittiselle tarkastelulle, ja toimii välineenä taiteellisen prosessin suunnan tarkastamiseksi.

Subjektipositioita: yksilölajin edustaja ja joukkuepelaaja

Individuaalisen tunteen diskurssi tarjoaa näyttelijälle subjektiaseman ainutlaatuisena yksilönä, joka tuo näyttelemistilanteisiin arvokasta sisältöä persoonansa ja henkilökohtaisen elämänhistoriansa muovaamien tunteiden muodossa. Tämä diskurssi korostaa yksilön arvokkuutta ja kiinnostavuutta. Individuaalisen tunteen diskurssi antaa tunteen tuntijan omaan haltuun. Se tekee jokaisesta parhaan asiantuntijan omien tunteidensa suhteen. Ruumis kuuluu jollekulle ja vain hänelle, ja hän on se joka ruumiinsa reaktioita tulkitsee.

Käytännön ja toiminnan kannalta se merkitsee lupaa suunnata katse sisäänpäin, kuunnella omien tunteidensa ainutlaatuisuutta juuri tietyllä hetkellä, ja ottaa ne huomioon, vakavasti:

”Et se on osa mua ja ne tulee ottaa huomioon.”

Tämä diskurssi rohkaisee näyttelijää myös pysymään uskollisena tunteilleen kaikissa ihmisten välisissä tilanteissa. Sen mukaan on hyve säilyttää omien tunteidensa mahdollinen erilaisuus muiden tunteisiin verrattuna. Tämä pätee myös voimakkaan sosiaalisen paineen keskellä, silloin kun on ainoa joka ei ole *silleen et jee, huumeet on pahasta*, tai silloin kun *glamourit on kaukana kuule, tulla näyttämölle ilmaseen tunteita*. Näyttelijän oma tunne nousee tärkeämmäksi kuin käsitykset sopivista tuntemisen tavoista tietyssä tilanteessa ja ympäristössä:

”Jos mä oon vihanen, niin mä oon silloin vihanen (...) se ei silti häviä mihinkään se viha, vaikka mä olisin jotenki sitä mieltä et tää nyt on aivan sopimatonta ja ihan naurettava.”

Tulkintani mukaan yksilöllisen tunteen diskurssi tekee näyttelijästä paitsi omien tunteidensa asiantuntijan, myös **yksilölajin edustajan**.

¹²⁹ Olen poikkeuksellisesti jättänyt tähän lainaukseen *niinku*-sanat, koska niiden toistuminen kuvaa osuvasti staattisen piinallisuuden jatkuvia tilanteita, joista haastateltava puhuu.

Kollektiivisen tunteen diskurssi rohkaisee suuntautumaan oman sisäisen maailman sijasta ulospäin, toisiin näyttelijöihin, ja toimimaan yhteistyössä heidän kanssaan. Haastateltavat kuvaavat tätä muihin suuntautumista ja yhteistyötä aktiivisena kontaktin ottamisena, vastaanäyttelijän näkemisenä ja kuulemisena, tämän toiminnan seuraamisena:

"---ettei keskity siihen niinkään että mitä ite tekee et mitä tää nyt vois, ei huolehdi siitä (...) vaan se fokus on siellä vastaanäyttelijässä"

tai tunnemielikuvien jakamisena muiden kanssa:

"Kyllä mä saatan kysyä et hei, millanen mielikuva sullon tästä asiasta?"

Näyttelemistilanteen erilaisten sosiaalisten suhteiden joukosta tässä korostuu näyttelijöiden keskinäinen suhde, se asettuu keskiöön vaikkapa näyttelijä-ohjaaja-suhteen tai näyttelijä-yleisö-suhteen sijasta. Tässä näyttelijälle tarjoutuu tärkeä subjektiasema näyttelijäyhteisön jäsenenä. Hänen tunteensa ovat osa yhteisesti jaettua kokemusmaailmaa. Hän saa voimaa tuosta yhteisöstä, mutta on samalla siitä tunnetasolla riippuvainen, vastuussa sille tunteistaan ja niiden ilmaisusta.

Tulkitsen kollektiivisen tunteen diskurssin piirtävän tähän diskurssiin kiinnittyvän näyttelijän kontaktia ottavaksi yhteisön osaksi ja jäseneksi, epäitsekääksi **joukkuepelaajaksi**.

Yksilön tunteen ja yhteisöllisen tunteen diskurssit näyttävät muodostavan ristiriitaisen, yhteensovittamattoman diskurssiparin. Mitä pidempään niitä purkaa, sitä selvemmäksi käy yhteisöllisen tunteen diskurssin sisältämä kriittisyys yksilöllisen tunteen diskurssia kohtaan. Kollektiivisen tunteen diskurssi on selkeästi vastapuhetta suhteessa individuaalisen tunteen diskurssiin. Korostuneen individuaalisen tuntemisen katsotaan irrottavan näyttelijän esiintymistapahtuman yhteisyydestä. Tällainen vastakkainasettelu näyttää uusintavan tunnetutkimuksessa vallitsevaa asetelmaa, jossa oletus tunteen yksilöllisestä luonteesta on perinteinen vallassaoleva lähtökohta, ja jossa tunteen yhteisöllisiä piirteitä korostavat teoriat ovat haastajan asemassa. (Lupton 1998, 10–11) Haastateltavat esittävät tätä haastetta varsin painokkaasti. Tämä tulee esiin erityisesti purettaessa kollektiivisen tunteen diskurssin tarjoamia subjektiasemia ja toiminnan mahdollisuuksia. Tämä on valtaa ottavaa puhetta: kollektiivisiin tunteisiin kiinnittymistä arvostetaan, individualisiin tunteisiin keskittymiseltä viedään arvo. Kuten olen luvussa 5.2. tuonut ilmi, individuaalinen tunteminen kytkeytyy haastateltavien puheessa vahvasti turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöön. Näin ollen tulkitsen kollektiivisuuden, esimerkiksi kollektiivisen tuntemisen, korostuksen yhdeksi 1990-luvun Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksen emansipaation ilmentymäksi.

Molemmat diskurssit piirtävät esiin tietynlaisen, tietyssä asemassa olevan näyttelijän. Kollektiivisen tunteen diskurssi ottaa kuitenkin kannan myös siihen, millaiseen suuntaan vastakkainen, individualistisen tunteen diskurssi näyttelijää vie. Kollektiivisen tunteen diskurssi luo selkeät kategoriat yhteisöllisistä ja yksilöllisistä tunteijoista, ja määrittää itsensä suhteessa tähän vastakkaisten kategorioiden asettelmaan.

Kollektiivisen tunteen diskurssi hahmottelee kaksi tyyppiä korostuneen individuaalisesta tuntijasta: **itsekeskeisen** ja **yksinäisen**. Itsekeskeiseksi kuvataan yliviritetyn voimakkaasti omiin tunteisiinsa uponnut näyttelijä, jonka tunne tulee omista syövereistä:

"Se ei oo yhteisöllinen se tunnetila, vaan se on yksin siellä, omassa tunnemaailmassa."

Hän tulee esitetyksi itseensä sulkeutuneena, kontaktiin ja jakamiseen kykenevämmänä. Itsekeskeinen hahmo identifioidaan monessa kohdassa *turkkalaiseksi* tai *jälkiturkkalaiseksi*, ja hänen näyttelemistapaansa kohdistuu ihmettelyä ja paheksuntaa:

"Tähän liittyy myös vähän sellanen halveksunta, omalta puolelta, että, no eihän tossa, et ei toi, ei tätä nyt näin tehä tätä ammattia, että ei tos oo mitään järkeä."

Muutama haastateltava kertoo itse näytelleensä uransa aiemmassa vaiheessa tällaisella itsekeskeisellä tavalla. Yksi haastateltava kuvailee opiskeluaikansa tyypillistä ongelmaa: huoli *tunteiden saamisesta ja ulos saamisesta esti oikeestaan tekemästä sitä työtä tai olemasta siinä harjotustilanteessa läsnä*.

Toisaalta paheksunta kohdistuu tulkintani mukaan enimmäkseen tiettyjen instituutioiden, koulutusten tai työskentely-ympäristöjen käytäntöihin ja rakenteisiin, eikä niinkään suoraan näyttelijäkollegoihin tai omaan aiempaan itseensä yksilöinä. Itsekeskeiselle langetettu subjektiasema kuvataan harhautuksen tulokseksi: moni haastattelun kohta viittaa siihen, että yli-individuaaliseksi tulkittu tunteidenkäyttö johtuu ohjaajan tai näyttelijäntyön opettajan kyseenalaisesta vallankäytöstä.

Toinen subjektiasema, jonka kollektiivisen tunteen diskurssi antaa korostuneen individuaaliselle tuntijalle, on suuren talon tai kyynisen työryhmän **yksinäinen**. Hän ei löydä ympäristöstään tunnetason vuorovaikutukselle altista ryhmää. Tällöin hänellä ei ole muita mahdollisuuksia kuin luopua omista tunteistaan näyttelemisen elementteinä, *mennä pasianssinpeluuseen mukaan*, tai näytellä eri tavalla kuin muut, tuntee yksin. Tällaiseen asemaan haastateltavat eivät halua joutua.

Yhteisöllisen tunteen puolesta esitetyt argumentit eivät nojaa kovinkaan suurelta osalta käytännöllisiin perusteluihin, vaan usea haastateltava ottaa nimenomaan eettisen kannan yhteisöllisen tuntemisen puolesta. Heidän mukaansa näyttelijän tehtävä on olla läsnä ja avoin suhteessa työryhmään, erityisesti muihin näyttelijöi-

hin, eikä *käpertyä* omiin tunteisiinsa ja tunteita tuottaviin mielikuviinsa ja *velloa* niissä. Erään haastateltavan sanoin:

"---mua ahdistaa kattoo sellasta näyttelijäntyötä jossa mä näen yhtäkkiä että, toi on nyt niin, et vaikka se tunnetila vois olla kuinka oikee mut se on, se lähentelee enemmän sellasta liian henkilökohtasta tavallaan (...) kun ihminen sulkeutuu sen oman tunteensa sisään."

Individuaalisen ja kollektiivisen tunteen diskurssit laajenevat haastateltavien puheessa yleisemmäksi näyttelemistilanteissa ilmenevien yksilöllisten ja yhteisöllisten piirteiden puruksi. Tässä laajentuneessa diskurssissa tulee monin paikoin esiin näyttelijöiden käsitys teatterista ennen kaikkea sosiaalisena taidemuotona:

"Se on aika hieno se yhteisöllisyys mikä tulee."

Merkitykseltään laajentuneessa, teatterin ja kameratyön yleistä yhteisöllisyyttä kuvaavassa puheessa tuodaan esiin myös muun yhteisen jakamisen tärkeys:

"Yritetään saada se hyvä yhteys toisiimme."

tai

"---pyritään siihen että tutustutaan koko siihen kuvausryhmään ja höpötellään ja vitsaillaan kaikkien kanssa ja et, kaikki on yhtä porukkaa."

Kollektiivisen tunteen diskurssi korostaa tunneyhteyden lisäksi myös muuta ryhmän hyväksi toimimista sekä turhasta itsekeskeisyydestä ja itsekkyydestä luopumisesta. Individualistiseen tuntemiseen liitetään kommunikoimattomuus, yksinäisyys, omien etujen tavoittelu ja kielteisenä pidetyn tähtikultin ylläpito:

"Mitä etuja siellä ollaan ajamassa tavallaan. Että ollaanko tekemässä jotain yhteistä juttua, esitystä, vai ollaanko hakemassa itselle jotain glamouria tai jotain merkittävää huomiota."

tai

"---et miten, miten hullu, hullu tää voi olla tää työyhteisö tavallaan että. Että, ei oo sitä aitoa yhteistyötä, ja jotkut muut asiat saa suuremman vallan ku se et me tehdään jotain yhteistä juttua jonka toivotaan näyttävän ihmiselle jotain."

Tärkeää on paitsi se, että tehtävä esitys olisi katsojille kiinnostava, näyttäisi ihmisille jotain, myös se, että se on työryhmän yhteinen projekti, *yhteinen juttu*, *aito yhteistyö*. Korostuneen individuaalinen tunteminen samastetaan laajempaan itsekäänä ja epäsosiaalisena pidettyyn individualistiseen ajattelun ja elämisen tapaan.

5.5. NÄYTTELIJÄN TUNTEET JA SUKUPUOLI

Näyttelijän tunnetyöskentelyn sukupuolittuneisuuden teema kiinnosti minua jo tutkimusta aloittaessani. Olin opiskellessani ja näyttelijän työssä huomannut, että nais- ja miesnäyttelijöiden tunteista puhuttiin eri tavoin. Useat kollegoiden kanssa

käymäni keskustelut ja jotkut lukemani näyttelijöiden opinnäytteet viittasivat siihen, että en ollut yksin havaintoineni. Näyttelijöiden tunteista puhuttaessa puhe ennen pitkää kääntyi sukupuoleen. Ennen haastatteluja valmistamaani kysymysluetteloon kuului kaksi kysymystä näyttelijän tunteiden sukupuolittumisesta: ”Onko mies- ja naisnäyttelijöiden näyttelemisessä mielestäsi eroa tunteiden käytön osalta? Suhtaudutaanko mies- ja naisnäyttelijöiden tunteisiin eri tavoilla?” Kuten olin arvannutkin, minun ei kuitenkaan tarvinnut kertaakaan aloittaa puhetta sukupuolen suhteesta näyttelijän tunteisiin. Haastateltavat nostivat itse sukupuolen yhdeksi näyttelijän tunteisiin liittyvistä teemoista. He huomioivat, että nais- ja miesnäyttelijät usein ilmaisevat tunteita näytellessään eri tavoin. Lisäksi he kertovat opettajien/ohjaajien suhtautuvan usein nais- ja miesnäyttelijöihin erilaisina tuntijoina. Haastateltavat perustavat nämä huomiot kokemuksiinsa erityisesti Teatterikorkeakoulussa mutta myös harrastajateattereissa sekä näyttelijän ammatissa. Eräs haastateltava kuvaa sukupuolittumisen toteutuvan koko suomalaisen näyttelijäntyön kentällä. Se läpäisee erilaisia näyttelijöiden työyhteisöjä sekä näyttelijäksi opiskelun ja sosiaalistumisen paikkoja:

”---ainaki jos nyt puhutaan ihan vaan suomalaisesta, Suomesta ja tästä, suomalaisista näyttelijöistä ja näistä kentistä (...) teatteri, elokuva, televisio, teatterikoulut ja harrastajateatterit, niin on se sukupuolittunut se asia jollain tavalla.”

Haastateltavien puheessa sukupuoli näyttäytyy selvästi yhtenä näyttelijän tunteisiin kytkeytyvän vallankäytön alueena: näyttelijälle esitetään hänen sukupuoleensa liitettyjä tuntemisen oletuksia, pyyntöjä ja vaatimuksia. Haastateltavat pohtivat, kuinka itse ovat toteuttaneet tai vastustaneet näitä oletuksia.

Kuvaan seuraavaksi sitä, miten näyttelijän tunteita koskevien käsitysten sukupuolittuneisuus tulee esiin haastatteluissa. Kerron, kuinka haastateltavat kuvaavat nais- ja miesnäyttelijöiden tunteisiin usein liitettyjä mielikuvia ja yleistäviä käsityksiä. Sen jälkeen siirryn pohtimaan tarkemmin haastattelupuheessa ilmitulevia vallan ulottuvuuksia. Tarkastelen sitä, kenen haastateltavat olettavat olevan vastuussa näyttelijän tunteisiin ja sukupuoleen liitettyistä jäykistä ja yleistävistä käsityksistä. Kuvaan myös sitä, millaisia subjektipositiota näyttelijän sukupuolta ja tunteita koskeva puhe tarjoaa näyttelijöille.

Naisnäyttelijän tunteet?

Haastatteluissa sukupuoleen liittyvä puhe kiteytyy havaintoon siitä, että naisnäyttelijöiden näyttelemisessä tunteet näyttävät olevan voimakkaammin läsnä kuin

miesnäyttelijöiden. Yksi miespuolinen haastateltava ottaa tämän puheeksi heti haastattelun ensimmäisten minuuttien aikana:

"---jos mä nyt heti noista tunteista puhuisin niin sanotaan et miesnäyttelijöille ne on hankalempia kuin naisnäyttelijöille. (...) naiset on oikeestaan aina kaulassa ja aina kiinni ja nauramassa ja itkemässä ja huutamassa. Naisille se on helpompaa se ilmaseminen."

Maaria Rantasen väitöstutkimuksessa tulee esiin, että nimenomaan naisnäyttelijät määrittävät usein onnistumisensa tai epäonnistumisensa työssään sen perusteella, kuinka aitoja tunteita he roolissaan saavuttivat. (Rantanen 2006, 64)

Haastateltavien mukaan myös ohjaajat ja opettajat odottavat naisnäyttelijöiltä enemmän tunteiden näyttämistä ja käyttämistä. He pohtivat näyttelijänkoulutuksen vaikutusta tunneilmaisun sukupuolittuneisuuteen. Haastattelupuheesta piirtyvät selvästi esiin tavat, joilla naispuolisia näyttelijäopiskelijoita on koulutettu käyttämään tunteita näyttelemisen välineinä. Naispuolinen haastateltava miettii opiskeluaikinsa roolitehtäviä:

"---aina oli se et tulee kikattaen sisään ja, tai jotenki et itkee. (...) emmä muista et, saman ikäsil pojilla ois ollu sellasta et se tulis jotenki sieltä kikattaen sieltä kulisseista."

Hän ottaa esimerkeiksi lapsekkaan ja harmittoman naurun, kikatuksen, sekä itkemisen. Haastatteluissa viitataan moneen kertaan itkemiseen paitsi yleisenä 1980-90-luvun suomalaisen teatterin tunnemerkinä, myös nimenomaan naisnäyttelijöihin yhdistettynä tunteenilmaisuna. Toinen, 1990-luvulla opiskellut naishaastateltava pohtii itkemisen yhteyttä turkkalaiseen ja jälkiturkkalaiseen näyttelemiseen.

"---Että mikä siinä oli että niitten akkojen kaikkien piti itkee niin hirveesti? (...) tai et miks koko oma näyttelijäntyö on perustunu siihen suunnilleen ensimmäiset viis vuotta?"

Hän tekee pienen yhteenvedon tuomalla samaan lauseeseen tutkimani ajanjakson, itkemisen korostuksen ja sukupuoliteeman:

"---se oli kaheksankyt-yheksänkyluvulla aika voimakas trendi, että se itku oli se, ja sit vielä nimenomaan naisihmisille, naisnäyttelijöille."

Miespuolinen haastateltava on tehnyt saman huomion naisnäyttelijöistä -tai ainakin naispuolisista näyttelijäopiskelijoista- ja itkemisestä. Hän yhdistää itkeminen herkkyyteen ja murtumiseen, joihin on nähnyt näyttelijäksi haluavia nuoria naisia ohjattavan:

"Sitä toteutetaan. Että kyllä mä oon ainaki harrastajateatterissa ja sit teatterikoulussa mielestäni nähnyt semmosen että tyttöjä valmennetaan siihen, puhutaan tämmösestä, käytetään tämmöstä sanaa ku herkkyyks. Jolla tarkotetaan sit helposti sitä et silmistä valuu kyyneleitä. Eli se voi olla yhtä hyvin sipulinleikkaamista se herkkyyks. Että naisia koulutetaan haavottuviksi, alati jotenkin murtumisen valmiudessa oleviksi näyttelijättäriksi---"

Näyttelijä Koskinen: *"Kuinka tunnistettava ajatus tuo murtumisen valmius on! Juuri noin olen ollut harjoituksissa niin usein. Jopa viettänyt päiviäni, jos olen tiennyt että illalla on esitys. Aina valmiina. Jos joku tulee ja käskää itkemään niin ilman muuta itken. Miten merkkillistä. Miten suuri määrä energiaa sidottuna tuohon murtumisen valmiuteen. Murtumisen valmiuden tietoiseen rakentamiseen."*

Itkun ja kikatuksen lisäksi esiin nostetaan seksuaalisuus, *koska sehän on tunne kans.* Haastateltava muistaa, että opiskeluaikana naispuolisilta näyttelijäopiskelijoilta pyydettiin huomattavasti miehiä useammin seksuaalisuuden näyttämistä ja viettelyä:

"Sitä multa kyllä tilattiin siellä koulussa. Joka roolissa".

Näyttelijä Koskinen: *"Pohdimme yhdessä, mistä naisopiskelijoiden seksuaalisuuden korostuksessa oli kysymys. Kysyn, olettaako haastateltava seksuaalisuuden tilaamisen ja hänen mainitsemiensa viettelytehtävien tarkoituksena olleen, että hän itse kokisi seksuaalisia ja eroottisia tunteita, vai että hän herättäisi niitä muissa. Hän ei osaa vastata. Mä en itse asiassa vielääkään oikein tiedä, et mitä se oli. En tiedä minäkään. Mutta sama vaikutelma minulla on: naisnäyttelijöitä seksualisoitiin näyttelijäntyön opetuksessa miehiä enemmän."*

Samankaltaiseen johtopäätökseen on tullut Helena Kallio, joka on tutkinut ohjaajan valtaa ja näyttelijän sukupuolisuutta sekä teatterialalla tapahtuvaa seksuaalista häirintää. (Kallio, 2009)

Miesnäyttelijän tunteet?

Kun puhutaan näyttelijöiden tunteista ja sukupuolista, puhe aloitetaan usein naisnäyttelijöistä. (Näyttelijä Koskinen: *"Näin teki myös tutkija Koskinen aloittamalla juuri naisnäyttelijöiden tunteita koskevasta kappaleesta."*) Ero nais- ja miesnäyttelijöiden tuntemisen välillä tehdään näkyväksi liittämällä tunteet ja naisnäyttelijäyys yhteen. Tällä puheella miesnäyttelijät suljetaan tunteiden suhteen periferiaan. Miesnäyttelijöiden tunteminen ja tunteiden ilmaisu kuvataan vaikeaksi, hankalaksi (*"---ehkä miesnäyttelijöille ne on hankalempia--naisille se on helpompaa se ilmaseminen"*).

Miespuolinen haastateltava kertoo joutuneensa kontrolloimaan tunneilmaisujaan harjoituksissa, koska kokee muiden miesnäyttelijöiden vierastaneen niitä:

"Mä oon ainaki huomannu kollegoista, että jos sä erehdyt esimerkiks harjoituksissa otamaan, sä otat fyysisen kontaktin, kosketat jotakin miesnäyttelijää, otat hartioista kiinni tai jostakin, niin ne säpsähtää ja irtautuu jotenki. Jotenki ne kokee sen et ei, ei saa koskee."

Haastateltava puhuu tunteista suhteessa toisen koskettamiseen: hänelle koskettaminen on tunteiden osoittamista, ja myös jotakin, joka herättää tunteita kosketta-

vassa. Hän pohtii, mitä miespuolinen kollega mahdollisesti kosketuksessa pelkää, ja päätyy oletukseen, että tämä pelkää sitä, mitä hänessä itsessään mahdollisesti herää kosketuksen johdosta. Omia tunteitaan esiintyjä-näyttelijänä.

Toisaalta haastateltavat epäilevät, että miespuoliset näyttelijäopiskelijat eivät ole pitäneet tunteita tärkeinä tai kiinnostavina näyttelijäntyön välineinä. Naispuolinen haastateltava muistelee, kuinka tärkeää aitojen tunteiden saavuttaminen oli hänelle hänen opiskellessaan Teatterikorkeakoulussa, ja uskoo olleensa tässä suhteessa nimenomaan tyypillinen naispuolinen näyttelijäopiskelija:

"Mä en tiä olikse pojille niin tärkeätä. Niinku ollenkaan."

Haastateltavien puhe luo mielikuvan, että miesnäyttelijöillä olisi naisnäyttelijöitä mutkattomampi suhde tunteiden tekniseen näyttelemiseen, jäljittelyyn. Yksi haastateltavista purkaa sana-assosiaatiotehtävässä mielikuvaansa *teknisestä näyttelijästä*. Hän luettelee esimerkkeinä muutamia näyttelijöitä, jotka ovat kaikki miehiä. Puen tämän seikan sanoiksi, ja hän vastaa:

"---kun mä just aloin miettiä ihan samaa että tuleeks mulla yhtään naista mieleen. Ei tuu. Kuka vois olla tekninen naisnäyttelijä? Hmm. Edes noi vanhat diivat, niin mun mielestä ne kuitenkin aika suurilla tunteilla pelaa."

Haastatteluissa siis oletetaan, että miesnäyttelijät tuntevat ja ilmaisevat tunteitaan naisnäyttelijöitä niukemmin. Tätä selitetään kahdella erilaisella tavalla. Miesnäyttelijöiden suhde tunteisiinsa voidaan kuvata joko ongelmallisempana tai mutkattomampana: miesnäyttelijöiden joko on vaikea tuntea ja ilmaista tunteita, tai he eivät välitäkään tuoda tunteitaan mukaan näyttelemiseensä, vaan käyttävät mielusti muita näyttelemisen keinoja.

Haastateltavien puheessa tyypillinen mielikuva 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleista miesnäyttelijöistäkään ei kuitenkaan ole täysin tunteista riisuttu. Miesnäyttelijöihin kuitenkin liitetään toisenlaisia tunteita ja tunneilmaisuja kuin naisnäyttelijöihin. Yksi haastateltava miettii, mihin miespuolisia näyttelijäopiskelijoita koulutetaan, jos naispuolisia ohjataan herkkyyteen ja murtumisen valmiuteen. Hän tuo esiin *vahvuuden, voiman*, jonka asettaa herkkyyden vastakohdaksi.

"--- ja miehiä koulutetaan jollain tavalla niinku vahvoiks. Et niiden täytyy pystyä niinku manifestoimaan ja demonstroimaan voimaa siellä näyttämöllä."

Hänen mukaansa tämä johtaa stereotyyppisiin, sukupuoleen sidottuihin tunneilmaisuihin:

"--- se on tää hirvee klisee että sit naisten pitää itkee ja miesten pitää raivota---"

Vahvuus ja voima pyritään tämän *kliseen* mukaan näyttämään raivon tunteena ja raivoon tyypillisesti liitettävänä käyttäytymisenä. Raivon avulla miesnäyttelijästä ja tämän roolihenkilöstä rakennetaan voimakasta ja potentiaalisesti uhkaavaa. Raivo

olisi siten miesnäyttelijöiden tyypillinen tunne, se jota heiltä pyydetään ja odotetaan, ja jota he itsekin oppivat hakemaan itsestään ja ilmaisemaan. Yhden miespuolisen haastateltavan puheesta voi löytää vihjeen siitä, että raivon sukulainen viha olisi suomalaiselle miehelle niin tuttu tunne, että myös sen teknisestä jäljittelystä olisi tullut hänelle helppoa:

"Viha on helppo (...) Siin ei tarte minkäänlaista mielikuvaa, sen pystyy tekeen teknisesti, mä ainakin. ---"

Tässä kommentissa yhdistyvät näkemykset miesnäyttelijän mutkattomasta suhteesta tekniseen näyttelemiseen ja vihasta (suomalaiseen) miesnäyttelijään yhdistettynä tunteena.

Näiden haastateltavien pohdintojen perusteella on siis ilmeistä, että yksi haastattelujen juonteista on **sukupuolittuneiden tunteiden diskurssi**.

Mistä nämä käsitykset tulevat?

Kuinka haastateltavat selittävät tätä näyttelijöiden tunteisiin liittyvän keskustelun ja toiminnan sukupuolittuneisuutta? Millaisiin laajempiin keskusteluihin ja asetelmiin he sen liittävät?

Naishaastateltava pohtii, miksi naisnäyttelijältä pyydetään niin usein itkua. Hän olettaa, että itkeminen koetaan naisille luonnostaan ominaisemmaksi tunteenilmaukseksi:

"---koetaan että naisille tää itkeminen on helpompaa ja että se on luontaisempaa meille ja mehän nyt itkeskellään muutenki. Varmaan ajatellaan näin."

Pohtiessaan asiaa haastateltava huomaa lietsovansa joskus itsessään tietynlaisia tunteita, *itkutunnetiloja*, myös muussa elämässä, näyttämön ulkopuolella, ja epäilee tätä tyypillisesti naisten ominaisuudeksi. Mieshaastateltava kritisoi tämänkaltaista luontaisuuden oletusta, eikä usko teatterin sukupuolittuneiden tunneoletusten noudattelevan mitään luonnollista sukupuolten välistä jakoa. Hänen mielestään teatterissa päinvastoin käännetään pääläelleen muussa elämässä näkyvät tunnetyypillisyydet:

"---naisten pitää itkee ja miesten pitää raivota, vaikka todellisessa elämässä se menee ihan toisin päin. Minkä takia se on teatterissa käännetty väärin päin?"

Tämä kommentti toki kuitenkin sisältää sen oletuksen, että näyttämön ulkopuolella naiset ja miehet tyypillisesti tuovat esiin joitain tiettyjä tunteita. Hänen mukaansa ne vain ovat toisenlaisia kuin tyypillisesti 1980-1990-luvun suomalaisessa teatterissa: hänen kokemuksensa mukaan naisille on *todellisessa elämässä* tyypillistä raivo ja miehille itkeminen.

Haastateltavat siis väläyttävät esiin mahdollisuutta tulkita nais- ja miesnäyttelijöiden tunteisiin liittyviä eroja luonnollisten sukupuolierojen ilmentyminä. Haastatteluissa on kuitenkin huomattavasti selkeämpänä näkyvissä oletus, jonka mukaan nämä erot ovat sosiaalisesti konstruoituja, rakennettuja stereotypioita. Haastateltavat olettavat, että sukupuolten tunneilmaisuihin liittyvät erot johtuvat tavallisesti ohjaajien ja opettajien erilaisista odotuksista ja vaatimuksista. Näyttelijä pyrkii tuottamaan ja ilmaisemaan tietyn tyyppisiä tunteita, koska joku muu (ohjaaja/opettaja) odottaa, pyytää, vaatii tai *tilaa* niitä häneltä. Näyttelijöitä *koulutetaan* ja *valmennetaan* sukupuolen perusteella tietynlaiseen tunteiden kanssa toimimiseen. Heidän *pitää* tai *täytyy* osoittaa aivan tietynlaisia tunteita.

Haastateltavien käyttämät ilmaisut, kuten passiivimuodot, luovat mielikuvan epämääräisestä ylemmästä tahosta, jolla on valta määritellä näyttelijöiden ammatillisia imagoita ja mielikuvia itsestään. Haastateltava puhuu siitä, miten mies- ja naisnäyttelijät *mielletään* näyttämöllä.

"---kyl se (käsite näyttelijän tunteista) liittyy hirveen voimakkaasti niihin sukupuoli-, ihan näihin eroihin, että miten mies mielletään näyttämöllä ja miten nainen mielletään näyttämöllä."

Keitä nämä ylemmät, näyttelijän jonkinlaiseksi määrittelevät ja mieltävät tahot haastateltavien mukaan ovat? Keiden kautta tunteita sukupuolittavat diskurssit lähimmin välittyvät näyttelijöille? Yleisimmin heidät esitellään ohjaajina/opettajina:

"Ja kyllä ohjaajat on varmasti sitä halunnu",
otaksuu haastateltava.

Joissain kohdin haastateltavat tekevät näkyväksi vallan käyttäjän ja sen kohteen sukupuolen. Kun haastateltavat kuvaavat tunteiden ohjaamiseen liittyviä valta-asetelmia, esimerkki ohjattavasta on muita useammin nuori naisnäyttelijä:¹³⁰

"No mä olin kaksikytöks kun siellä nelikymppiset äijät puhuu, kertoo mulle et miten mun naiseus on kivasti tänä vuonna kehittyny",

¹³⁰ Tässä puheessa nousee esiin sukupuolittuneisuuden lisäksi myös ikäeron korostus. Valta-asemassa oleva kuvataan vanhemmaksi kuin hän, johon vallankäyttöä kohdistetaan. Post-feministisessä perinteessä kiinnitetään huomio kaksinapaisen mies-naisdikotomian lisäksi muihin eroihin, ikäerojen lisäksi seksuaalisen suuntautumisen, etnisyyden tai yhteiskuntaluokan eroihin. Tämän tutkimuksen aineistoissa nämä muut erot jäävät vähälle huomiolle. Etnisyyteen tai yhteiskuntaluokkaan ei viitata. Haastateltavat eivät myöskään juuri lainkaan puhu seksuaalisesta suuntautumisesta haastatteluiden aikana. Heidän puheensa pysyttelee lähes täysin heteroseksuaalisuuden oletusten rajoissa. Seksuaalisuus ja erotiikka ovat kaikenkaikkiaan alueita, joihin haastateltavat varsin varovasti ottavat kantaa, vaikka niiden voi ajatella liittyvän kiinteästi tunteisiin. Kysymys hetero- tai homoseksuaalisuudesta häivähtää vain hetkeksi esiin parin haastateltavan pohdintoissa. Kuten aiemmin toin esiin, yksi miespuolinen haastateltava pohtii tunteiden osoittamisen ja fyysisen koskettamisen yhteyttä näyttämöllä. Hänen mukaansa miesnäyttelijä saattaa pelätä toisen miehen kosketusta ja sen herättämiä tunteita. Miesnäyttelijä kokee hänen mukaansa naisnäyttelijää herkemmin koskettamalla tapahtuvan tunteen ilmaisun kiusalliseksi, jopa seksuaaliseksi häirinnäksi: *"---mä en usko että naisnäyttelijä ajattelee että mä, että mä harrastan seksuaalista häirintää jos mä otan häntä vyötäisiltä kiinni tai mä halaan tai mä otan kaulasta kiinni kohtauksessa, mä en usko et hän ajattelee mitään että mä yritän kähmiä. Mutta miehille se saattaa olla, että mä tuun liian lähelle."*

tai

"Kyl mä ehkä silti enemmän ajattelen et se liittyy siihen ohjaajaan. Et se ohjaaja on jotenki vähän vanha, ja ei osaa käyttää nuoria naisia mihinkään muuhun (kuin itkeykseen ja kikatuttamiseen)."

Miespuolinen haastateltava taas kuvaa ohjaajan/opettajan vallankäytön kohteena miesnäyttelijää. Hän olettaa, että ne miesohjaajat, joilla on taipumusta käyttää väärin valta-asemaansa, suuntaavat usein *sadismia* niihin miesnäyttelijöihin, joihin he samastuvat, joissa he näkevät itsensä.

Ohjaaja/opettajista puhuttaessa taas haastateltavat viittaavat usein miehiin kommentoimatta itse tätä valintaansa:

"Siis hyvähän ne miehet tarkotti, ei ne paha tark--, hyviä opettajia oli meillä kuitenkin että ei niitä voi moittia."

ja

"---mä pärjään tääl olemalla aika herkkä ja tunteellinen näyttämöllä et se jotenki putoo noihin vanhoihin gubbeihin tosi hyvin."

1980-luvulla opiskellut naisnäyttelijä tekee selkeästi näkyväksi mies- ja naispuolisten opettajien määrän epäsuhdan ja oman kaipuunsa naisopettajiin, naisen näkökulmaan ja naisten mukanaan tuomaan erilaiseen kohteluun.

"---ku oli Eeva Litmanen ja Nenne Uotila, niin mä olin kyllä todella kiitollinen että on nyt edes yhdet naiset jotka edes vähän saa olla meillä opettamassa että jotain muutaki käsitystä tulee siihen tekemiseen. ---se oli naisen kirjottamaa tekstiä ja nainen ohjas ja sillä tavalla että sai niinku jotenki erilaista kohtelua myös siinä."

Asetelma -erityisesti nuoriin naisiin- valtaa käyttävästä miesopettajasta/-ohjaajasta tulee siis haastateltavien puheessa esiin usein itsestäänselvyytenä. Toisaalta suoraan kysyttäessä haastateltavat eivät ole asiasta yhtä varmoja. Kun kysyn, liittykö tunteiden sukupuolittunut ohjaaminen kenties ohjaajan sukupuoleen, haastateltava ei osaa sanoa, mitä mieltä on asiasta.

Samanlainen asetelma tulee esiin seuraavassa haastattelun kohdassa.

Haastateltava: *"---jos miesnäyttelijä itkee niin kyl se on, voi herrajumala. Se on niin hienoa. Ohjaajien mielestä. Miesohjaajien mielestä"*

Anu: *"Miesohjaajien mielestä?"*

Haastateltava: *"Varmaan naisohjaajienkin mielestä."*

Yksi haastateltavista kuvailee tilannetta, jossa näyttelijät, lapset, luottavat ohjaajaan joka käyttää valta-asemaansa väärin:

"Sitten ne isättömät ja äidittömät pikku lapset lähtee sen mukaan sen sedän, tai tädin, ihan sama---"

Kohdassa *tai tädin* hänen äänensävyensä muuttuu ja äänenkorkeus nousee. Saan vaikutelman, että ajatus ohjaajan mahdollisesta naispuolisuudesta nousee hänen mieleensä kesken lauseen, kuin yllätyksenä. Valtaa väärin käyttävä ohjaaja/opettaja on haastateltavien puheessa oletusarvoisesti mies, toissijaisena mahdollisuutena nainen.

Paitsi ohjaajien/opettajien toimintaan, haastateltavat huomioivat sukupuolten tuntemiseen liittyvien erojen kytkeytyvän draamakirjallisuuteen, kirjoitettuihin mies- ja naisrooleihin:

”---minkäkaltasia rooleja naisille on tarjolla ja minkäkaltasia rooleja miehille on tarjolla.”

Ohjaajat/opettajat työskentelevät draamakirjallisuuden representaatioiden keskellä. Näyttelijän sukupuolittunut tunne asettuu teemana pitkälti päällekkäin sen kanssa, millaisia näyttelemisen ”lopputuotteet”, roolit ja representaatit ovat, ja millaisiin kokonaisuuksiin kuten esityksiin, elokuvaan tai TV-ohjelmiin ne liittyvät.

”---kyl se on mun mielestä sinne sisään kirjoitettu”,
sanoo haastateltava.

”---naisroolihenkilöt hirveen helposti vaikka ne ois isojakin rooleja niin niitten tehtävänä on reagoida sillä tunteella. Että kauheen harvoin näkee senkaltasia naishenkilöitä, jotka olis esimerkiksi tunnekylmiä---”,

toinen haastateltava pohtii siirtäen perustunneoletuksen miestä tunteellisemmasta naisesta draamakirjallisuuden alueelle. Toinen miettii:

”---onhan ne naisten roolit vieläkin varmasti, jos ne nyt punnittais niin enemmän niitä, jotka – ei oo niitä toimijoita. Vaan jotka sitte tunteella näyttää, näyttävät tunteitansa. Mutta eivät oo viemässä sitä näytelmän juonta taikka suuntaa aktiivisesti johonkin suuntaan. Taikka että heidän henkilönsä ei oo menossa johonki suuntaan”,
ja kolmas jatkaa:

”---mä olin sellanen joka esittää nuoria tyttöjä. Niin se oli ihan sääntö että multa pyydettiin tunteita.--- mut pojilta ei. Et niiltä pyydettiin tavallaan tekoja.”

Haastateltavien puheessa tulee selkeästi esiin se, että miesten roolit ovat sisältäneet vahvasti *toimintaa* ja *tekoja*, joilla kerrottavaa tarinaa on viety uusiin suuntiin. Naisten roolit taas ovat heidän mukaansa sisältäneet enemmän *tunteella reagointia*. Naisten tehtävä on ollut tulkita draaman tapahtumia tunteiksi, tuntea muille eteen ja siten piirtää näkyviin myös esitysten eettisiä sisältöjä: tämä on järkyttävää, tämä on väärin, tämä on hyvää ja ihanaa. Miehet ovat toiminnallaan pystyttäneet tarinoiden perusrakenteet ja naiset sitten tunteillaan värittäneet sen.

Niin kuin ohjaajat/opettajat työskentelevät kirjallisuuden luomien representaatioiden keskellä, niin myös kirjailijat kirjoittavat yhteiskuntien ja kulttuurien laajuis-

ten rakennelmien sisällä.¹³¹ Näyttelijän sukupuolittunutta tuntemista määrittäviksi ylemmiksi tahoiksi voisikin nimetä laajemmat sukupuolieroja koskevat diskurssit. Yhdessä näyttelijän tunteista käytyjen diskurssien kanssa ne rakentavat nais- ja miesnäyttelijöiden tunnustereotyyppien päälinjat. Teema laajenee pitelemättömästi näyttelemisestä ja teatterista muuhun yhteiskuntaan, ulos maailmaan. Naisiin ja miehiin liitetyt tunnekäsitykset ovat tunnistettavia ja esiintyvät pitkinä kulttuurisina linjoina: *”--- kyllä kai tämmönenkin perinteinenkin ajatus on, että nainen on se tunnekeskus jotenki ja mies on se toimija. Kyl se varmaan on jostain todella syvältä lähtösin tää ajatus. --- nainen on se joka kärsii ja näyttää ne erilaiset tunteet.”*

Tunnetutkimuksen piirissä sukupuoli ja sukupuoliin liittyvät (mahdolliset) erot ovat yleinen teema, puhuttiin sitten evoluutiopsykologisen, neurologisen tai kulttuurisen tunnetutkimuksen alasta. (Despret 2004, 164–173; Lupton 1998, 103–136) Diskurssi naisten ja miesten eroista voi korostaa ruumiillisia, ”luonnollisia” eroja (naisten ja miesten aivot, hormonitoiminta ja evoluutiossa eriytyneet tehtävät ovat erilaiset) (Lupton 1998, 111–113) tai kasvatuksen sekä yhteiskunnan osuutta (naisten ja miesten tyypillisessä tunteiden ilmaisussa on eroja, koska tyttöjä ja poikia ohjataan pienestä asti tuntemaan ja ilmaisemaan tunteitaan eri tavoin). (Lupton 1998, 125)

Tavallinen oletus on, että naiset tuntevat herkemmin ja intensiivisempiä tunteita, ilmaisevat tunteitaan enemmän ja puhuvat niistä oivaltavammin, ja lisäksi ymmärtävät ja tulkitsevat paremmin myös muiden, erityisesti vauvojen tunteita. Miesten oletetaan olevan naisia heikompia kaikilla näillä tunne-elämän osa-alueilla: he tuntevat heikommin, ja peittävät tunteitaan, ilmaisevat niitä niukemmin eivätkä osaa sanallistaa tunteitaan. Miesten myös oletetaan ymmärtävän naisia huonommin toisten tunteita. (Heinämaa ja Reuter 1996, 132; Lupton 1998, 114) Tunteet ja naiseus liitetään usein yhteen, samoin kun järki ja miehisuus. Sekä naisilla että tunteilla oletetaan olevan erityisen kiinteä suhde ruumiillisuuteen, luonnollisuuteen, irrationaalisuuteen, kaoottisuuteen ja kontrolloimattomuuteen. (Despret 2004, 164; Heinämaa ja Reuter 1996, 135; Lupton 1998, 107–109; Lutz 2000, 151) Tunteiden objektivoinen tietyllä tavalla sukupuolten mukaan jakautuneina vaikuttaa ihmisten itseymmärrykseen, ja sitä kautta esimerkiksi ammatinvalintoihin, työnjakoon yhteiskunnassa ja äitiyden arvostamiseen isyyden kustannuksella. Sukupuoli on väistämättä läsnä tunnetutkimuksessa silloinkin, kun sen osuutta ei erikseen tuoda

131 Ohjaajan ja kirjoittajan asemat tulevat tässä esitellyksi yksinkertaistetusti: aivan kuin ohjaajat ja kirjoittajat olisivat aina toisistaan erillisiä henkilöitä. Toki ohjaaja ja kirjoittaja voivat olla myös sama henkilö, tai teksti voi syntyä harjoitusprosessin aikana työryhmän yhteistyönä. Nämä erityyppiset työskentelymuodot eivät tule haastatteluissa esiin, eikä niiden tarkempi erittely ole tässä yhteydessä oleellista.

esiin. Catherine Lutz toteaa: ”---any discourse of emotion is also, at least implicitly, a discourse of gender”. (Lutz 2000, 151).

Sukupuoleen liittyvät stereotyyppiset oletukset siis läpäisevät paitsi teatteria, myös sitä ympäröivää yhteiskuntaa. Teatteri ja näyttelijäntyö eivät kuitenkaan jää tässä asetelmassa ainoastaan vastaanottaviksi reagoijiksi: kirjoittamalla, ohjaamalla ja näyttelemällä luodut sukupuolten representaatiot rakentavat osaltaan sukupuoliin ja tunteisiin liittyviä mielikuvia muualla yhteiskunnassa. Teatterin lisäksi erityisesti televisio ja elokuva ovat tehokkaita sukupuolen tuottamisen instituutioita. Näyttelijäntyö (kuten myös ohjaajan ja muun teatterin tai elokuvan työryhmän työ) toimii tässä kielen tavoin: se ei ainoastaan viittaa maailman ilmiöihin niitä kuvaillen ja heijastaen, vaan osallistuu maailman, tässä sukupuolittuneiden tunnekäsitysten, tuottamiseen.¹³²

On perusteltua kysyä, kuinka kirkkaasti tämä sukupuoli oletuksia -vaikkapa sukupuoliittuneita tunneoletuksia- tuottava asema on ymmärretty suomalaisessa teatterissa. Pauliina Hulkko kiinnittää taiteellisessa tohtorintutkimuksessaan huomion siihen, että vaikka sukupuoli oli muualla teatterin ja esitysten aiheena jo vuosikymmeniä sitten, suomalaiseen valtavirtateatteriin ei edes feministinen perusargumentaatio ole ehtinyt. (Hulkko 2013, 133–134.) Livia Hekanaho kirjoittaa Teatterimuseon verkkojulkaisussa ”Camp! Taipuisaa teatteria”: ”Teatterissa sukupuoli on aina ymmärretty esitykseksi, ja samalla on osoitettu konkreettisesti, ettei perimmäistä totuutta sukupuolesta voi tavoittaa.” (Hekanaho 2009, 23)

En kuitenkaan ole varma, ansaitseeko suomalainen teatteri tätä luottamusta. Lukuunottamatta niitä teatterintekijöitä, joille sukupuoli ja sen rakentuminen on erityisen läheinen aihe, ei tämä rakentuneisuus ole itsestäänselvyys suomalaisessa

132 ”Sitä toteutetaan”, toteaa haastateltava näyttelijän tunteiden sukupuolittamisen käytännöistä, kuten naisnäyttelijöiden valmentamisesta herkkyyteen. Stereotyyppisiä näyttelijöiden sukupuoliin liittyviä tunnekäsityksiä tuotetaan toteuttamalla niitä teatterin ja näyttelijäkoulutuksen käytännöissä, ohjaamalla aktiivisesti näyttelijöiden tunnetyöskentelyä tiettyihin suuntiin. Samalla tuotetaan laajemmin sukupuolen esittämisen tapaa. Yksi tutkimuksellinen valinta voisi olla sukupuolen toteuttamisen ja tuottamisen käsitteellistäminen Judith Butlerin toistoteko-käsitteen avulla. (Pulkkinen 1998, 176–177, 183–185) Foucault’n ja Butlerin ajattelun suhde on monimutkainen ja siitä on esitetty toisistaan poikkeavia käsityksiä. Naistutkimuksen parissa Foucaultia on moitettu sukupuolen ulottuvuuden unohtamisesta. Toiset taas kiittävät häntä hedelmällisten analysoinnin työkalujen tarjoamisesta muille, joiden kiinnostus kohdistuu nimenomaisesti sukupuoleen. Näin ollen Butlerin teoria sukupuolesta esityksenä ja esittämisenä voisi sopia hyvin foucault’laisen diskurssianalyysin täydentäjäksi.

Haastatelluille näyttelijöille ajatus sukupuolesta tuotettuna esityksenä ei näytä olevan tuttu. Haastateltavat eivät puhu näyttelijän sukupuolesta laajemmassa merkityksessä siten että esimerkiksi kyseenalaistaisivat koko sukupuolen kategorian tai mies-nainen dikotomian. He ottavat annettuna, että näyttelijät ovat joko miehiä tai naisia. Tämä on helppo ymmärtää, kun ottaa huomioon, että suomalaisessa teatterimaailmassa sukupuolen kategoriaa ei juuri ole problematisoitu. Suomessa ei tietääkseni toimi esimerkiksi yhtään transsukupuolista ammattinäyttelijää. Haastateltavat pysyttävyyt miehen ja naisen dikotomiassa myös puhuessaan draamateksteistä ja niiden sisältämistä rooleista. Vaikka yksi naispuolinen haastateltava kertoo kokemuksiaan miesroolin esittämisestä, tuntuu haastateltavien perusoletus olevan, että naisnäyttelijät näyttelevät naisrooleja ja miesnäyttelijät miesrooleja.

teatterissa, ainakaan valtavirtateatterin piirissä. Olen näkevinäni paljon esityksiä, joissa niin näyttelijäntyo kuin ohjauskin näyttää ongelmoimatta uusintavan sovin-naisia sukupuolioletuksia, ”totuuksia” sukupuolista.

Kuten tämän luvun alussa totesin, olen kuitenkin kuullut näyttelijöiden -useim-
miten naisten- puhuvan paljon ja kriittisesti näyttelemiseen ja tunteisiin liittyvistä
sukupuolittuneisuudesta. Puhuessaan kirjoitetuista roolihenkilöistä ja heihin lii-
tetyistä sukupuolittuneista tunneoletuksista haastateltavat tuovat esiin myös uskoa
käynnissä olevaan muutokseen.

*”Mutta mielestäni, mä luulen että se on muuttumassa. Naiskirjailijat, taikka kirjailijat
ylipäänsä on kirjottanu myös naisille toimivia rooleja. (...) Mä oon koko ajan ollu kyllä
toivorikas siinä että nää nykynäytelmät muuttaa tätä naiskäsitystä kanssa (...) ja mun
mielestä niin onkin osittain tapahtunutkin.”*

Nykykirjoittajat saavat luottamusta osakseen. Ehkä erityisesti naiskirjailijoista
toivotaan representaatioiden uudistajia.

Sukupuolen mukana näyttelijän tunteisiin liittyviin diskursseihin tulee mu-
kaan uusi vallan merkitys. Kun näyttelijän annetaan -suorasanaisesti tai tiettyjen
toistuvien ohjeiden kautta- ymmärtää, että hänen olisi sukupuolensa perusteella
luonnollista tai toivottavaa tuntea tietyllä tavalla, häneen kohdistuu vallankäyttöä.
Catherine Lutzin mukaan *”---emotion discourses may be one of the most likely and
powerful devices by which domination proceeds”*. (Lutz 2000, 159)¹³³ Suuri osa esiin
nostamastani puheesta onkin kuvannut sitä, kuinka toiset -ohjaajat/opettajat, kir-
jailijat ja laajempi teatterin ja yhteiskunnan sisällä vaikuttava diskurssi- määrittävät
ja arvottavat näyttelijöiden tuntemista sitomalla sen näyttelijän sukupuoleen. Suurin
osa haastateltavien tunteita ja sukupuolta koskevasta puheesta on **valtaa kuvaavaa
puhetta**. Tässä puheessa tunne objektivoituu **odotusten täyttämisenä**. Kirjoitan
tällaisesta tunteen merkityksellistymisen tavasta myös luvussa 5.2. Tässä yhteydessä
kuvatut täytettävät tunneodotukset on sidottu nimenomaan näyttelijän sukupo-
leen. Tunteet voi nähdä tässä myös näyttelijän **sukupuoli-identiteetin rakentaji-
na**. Mikäli näyttelijä kokee voivansa täyttää sukupuoleensa liitettyt tunneodotukset,
tunteet voivat toimia sukupuoleen liittyvän identiteetin vahvistajina. (”Minä olen
tällainen tyypillinen naisnäyttelijä, että olen tunteellinen ja itken helposti”). Jos
näyttelijä taas kokee, ettei sovi täyttämään sukupuolitettuja tunneoletuksia, hän
joutuu -tai pääsee- muodostamaan sukupuolista identiteettiänsä hieman itsestään-
selvästä poikkeavaksi (”minä en ole mikään tyypillinen naisnäyttelijä, minä olen
ihan omanlaiseni nainen.”)

¹³³ Lutz viittaa myös Foucault`n Seksuaalisuuden historiaan todeten sukupuolen, tunteiden ja vallan yhteydestä: *”The notion
of control operates very similarly here to the way it does in Western discourses on sexuality. (Foucault 1980).”* (Lutz 2000, 153)

Tuntevan näyttelijän stereotyyppiset sukupuoliroolit ja niiden variaatiot

Entä minkälaisiksi nämä tunteisiin liittyvät oletukset kuvaavat näyttelijät, joihin niitä liitetään? Millaisia subjektipositioita sukupuolittuneen tunteen diskurssi tarjoaa näyttelijöille?

Haastateltavat puhuvat esiin tuntevan nais- ja miesnäyttelijän stereotyyppit, joihin he katsovat näyttelijänkoulutuksen ja käytäntöjen kannustavan. Stereotyyppinen naisnäyttelijä on herkkä ja tunteellinen. Tyypillisesti hän itkee. Stereotyyppinen miesnäyttelijä on voimakas. Hän ei välttämättä tuo omia tunteitaan näyttelemiseensä, mutta jos tuo, hän tyypillisesti raivoo.

Näyttämölle tuodut tuntevan ihmisen representaatiot, joita haastateltavat kuvailevat, tuottavat kaksitahoista sukupuoleen ja tunteisiin kiinnittynyttä mielikuvaa. Toinen puoli liittyy esitettävään rooliin, toinen esittävään/esiintyvään näyttelijään. Esitettävä rooli on lähes aina joko nainen tai mies, ja häneen kytkeytyy erilaisia miehisinä tai naisisina pidettyjen tunne-elämän laatuojen odotuksia. Se, kuinka roolihenkilöt näyttävät täyttävän tai jättävän täyttämättä näitä odotuksia on yksi ulottuvuus siinä, millaisena roolihenkilö katsojille näyttäytyy. Roolihenkilön tunteisiin liittyvän sukupuolittuneisuuden lisäksi haastateltavien kommentit kertovat esittävän/esiintyvän näyttelijän tunteisiin liittyvästä sukupuolittuneisuudesta:

"Mikä helvetin automaatti sen pitää olla, et tyttöjen pitää pystyä itkemään? Et sä et oo niinku naisnäyttelijä, jos et sä naisena, jos et sä kykene tuottamaan oikeita kyneleitä" ja

"---naiset ainaki joutu itkemään koko ajan. Että se oli niinku naisnäyttelijän rooli."

Naisnäyttelijä kuvataan näissä kommenteissa roolihenkilöstä erilliseksi esiintyjäksi, jota varten on varattu roolihenkilöstä eristetyt vaatimukset. Ne koskevat nimenomaan nais- tai miesnäyttelijää taiteilijana ja ammatinharjoittajana. *Naisnäyttelijän rooli* on tuottaa kyneleitä, ilman niitä *sä et oo niinku naisnäyttelijä*. *Naisia* koulutetaan murtumisen valmiudessa oleviksi näyttelijättäriksi, ei ensisijaisesti murtuvia roolihenkilöitä esittäviksi näyttelijöiksi. Sukupuolen tuottamisen käytännöt toimivat kahdella tasolla: niiden avulla tuotetaan ensinnäkin nais- tai miesnäyttelijää, ja toiseksi nais- tai miespuolisia roolihenkilöitä. Yhtä aikaa toimii siis kaksi sisäkkäistä tai rinnakkaista naiseuden tai mieheyden tuottamisen tapaa.

Haastateltavilla on varsin yhteneväinen käsitys siitä, että nais- ja miespuolisia näyttelijöitä on ohjattu eri suuntiin tunneilmaisussa. Ensi lukemalla diskurssin ehdottamat stereotyyppit tulevat kirkkaina esiin heidän kuvailuistaan. Lähemmin tarkasteltuna heidän puheensa aiheesta ei kuitenkaan ole täysin tasajakoista. Ste-

reotyyppien kuvailun laitamille jää kommentteja ja miellelyhtymiä, joiden kautta avautuu toisenlaisia näkymiä. Kuten yksi haastateltava muistuttaa:

"Tietenkään se ei oo näin yksinkertasta, tietenkään se ei tapahdu näin pelkistetysti---"

Samaa tuo esiin toinen haastateltava miettiessään vuosikurssinsa erilaisia opiskelijoita, ja erilaisia odotuksia, joita uskoo heihin kohdistetun:

"Tai että vaadittiinks meiltä vähän eri asioita jokaiselta tai (...) oli joitain poikia, jotka oli sellasella macho-, tai sillä että mä oon kova jätkä, niin sit ei tarvi tuntee. Mut jos oli herkempi poika ja ei sitä tunnetta tippunu niin ei sekään kyllä ollu hyvä."

Haastatteluissa tuodaan esiin myös teatterin ja näyttöleimen antama variaatioon mahdollisuus. Tilaa on myös erilaisille nais- ja mieskuville. Miehen ja naisen stereotyypeistä voi poiketa. Mutta silloin on poikkeus, poikkeava. Poikkeus on aina välttämättömässä suhteessa siihen, mistä poikkeaa. Haastateltava miettii naisnäyttelijän herkkää stereotyyppiä ja lisää:

"---paitsi tietysti muutama valitaan sit komedienneks",

ja vastaavasti hän toteaa vahvasta miesnäyttelijän stereotyyppistä:

*"--- Paitsi sitten jotkut saa olla jotain muuta. Androgyynejä tai homoja tai koomikoita. Tai älykkäitä."*¹³⁴

Eräs naispuolinen haastateltava käy sana-assosiaatiossa läpi sitä, minkälaisia mielikuvia hänessä herättää ajatus tunnetilassa olevasta naisesta. Hän kehittelee mielikuviaan improvisoimalla kuvitelmaa esityksestä, jossa kuvitellut näyttelijät esiintyvät. Hän kuvaa ensin assosiaatiota *miesnäyttelijästä*, joka on tuskaisessa tunnetilassa, *hartiat silleen eteenpäin ja maha taaksepäin, et se on niinku kaarena. Et se saa sitä tunnetta jotenki mahdollisimman paljon*. Hän assosioi miesnäyttelijän tunnetilan olevan *joku ahdistuneisuuden ja hädän sekotus tai joku sellanen*. Kysyn, muuttuisiko assosiaatio jollain tavoin, jos siinä esiintyisikin naisnäyttelijä. Silloin haastateltava luo mielessään kaksi erityyppistä naisnäyttelijän mielikuvaa:

"Mulle tulee siis tällanen nyt mieleen, tää on ihan hölmö. Et se vähän riippuu siitä et onks sil ihan valtavat rinnat vai ei, et jos sil on tosi valtavat rinnat niin sit se voi olla silleen rinta auki, mut jos se on hyvin sellanen laiha niin sit se, sit se on samallail ku se mies."

Anu: Joo. Ja se tunnetila on samantyyppinen?

Haastateltava: *"Joo, no niin, paitsi sillä isorintasella niin ei oo kyl sama tunnetila."*

Anu: No mikä sillä on sitte se tunnetila?

¹³⁴ Komedienne- tai koomikkopoikkeus on tunteiden puolesta erilaisessa asemassa, koska aitoja tunteita ei yleisesti katsota keskeisiksi komedianäyttelemisen työkaluiksi. Myös androgyyni ja homo tarjoutuvat poikkeusrooleiksi. Tämä kertonee 1980-1990-lukujen suomalaisen teatterin heteronormatiivisuudesta. Älykäs mieshahmo poikkeuksena on kiinnostava. Pohdin, onko kuva älykkästä miehestä poikkeus voimaa manifestoivasta miehen stereotypiasta, siis voimaton. Tai kenties älykkyys asettuu tässä yleisemmällä tavalla poikkeukseksi tuntemisesta ja tunteiden ilmaisusta.

Haastateltava: ”--- se on niinku vaan suoraa huutoo, et se huutaa vaan suoraan siitä, jotenki. Voima, voimakas. Siis, mikä tunnetila se on? Mut se ei oo niin semmonen uhrimainen. Et se on vähän enemmän tässä maailmassa ja oman itsensä herra. (...) Ei perhana, se isorintanen, se on joku sivuhenkilö, mä en nää et se on se päähenkilö (...) Äh ja sit sille naiselle tapahtuu jotain ihan hirveetä, se varmaan raiskataan kolme kertaa ja puukotetaan viistuhatta kertaa.”¹³⁵

Anu: ”Niin se laiha nainen?”

Haastateltava: ”Niin. Ei oo miellyttävä näytelmä.”

Haastateltavan puheessa näkyy mielikuva siitä, että toisilta naisnäyttelijöiltä odotetaan enemmän voimaa ja toisilta uhrimaista herkkyyttä. Ulkonäkö, vartalon muoto, nousee hänen mielikuvassaan merkittäväksi eroksi. Suuririntaisen naisen voisi nähdä seksisymbolina. Voimakkaan, huutavan naisen valtavat rinnat näyttävät kuitenkin tässä mielikuvassa liittyvän enemmän uhkaavaan jyräävyyteen kuin seksuaaliseen houkuttelevuuteen. Itselleni mielikuva tuo mieleen kuvan Ollikaisen Lihät ylös -kirjasta. Sari Mällinen näyttelee siinä Nummisuutarien raivokasta Marttaa valtavat toppaukset vaatteidensa alla. (Ollikainen 1988, 180) Mällinen kertoo Turkan antaneen Martan rakentamisen mielikuvaksi turhautuneen *naisen, joka ei saa muna*. (Kirkkopelto 2011, 176–177) Haastateltavan mielikuvassa vahva, valtavartainen nainen on sivuhenkilö. Toinen, *hyvin sellanen laiha, tuskainen nainen, joka raiskataan kolme kertaa ja puukotetaan viistuhatta kertaa*, asettuu siis naisen stereotyyppiksi. Sille *naiselle tapahtuu jotain ihan hirveetä*, hän sanoo, tarkentamatta, että siirtyy puhumaan laihasta naisesta. Laiha tuskainen nainen on Nainen, sitä ensisijaisesti. Vahva valtavartainen nainen on poikkeus. Hänessä ruumiillistuva tunne on sama, joka stereotyyppisesti on varattu miesnäyttelijöille. Hän ei ole Nainen, hän on *oman itsensä herra*.

Haastateltavat siis viittaavat siihen että erilaiset poikkeavat roolitkin ovat jo valmiina olemassa, tarjolla niille jotka eivät halua omaksua stereotyyppiä tai eivät kykene siihen.

Kun olen eritellyt haastateltavien puhetta tunteiden sukupuolittuneisuudesta, on useaan kertaan tullut esiin kysymys voimasta tai vahvuudesta. *Miehiä koulutetaan vahvoiksi, niiden täytyy pystyä manifestoimaan voimaa*, sanoo yksi haastateltava. *Voima, voimakas*, pohtii toinen haastateltava assosioidessaan kuvaa valtavartaisesta huutavasta naisnäyttelijästä. *”Mikä tunnetila se on?”* hän kysyy. Kumpikin haastateltavista näyttää yhdistävän voiman ja vahvuuden raivoamiseen, raivon tunteeseen. Voiman ja vahvuuden suhde tuntemiseen on kiinnostava teema. Lutzin mukaan

¹³⁵ Omassa kirjallisessa opinnäytteessäni hahmottelin samantyyppistä jakoa ja nimitin herkkää, uhrimaista naistyyppiä

Aino-tyyppiksi ja vahvaa naistyyppiä Louhi-tyyppiksi. (Koskinen 1996, 22–23, 34)

ihmisen, jolla on monipuolinen ja ja intensiivinen tunnemaailma, voidaan ymmärtää tunnevaltaisuutensa kautta toisaalta heikoksi, toisaalta vaaralliseksi. (Lutz 2000, 152)

Haastateltava kertoo, että ajatteli aikaisemmin olevansa *yliherkkä*:

"Että maailma voi murskata mut."

Lutzin tulkinta heikoksi mielletystä paljon tuntevasta ihmisestä liittyyne juuri tähän oletettuun murskautuvuuteen. Tunteita voimakkaasti näyttävä saatetaan nähdä tahdottomana, olosuhteita kestäättömänä ihmisenä, joka ei kykene selviytymään paineisista tilanteista. Tunteitaan näyttävä ihminen paljastaa reaktioidensa kautta itseään muille. Häntä on kenties helpompi tulkita ja sitä kautta myös manipuloida ja satuttaa.

Näyttelijä saattaa kokea heikkoutena myös sen, että kokee tarvitsevansa näyttelijäntyössään aitoja tunteita. Näin voi olla silloin, kun työryhmässä on näyttelijöitä, jotka arvostavat toisenlaisia näyttelemisen keinoja. Yksi haastateltavista kertoo, että ei haluaisi käyttää näytellessään tekokyyneleitä ja pitävänsä niitä *ehkä moraalitytöminä*. Hän myöntää naurahtaen, ettei kehtaisi myöntää mieskollegoilleen ajattelevansa näin. Hän arvelee miesnäyttelijöiden arvostavan naisia harvemmin aitoja tunteenilmaisuja, kuten kyyneleitä, ja pitävän niihin turvautuvaa (nais)näyttelijää jollain tapaa taitamattomana tai halveksittavana. Tämän puheen valossa tunteminen tekisi naisnäyttelijästä **heikon**. Heikkous kytkeytyy tässä nimenomaan itkemiseen, joka on moneen kertaan yhdistetty haastateltavien puhessa juuri naisnäyttelijöihin.

Intensiiviseen tuntemiseen voi liittyä myös irrationaalinen ja arvaamaton käytös, kontrolloimattomuuden ja kenties aggression uhka. Tällöin, Lutzia mukaillen, tunne tekee tuntijansa **vaaralliseksi**. Haastateltava kuvailee kokemustaan tilanteesta, jossa on joutunut pelkäämään näyttämöllä opiskelijatoverin tunteita ja niihin liittyvää käyttäytymistä:

"---se on sillon niinku viha, tai raivo. Et tulee, näkee toisen silmistä et nyt se ei oo ihan, se ei oo täällä. Se ei oo tässä, jotenki, nyt. Se on jossain muualla ja riehuu (...) se on ihan hirveetä kyllä. Sillon se menee kyllä rikki, se että tää on turvallinen paikka ja tietää suunnilleen mitä täällä tapahtuu."

Arvaamatonta aggressiivisuutta pitävät varmasti lähes kaikki näyttelijät ammatin näyttelijälle sopimattomana käytöksenä. Haastateltavan sanoin:

"Kyl mun mielestä jokaisen näyttelijän pitää kyetä kont-, se on ammattitaidotonta, jos ei pysty kontrolloimaan omia tunteitaan näyttämöllä (...) tai siis sithän ei oo ammattinäyttelijä."

Raivo yhdistyy haastateltavien puheessa vahvuuteen ja voimaan ainoastaan sillä ehdolla, että näyttelijä tuottaa raivon tarkoituksellisesti ja kykenee kontrolloimaan

siihen kytkeytyvää käyttäytymistään. Tällöin raivo ei tee hänestä oikeasti vaarallista. Ammattinäyttelemistä koskevissa diskursseissa tunteen vaaralliseksi tekemä ihminen on siis ymmärrettävissä heikoksi. Hän ei kykene näyttelijälle oleelliseksi katsottuun taitoon, tunteidensa ja käyttäytymisensä kontrollointiin.

Entä missä tapauksissa tunteiden kanssa työskentelyn taito katsotaan näyttelijän vahvuudeksi? Jo alaluvussa 5.1. tulee ilmi, että haastateltavat arvostavat näyttelijän kykyä käyttää omia tunteitaan tietoisesti näyttelijäntyössä. Jos näyttelijä pystyy saamaan tunteisiinsa vaivattoman kontaktin, työskentelemään niiden kanssa monipuolisesti ja kontrollin säilyttäen ja eriyttämään ainakin suurinpiirtein roolin tunteet henkilökohtaisesta elämästään, se voidaan katsoa heikkouden tai vaarallisuuden sijasta vahvuudeksi. Voisi siis kuvitella, että naisnäyttelijät katsottaisiin tässä suhteessa miesnäyttelijöitä vahvemmiksi. Heidäthän puhutaan selvästi miesnäyttelijöitä tunteellisemmiksi, mikä syy tahansa tuolle tuntevuudelle annetaankin. Kuten luvussa 5.3. on tullut esiin, tunteita voi myös käyttää vallan välineinä, niillä voi luoda toisille tietoisia vaikutelmia ja saada niiden avulla itselleen jotakin. Tunteilla on mahdollista jopa *pelata*. Naispuolinen haastateltava puhuu naispuolisista kollegoistaan:

"Edes noi vanhat diivat, niin mun mielestä ne kuitenkin aika suurilla tunteilla pelaa."

Eräs naispuolinen haastateltava kertoo nauttivansa siitä, kun pystyy joissain tilanteissa jopa hämmentämään aidoilla, voimakkailla tunnereaktioilla. Toinen kuvaa hänelle selvinneen jo pääsykokeissa, että tunteiden esiintuominen, esimerkiksi itkeminen, on tapa jolla hän voi kokea Teatterikorkeakoulussa olevansa hyvä.

Tarkemmin katsottaessa tämä naisnäyttelijöitä voimauttava diskursiivinen asetelma kuitenkin horjuu. Vaikka haastateltava on kokenut tulleen tunteiden esiintuomisen ansiosta arvostetuksi, hän on toisaalta ollut tilanteessa, jossa hänelle tarjoutuvat mahdollisuudet ovat olleet varsin rajatut: tämä on se tapa, jolla voit olla hyvä. Hänellä on ollut keinot toteuttaa tuota vaadetta, hän on "osannut olla herkkä". Täten hänelle on avautunut jonkinlainen mahdollisuus pelata tällä kyvyllä:

"---mä pärjään tääl olemalla aika herkkä ja tunteellinen näyttämöllä et se jotenki putoo noihin vanhoihin gubbeihin tosi hyvin."

Mutta jos hän ei olisi osannut, hän olisi ollut heikoilla, hänen olisi pitänyt keksiä jokin muu tapa saada *vanhat gubet* uskomaan itseensä.

Eräs naispuolinen haastateltava olettaa myös, että vaikka naisnäyttelijöiltä odotetaan tunteiden käyttövalmiutta, sitä ei kuitenkaan naisnäyttelijän taitona arvosteta erityisen paljon. Miesnäyttelijöiden tunnepitoista näyttelemistä arvostetaan heidän mukaansa enemmän. Haastateltava ottaa esimerkiksi itkemisen. Hänen mukaansa miesnäyttelijän kyynelisiin suhtaudutaan erityisen ihailleen.

---Mut, miehen kyryneleet, yks miehen kyrynel vastaa tuhansia naisen kyryneleitä. (...) Et jos ajatellaan et tossa ois niinku rivi itkeviä naisia, sit siihen tulis itkevä sellanen karskinnäkönen mies niin kyl se ois se, jota katsottais. Se on vähän sääliittävää. Meidän kannalta. Me joudutaan kuitenkin väentämään niin helvetisti hommia sen itkumme kans ja sit tulee yks paska ja lunastaa koko paskan itkemällä siinä.”

Naisnäyttelijän itkeminen näyttäytyy tästä näkökulmasta nöyrän työmuurahaisen panoksena, kotitöihin verrattavana raadantana josta ei koskaan saa kiitosta. Naisnäyttelijöiden tunteellisuus on arkistunut itsestäänselvyytyy, jonka ei erityisesti katsota lisäävän heidän vahvuuttaan.¹³⁶ Edellinen haastateltavan kommentti tuo esiin kateuden miesnäyttelijöitä kohtaan, minkä hän itsekin toteaa ääneen toisessa haastattelun kohdassa.

Näyttelijöiden sukupuolittuneita tunteita 1980-luvulta 1990-luvulle

Haastateltavat puhuvat näyttelijän tunteista ja sukupuolesta varsin samaan tapaan riippumatta siitä, onko puhe 1980-luvun vai 1990-luvun Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöyrytyksen laitokseen kiinnittyneestä puheesta. Pohdin, olivatko nämä kaudet samankaltaisia suhteissa näyttelijän tunteiden sukupuolittuneisuuteen.

Näyttelijä Koskinen: ”Muistan kuulleen opiskeluaikanani kahdenlaisia kommentteja ja näyttelijäopiskelijoiden sukupuoleen ja koulutukseen liittyen. Kommentointi koski niitä imagoja ja esiintymisen tapoja, joihin kommentoijat katsoivat naispuolisia näyttelijöitä ohjailtavan, ja sitä kuinka miehiseksi tai naisiseksi he nuo esiintymisen tavat ymmärsivät. Ymmärsin nämä kommentit suunnatuiksi 1990-luvun jälkiturkkalaisia vaikutteita kohti. Ensimmäinen kommenttityyppi kuului: ”Teitähän ohjataan täällä pelkästään naisiksi, seksuaalisiksi objekteiksi, eikä ollenkaan kokonaisiksi ihmisiksi. Se on kauheaa.” Toinen kommenttityyppi taas oli seuraavanlainen: ”Teitähän ohjataan täällä ihan sukupuolettomiksi, tai tuollaisiksi jätkiksi, ei ollenkaan naisiksi. Se on kauheaa.” Minua kiinnostaa tämä ristiriita. Toiko turkkalainen ja jälkiturkkalainen näyttelijäntöyrytyksen koulutus sukupuolet lähemmäs toisiaan naisopiskelijoiden sukupuolta häivyttämällä vai eristikö se sukupuolet toisistaan tavallistakin kauemmas? Ohjattiinko naisnäyttelijäopiskelijoita sukupuolettomiksi vai ”naisiksi”? Entä miesopiskelijat? Tarkoittaako sukupuolettomuus tässä diskursiivisessa yhteydessä samaa kuin miehisyy? Onko niin, että kun naisnäyttelijäopiskelijaa ohjataan sukupuolettomaksi, hänestä sukeutuu ”jätkä”?”

¹³⁶ Näyttelijä Koskinen: ”Miehen tunteet ovat haluttua kamaa. Paremmassa puutteessa jo miehen puhe tunteista riittää.

Google-hakukoneella löytyi 24.11.2011 valtava määrä suomenkielisiä sivuja hakusanalla ”mies puhuu tunteistaan”. Kun vaihtoi hakusanaksi ”nainen puhuu tunteistaan”, löytyivät linkit käsittelevät edelleen enimmäkseen miehen puhetta tunteistaan: ”Mies ei puhu tunteistaan”, ”Miten saisi miehen puhumaan tunteistaan?”, ”Tosimies puhuu tunteista”, ”Jätkät ei puhu tunteistaan, ei koskaan, ei koskaan...”, ”Suomalainen mies puhuu tunteistaan saunassa”. Puhuisitte nyt miehet tunteistanne! Me oltais niin kiinnostuneita teidän tunteista!”

Marja Silde erottaa toisistaan naisnäyttelijän harjoittelevan ja esiintyvän ruumiin. Hän on havainnut eron Turkan kouluttamien naispuolisten näyttelijäopiskelijoiden harjoittelevan ja esiintyvän naisruumiin sukupuolisuudessa.¹³⁷ Harjoitteleva ruumis toimi miesnäyttelijän ruumiin tavoin käyden läpi samat fyysisistä voimaa ja kestävyyttä vaativat harjoitteet. Esittävänä ruumiina naisnäyttelijä oli kuitenkin selkeästi miesruumiista erotettu, sukupuolensa läpi nähty ja sen edustajana arvotettu, miehisestä näkökulmasta seksualisoitu ruumis. (Silde 2011, 169–170)

Asettuvatko näyttelijän tunteet turkkalaisessa ja jälkiturkkalaisessa naisnäyttelijässä samankaltaisesti? Silden mukaan *miehet ruumiillistivat konfliktia ponnisteluna, naiset itkuna ja parkuna*. Tämä ajatus sopii objektivointeihin toimivasta miesroolista/miesnäyttelijästä ja tunteella reagoivasta naisroolista/naisnäyttelijästä. En kuitenkaan usko tämän stereotyyppisen jaon olleen aivan näin jyrkkä turkkalaisen näyttelijänkoulutuksen sisältämässä tunnetyöskentelyssä. Turkan kouluttama naispuolinen näyttelijäopiskelija muistelee:

”---alkaa miettiä että mut itkiks ne pojat sitte? (...) Kyl neki tais itkee. Turkka laitto kyllä kaikki itkemään.”

Haastateltavien turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöön kytkeytyvässä puheessa itkuisuus ja tuskaisuus liittyy paitsi naisiin, myös miesnäyttelijöihin. Molemmat ilmaisevat tiettyä yleisturkkalaista hätää, vaikka miesnäyttelijöihin liitetäänkin oleellisesti myös toiminta:

”Mut niillä oli sitten jotakin muutakin tekemistä kuin pelkkää sitä itkua siinä.”

Jos naisnäyttelijän harjoittelevasta ruumiista on turkkalaisessa ja jälkiturkkalaisessa koulutuksessa tehty ”jätkä”, näyttää turkkalainen miesopiskelija haastateltavieni mukaan olevan tunteiden osalta piirun verran lähempänä naisiseksi miellettyä ilmaisua kuin myöhemmän koulutuksen miespuoliset opiskelijat. 1990-luvun näyttelijänkoulutuksessa, jos siitä luetaan pois selkeän jälkiturkkalaiset ohjaukset, ei kaikkia laitettu itkemään. 1990-luvulla opiskelleen haastateltavan mukaan joillekin miesopiskelijoille oli todettu, ettei heidän näyttelijän ominaislaatussa kaivannut tunteiden esilletuomista.

¹³⁷ Silde on tutkinut ruumiin esittämistä 1980-luvun Suomen futuristklubien ja turkkalaisen näyttelijäkoulutuksen kehyksissä. Ruumiin sukupuoli on yksi hänen näkökulmistaan. (Silde 2011, 153–171)

6. *Lopuksi: Tämän tutkimuksen tulemia*

6.1. ENSIMMÄINEN VERSIO: TUTKIJA KOSKINEN

Esitän nyt yhteenvedon tutkimukseni tuloksista. Se jälkeen tuon esiin mahdollisuuksia arvioida diskurssianalyttistä tutkimusta.

Yhteenvedo

Olen tarkastellut tässä tutkimuksessani **Suomen Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden tapoja merkityksellistää tunteita ja näyttelijän tunnetyöskentelyä**. Olen tutkinut näyttelijöiden puhetta näyttelijäntyöhön kytkeytyvistä tunteista tekemieni haastattelujen avulla ja täydentänyt näkökulmaani näyttelemisestä ja tunteista kirjoitettujen tekstien avulla. Analyysin keinoina olen hyödyntänyt foucault'laista diskurssianalyysia ja itsekäytäntöjen analyysia. Tutkimusaineistoni rinnalla ovat kulkeneet omat näyttelijän kokemukseni. Tutkimisen haluni lähtökohta oli näyttelijän ammatin arki, siihen liittyvä käytännön kokemus ja halu eritellä ja kirjoittaa sitä näkyväksi.

Tutkimusaineistoni keskeisin sisältö kiertyy **psykologisrealististen ja psykologisten diskurssien sekä vallan ja emansipaation** teemojen ympärille. Olen jäsentänyt aineiston temaattisiin alalukuihin, joista ensimmäinen keskittyy tunteiden aitouden teemaan. Toisessa ja kolmannessa alaluvussa luen haastatteluja tarkemman ajallispaikallisen näkökulman kautta: mitä haastateltavat puhuvat 1980- ja 1990-luvuilla Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön laitoksella saamastaan näyttelijäntutuksesta ja sen yhteydestä tunteisiin? Neljäs alaluku tuo esiin näyttelijän tunteiden individuaalisia ja kollektiivisia puolia ja viides keskittyy tunteiden sukupuolittuneisuuteen.

Analyysin aluksi tulee esiin haastateltavien arvostus näyttelijän omia, **aitoja** tunteita kohtaan. Esitän haastatteluaineistolleni kysymyksiä siitä, mitä aidolla tunteella tarkoitetaan ja mihin tarkoitukseen sitä näytellessä koetaan tarvittavan. Näyttelijän näytellessään kokemat aidot tunteet ymmärretään joko rakennetun näyttämötilanteen, **simulaation**, aiheuttamina tai näyttelemistilanteeseen liittyvinä **ruumiillisina tiloina**. Tunteiden ruumiillisen näkymisen kautta jotain tulee ilmi toisille: tunne toimii välineenä roolin **esittämisessä tai ilmaisee näyttelijää itseään**. Toisaalta näyttelijän tunteet voidaan kuvata myös irrallaan roolin tai itsen ilmaisusta, mer-

kityksinä jotka ilmenevät vain näyttelijälle itselleen, esimerkiksi **energiana** jonka avulla esitykseen valmistaudutaan. Lisäksi puhe aidoista tunteista ja niiden kaipuu ja arvostus viittaa jonkinlaiseen käytännöllisen merkityksen ylittävään, eettiseen ajatukseen. Aito tunne sinällään edustaa jotakin hyvää, rehellistä ja oikeaa.

Näiden aidon tunteen ymmärtämisen tapojen kautta tulee näkyviin kaksi näyttelemisen ulottuvuutta: **esittävä** ja **esiintyvä**. Näyttelijä on saman aikaan joku, joka esittää roolia, ja joku, jonka tehtävänä on olla esillä katsojille. Kun haastateltavien puhe koskee roolin tunteiden esittämistä, liikutaan näyttelemisen esittävän ulottuvuuden alueella. Kun siirrytään puhumaan tunteista näyttelijän itseilmaisuna, esiin kääntyy näyttelemisen esiintyvä puoli. Esiintyvää puolta katsotaan myös silloin, kun näyttelijän tunne kuvataan energiaksi, tai kun esiin otetaan näyttelijän mahdollisuus käsitellä omia tunteitaan purkamalla niitä näyttämöllä.

Näyttelijän (aidot) tunteet liitetään haastatteluissa enimmäkseen rooliin ja näyttelemisen esittävään ulottuvuuteen. Tällainen näyttelijän tunteiden käsittämisen tapa on ylivoimaisesti yleisin myös koko näyttelijän tunteita koskevan keskustelun historiassa. Rooli ymmärretään tuolloin jonkin psykologisen logiikan perusteella rakennetuksi ja tulkituksi rooli**henkilöksi**. Näyttelijän tunteita koskeva problematisointi ymmärretään tavallisesti roolihenkilön tunteisiin eläytymisen problematiikaksi: keskustellaan siitä, tulisiko näyttelijän eläytyä rooliinsa vai ei, tai siitä, kuinka eläytyminen parhaiten saavutettaisiin. On kuitenkin selvää, että rooliin ja eläytymiseen keskittyvä keskustelu on liian kapea kuvaamaan näyttelijän tunnetyöskentelyä. Tunteet ovat näyttelemistilanteissa läsnä muillakin tavoilla kuin eläytymisen kautta (mahdollisesti) omaksuttuina roolin tunteina. Vain osassa näyttelemisen tavoista on kysymys siitä, että näyttelijä eläytyy rooliinsa. Tunteet voivat toimia näyttämöllisen tilanteen aineksina myös monimuotoisemmin tavoin. Lisäksi kaikessa näyttelemisessä on kyse osaksi siitä, että näyttelemistilanne sinänsä on eri tavoin tunnepitoisesti latautunut. Näyttelijä on aina jonkinlaisessa suhteessa näihin väistämättömiin tunteisiin. Eksamplikoin haastateltavien tapoja tuoda näkyviin eroa esitettävän roolin tunteisiin ja muihin näyttelemistilanteen tunteisiin liittyvien tunnetyöskentelyn tapojen välille.

Tutkimusta aloittaessani ajattelin tutkivani mitä tahansa ammattinäyttelijöiden länsimaisessa teatterissa harjoittamaa näyttelemistä. Sen laaja kirjo nykyteatterin erilaisista muodoista psykologisrealistiseen näyttelemiseen oli itselleni itsestään selvä. En myöskään missään vaiheessa ajatellut näyttelijän tunteiden kuuluvan osaksi ainoastaan jotain tiettyä näyttelemisen tapaa tai perinnettä. Näyttelijä Koskinen kokemuksen perusteella näyttelijän tunteiden läsnäolo oli ilmeistä ja tietoinen

tunnetyö mahdollista hyvin monenlaisten esityksperinteiden ja –tilanteiden puitteissa, vaikkapa nykyteatterin tai tanssillisen teatterin alueilla tai laulaessa.

Tutkimuksen aikana teatterin tekemisen ja näyttelemisen tapa kuitenkin nousi omaksi tutkimukselliseksi teemakseen. Se, millaiset teatterin tekemisen ja näyttelemisen tavat nousevat analyysissä esiin, määräytyi aineistolähtöisesti. Haastattelutavat näyttelijät puhuivat selkeästi muita enemmän tietynlaisesta näyttelemisestä: heidän puheensa, kuvauksensa ja esimerkkinsä näyttelemisestä ja roolista näyttävät kytkeytyvän psykologiseen realismiin, siitä huolimatta että en haastattelutilanteissa johdattanut puhetta juuri siihen. Roolihenkilön tunteista puhutaan kuin ne noudattavaisivat tiettyjä psykologialla selitettäviä logiikoita. Kun puhe kääntyy koskemaan esiintyjä–näyttelijää itseään energisoivia tai purkavia tunteita, puheessa säilyy psykologisoiva ote. Haastatteluissa kulkee rinnakkain kaksi sisarusdiskurssia. Ensimmäinen on näyttelemisen esittävään ulottuvuuteen ja rooliin (roolihenkilöön) kiinnittyvä psykologisrealistinen diskurssi. Toinen puolestaan on esiintyvään ulottuvuuteen ja näyttelijään kiinnittyvä psykologinen diskurssi. Se on koostuma erilaisten psykologian haarojen termistöä ja jäsennyksiä: psykoanalyysia, evoluutiopsykologiaa, neuropsykologiaa tai hahmoterapiaa. Erityisesti hahmometodissa esiintyjä–näyttelijän psykologia ja sen sisältämät tunteet asettuvat ensisijaiseksi. Tällöin keskiössä on yhtäältä kunkin näyttelijän henkilökohtainen psykologia ja kunkin hetkinen psykologinen tila, toisaalta esiintyjä–näyttelijöistä esitetään yleistettyjä käsityksiä, kuten se, että näyttelijä pelkää aina työtään.

Aineistossani tunteet mielletään siis liittyviksi lähinnä psykologisrealistiseen teatteriin, jota näyttelijät usein kutsuvat tarkemmin määrittelemättömällä termillä *perusteatteri* (arkikielessä *perts* tai *pertsu*). Haastateltava hahmottaa tässä psykologisrealistisen ja ”jonkin muun” välistä eroa:

”---meijän ehkä tähän koulutukseen kuuluu, tai on kuulunu myös tää et me haetaan sitä psykologista kaarta ja tää psykorealismi on tavallaan se tyylilaji---Mehän haetaan täällä psykologista kaarta---tai ehkä ei enää nää nuoremmat ei hae---Ne puhuu pertsasta ja perusteatterista...”

Tämän jälkeen siirryn lukemaan aineistoani täsmällisemmästä ajallispaikallisesta näkökulmasta. Ensin pureudun näyttelijäntyön laitoksen 1980-lukuun ja haastattelutapoihin puhua **turkkalaisesta tunnetyöskentelystä**. Tulkitsen tuota työskentelyä Michel Foucault’n itsekäytännön käsitteen kautta, tapoina, joilla yksilö rakentaa itsestään eettisen toiminnan subjektia. Haastateltavat ottavat suurelta osin kriittisen kannan turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöön. He käyttävät kritiikissään pääasiallisesti kahta argumenttia: eettistä ja käytännöllistä. Eettinen argumentti liittyy vallankäytön ulottuvuuteen, joka on hyvin keskeinen osa turkkalaisen itsekäytännön

arviointia. Haastateltavien mukaan sen mukainen opettaminen/ohjaaminen sisältää näyttelijään kohdistuvaa ohjaajan/opettajan vallankäyttöä, jonka he tässä yhteydessä ymmärtävät kielteiseksi. Heidän mukaansa turkkalainen tunteiden itsekäytäntö ohjaa näyttelijää tunnetilaan, joka poistaa mahdollisuudet tietoiseen toimijuuteen, kontrolliin, näkemiseen ja kontaktiin. Tässä puheessa tunteet näyttäytyvät **toisen odotuksen täyttämisenä**, miellyttämisen, selviämisen ja tottelemisen eleinä. Tämän kritiikin argumentti kytkeytyy ajatuksiin siitä, kuinka näyttelijää saa kohdella. Haastateltavien mukaan näyttelijää ei saa tehdä altavastaaajaksi.

Käytännöllinen argumentti palaa psykologisrealistisen diskurssin huomaa: turkkalaisen tunteiden itsekäytännön tuottama tunne ei haastateltavien mukaan myöskään ole tunnistettavaa eikä liity roolihenkilön kaareen tai kerro mitään, palvele draaman tapahtumien esittämistä.

Tämä käytännöllinen argumentti kytkeytyy ajatuksiin siitä, millaisia keinoja kannattaa, on järkevää ja hyödyllistä käyttää näyttelijäntyössä, millaiset näyttelijän työskentelytavat **toimivat**. Tässä yhteydessä käytännöllinen argumentti kuitenkin liittyy selkeästi psykologisrealistiseen, implisiittisesti stanislavskivaikutteiseen diskurssiin. Se sisältää eettisen ulottuvuuden ottaessaan kantaa siihen, millainen näyttelijäntyö on tavoiteltavaa ja minkä hyväksi näyttelijän tunnetyöskentelyn keinojen pitäisi toimia.

Vallan teemat tulevat tutkimuksessani voimakkaimmin esiin juuri turkkalaisen tunteiden itsekäytännön yhteydessä. Haastateltavat sekä **kuvaavat valtaa** kertoessaan näyttelijän ja ohjaajan/opettajan välisistä valta-asetelmista, että **ottavat valtaa** kritisoidessaan kuvaamiansa tunnetyöskentelyn tapoja erilaisin käytännöllisin ja eettisin argumentein. Pyrkiessään emansipoimaan näyttelijän tunteita turkkalaisen tunteiden itsekäytännön vallasta haastateltavat tulevat entisestään vahvistaneeksi psykologisrealistista diskurssia. He viittaavat kuitenkin myös muihin emansipatorisiin käytäntöihin, joita käsittelen seuraavassa luvussa.

Seuraavaksi käsittelen sekä haastateltavien käsityksiä että omia kokemuksiani Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön laitoksella 1990-luvulla annetusta, näyttelijän tunteita koskevasta näyttelijäntyön opetuksesta. Keskeiseksi muodostuu suhde, jonka haastateltavien puhe muodostaa edellisen historiallisen vaiheen, 1980-luvun ja 1990-luvun välille. Osin 1990-luvun tunnetyöskentely oli vielä kiinni turkkalaisen tunteiden itsekäytännön laimennetussa versiossa. Toisin osin haluttiin siirtyä eteenpäin, toisenlaisiin tunteisiin suhtautumisen ja niiden käyttämisen tapoihin. Tämä tapahtui **tunnemuistin harjoittamisen, tunteisiin liittyvien synapsikytkentöjen vahvistamisen, tunneilmaisun vieraannuttamisen, komiikan, improvisaation, kollektiivisuuden korostuksen ja hahmoterapiaan perustuvan**

hahmometodin kautta. Tulkitsen osan 1990-luvun näyttelijäntyön opetuksesta toimineen tunnettyöskentelyn kannalta emansipatorisena suhteessa turkkalaiseen tunteiden itsekäytäntöön.

Pohdin myös **valtasuhteiden** ilmenemistä 1990-luvun näyttelijäntyön laitoksen tunneopetuksessa. Esiin tulee ristiriitainen suhde käskevään auktoriteettiin, joka oli ollut ilmeinen osa edellisen, turkkalaisen vaiheen opetusta. 1990-luvulla auktoriteetteihin suhtauduttiin osin hyvin kriittisesti, osin jopa kaivaten. Hahmometodissa vallan ja auktoriteetin kysymykset ovat metodin luonteesta johtuen piilossa. Hahmometodissa ohjaaja/opettaja ei käske, komenna eikä arvota näyttelijää. Foucault’laisen valtakäsityksen mukaisesti katson kuitenkin vallan teeman olevan väistämättä läsnä myös hahmometodin opetus- ja ohjaustilanteissa.

Yksi niin kutsumistani emansipaatioliikkeistä, kollektiivisuuden korostus, on laajuudessaan ansainnut oman lukunsa. Käsittelen kahta haastatteluissa ilmenevää ristiriitaista tunteen objektivoinnin tapaa: **individuaalista ja kollektiivista**. Tunne voidaan nähdä ensisijaisesti yksilön sisäisenä ja henkilökohtaisena tilana, tai sosiaalisten ja kulttuuristen suhteiden synnyttämänä ja suuntaamana tilana, ilmiönä joka sijaitsee yksilön ja toisen yksilön, yksilön ja ryhmän, yksilön ja hänen ympäristönsä välillä. Kumpaakin kuvaamisen tapaa esiintyy aineistossa, mutta haastattavien eksplisiittiset kannanotot painottavat vahvasti kollektiivista näkökulmaa. Tässä puheessa näyttelijän tunteet saavat merkityksensä suhteessa muihin ihmisiin: kollegoihin, muuhun työryhmään ja yleisöön. Ihmisten välisissä tiloissa sijaitessaan tunteet sisältävät teatteritapahtuman kannalta oleellisemman merkityksen kuin yksittäisen näyttelijän mielessä/ruumiissa. Eläytymisestä ja kokemisesta käyty keskustelu on tavallisesti kiinnittynyt näyttelijän ja/tai roolin yksilöpsykologiaan tai yksilön ruumiillisuuteen. Tällöin tunnettyöskentely leikataan irti kulttuurisista ja sosiaalisista yhteyksistään. Puhe näyttelijän tunteesta on kuitenkin aina suhteessa kulttuuriseen aikaansa ja paikkaansa.

Viimeisenä teemana keskityn niihin käsityksiin, joita haastateltavilla on näyttelijän **sukupuolen** merkityksestä heidän tunnettyöskentelylleen ja **sukupuolittuneista odotuksista**, joita muilla (kuten ohjaajilla/opettajilla tai epämääräisemmällä yleisöllä, diskursiivisella tahoilla, kuten yhteiskunnan laajuisia käsityksiä heijastavalla draamakirjallisuudella) on näyttelijöiden tunnettyöskentelyä kohtaan. Sukupuoli nähdään tässä **yhtenä alueena, jolla näyttelijään kohdistetaan valtaa**. Kun haastateltavat kuvaavat valtaa, he yhtäältä kertovat ylempien tahojen säätelevän sekä miestä että naisnäyttelijöiden tunteiden ilmaisua. Sekä naisia että miehiä stereotypoidaan, molempien moniulotteisuuden mahdollisuuksia kavennetaan sukupuolittuneilla tunneodotuksilla. Kukaan ei pääse pakenemaan kaksinapaista sukupuolijärjestel-

mää ja sen sisältämiä tunnestereotypioita. Haastateltavat asettuvat puheellaan kritisoimaan tätä asiaintilaa. Haastattelujen sisältämää sukupuoleen liittyvää puhetta läpäisee toive muutoksesta ja pyrkimys sukupuoliroolien laajentamiseen molempien sukupuolten osalta. Tämä on emansipoitunutta, valtaa ottavaa puhetta.

Toisin paikoin haastateltavat kuitenkin katsovat naisnäyttelijöiden olevan miehiä heikommassa asemassa. Näyttelijän sukupuoleen ja tunteisiin liittyvä valtaa ottava puhe kytkettykin pitkälti naisnäyttelijöihin. Heidän oletetaan tuntevan ja ilmaisevan tunteita miehiä enemmän, ja toisaalta he myös ottavat puheellaan enemmän valtaa: naisnäyttelijät puhuvat näyttelijäntyöhön liittyvistä tunteista ja niiden problematiikoista enemmän kuin miesnäyttelijät.

On kiinnostavaa, että tunteet näyttelijän välineinä ovat useammin nais- kuin miesnäyttelijöiden puheenaiheena. Teatterin sukupuolittuneiden käytäntöjen vallankäyttäjät -ohjaajat/opettajat- mielletään usein miehiksi. Miehet ovat myös kirjoittaneet suurimman osan näytelmistä, joiden representaatioista puhutaan. Suurin osa näyttelijän tunteista julkisesti keskustelleista on miehiä, kuten katsaukseni näyttelijän tunteista käytyihin keskusteluihin 3.luvussa osoittaa. Haastatteluissa -ja kokemukseni mukaan myös arjen näyttelijäpuheessa- sukupuoleen ja tunteisiin kiinnittyneen puheen sisäistä valtaa käyttävät useammin naiset. Yhtäältä puhe rohkaisee kapinoimaan tunteisiin ja sukupuoleen liitettyjä stereotypioita vastaan. Erityisesti tämä pätee naisnäyttelijöitä koskevan puheen alueella. Naisnäyttelijän itkuisesta roolista halutaan pois, ja korostetaan naiseuden merkityksellistymistä muunlaisin tavoin. Ainakaan muita naisnäyttelijöitä ei haluta arvostella itkuherkkyyden perusteella. "Vähemmän herkille" naispuolisille kollegoille halutaan olla solidaarisia. Toisaalta puhe naisnäyttelijöihin kohdistetuista tunneherkkyyden vaatimuksista saattaa toimia muistutuksena siitä, että itse osaa täyttää nämä vaatimukset. Vaikka yksi sukupuolittuneesta tunteesta puhumisen motiivi epäilemättä on stereotyyppisten mallien murtaminen, on kuitenkin tärkeää huomata, että aiheesta puhuminen ja muistuttaminen osaltaan myös ylläpitää (nais)näyttelijöihin ja tunteisiin liittyvää sukupuolittuneita asetelmia.

Yhdeksi tutkimukseni suureksi teemaksi muodostui tutkimusaineiston pohjalta emansipaatio, irrottautuminen ja vapautuminen tunteiden itsekäytännöstä, jonka on aiemmin koulutuksen avulla omaksunut. Haastateltavat puhuivat vapautumisesta erityisesti turkkalaisen tunteiden itsekäytännön yhteydessä. Näen kuitenkin erilaisten näyttelijäntyön metodien väleillä jatkuvan emansipaatioiden ketjun. Niiden kautta näyttelijäntaide kehittyy ja monipuolistuu. Stanislavski halusi purkaa oman aikansa näyttelijäntyön teennäisen poseeraamisen, vapauttaa näyttelijät siitä ja tuoda sen tilalle uskottavan, elävän, tunteita kokevan ja ihmisluontoa jäljittelevän

näyttelemisen tavan. Stanislavskin jälkeen niin Meyerhold, Grotowski, Brecht kuin moni muukin halusivat puolestaan purkaa juuri tuon uskottavan ja luontoa jäljittelevän. He halusivat vapauttaa näyttelijät siitä ja tuoda sen tilalle jotakin muuta. Meyerholdille tuo muu oli teatterin teatterillisuuden tunnustamista ja tutkimista ja näyttelijän tunteiden rakentumista teatterillisen esiintyjyyden kautta. Grotowskille se oli arkisen uskottavat tunteet ylittävän pyhän ja autenttisen etsimistä. Brechtille se oli tuntemisen katkaisua ja vieraannutusta, joka käänsi katseet yksilöpsykologista yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Stanislavski sanoi haluavansa murtaa näyttelijämäisen maaperän, jolla näyttelijät seisovat, ja antaa tilalle uuden, tuoreen mullan. (Repo 2011, 23) Itse ajattelen että kaikki maaperät, joista näyttelijäntyötä voi ajatella versovan, ovat näyttelijämäisiä maaperiä. Näyttelijämäinen vain tarkoittaa eri asioita eri yhteyksissä.

Kun Turkka aloitti opetustyönsä näyttelijäntöön laitoksella, hän vapautti näyttelijäopiskelijat epäfyysisestä ja epätoiminnallisesta, analyysipainotteisesta teatterin tekemisen tavasta. Hänen yhtenä tavoitteenaan oli näyttelijöiden työskentelyn esteenä olevan kulttuurivamman poistaminen. Näyttelijänmetodit kuitenkin ovat kulttuuria. Kukin näyttelijänmetodi tuottaa omat kulttuurivammansa. 1980-luvun jälkeen moni näyttelijä on häätänyt itsestään turkkalaisen tunteiden itsekäytännön tuottamaa kulttuurivammaa.

Näin ajatellen näyttelijän tunnetöskentelyyn kuten muuhunkin näyttelemiseen liittyvä emansipaation jatkumo lienee ikuinen: aina tulee joku, joka vaihtaa mullat.

Kuinka diskurssianalyttistä tutkimusta voi arvioida?

Konstruktionistiseen tutkimusperinteeseen lukeutuvaa diskurssianalyttistä tutkimusta arvioitaessa huomio kiinnitetään toisaalle kuin määrällistä ja positivistiseksiin kutsuttua tutkimusta tarkastellessa. Diskurssianalyttisen tutkimuksen luotettavuus ja vakuuttavuus ei perustu toistettavuuteen, eli siihen että kenen tahansa voitaisiin olettaa päätyvän saman tutkimusaineiston perusteella samoihin lopputuloksiin. Laadullinen aineisto, tämän tutkimuksen tapauksessa haastattelupuhe, ei tyhjene yhden tutkijan tulkintaan. (Burr 2003, 158) Tutustuessaan tutkimusaineistooni toinenkin tutkija todennäköisesti kiinnittäisi huomionsa tiettyihin haastatteluissa voimakkaina esiintyviin piirteisiin, kuten esimerkiksi haastateltavien huomioihin näyttelijän tunteita koskevien käsitysten sukupuolittuneisuudesta tai näyttelijän ja ohjaajan/opettajan välisten valta-asetelmien näkyvyyteen turkkalaisesta tunnetöskentelystä puhuttaessa. Siitä huolimatta toisen tutkijan tapa käsitellä,

painottaa ja tulkita näitä haastatteluaineiston elementtejä olisivat ainakin jossain määrin toisenlaiset kuin omani.

Diskurssianalyttisen (konstruktionistisen) tutkimuksen vakuuttavuuden arviointiin ei ole olemassa tarkasti määriteltyjä ja yleisesti hyväksyttyjä kriteerejä. (Burr 2003, 158) Tällaisiksi on ehdotettu sen osoittamista, että tutkimus on systemaattisesti toteutettu ja että se on tuottanut koherenttia ja uskottavaa argumentointia. Edelleen tutkimukselle tuo vakuuttavuutta sen osoittautuminen hyödylliseksi ja sovellettavaksi. (Burr 2003, 159)

Tämän tutkimuksen toteutuksen systemaattisuus ja argumentoinnin uskottavuus tulee esiin **läpinäkyvyyden** kautta. Olen noudattanut läpinäkyvyyden periaatetta kautta koko tutkimusprosessin ja tutkimustekstin kirjoittamisen. Olen avannut lukijalle tutkimuksen taustoja (luku 1) ja tutkimusprosessin kulkua (luku 4.4. ja 4.5.) sekä valottanut perusteellisesti epistemologisia ja metodologisia lähtökohtiani (luku 4.1. ja 4.2.). Tämän tutkimuksen erityispiirre on läheinen henkilökohtainen suhteeni tutkimusaiheeseen, näyttelijöiden tunteisiin. Asemani tiettyyn aikaan tietyssä paikassa koulutettuna näyttelijänä liittyy erottamattomasti asemaani näyttelemisen tutkijana. Tällainen asetelma herättää kysymyksiä siitä, missä määrin tutkijan ja näyttelijän näkökulmat sekoittuvat toisiinsa ja siitä, hämärtääkö tämä sekoittuminen argumentoinnin motiiveja. Tämän välttämiseksi olen antanut keskeisen aseman itsereflektiolle: olen tehnyt näyttelijän ja tutkijan kaksoisroolini näkyväksi. Olen pohtinut tutkijanpositiotani luvussa 4.3, minkä lisäksi olen antanut tutkimustekstissä tilaa näyttelijä Koskisen puheenvuoroille. Kerron lukijalle, kuinka tutkijan ajatukset ja analyysi etenevät. Hän voi seurata, millaisten kysymysten ja reaktioiden kautta näyttelijän näkökulma vaikuttaa tutkimukseni sisällä. Näin lukijan on myös mahdollista arvioida analyysin etenemistä ja sen sisältämien päätelemien uskottavuutta.

Entä toinen konstruktionistisen tutkimuksen arvioinnin kriteeri, hyödyllisyys ja sovellettavuus? Oman tutkimukseni hyödyt ja sovellusmahdollisuudet tulevat esiin lukijoiden saamien henkilökohtaisten oivallusten ja inspiraation muodossa. Niitä toivon tutkimukseni tarjoavan erityisesti siihen tutustuville näyttelijöille sekä pedagogeille, ohjaajille ja muille näyttelemistä ja/tai tunteita tutkiville. Näyttelijä Koskinen saa jatkaa tästä ja kertoa, kuinka näkee tämän tutkimuksen voivan hyödyttää ja inspiroida näyttelijää.

6.2. TOINEN VERSIO: NÄYTTELIJÄ KOSKINEN

”Mitä ajattelen nyt? Millaisia hyötyjä ja sovellusmahdollisuuksia tämä tutkimus on minulle avannut? Mitä olen oppinut itsestäni näyttelijänä tämän rupeaman myötä?”

Mieleen nousevat ainakin kolme asiaa. Ensimmäisenä ovat psykologisen realismin, turkkalaisen tunteiden itsekäytännön ja nykyteatterin suhteet näyttelijän tunteisiin ja oma suhteeni näihin asetelmiin. Toisena on suhteeni rakkaudelliseen kuunteluun. Kolmantena ovat huomioni tutkimisen hedelmistä käytännön näyttelijäntyössä.

Olen jo ensimmäisessä luvussa tuonut esiin, että näyttelijöiden tunteisiin liittyvän tematiikan tutkiminen on tuntunut minusta epämääräisesti nololta. Tutkimuksen aikana olen oivaltanut joitakin kytköksiä, jotka selittävät tätä tunnetta. Yksi niistä on tiivis yhteys näyttelijän tunteiden ja psykologisrealistisen teatterin tekemisen tavan välillä. Näyttelijän tunteista puhutaan merkittävästi enemmän psykologisrealistisen näyttelemisen kuin usein nykyteatteriksi nimetyn teatterin yhteydessä. Olen huomannut omissa ajatuksissani seuraavanlaisen kaavan: ajattelen psykologisrealistista, niin kutsuttua perusteatteria pidettävän hieman vanhaaikaisena, aikansa eläneenä teatterin vaiheena ja nykyteatteria se sijaan edistyksellisenä ja kunnianhimoisena. Jollain tasolla olen selvästi itse ajatellut niin. Tästä on seurannut se ajatus, että koska psykologisrealistinen on jälkijättöistä, ja koska näyttelijän tunteet liitetään siihen, on näyttelijän tunteista kiinnostuneen tutkijan (minun!) oltava jälkijättöinen. Tutkimuksen aikana olen päässyt eroon tästä tarpeettomasta noloudesta. Olen hyväksynyt, että itse asiassa pidän psykologisrealististen roolihenkilöiden tunteiden vatvomisesta, enkä usko sen muodostavan mitään ristiriitaa nykyteatteriin liittyvien kunnianhimojen kanssa. Voin yksinkertaisesti olla kiinnostunut molemmista.

Olen kuitenkin edelleen sitä mieltä, että psykologisrealistisen diskurssin sidoksena näyttelijän tunteista käytävään keskusteluun on hedelmättömän tiivis. Se rajoittaa näyttelijän esittävään ulottuvuuteen esiintyvän kustannuksella ja uhkaa sulkea tunteet keskustelun ulkopuolelle muulloin kuin psykologisrealistista teatteria tehtäessä. Tällöin näyttelijän tunteet jäävät psykologisrealistisen diskurssin panttivangeiksi. Kuten esimerkiksi luvussa 5.1. esittelemäni käsitys näyttelijän tunteista energiana osoittaa, näyttelijän tunteista voidaan käydä mielekästä keskustelua ilman, että niitä kytetään mihinkään tiettyyn teatterin tekemisen tapaan.

Turkkalaisen tunteiden itsekäytännön 1990-lukulainen laimennettu versio, jonka kanssa olen ollut tekemisissä, on vienyt kauas psykologisen realismin panttivankeudesta, mutta luonut samalla omansa: jäykän mielikuvan äärimmäisen intensiivisestä, negatiivisesta ja jopa kontrolloimattomasta turkkalaisesta tai jälkiturkkalaisesta tunnetilasta. Vapauttaessaan puheellaan näyttelijän tunteita turkkalaisesta pankkivankeudesta haas-

tateltavat ovat palauttaneet sen psykologisrealistisen diskurssin yhteyteen. Vaihtoehtona näille panttivankeuden muodoille voi toimia hahmometodin tunteiden itsekäytäntö. Sillä ei välttämättä ole yhteyttä psykologisrealistiseen teatteriin, mutta toisaalta se sitoutuu voimakkaasti näyttelijää tietynlaiseksi rakantavaan hahmoterapeuttiseen diskurssiin ja on sitä kautta kiinni psykologisoivissa puhetavoissa. Nykyteatteriksi kutsutun teatterin piirissä näyttelijän tunteet eivät toistaiseksi ole olleet suuren kiinnostuksen kohteina. Nykyteatteri voisi kuitenkin avata uudenlaisia näkökulmia tunteiden ymmärtämiseen ja käyttämisen tapoihin. Näyttelijän tunteet erilaisissa nykyteatterin tekemisen tavoissa tarjoaisivat mahdollisen jatkotutkimuksen aiheen.

Entä minun, näyttelijä Koskisen suhde rakkaudelliseen kuunteluun? Kysymys on hankala. Minä ymmärrän vähän sotkeneeni tutkija Koskisen ajatuksia siitä millainen tutkimus tästä piti tulla. Luvussa 4.3. minä ja tutkija Koskinen pohdimme kaksoisrooliaamme tämän tutkimuksen suhteen. Rakkaudellisen kuuntelun oli määrä olla metodinen keino viedä itseään etäämmälle omista näyttelijän ajatuksistaan ja ennako-oletuksistaan. Nyt on helppo nähdä, että minä, näyttelijä Koskinen, yritin jollain tapaa vastustaa tuota tavoitetta. Minä ilmestyin aina jostakin huutelemaan omia mielipiteitäni. Joissakin kohdassa saatoinkin kritisoida jotakin, mitä haastateltava on sanonut. Se oli epäkohteliasta. Ovathan haastateltavat tämän tutkimuksen kunniavieraita, joiden avusta sekä minä että tutkija Koskinen olemme syvästi kiitollisia. Tästä huolimatta uskon tämän asetelman rikastaneen tutkimusaiheeni käsittelyä. Tutkija Koskinen keskittyi kuuntelemaan haastateltavia ja minä puhuin siitä, mitä haastattelupuhe herätti minussa. Liike erilaisten mahdollisten näkökulmien välillä tuli näkyväksi. Kenties rakkaudellisesta kuuntelusta tuli myös tutkimuksen henkilökohtainen lopputulos. Tutkija Koskinen kuunteli myös minua.

Tutkimuksen loppuvaiheessa kävin televisiosarjan kuvauksissa näyttelemässä muutamman päivän verran. Tunnepitoisia kohtauksia. Huusin räkä poskella vihlovassa meritullessa. Noina päivinä huomasin näkeväni roolin, näyttelemäni tilanteen ja itseni jollain tavoin toisin kuin aikaisemmin. Ero oli pieni, mutta tärkeä, ja olin siitä tyytyväinen. Minä olin ruumiillinen kokonaisuus, tein liikkumalla ja hengittämällä suuren osan siitä, mitä aiemmin olen tehnyt mielikuvilla. Se tuntui hyvältä. Tajusin, että osaan. Tiedän, kuinka ruumiini toimii ja kuinka tunteeni siinä ovat, ja että se riittää pidemmälle kuin luulin sen riittävän. Käytin mielikuvia kun siltä tuntui, mutta en mitä tahansa mielikuvia. Voin päättää, että vaikka näyttelisin millaista tahansa kohtausta, en pakota itseäni ajattelemaan asioita, joiden ajatteleminen tuntuu liian pahalta. Tämä tutkimus ei sisällä käytännön osioita, ei taiteellisia töitä. Siitä huolimatta uskon oppineeni ymmärtämään aiempaa paremmin omaa tunnetyöskentelyäni, sen ulkoapäin ja sisältäpäin tulevia elementtejä ja uskon pystyväni jatkossa tekemään enemmän valintoja niiden välillä. Minä

saan olla näytellessäni itsestäni tietoinen juuri siinä määrin ja sillä tavalla kuin minusta juuri sillä hetkellä tuntuu. Minä päätän itse, mitä minä teen.

Minun tekisi mieleni lähteä näyttelemään.

Entä muut?

Olen kertonut, millaisia merkityksiä tämän tutkimuksen lopputulemilla on ollut itselleni näyttelijänä. Entä muut näyttelijät? Mitä voisin sanoa siitä, kuinka tämä tutkimus voisi rikastuttaa muiden näyttelijöiden elämää ja työskentelyä? Heidän reaktionsa ja ajatuksensa saattavat olla omilleni jopa täysin vastakkaisia. Tutkimuksen teon aikana kollegoiltani saamani rohkaisu saa minut kuitenkin ajattelemaan, että tutkimani aihe on tärkeä monille muillekin kuin minulle. Jokainen länsimaalainen näyttelijä on väistämättä jonkinlaisessa suhteessa näytellessä koettuihin tunteisiin ja erilaisiin käsityksiin siitä, millainen asema niillä on tai tulisi olla näyttelijän työskentelyssä. Tänä päivänä moni suomalainen näyttelijä hahmottelee itselleen niin kutsutun -usein psykologisrealistisen- perusteatterin ja nykyteatterin merkityksiä ja eroja. On mielekästä pohtia myös sitä, miten näyttelijän tunteet voivat olla osana näitä erityyppisiä teatterin tekemisen tapoja. Tunteiden yksilöllisten ja yhteisöllisten piirteiden purku on niinkään kiinnostava näkökulma: näyttelijyyden kuva muodostuu yhtäältä yksilöllisen taiteellisen toimijuuden ja toisaalta erilaisiin ryhmiin ja kulttuuriin ympäristöihin kuulumisen kautta.

Kuten olen luvussa 4.3. tuonut esiin, diskurssianalyttinen tutkimus sisältää mahdollisuuden emansipaatioon. Se auttaa muodostamaan artikuloidun suhteen tiettyyn kulttuuriseen ilmiöön -kuten näyttelemiseen liittyviin tunnekäsityksiin. Sen avulla voi tietoisesti hahmottaa sitä, mihin itse usko ja millaisia käytäntöjä haluaa toteuttaa. Tämän tutkimuksen aineiston analyysin yhteydessä emansipaatio liittyy näyttelijän koulutuksen muotoihin ja tunnekäsitysten sukupuolittuneisuuteen.

Ne suomalaiset näyttelijät, jotka opiskelivat Teatterikorkeakoulun näyttelijäntutkinnon laitoksella 1980- ja 1990-luvuilla todennäköisesti tunnistavat haastattelujen teeman turkkalaisesta tunteiden itsekäytännöstä ja sen jälkeisistä vaiheista ja muutoksista. Vaikka niistä on jo aikaa, ne elävät meissä muistikerrostumina, joilla on monen näyttelijän elämässä aivan erityinen asema. Niille näyttelijöille, jotka eivät ole opiskelleet näyttelijäntutkinnon laitoksella 1980- tai 1990-luvuilla, nämä koulutukseen liittyvät teemat ovat etäisempiä. On mahdollista, että ne muodostuvat heille kiinnostaviksi juuri sen kautta, millaisia eroja omassa opiskelu- ja työhönoppimisvaiheissa on verrattuna näyttelijäntutkinnon laitoksen 1980- ja 1990-lukuihin. Itsensä ja taustansa saattaa nähdä selkeämmin, kun sitä katsoo suhteessa johonkin aivan erilaiseen.

Toisaalta. Keväällä 2011 istuin Teatterikorkeakoulun kirjastossa ja luin jälleen ker-
ran näyttelijäopiskelijoiden opinnäytteitä, tällä kertaa 2000-luvulla valmistuneiden.
Eräs heistä kirjoitti kokemuksistaan 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden ohjaajien oh-
jauksessa. Nämä ohjaajat olivat koulutukseltaan näyttelijöitä. Teksti oli ahdistunutta.
Näyttelijäopiskelija kertoi, kuinka häntä oli painostettu, pakotettu, haukuttu huonoksi ja
kelvottomaksi, sellaiseksi jota ohjaaja joutuu häpeämään. Huudolla ja haukuilla hänestä
oli yritetty saada esiin tunteita. (Hamid 2008, 40-44) Keskeytin lukemisen hetkeksi ja
tuijotin seinää. En olisi halunnut lukea sellaista. Mutta sitä tuli lisää:

”Eräänä iltapäivänä Herra Ylioppilasteatterin ylijumala tuli seuraamaan
harjoituksia ja haukkui meidät laiskoiksi, kun emme olleet valmiiksi horkassa
kun kohtausharjoitus alkoi. Hän sanoi, että aikoinaan kunnon olennot pitivät
itsensä koko ajan kuumana odottaessaan pääsyä ohjaukseen. Näin ollen minä
ja ystäväni juoksimme portaita ja yritimme pitää tätä itkuista tunnetilaa yllä.”
(Khalifa 2001, 24)

Seuraava näyttelijäopiskelija oli käynyt teatterikoulunsa alusta loppuun 2000-luvulla:

”Toi toinen heijaa itseään nurkassa ja nyyhkyttää. Yksi on nurkassa ja pärskii
ja vuotaa kuin Imatrankoski. Voi...v... Pinnistän vielä aaaa aaa...äiti kuoli...
sisko kuoli... isä kuoli... koira kuoli... KYLLÄ! (OPE! OPE!) Se on kyynel! Se on
valheellisesti ja pakottamalla aikaan saatu, mutta se on oikea kyynel!” (Lattu
2006, 7)

Huokasin. Oli selvää, että näyttelijän tunteisiin liittyvät kielteiset vallankäytön tavat
ja painostava ylinegatiivisuus eivät olleet poistuneet kuvasta Jouko Turkan tai intensii-
visimmän jälkiturkkalaisuuden mukana. Sellainen häiritsi minua. Sellainen häiritsi
emansipaation teemaa, jonka olin mielestäni haastatteluista löytänyt. Vieläkö täällä oli
ollut tällaista 2000-luvulla? Oliko täällä tällaista vielä tänä päivänä? Ei? Mutta mistä
voi tietää, että taas jonakin päivänä ei ole, pinnistämistä ja pakkomielteistä tunteisiin
hukuttautumista, piittaamatonta vallankäyttöä ja pakottamista? Entä tunteiden su-
kupuolittuneisuuden teema? Mikä siinäkin muka oli muuttunut? Eikö sama mies- ja
naisnäyttelijöiden välinen repeämä näkynyt sekä 1980- että 1990-lukujen teatterissa
ja näyttelijäntöyden laitoksella, ja eikö se ollut edelleen olemassa? Samat tuntemiseen ja
sukupuoleen liittyvät stereotypiat ovat vahvasti näkyvissä tämän päivän suomalaisessa
näyttelemisessä.

En voi väittää, että tämä tutkimus vie sitä lukevan näyttelijän tilaan, joka on tyhjä
valta-asetelmista. Kuten olen luvussa 4.3. tuonut esiin, emansipatorinen tutkimus ei
toimi niin. Mutta aina on syytä sanoa ajatuksia ääneen, purkaa käsityksiä ja katsoa
niitä aiempaa huolellisemmin. Näyttelemisen on kulttuurista toimintaa. Sen perustalta ei
löydy yhtäkään itsestäänselvyttä, luonnonlakia tai pääsemättömyyttä. Kaiken näyttele-

miseen liittyvän voi kyseenalaistaa, ja taiteellinen kehittyminen vaatii juuri sitä. Tämän tutkimuksen tarkoitus on olla apuna kyseenalaistamisessa, ja aivan erityisesti silloin, kun tarkastelun kohteena ovat tuntevaan näyttelijään kohdistuvat kielteiset vallankäytön tavat. Toivon, että olen voinut auttaa katsomaan uusiin suuntiin, kurkistamaan mahdollisimman monen oven taakse ennenkäymättömiin huoneisiin. Ehkä jossakin niistä on hyvä olla, juuri tänään.”

Lähdeluettelo

Kirjallisuus:

- Adler, Stella. 1988. *The Technique of Acting*. Toronto, Ont.: Bantam books
- Aikio, Annukka & Vornanen, Raili. 1991. *Uusi sivistyssanakirja*. Helsinki: Otava
- Aittola, Tapio & Raiskila Vesa. 1998. *Jälkisanat*. Teoksessa Berger, Peter. L. & Luckmann, Thomas. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. Helsinki: Gaudeamus, 213-231
- Alasuutari, Pertti. 1995. *Laadullinen tutkimus*. Jyväskylä: Vastapaino
- Alhanen, Kai. 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiassa*. Helsinki: Gaudeamus
- Anttila, Pirkko. 2000. *Tutkimisen taito ja tiedon hankinta*. Hamina: Akatiimi Oy
- Archer, William. 1963. *Masks or Faces?* Teoksessa Diderot Denis. *The paradox of Acting*/William Archer. *Masks or faces*. New York: A Dramabook, 75-226
- Aristoteles. 1997. *Runousoppi*. Teoksessa Aristoteles: *Teokset. Osa 9, Retoriikka; Runousoppi*. Helsinki: Gaudeamus, 157-191
- Artaud, Antonin. 1986. *Kohti kriittistä teatteria*. Helsinki: Otava
- Auslander, Philip. 2002. *Just Be Your Self: Logocentrism and difference in performance theory*. Teoksessa Zarrilli, Phillip B (toim.). *Acting (re)considered - a theoretical and practical guide (Second edition)*. London/New York: Routledge, 53-61
- Averill, James.R. 1980. *A constructivist view of emotion*. Teoksessa Plutchik, Robert. & Kellerman, Henry (toim.). *Emotion: Theory, research, and experience, vol 1: Theories of emotion*. San Diego: Academic Press, 305-340
- Averill, James.R & Nunley, Elma.P. 1992. *Voyages of the heart: Living an Emotionally Creative Life*. New York: Macmillian
- Bartow, Arthur (toim.). 2008. *Handbook of Acting Techniques*. Nick Hern Books: London
- Beisser, Arnold. 1970. *The Paradoxical Theory of Change*. Teoksessa Fagan Joen & Sepherd Irma Lee. (toim.). *Gestalt therapy now*. Palo Alto, Ca: Science and Behavior Books, 77-80
- Benedetti, Jean. 1993. *Johdatus Stanislavskiin*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 16
- Berger, Peter. L. & Luckmann, Thomas. 1998. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. Gaudeamus: Helsinki
- Bergman Blix, Stina. 2011. *Rehearsing Emotions: The Process of Creating a Role for the stage*. Stockholm: Stockholm University
- Berisa, Marja. 2006. *Käytössä koko tunneskaala*. Postia sinulle -lehti 11/2006, 4-6
- Bloch, Susana. 1993. *Alba Emoting: A Psychophysical Technique to Help Actors Create and Control Real Emotions*. Theatre Topics, September 1993, volume 3, number 2, 121-138
- Bloch, Susana; Orthous, Pedro & Santibanes -H. 2002. *Effector Patterns of Basic Emotions – A psychophysiological method for training actors*. Teoksessa Zarrilli, Phillip B (toim.). *Acting (re) considered - a theoretical and practical guide (Second edition)*. London/New York: Routledge, 219-238
- Boal, Augusto. 2008. *The Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press
- Boleslavsky, Richard. 1933. *Acting: The First Six Lessons*. New York: Theatre Arts Books

- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 14
- Burr, Vivien. 2003. *Social Constructionism (second edition)*. Routledge: London&New York
- Burr, Vivien. 2004. *Sosiaalipsykologisia ihmiskäsityksiä*. Tampere: Vastapaino
- Carnicke, Sharon. 1998. *Stanislavski in Focus*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers
- Chabora, Pamela D. 2000. *Emotion Training and the Mind/body Connection – Alba Emoting and the Method*. In Krasner, David (toim.). *Method Acting (Re)considered – Theory, Practice, Future*. New York: St.Martin´s Press, 229-243
- Chamberlain, Franc. 2000. *Michael Chekhov on the technique of acting: ´was Don Quixote true to life?´* Teoksessa Hodge, Alison. (toim.). *Twentieth century actor training*. London/New York: Routledge, 79-97
- Chekhov, Michael. 1985. *To the Actor*. New York: Barnes and Noble
- Clark, Burton. R. 1986. *The higher education system*. Berkeley: University of California Press
- Cohen, Robert. 1986. *Näytteleminen mahti*. Tampere: Tampereen yliopiston näyttelijäntöön julkaisuja, sarja B 1
- Collier, Andrew. 1998. *Language, Practise and Realism*. Teoksessa Parker, Ian. (toim.). *Social Constructionism discourse and Realism*. London: Sage Publications, 47-58
- Dalglish, Tim. 1998. *Emotion*. Teoksessa Eysenck, Michael (toim.). *Psychology – an integrated approach*. Harlow, Essex: Pearson Education Limited
- Damasio, Antonio. 2001. *Descartesin virhe – Emootio, järki ja ihmisen aivot*. Helsinki: Terra Cognita
- Damasio, Antonio. 2003. *Spinozaa etsimässä -- Ilo, suru ja tuntevat aivot*. Helsinki: Terra Cognita
- Darwin, Charles. 2009. *Tunteiden ilmaisu ihmisissä ja eläimissä*. Helsinki: Terra Cognita
- Despret, Vinciane. 2001. *Our Emotional Makeup*. New York: Other Press
- Diderot, Denis. 1987. *Näyttelijän paradoksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Nro 7
- Diedrich, Antje. 2002. *Talent is the Ability to Be in the Present: Gestalt Therapy and George Tabori´s Early Theatre Practice*. New Theatre Quarterly 18, 375-391
- Ekman Paul; Friesen, Wallace V. & Anconi, Sonia. 2001. *Facial Signs of Emotional Experience*. Teoksessa Parrott, Gerrod W. (toim.). *Emotions in Social Psychology - Essential Readings*. Philadelphia/Hove: Psychology Press, 255-264
- Eldridge, Richard. 2009. *Johdatus taiteenfilosofiaan*. Helsinki: Gaudeamus
- Eriksen, Thomas Hylland. 2004. *Toista maata? Johdatus antropologiaan*. Helsinki: Suomen antropologinen seura/Gaudeamus
- Eronen, Annika. 2011. *Näyttelijä Eila Roine – Tunteita ei näytellä*. Kotimaa-lehti 15.12.2011, 10-11
- Eysenck, Michael (toim.). 1998. *Psychology – an integrated approach*. Harlow, Essex: Pearson Education Limited
- Fagan, Joen & Sepherd, Irma Lee. (toim.). 1970 *Gestalt therapy now*. Palo Alto, Ca: Science and Behavior Books
- Feynman, Richard. 1999. *The pleasure on finding things out - the best short works of Richard Feynman*. New York: Basic Books
- Foucault, Michel. 1998a. *Aesthetics, Method, and Epistemology - Essential works of Michel Foucault 1954-1984, vol. 2*. (toim. James D. Faubion.). London/New York/Ringwood/Toronto/Auckland: Allen Lane, The Penguin Press
- Foucault, Michel. 1998b. *Seksuaalisuuden historia*. Tampere: Gaudeamus
- Foucault, Michel. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Helsinki: Otava

- Foucault, Michel. 1982. *The Subject and Power*. Teoksessa Dreyfus, Hubert, L. & Rabinow, Paul (toim.) *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. With an Afterword by Michel Foucault*. Chicago: University of Chicago Press, 208-226
- Gergen, Kenneth J. 1994. *Realities and relationships – Soundings in Social Construction*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press
- Gergen, Kenneth J. 1999. *An Invitation to Social Construction*. Sage Publications: London
- Goffman, Erving. 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York/London/Toronto/Sydney/Auckland: Anchor Books
- Gordon, Mel. 2002. *Meyerhold's Biomechanics*. Teoksessa Zarrilli, Phillip, B. (toim.). *Acting (Re) considered*. London/New York: Routledge, 106-128
- Griffiths, Paul E. 1997. *What Emotions Really Are: The Problem of Psychological Categories*. Chicago: University of Chicago Press
- Grotowski, Jerzy. 1993. *Hän ei ollut kokonainen. Tekstejä vuosilta 1965-1969*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 20
- Hacking, Ian. 2009. *Mitä sosiaalinen konstruktionismi on?* Tampere: Vastapaino
- Hammer, Mark. 2000. *The Stella Adler Conservatory*. Teoksessa Krasner, David (toim.). *Method Acting (Re)considered – Theory, Practice, Future*. New York: St. Martin's Press, 297-301
- Hari, Riitta. 2007. *Ihmisaivojen peilautumisjärjestelmät*. Duodecim 123 (13):1565-73
- Harju, Hannu. 1997. *Pelko on näyttelijän arkipäivää*. *Helsingin Sanomat* 23.2.1997. B5
- Harju, Hannu. 1996. *Ylioppilasteatteri 1976-1996. Liikkeen lipunkantajista yksilölliseen hurmukseen*. Helsinki: Gaudeamus
- Harré, Rom. 1983. *Personal being – a Theory for individual psychology*. Oxford: Basil Blackwell
- Harré, Rom & Parrott, W. Gerrod. 2000. *The Emotions – Social, Cultural and Biological Dimensions*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications
- Harrop, John. 1992. *Acting*. London: Routledge
- Hart, Victoria. 2008. *Meisner technique: Teaching the work of Sanford Meisner*. Teoksessa Bartow, Arthur (toim.). *Handbook of acting techniques*. Nick Hern Books: London, 51-96
- Headland, Thomas N; Pike, Kenneth L. & Harris, Marvin (toim.). 1990. *Emics and Etics: The Insider/ Outsider Debate*. Newbury Park, California: Sage Publications
- Headland, Thomas N. 1990. *A Dialogue Between Kenneth Pike and Marvin Harris on Emics and Etics*. Teoksessa Headland, Thomas N; Pike, Kenneth L. & Harris, Marvin. (toim.). *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park, California: Sage Publications, 13-27
- Heelas, Paul. 2000. *Emotion Talk Across Cultures*. Teoksessa Harré, Rom & Parrott, W. Gerrod. *The Emotions – Social, Cultural and Biological Dimensions*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 171-199
- Heinämaa, Sara & Reuter, Martina. 1996. *Naisten tunneherkkyys: filosofinen keskustelu tunteiden järjellisydestä*. Teoksessa Niiniluoto, Ilkka & Räikkä, Juha (toim.). *Tunteet*. Helsinki: Yliopistopaino, 132-159
- Heiskala, Risto. 1994. *Sosiaalinen konstruktionismi*. Teoksessa Heiskala, Risto (toim.). *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Tampere: Gaudeamus, 146-172
- Heiskala, Risto (toim.). 1994. *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Tampere: Gaudeamus
- Hélén, Ilpo. 1998. *Elämä seksuaalisuudessa*. Teoksessa Foucault, Michel. 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Tampere: Gaudeamus, 495-512
- Hélén, Ilpo. 1994. *Michel Foucault'n valta -analytiikka*. Teoksessa Heiskala, Risto (toim.). *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Tampere: Gaudeamus, 270-315

- Helkama, Klaus; Myllyniemi, Rauni & Liebkind, Karmela. 2005. *Johdatus sosiaalipsykologiaan*. Helsinki: Edita
- Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. 1997. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi
- Hochschild, Arlie Russell. 1983. *Managed Heart - Commercialization of the Human Feeling*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California press
- Hodge, Alison. (toim.). 2003. *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge
- Hofstede, Geert. 1993. *Kulttuurit ja organisaatiot –mielen ohjelmointi*. Juva: WSOY
- Hornby, Richard. 1992. *The End of Acting: A Radical View*. New York: Applause
- Hongisto, Sanna. 2006. *Aito anarkisti*. Aviisi 1/2006, 10–11
- Hotinen, Juha-Pekka. 2001. *Tekstuaalista häirintää*. Helsinki: Like
- Houni, Pia. 2000. *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Acta Scenica 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Houni, Pia & Paavolainen, Pentti. (toim.). 1999. *Taide, kertomus ja identiteetti*. Acta Scenica 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Houni, Pia & Paavolainen, Pentti. (toim.). 2002. *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*, Acta Scenica 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riitaan -Ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Hulkko, Pauliina. 2011. *Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nykynäyttelijän taide – Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki Oy, 15–49
- Hunt, Lynn (toim.) 1989. *The New Cultural History: Essays*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press
- Husa, Sari. 1995. *Foucault`lainen metodi*. Filosofinen aikakauslehti n&n 3/1995, 42–48
- Hänninen, Vilma; Partanen, Jukka & Ylijoki, Oili-Helena. (toim.). 2001. *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjää*. Tampere: Vastapaino
- Härkönen, Anna-Leena. 1987. *Sotilaan tarina*. Helsinki: Otava
- Ibsen, Henrik. 1983. *Peer Gynt*. Porvoo/Helsinki/Juva: WSOY
- Ilmonen, Kaj. 1999. *Työelämä ja tunteet*. Teoksessa Näre, Sari (toim.). *Tunteiden sosiologiaa 2 – Historiaa ja säätelyä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 299–324
- James, William. 1950. *The Principles of Psychology Volume 2*. New York: Dover Publication
- Jansson, Tove. 2008. *Kuvanveistäjän tytär*. Helsinki: WSOY
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. 2002. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi ja Suoninen, Eero. 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino
- Johnstone, Keith. 1996. *Improvisaatiosta iloa elämään ja esiintymiseen*. Helsinki: Yliopistopaino
- Juhila, Kirsi. 1999. *Tutkijan positiot*. Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino, 201–232
- Kallinen, Timo. 1987. *Diderot, valistus ja teatteri*. Teoksessa Diderot, Denis. *Näyttelijän paradoksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 7, 81–96
- Kallinen, Timo. 2004. *Teatterikorkeakoulun synty –ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Helsinki: Like
- Kallio, Helena. 2006. *Ennen kuin sielu puutuu*. Helsinki: Teos

- Kallio, Helena. 2009. *Ohjaajan valta ja eros*. Teatteri 3/2009, 4-17
- Kallio, Helena. 1999. *Ruumiinviljely*. Teoksessa Houni, Pia & Paavolainen, Pentti. (toim.). *Taide, kertomus ja identiteetti*. Acta Scenica 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Kallio, Helena. 2002. *Sukupuoli ja näyttelijän itsetuntuma*. Teoksessa Houni, Pia & Paavolainen, Pentti. (toim.). *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*, Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 10, 184-220
- Kemppi, Eeva. 2006. *Puheenvuoroja Klitsusta*. Helsinki: Like
- Kerttula, Suvi. 2008. *Taiteilija taipui lasten maailmaan*. Helsingin Sanomat 20.2.2008, C6
- Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta Scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Kinnunen, Helka-Maria. 2011. *Tunto, tuntuma, tunnistus*. Hiidenkivi 2/2011, 12-14
- Kirby, Michael. 2002. *On Acting and Not-acting*. Teoksessa Zarrilli, Phillip B (toim). *Acting (re) considered - a theoretical and practical guide (Second edition)*. London/New York: Routledge, 40-52
- Kirkkopelto, Esa. 2007. *Nuori Kaarti – Esa Kirkkopellon 1990-luvun teatteri*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu/Like
- Kirkkopelto, Esa. 2011. *Psyko fyysisen kriisi*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nyky näyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 183-207
- Kivivuori, Janne. 1992. *Psykokulttuuri: sosiologinen näkökulma arjen psykologisoitumisen prosessiin*. Helsinki: Hanki ja jää
- Konijn, Elly. 1995. *The actor's emotions reconsidered: A psychological, task-based perspective*. Teoksessa Zarrilli, Philip B. (toim.). *Acting (Re)considered*. London: Routledge, 62-80
- Konijn, Elly. 2000 *Acting emotions*. Amstrdam: Amsterdam University Press
- Kontio, Kari. 1988. *Kausi helvetissä – neljä vuotta Turkan koulussa*. Porvoo/Helsinki/Juva: WSOY
- Koponen, Pia. 2004. *Improkirja*. Helsinki: Like Kustannus
- Korvajärvi, Päivi. 2001. *Arlie Russell Hochschild – Emotionaalinen työ, sukupuoli ja aika*. Teoksessa Hänninen, Vilma; Partanen, Jukka & Ylijoki, Oili-Helena (toim.). *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjiä*. Tampere: Vastapaino, 201-224
- Krasner, David. 2000. *I Hate Strasberg – Method Bashing in the Academy*. Teoksessa Krasner, David (toim.). *Method Acting (Re)considered – Theory, Practice, Future*. New York: St.Martin's Press, 3-39
- Krasner, David (toim.). 2000. *Method Acting (Re)considered – Theory, Practice, Future*. New York: St.Martin's Press
- Krasner, David. 2003. *Strasberg, Adler and Meisner –method acting*. Teoksessa Hodge, Alison (toim.). 2000. *Twentieth Century Actor Training*. London/New York: Routledge, 129-150
- Kuhn, Thomas S. 1994. *Tieteellisten vallankumousten rakenne*. Helsinki: Art House
- Kumpulainen, Seppo. 2011. *Hikeä ja harmoniaa*. Acta Scenica 26. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Kylätasku, Jussi. 1984. *Runar ja Kyllicki*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen
- Laine, Lija. 2006. *Kun on Klitsussa, on matkalla kouluun*. Teoksessa Kemppi, Eeva. (toim.). *Puheenvuoroja Klitsusta*. Helsinki: Like, 86-101
- Lather, Patti. 1991. *Getting smart: Feminist research and pedagogy with/in the postmodern*. New York: Routledge
- Lather, Patti. 1997. *Troubling the Angels: Women Living With HIV/AIDS*. Boulder: Westview/ HarperCollins
- Leach, Robert. 2003. *Meyerhold and Biomechanics*. Teoksessa Hodge, Alison (toim.). *Twentieth Century Actor Training*. London/New York: Routledge, 37-54

- Lett, James. 1990. *Emics and Etics: Notes on the Epistemology of Anthropology*. Teoksessa Headland, Thomas.N.; Pike, Kenneth.L. & Harris, M. (toim.). *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park, California: Sage Publications, 127-142
- Lewis, Robert. 1960. *Method -- or madness?* London/Melbourne/Toronto: Heinemann
- Lupton, Deborah. 1998. *The Emotional Self*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications
- Lutz, Catherine. 2000. *Engendered Emotion: Gender, Power, and the Rhetoric of emotional Control in American Discourse*. Teoksessa Harré, Rom & Parrott W. Gerrod (toim.). *The Emotions: Social, Cultural and Biological Dimensions*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 151-170
- Långbacka, Ralf. 1981. *Esipuhe suomenkieliseen laitokseen*. Teoksessa Brecht, Bertolt. *Kirjoituksia teatterista*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 13-16
- Löytönen, Teija. 2004. *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Acta Scenica 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Mamet, David. 1999. *Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Helsinki: Terra Cognita
- Markus, Hazel Rose & Kitayama, Shinobu. 2001. *The Cultural Construction of Self and Emotion: Implications for Social Behaviour*. Teoksessa Parrott, Gerrod W. (toim.). *Emotions in Social Psychology -Essential Readings*. Philadelphia/Hove: Psychology Press, 119-137
- Martin, Luther.H; Cutman, Huck & Hutton, Patrick.H. 1988. *Technologies of the Self – a Seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock Publications.
- Martin, Rux. 1988. *Thruth, Power, Self – An interview with Michel Foucault, October 25, 1982*. Teoksessa Martin, Luther.H; Cutman, Huck & Hutton, Patrick.H. *Technologies of the Self – a Seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock Publications, 9-15
- Meyerhold, Vsevolod. 1981. *Teatterin lokakuu*. Helsinki: Love Kirjat
- Miettinen, Jukka O. 1987. *Jumalia, sankareita, demoneja – johdanto aasialaiseen teatteriin*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Mäkelä-Eskola, Raija. 2001. *Pang -siinä se on! Teatterikatsojan tunnneresonanssi*. Tampere: kustantaja Raija Mäkelä-Eskola
- Niedenthal, Paula; Krauth-Gruber, Silvia & Ric, Francois. 2006. *Psychology of Emotion: Interpersonal, Experiential and Cognitive Approaches (Principles of Social Psychology)*. New York/Hove: Psychology Press
- Niiniluoto, Ilkka. 1996. *Tunne-kollokvion avaussanat*. Teoksessa Niiniluoto, Ilkka & Räikkä, Juha (toim.). *Tunteet*. Helsinki: Yliopistopaino, 5-10
- Niiniluoto, Ilkka ja Räikkä, Juha (toim.). 1996. *Tunteet*. Helsinki: Yliopistopaino
- Näre, Sari. 1999. *Tunteiden sosiologia yhteiskuntatutkimuksen kentässä*. Teoksessa Näre, Sari (toim.). *Tunteiden sosiologiaa 1 – Elämyksiä ja läheisyyttä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 9-15
- Näre, Sari (toim.). 1999. *Tunteiden sosiologiaa 1 – Elämyksiä ja läheisyyttä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura
- Näre, Sari (toim.). 1999. *Tunteiden sosiologiaa 2 – Historia ja säätelyä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura
- O'Brien, Patricia. 1989. *Michel Foucault's History of Culture*. Teoksessa Hunt, Lynn (toim.). *The New Cultural History: Essays*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 25-46
- Oida, Yoshi. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Helsinki: Like
- Ollikainen, Anneli. (toim.). 1986. *Haaveesta vai pakosta – näkökulmia teatteriohjaajan työhön*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja B2, Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Ollikainen, Anneli. 1996. *Henki on oltava itseltä*. Teatterikorkeakoulu 2/1996, 6-12

- Ollikainen, Anneli. 1988. *Lihat ylös! Teatterikorkeakoulun julkaisusarja*, nro 9. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Oppenheim, Tom. 2008. *Stella Adler Technique*. Teoksessa Bartow, Arthur (toim.). *Handbook of acting techniques*. London: Nick Hern Books, 29-50
- Paavolainen, Pentti. (toim.). 1999. *Aikansa häikäisevä peili – Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Helsinki: Like
- Paavolainen, Pentti & Kukkonen, Aino. 2004. *Näyttämöllä – Teatterihistoriaa Suomesta*. Helsinki: WSOY
- Parker, Ian. 1992. *Discourse Dynamics. Critical Analysis for Social and Individual Psychology*. London: Routledge
- Parker, Ian. (toim.). 1998. *Social Constructionism Discourse and Realism*. London: Sage Publications
- Parkinson, Brian; Fischer, Agneta H. & Manstead, Anthony S.R. 2005. *Emotions in Social Relations*. New York/Hove: Psychology Press
- Parrott, Gerrod W. (toim.). 2001. *Emotions in Social Psychology -Essential Readings*. Philadelphia/Hove: Psychology Press
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of Theatre -Terms, Concepts and Analysis*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press
- Platon. 1977. *Ion*. Teoksessa Platon. Teokset 1. Helsinki: Otava, 107-123
- Plutchik, Robert. & Kellerman, Henry. (toim.). 1980. *Emotion: Theory, research, and experience, vol 1: Theories of emotion*. San Diego: Academic Press
- Potter, Jonathan. 1998. *Representing reality. Discourse, Rhetoric and Social Construction*. London: Sage Publications
- Pulkkinen, Tuija. 2003. *Postmoderni politiikan filosofia*. Tampere: Gaudeamus
- Raatikainen, Panu. 2004. *Ihmistieteet ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus
- Rabinow, Paul. (toim.). 2000. *Essential Works of Foucault 1954-1984, Volume 1, Ethics*. London: Penguin Books
- Rantanen, Maaria. 2006. *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina –näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta*. Acta Scenica 18. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Reichenbach, Hans. 1947. *Elements of Symbolic Logic*. London: Macmillian
- Repo, Kristiina. 2011b. *Suomentajan alkusanat*. Teoksessa Stanislavski, Konstantin. *Näyttelijäntyö*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi
- Revonsuo, Antti. 2006a. *Inner Presence: Consciousness as a Biological Phenomenon*. Cambridge, MA: MIT Press
- Revonsuo, Antti. 2006B. *Mielen ja aivojen suhde neurofilosofisena ongelmana*. Teoksessa Hämäläinen, Heikki; Laine, Matti; Aaltonen, Olli & Revonsuo, Antti. (toim.). *Mieli ja aivot: Kognitiivisen neurotieteen oppikirja*. Turku: Kognitiivisen neurotieteen tutkimuskeskus, Turun yliopisto, 22-31
- Revonsuo, Antti. 1999. *Tajunnan ongelma*. Teoksessa Revonsuo, Antti; Lang, Heikki & Aaltonen, Olli. (toim.). *Mieli ja aivot –kognitiivinen neurotiede*. Turku: Kognitiivisen neurologian tutkimuskeskus, 295-315
- Revonsuo, Antti; Lang, Heikki & Aaltonen, Olli. (toim.). 1999. *Mieli ja aivot –kognitiivinen neurotiede*. Turku: Kognitiivisen neurologian tutkimuskeskus
- Roach, Joseph. 1985. *Players passion, Studies in the Science of Acting*. Newark: University of Delaware Press/London: Associated University Press

- Robinson, Daniel N. 2000. *Aristotle on the Emotions*. Teoksessa Harré, Rom & Parrott, W. Gerrod. *The Emotions – Social, Cultural and Biological Dimensions*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 21–23
- Routarinne, Simo. 2004. *Improvisoi!* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi
- Rynell, Erik. 2008. *Action Reconsidered – Cognitive Aspects of the Relation between Script and scenic Action*. Acta Scenica 22. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Saisio, Elsa. 2005. *Katseen alaiset*. Helsinki: WSOY
- Sajama, Seppo. 1996. *Tunteiden intentionaalisuus*. Teoksessa Niiniluoto, Ilkka & Räikkä, Juha (toim.). *Tunteet*. Helsinki: Yliopistopaino, 258–267
- Salminen, Eppu. 2009. *Lasten ristiretki*. Helsinki: Gummerus Kustannus Oy
- Salosaari, Kari. 1989. *Perusteita näyttelijäntöön semiotiikkaan. 1 osa. Teatterin kieli ja näyttelijä merkityksen tuottajana*. Tampere: Tampereen yliopisto
- Sarkola, Asko. 1987. *Diderot'n käenmuna*. Teoksessa Diderot, Denis. *Näyttelijän paradoksi*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Nro 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 6–7
- Scheeder, Louis. 2008. *Strasberg's Method and the Ascendancy of American acting*. Teoksessa Bartow, Arthur (toim.). 2008. *Handbook of acting Techniques*. London: Nick Hern Books
- Sihvola, Juha. 1999. *Antiikin tunneteoriat nykyajattelun lähtökohtana*. Teoksessa Sari Näre (toim.). *Tunteiden sosiologiaa 2- Historiaa ja säätelyä*. Hämeenlinna: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 15–47
- Siikala, Jukka. 1997. *Kulttuurin käsite ja etnografian ongelma*. Teoksessa Viljanen, Anna Maria & Lahti, Minna (toim.). *Kaukaa haettua – kirjoituksia antropologisesta kenttätöystä*. Vammala: Suomen Antropologinen Seura, 20–34
- Silde, Marja (toim.). 2011. *Nykyinäyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki
- Silde, Marja. 2006. *Kuppikuntaisuus kukoistaa*. Teatteri 8/2006, 8–10
- Silde, Marja. 2011a. *Modernin murrosta ruumiillistamassa*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nykyinäyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 153–171
- Silde, Marja. 2011b. *Tekniikka kuin toinen luonto – näyttelijä Ritva Sorvalin haastattelu*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nykyinäyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 143–151
- Smith, Craig A. & Lazarus, Richard S. 2001. Appraisal Components, Core Relational Themes, and the Emotions. Teoksessa Parrott, Gerrod W. (toim.). *Emotions in Social Psychology – Essential Readings*. Philadelphia/Hove: Psychology Press, 94–114
- Smith, Jonathan A. (toim.). 2003. *Qualitative Psychology. A Practical Guide to Research Methods*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications
- Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijäntyö*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi
- States, Bert O. 1995. *The Actor's Presence - Three phenomenal modes*. Teoksessa Zarrilli P. (toim.). *Acting (Re) considered – A Theoretical and practical guide*. London: Routledge, 23–39
- Strasberg, Lee. 1988. *A Dream of Passion – The Development of the method*. New York: New American Library
- Strasberg, Anna. 2008. *Lee Strasberg Technique*. Teoksessa *Handbook of Acting Techniques*. Bartow, Arthur (toim.). London: Nick Hern Books
- Strasberg, Lee. 1963. *Introduction*. Teoksessa Diderot Denis. *The paradox of Acting/William Archer. Masks or faces*. New York: A Dramabook
- Suojanen, Päivikki. 1997. *Työkaluna tutkijan persoona*. Teoksessa Viljanen, Anna Maria & Lahti, Minna. *Kaukaa haettua – kirjoituksia antropologisesta kenttätöystä*. Vammala: Suomen Antropologinen Seura, 149–165

- Suomen sanojen alkuperä. 2000. (Päätoim. Kulonen, Ulla-Maija) Jyväskylä: Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 62
- Tapper, Janne. 2011. *Työ, työntekijä ja yhteiskunta Jouko Turkan teatterikoulutuksessa*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nykynäyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 125-141
- Tapper, Janne. 2012. *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982-1985*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Teatterikorkeakoulun opinto-opas vuodelta 1982-1983
- Tervo, Petri. 2011a. *Sisälmyksiä repivä teeskentely – näyttelijä Jari Hietasen haastattelu*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nykynäyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 51-57
- Tervo, Petri. 2011b. *"Verta käsiin ja naama löysänä!": Turkan pedagogisen käskysanan ruumiillistumia*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nykynäyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 59-83
- Thomson, Peter. 2003. *Brecht and actor training: on who's behalf we act?* Teoksessa Hodge, Alison. (toim.). *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge, 98-112
- Tola, Pamela. 2007. *Miksi näyttelen?* Jyväskylä: Ajatus Kirjat
- Toporkov, V.O. 1984. *Toiminnasta tunteeseen – Stanislavski -muistiinpanoja*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Triandis, H.C. 1995. *Individualism&collectivism*. Boulder, Colorado: Westview
- Tuisku, Hannu. 2011a. *Näyttelijän ruumiin rakentuminen*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nykynäyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 85-93
- Tuisku, Hannu. 2011b. *Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessissa*. Teoksessa Silde, Marja (toim.). *Nykynäyttelijän taide – Horjuttuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 95-117
- Tuomi, Jouni ja Sarajarvi, Anneli. 2006. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi
- Tuovila, Seija. 2005. *Kun on tunteet –suomen kielen tunnesanojen semantiikkaa*. Acta Universitatis Ouluensis Humanica B65. Oulu: Oulun yliopisto
- Turtia, Kaarina. 2005. *Otavan suuri sivistyssanakirja*. Helsinki: Otava
- Turunen, Kari E. 2004. *Tunne-elämä*. Keuruu: Atena Kustannus Oy
- Tängeberg-Grischin, Maya. 2011. *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice*. Acta Scenica 25. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Wager, Maaret. 1999. *Tutkijuus ja tunteet*. Näre, Sari (toim.). *Tunteiden sosiologiaa 2 – Historia ja säätelyä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 325-342
- Viljanen, Anna Maria ja Lahti, Minna (toim.). 1997. *Kaukaa haettua – kirjoituksia antropologisesta kenttätöystä*. Vammala: Suomen Antropologinen Seura
- Vilkkö-Riihelä, Anneli. 1999. *Psykyke – psykologian käsikirja*. Helsinki: WSOY
- Virtanen, Ville. 2001. *Menkää mielenhäiriöön*. Helsinki: Tammi
- Vänttinen, Pekka. 1997. *Näyttelijän ego ilmaisen esteenä*. Teatterikorkeakoulu 2/1997, 30-32
- Väänänen, Kari. 1996. *Herra Haloselle ja muillekin*. Teatterikorkeakoulu 3/1996, 10-11
- Whorf, Benjamin Lee. (toim. Carroll, John B.) 1956. *Language, Thought, and Reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, cop
- Wickham, Glynne. 1995. *Teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 24. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- Willig, Carla. 2003. *Discourse analysis*. Teoksessa Smith, Jonathan A.: *Qualitative Psychology. A Practical guide to Research Methods*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 159-184

- Wolford, Lisa. 2003. *Grotowski's vision of the Actor: the search for contact*. Teoksessa Hodge, Alison. (toim.). *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge, 191–208
- Vuori, Suna. 2007. *Tunne ohittaa järjen näyttelijän ammatissa*. Helsingin Sanomat 20.4.2007, C1
- Ylijoki, Oili-Helena. 1998. *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisaatio*. Tampere: Vastapaino
- Ylijoki, Oili-Helena. 2001. *Rom Harré – Toimijuus, kieli ja moraali*. Teoksessa Hänninen, Vilma; Partanen, Jukka & Ylijoki, Oili-Helena Ylijoki (toim.). *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjä*. Tampere: Vastapaino, 225–251
- Zarrilli, Phillip B. (toim.). 1995. *Acting (Re)Considered – A theoretical and practical guide (second edition)*. London/New York: Routledge

Painamattomat lähteet:

- Cassot, Marc. 2001 *Minä, minä, minä, minä, eli Mielistelijän päiväkirjat*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Halttunen, Jori. 1995. *Turpaan vaan ja onnea – tutkielma Pahuudesta pelosta ja rohkeudesta*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Hamid, Jasmin. 2008. *Se tavallinen tarina*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Khalifa, Amira. 2001. *Prinsessa*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Koivunen, Ritva & Väänänen, Kari. 1996. *Lausunto Anu Koskisen opinnäytteestä Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöön laitoksella*.
- Koskinen, Anu. 1996. *Aggressio ja sen yhteys suomalaiseen naisnäyttelijään*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Krohn, Irina. 1997. *Oppimisen paradoksi – essee teatterin opiskelusta*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Kärkkäinen, Sanna. 2012. *Kohti sisäisiä voimavaroja – hahmometodi teatterintekijän työkaluna*. Opinnäytetyö, Metropolia ammattikorkeakoulu
- Köngäs, Kylli. 1999. *Horkasta hahmoon. Taipaleeni näyttämötaiteen palveluksessa*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Lattu, Pete. 2006. *Kenraaliharjoitus*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Lehtikari, Lotta. 2000. *Eroon porkkanasta*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Puolanto, Minna. 2005. *Hahmometodista hahmon tekemiseen, kaksi lähestymistapaa roolin rakentamiseen*. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu
- Reunanen, Karoliina. 2007. *Läsnäolo Marcus Grothin hahmoterapeuttisessa teatterinäkemyksessä*. Teatterin ja draaman tutkimuksen kandidaatintutkielma. Tampereen yliopisto.
- Reunanen, Karoliina. 2009. *Näyttelijän luovan työn fenomenologia ja Marcus Grothin hahmoterapeuttinen terapianäkemys*. Teatterin ja draaman tutkimuksen Pro Gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto
- Stigzelius, Hans. 2010. *Olla ja esittää? Teatteritaiteen lisensiaatin opinnäytetyön analyysiosa*. Tampereen yliopisto
- Suomen näyttelijäliiton näyttelijätiedotus 26.4.2013
- Tcherkasski, Sergei. Luento 12.3.2003. Teatterikorkeakoulu

Internet-lähteet:

<http://mikkokanninen.com/new/http://acta.uta.fi>

Hekanaho, Livia. 2009. *Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia*. Verkkojulkaisussa
www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf

Repo, Kristiina. 2011a. *Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toiminta-analyysin metodiin.*
www.teak.fi/ajankohtaiset/artikkelit

www.elisanet.fi/anna.groth.index.htm

www.elore.fi/arkisto: Fingerroos, Outi. 2003. *Refleksiivinen paikantaminen kulttuurien tutkimuksessa*.
Elore 2/2003, 10. vuosikerta. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijaseura ry

www.hahmoterapia.fi

www.valt.helsinki.fi/optek/luennot/yhis/peltonen

Liite

YHTEYDENOTTOKIRJE NÄYTTELIJÖIHIN

Hyvä xxx, lähestyn sinua, koska haluaisin haastatella sinua väitöstutkimustani varten. Olen Anu Koskinen, valmistuin teatteritaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulun näyttelijäntönnön laitokselta vuonna 1996.

Olen valmistellut tieteellispainotteista tohtorintutkintoani Teatterikorkeakoulussa vuodesta 2004. Tutkin sitä, mitä tunteet merkitsevät näyttelijöille näyttelijäntönnön välleinä teatterityössä. Olen kiinnostunut erityisesti niiden näyttelijöiden käsityksistä, jotka opiskelivat Teatterikorkeakoulun näyttelijäntönnön laitoksella vuosina 1981-2000.

Tämän ajanjakson alkupuolella, Jouko Turkan opetuskaudella, voimakkaiden tunteiden merkitys näyttelijäntönnössä korostui. Myöhemmin tähän vaiheeseen on näyttelijäntönnökoulutuksessa suhtauduttu erilaisin tavoin. On voitu jatkaa voimakasta tunteiden käyttöä ja muokkausta, tai luopua pyrkimyksestä työstää tunteita voimakkaasti.

Toivoisin sinulta n.2 tunnin pituista haastattelua tutkimastani aiheesta. Pyydän sinua mm.siksi että xxx.

Tutkimani aihe kiinnostaa minua osin niiden kokemusten vuoksi, joita itselläni on tunteiden käytöstä opiskelu- ja ammattilaisuusajaltani. Teen tutkimustani näyttelijän näkökulmasta, tarkoitukseni ei ole etäännyttää itseäni vain ulkopuoliseksi tarkkailijaksi ja tutkijaksi. Haastattelutkin voidaan toteuttaa keskustelutyypisesti.

On mahdollista, että tulen myöhemmin pyytämään sinulta tarkentavaa lisähaastattelua, tai pari- tai ryhmähaastattelua muiden näyttelijöiden kanssa. Niistä voi luonnollisesti halutessaan myös kieltäytyä, jos et esimerkiksi halua keskustella aiheesta useampien ihmisten kuullen.

Käsittelen haastattelumateriaalia luottamuksellisesti. Haastateltavien nimet eivät missään vaiheessa tule muiden kuin minun tietooni.

Yhteydenottoasi toivoen,

Anu Koskinen

Yhteystiedot

ACTA SCENICA

1. PENTTI PAAVOLAINEN & ANU ALA-KORPELA (EDS.)
Knowledge Is a Matter of Doing.
(1995)
2. ANNETTE ARLANDER
Esitys tilana.
(1998)
3. PIA HOUNI & PENTTI PAAVOLAINEN (TOIM.)
Taide, kertomus ja identiteetti.
(1999)
4. SOILI HÄMÄLÄINEN
Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi.
(1999)
5. PIA HOUNI
Näyttelijäidentiteetti.
Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista.
(2000)
6. RIITTA PASANEN-WILLBERG
Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen koreografian näkökulma.
(2001)
7. TIMO KALLINEN
Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen.
(2001)
8. PAULA SALOSAARI
Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet.
(2001)
9. TAPIO TOIVANEN
"Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta".
Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä.
(2002)
10. PIA HOUNI & PENTTI PAAVOLAINEN
Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina.
(2002)
11. SOILE RUSANEN
Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisu- taidon opiskelusta.
(2002)
12. BETSY FISHER
Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz.
(2002)
13. LEENA ROUHIAINEN
Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology.
(2003)
14. Eeva ANTILA
A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education.
(2003)
15. KIRSI MONNI
Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999.
(2004)
16. TEIJA LÖYTÖNEN
Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta.
(2004)
17. LEENA ROUHIAINEN, Eeva ANTILA, SOILI HÄMÄLÄINEN & TEIJA LÖYTÖNEN (EDS.)
The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance?
(2004)
18. MAARIA RANTANEN
Takki väärinpäin ja sielu riekaleina.
(2006)
19. LEENA ROUHAINEN (ED.)
Ways of Knowing in Art and Dance.
(2007)
20. JUKKA O. MIETTINEN
Dance Images in Temples of Mainland Southeast Asia.
(2008)
21. HELKA-MARIA KINNUNEN
Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa.
(2008)
22. ERIK RYNELL
Action Reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action.
(2008)

23. TONE PERNILLE ØSTERN
Meaning-making in the
Dance Laboratory. Exploring
dance improvisation with
differently bodied dancers
(2009)
24. KIRSI HEIMONEN
Sukellus liikkeeseen – lii-
keimprovisaatio tanssimisen
ja kirjoittamisen lähteenä.
(2009)
25. MAYA TÄNGEBERG-CRISCHIN
The Techniques of
Gesture Language – a
Theory of Practice
(2011)
26. SEPPÖ KUMPULAINEN
Hikeä ja harmoniaa. Lii-
kunnan ja fyysisen ilmaisun
opetus Suomen Teatterikou-
lun ja Teatterikorkeakoulun
näyttelijänkoulutuksessa
vuosina 1943–2005.
(2011)
27. TOMI HUMALISTO
Toisin tehtyä, toisin
nähtyä – esittävien
taiteiden valosuunnittelusta
muutosten äärellä.
(2012)
28. ANNETTE ARLANDER
Performing Landscape.
Notes on Site-specific
Work and Artistic Research
(Texts 2001–2011)
(2012)
29. HANNA POHJOLA
Toinen iho. Uransa louk-
kaantumiseen päättäneen
nykytanssijan identiteetti.
(2012)
30. HELI KAUPPILA
Avoimena aukikiertoon.
Opettajan näkökulma koko-
naisvaltaiseen lähestymis-
tapaan baletinopetuksessa.
(2012)
31. VILLE SANDQVIST
Minä, Hamlet. Näytteli-
jentyön rakentuminen.
(2013)
32. PAULIINA HULKKO
Amoraliasta Riittaan:
ehdotuksia näyttämön
materiaaliseksi etiikaksi.
(2013)
33. SATU OLKKONEN
Äänenkäytön erityisyys
pedagogiikan ja taiteellisen
toiminnan haasteena
(2013)
34. ANU KOSKINEN
Tunnetiloissa – Teatteri-
korkeakoulussa 1980- ja
1990-luvuilla opiskelleiden
näyttelijöiden käsitykset
tunteista ja näyttelijöiden
tunnetyöskentelystä
(2013)



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Mikä on tunteiden rooli näyttelijän työssä? Millainen asema tunteilla on ollut Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksessa? Mikä näyttelijän tunteissa on yksityistä ja mikä yhteistä? Millainen on näyttelijän sukupuolen ja hänen tunnetyöskentelynsä välinen suhde?

Anu Koskinen on näyttelijä ja soveltavan teatterin tekijä, joka on opiskellut Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön laitoksella vuosina 1992–1996. Väitöstutkimuksessaan hän kartoittaa Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsityksiä tunteista ja tunnetyöskentelystä. Tutkittava jakso ulottuu Jouko Turkan vahvimmalta vaikutuskaudelta niin kutsutulle Ryhmäteatterin kaudelle ja aina Marcus Grothin professuuriaikaan asti.

Tutkimuksessa keskeisiksi nousevat psykologiset ja psykologis-realistiset tavat puhua näyttelijän tunnetyöskentelystä sekä näyttelijän ja ohjaajan väliset valtasuhteet. Tutkimus tarjoaa näyttelijöille, ohjaajille ja näyttelemisen opettajille inspiraatiota ja uusia näkökulmia omien kokemusten kautta tuttuun aiheeseen.



JULKAISUSARJAN ILME: HAHMO KANSIKUVA: TAM MARI PIETARINEN, HUGUES LAWSON-BODY