

## Ilmaisemisen teoriaa

Tutkimus näyttelijäntyön metodeista ja niiden asemasta ja merkityksestä suomalaisille näyttelijöille

LAHDEN  
AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikin koulutusohjelma  
Musiikkiteatteri  
Opinnäytetyö  
Kevät 2016  
Panu Kangas

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma

KANGAS, PANU:

Ilmaisemisen teoriaa  
Tutkimus näyttelijäntyön metodeista  
ja niiden asemasta ja merkityksestä  
suomalaisille näyttelijöille

Musiikkiteatterilinjan opinnäytetyö, 48 sivua, 2 liitesivua

Kevät 2016

TIIVISTELMÄ

---

Tutkivan opinnäytetyöni tavoitteena oli tutustua näyttelijäntyön teoriaan näyttelijäntyön metodien kautta ja selvittää, kuinka metodit ovat vaikuttaneet suomalaisten ammattinäyttelijöiden työskentelyyn.

Näyttelijäntyön metodeihin tutustuin pääasiallisesti kirjallisten ja elektronisten lähteiden avulla. Niiden vaikutusta ammattinäyttelijöiden työskentelyyn tutkin haastattelututkimuksen avulla, jota varten haastattelin kuutta suomalaista aktiivisesti työskentelevää ammattinäyttelijää.

Tutkimuksesta selvisi, että haastateltavat näyttelijät tuntevat näyttelijäntyön metodeita melko hyvin ja kokevat ne tärkeäksi osaksi sekä henkilökohtaisen näyttelijäntyön että koko alan kehitystä.

Asiasanat: Näyttelemine, näyttelijä, teatteri, näyttelijäntyön metodi

Lahti University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music

KANGAS, PANU:

The theory of expressing  
Research about acting techniques  
and about their status and meaning  
to Finnish actors

Bachelor's Thesis in Musical Theatre, 48 pages, 2 pages of appendices

Spring 2016

ABSTRACT

---

The goal of this exploratory thesis was to study the theory of acting by exploring various acting techniques and to investigate the impact these techniques have on Finnish professional actors.

Acting techniques were explored mainly via literature and electronic sources. Their impact on Finnish actors was researched by doing interviews with six active Finnish professional actors.

It was discovered that Finnish actors know quite much about acting techniques and that these techniques were seen as an essential part of the improvement of an actor's personal acting skills and the development of the entire business.

Key Words: Acting, actor, theatre, acting technique

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	METODIEN TEORIAA	3
2.1	Opinnäytetyöni termistöä	3
2.2	Mitä tarkoittaa näyttelijäntyön metodi?	4
2.3	Metodien esittely	5
2.3.1	Konstantin Stanislavski	6
2.3.2	Mihail Tšehov	8
2.3.3	Vsevolod Meyerhold	11
2.3.4	Sanford Meisner	14
2.3.5	Robert Cohen	17
2.3.6	Keith Johnstone	20
2.3.7	Marcus Groth	24
3	HAASTATTELUTUTKIMUS	27
3.1	Haastateltavat ja tutkimuksen kulku	27
3.2	Haastattelututkimuksen tulokset	29
3.2.1	Metodien ja terminologian tuntemus	29
3.2.2	Mietteitä näyttelijäntyön käsitteellistämisestä	31
3.2.3	Missä ja miten metodeista voi oppia?	33
3.2.4	Metodien oppimisesta ja niiden käytöstä käytännössä	36
3.2.5	Näyttelijöiden omat työskentelytavat	40
4	POHDINTA	43
4.1	Tutkimuskysymys	43
4.2	Mietteitä omasta työprosessista ja oppikokemuksesta	43
	LÄHTEET	47
	LIITE: HAASTATTELUTUTKIMUSTA VARTEN TEHTY MUISTILISTA	49

## 1 JOHDANTO

Näyttelemineen on mysteerini. Se on prosessi, jossa näyttelijän tulisi esittää yleensä ulkoa opeteltua tekstiä ja ennalta ohjattua toimintaa sujuvasti, mutta nykyhetkessä uskottavasti. Näyttelijän pitäisi olla jotakin muuta kuin mitä hän itse on, mutta hän ei saisi unohtaa itseään näyttämöllä, sillä muuten näyttelijän uskottavuus kärsii; ”oleminen” ja ”eläminen” on nimittäin uskottavampaa kuin ”esittäminen”. Kaiken tämän tulisi tapahtua illasta toiseen samalla tavalla, mutta ei mekaanisesti. Eikä tässä vielä kaikki: jotta näyttelijä olisi ”hyvä”, hänen tulisi uransa aikana kyetä luomaan kymmeniä, ellei satoja erilaisia hahmoja, käyttämällä vain ja ainoastaan omaa ääntään ja kehoaan.

Nämä mysteerit ovat mietityttäneet minua jo pitkään. Kiinnostuin teatterista pari vuotta ennen kuin aloitin opintoni Lahdessa vuonna 2012, eivätkä nämä paradoksit ole jättäneet minua hetkeksikään rauhaan. Olen aina kaivannut konkreettisia ja jopa teoreettisen käsitteellisiä apuvälineitä näyttelemiseni avuksi, sillä olen huomannut, että pidän asioiden järkeistämisestä. Käsitteellistäminen auttaa minua hahmottamaan ja ymmärtämään tämän maailman ilmiöitä.

Kun opinnäytetyön tekemisen hetki koitti opintojeni viimeisenä keväänä, tiesin, että mahdollisuuteni tarttua tähän aiheeseen oli tullut.

Mietin kuumeisesti, miten voisin lähestyä aihettani järkevästi. Kuinka pääsisin mahdollisimman lähelle näyttelijöiden käytännön työtä, jota haluaisin itsekkin tehdä tulevaisuudessa, mutta saisin myös tyydytettyä teoriaa ja käsitteitä janoavan puoleni?

Ymmärsin, että haastatteleamalla suomalaisia alan ammattilaisia saisin käytännön tietoa aiheesta. Minulle on opintojeni aikana kertynyt mukavasti alan kontakteja Helsingissä ja Lahdessa, joten haastateltavien löytämisestä tuskin muodostuisi ongelma. Entäpä käsitteellinen puoli?

En tarkalleen ottaen muista, missä yhteydessä olen ensimmäistä kertaa kuullut termin *näyttelijäntyön metodi*. En tiennyt siitä juuri mitään, mutta

jostain kumman syystä tämä termi juolahti mieleeni, kun pohdin näyttelämisen teoriaa. Tein, mitä jokainen oman sukupolveni edustaja tässä tilanteessa tekisi: menin Googleen ja laitoin hakusanaksi ”näyttelijäntyön metodi”. Jo muutaman minuutin selailun jälkeen tiesin, että tätä minä haluan opinnäytetyössäni tutkia.

Päätin yhdistää käytännön ja teorian. Tutustuin ensin perusteellisesti useisiin näyttelijäntyön metodeihin ja niiden historiaan. Tämän informaation pohjalta muodostin haastattelututkimuksen, jonka tavoitteena oli selvittää näyttelijöiden käytännön työn ja näyttelijäntyön metodien yhteys. Tutkimuskysymykseksi muodostui Miten suomalainen ammattinäyttelijä voi hyödyntää näyttelijäntyön metodeita työssään?

Tutkimukseni sivuaa myös muita aiheeseen liittyviä kysymyksiä. Keskustelimme haastatteluiden aikana muun muassa näyttelijäntyön metodien tunnettuudesta Suomessa ja käsitteellistämisen merkityksestä näyttelijäntyössä.

Hypoteesina todettakoon, että en uskonut näyttelijöiden juuri hyödyntävän näyttelijäntyön metodeita tai teoriaa työssään, sillä olen todella harvoin törmännyt teattereissa keskusteluun aiheesta.

Tämä opinnäytetyö kuvastaa kirjallisessa muodossa sitä uskomattoman rikastuttavaa matkaa, jota olen saanut käydä näyttelijäntyön metodien ja suomalaisten ammattinäyttelijöiden kanssa koko kevään 2016.

## 2 METODIEN TEORIAA

Käsitteellistävää puoltani tyydyttääkseni perehdyin näyttelijäntyön metodien kautta näyttelemisen teoriaan perusteellisesti. Tutustuin käsitteeseen ”näyttelijäntyön metodi” ja opiskelin kirjallisella tasolla seitsemän metodin perusteita. Vaikka tutkimuskysymykseni liittyykin näyttelijöiden käytännön työhön, koin metodien olemukseen perehtymisen välttämättömäksi opinnäytetyöni haastattelututkimuksen kannalta: ilman riittävää tietoutta metodeista en olisi pystynyt ymmärtämään metodien vaikutusta näyttelijöihin enkä olisi osannut kysyä heiltä aiheen kannalta olennaisia kysymyksiä.

Täten isoksi ja tärkeäksi osaksi tätä tutkimusta muodostui tutkittavien metodien teoriaan ja ideologiaan perehtyminen ja niiden keskeisen sisällön sanallistaminen melko tiiviissä muodossa.

Opinnäytetyön laajuuden ja ajan rajallisuuden vuoksi en ole voinut sisällyttää tutkimukseeni kaikkia metodeita, vaan olen joutunut rajaamaan tutkimukseni seitsemään mielestäni mielenkiintoisimpaan metodiin. Perusteet jonkin metodin mielenkiintoisuudelle ovat moninaiset, mutta olen pyrkinyt valitsemaan tutkimukseni kohteeksi länsimaissa laajalti tunnettuja, selkeää terminologiaa sisältäviä ja mahdollisimman erilaisia lähestymistapoja tarjoavia metodeita. Länsimaiden laajuisessa tunnettuudessa poikkeuksen tekee Marcus Groth, jonka *hahmometodi* on omaperäisyydessään niin kiehtova, että koin hänen työhönsä perehtymisen välttämättömäksi.

Metodi-käsitteen teorian ja metodiesittelyiden lisäksi esittelen tulevissa luvuissa opinnäytetyölleni olennaisia termejä.

### 2.1 Opinnäytetyöni termistöä

Käsittelen opinnäytetyössäni hyvin yksityiskohtaisesti näyttelemistä ja näyttelijän ammattia. Tätä tarkoitusta varten joudun käyttämään alalle ominaisia termejä, jotka saattavat olla teatteria tai näyttelemistä vähemmän tunteville lukijoille tuntemattomia. Seuraavissa kappaleissa olen selittänyt opinnäytetyöni kannalta olennaisimpien termien merkitykset siten, kuin minä niitä tässä opinnäytetyössäni käytän.

*Näyttelijäntyö* on termi, joka tarkoittaa melko kirjaimellisesti näyttelijän tekemää psyykkistä ja fyysistä työtä, jonka tavoitteena on ilmaista jotakin.

*Näyttelijäntyön tekniikka* on kattokäsite, joka viittaa kaikkiin niihin keinoihin ja taitoihin, joita näyttelijä voi hyödyntää omassa näyttelijäntyöllisessä prosessissaan. Näyttelijän psyykkiset ja fyysiset ominaisuudet sekä niiden valjastaminen ilmaisullisiin käyttötarkoituksiin ovat merkittävässä osassa, kun puhutaan näyttelijäntyön tekniikasta.

*Näyttelijäntyöllinen työkalu* tarkoittaa käytännöllistä, joko fyysistä tai ajatuksellista niin sanottua kikkaa, jonka avulla näyttelijä pystyy työstämään omaa ilmaisuaan tai roolihenkilöään eteenpäin. Näyttelijäntyöllisten työkalujen monimuotoinen hallitseminen on merkittävä osa näyttelijäntyön tekniikkaa. Palaan tähän termiin myöhemmin, sillä kyseisen termin merkitys valkeni minulle vasta tämän työprosessin myötä.

*Käsitteellistäminen* tarkoittaa toiminnan tai jonkin abstraktin asian sanallistamista, jonka myötä teorian syntyminen aiheesta on mahdollista. Käytin tutkimuksessani ensin termiä ”teoretisoiminen”, kun puhuin näyttelijäntyön kirjallisesta tutkimisesta, mutta päädyin prosessin edetessä käyttämään termiä ”käsitteellistäminen”. Se kuvastaa paremmin metodien syntyä, sillä mielestäni niiden perimmäinen pyrkimys on sanallistaa ja sitä kautta analysoida näyttelijäntyöllisen prosessin eri vaiheita ja osa-alueita.

*Improvisaatio* on ennalta käsikirjoittamatonta näyttelemistä, jossa esitys tai kohtaus luodaan spontaanisti samaan aikaan, kun sitä esitetään.

## 2.2 Mitä tarkoittaa näyttelijäntyön metodi?

Tutkimastani ilmiöstä, jossa näyttelijäntyölle luodaan käytännöllistä ja kirjallista teoriaa, puhutaan usein hajanaisin termein. Esimerkiksi Mia Pätsi puhuu kirjassaan ”Näyttelijän tekniikoita” (2010) *näyttelijäntyön tekniikoista*, minkä lisäksi olen aiheeseen liittyvissä keskusteluissa kuullut ainakin termit *näyttelijäntyölliset tyyli* ja *näyttelijäntyön metodit*.



Koska mielestäni *näyttelijäntyön tekniikka* on hyvä termi kuvaamaan näyttelijän osaamisen kokonaisuutta, se ei sovi tutkimukseni kohteen kuvaamiseen. *Näyttelijäntyöllinen tyyli* taas viittaa mielestäni enemmän jonkun näyttelijän henkilökohtaiseen tapaan tuottaa ilmaisuja. Toisin sanoen *näyttelijäntyöllinen tyyli* on ennemminkin seuraus laajasta näyttelijäntyöllisestä kokemuksesta, jonka avulla näyttelijä on muodostanut oman ominaisen tapansa eli tyyliänsä tehdä teatteria.

Jäljelle jää termi *näyttelijäntyön metodi*. Sanana ”metodi” tarkoittaa suunnitelmallista menetelmää jonkin tehtävän suorittamiseksi (Aikio 1989, 409). Koen, että terminä ”metodi” voisi hyvinkin kuvastaa tutkimukseni kohdetta, sillä näyttelijäntyön käsitteellistämisen tavoitteena on auttaa näyttelijää oman työskentelynsä kanssa järkeistämällä näyttelystä ja luomalla järjestelmällisen tavan ymmärtää sitä ilmiönä. Järjestelmällisyyteen viittaa esimerkiksi terminologia, jota näyttelijäntyön teoreetikot ovat kehittäneet. Järjestelmällisen systeemin avulla näyttelijä voi suunnitelmallisesti lähestyä näyttelijäntyöllistä haastetta. Täten kutsun näitä monimuotoisia ja mielenkiintoisia teoreettisia ilmiöitä *näyttelijäntyön metodeiksi*.

Sivuhuomiona mainittakoon, että termiä *näyttelijäntyön metodi* ei sovi sekoittaa *metodinäyttelemiseen*, joka viittaa Yhdysvalloissa kehitettyyn Stanislavskin teorioihin pohjaavaan metodiin. Aiheesta löytyy lisää tietoa Sanford Meisnerin käsittelevästä luvusta.

### 2.3 Metodien esittely

Seuraavat luvut olen omistanut tutkimukseni kohteena olleille metodeille. Jokainen luku alkaa lyhyellä metodinkehittäjän henkilöhistorialla, jonka jälkeen olen pyrkinyt tiivistämään kyseessä olevan metodin kaikkein keskeisimmän sisällön helposti ymmärrettävään muotoon. Monissa metodeissa helpoin tapa käsitellä keskeisintä sisältöä on avata siihen liittyvää terminologiaa, mitä olen tehnytkin melko paljon.

### 2.3.1 Konstantin Stanislavski

*Teatteritaiteessa tietäminen merkitsee tuntemista. Luovassa työssä tunteella on ensisijainen rooli.*  
- Konstantin Stanislavski (Stanislavski 1989 & 1990, 25.)

Konstantin Stanislavski (1863–1938) oli näyttelijä, ohjaaja, teatteripedagogi ja -teoreetikko, joka syntyi Moskovassa varakkaaseen kulttuurista arvostavaan perheeseen. Hän oli kiinnostunut teatterista ja näyttelemisestä jo hyvin varhaisesta iästä lähtien kirjoittaen muistiinpanoja teatterillisista havainnoistaan jo 14-vuotiaana. (Stanislavski 1989 & 1990, 7-8.)

Stanislavskin tekemän tutkimuksen ja samalla koko modernin eurooppalaisen teatterin kannalta merkittävin käänne tapahtui vuonna 1897, kun hän perusti *Moskovan Taiteellisen Teatterin* Vladimir Nemirovitš-Dantšenkon (1858–1943) kanssa. Oman teatterin myötä Stanislavski sai loistavan mahdollisuuden kehittää omaa teatterinäkemystään ja metodiin kuten itse parhaaksi näki. Vuonna 1906 hän vetäytyi Hankoon, jossa hän aloitti systemaattisesti järjestelmänsä kirjaamisen paperille. (Pätsi 2010, 25–27.)

Stanislavski jatkoi tutkimustyötään aina vuoteen 1938, jolloin hän kuoli 75 vuoden iässä (Stanislavski 1989 & 1990, 11).

Stanislavskin metodi perustuu roolihenkilöön samaistumiseen ja näyttelijän realistiseen tunneilmaisuun. Hänen työnsä käsitteli etupäässä näyttelijän ja roolihenkilön sisäisen maailman tutkimista. Hän oli sitä mieltä, että näyttelijän ei tulisi näytellä esittämäänsä hahmoa, vaan kokea roolihenkilön läpikäymät tilanteet ja tunteet henkilökohtaisesti. Tätä ajatusta tukien hän kehitti näyttelijäntyöllisiä termejä ja harjoitteita (= näyttelijäntyöllisiä työkaluja), joiden avulla näyttelijöiden oli helpompi tutustua roolihenkilön maailmaan ja herättää realistisia tunteita itsessään. (Pätsi 2010, 32–33.)

Merkillepantavaa on, että Stanislavski on omien näyttelijäntyöllisten työkalujensa lisäksi käsitteellistänyt myös monia moderniin näyttelijäntyöhön liittyviä perusilmiöitä. Hän pyrki yhteistyössä oppilaidensa kanssa kehittämään niin sanottua teatterislangia, jonka avulla ohjaajat ja näyttelijät (tai

opettajat ja oppilaat) voisivat puhua samasta asiasta helpommin, kuten esimerkiksi musiikin piirissä oli jo tapana. (Stanislavski 1989 & 1990, 11.)

Kävin haastattelututkimuksessani läpi Stanislavskin terminologiaa, kuten *piiloteksti* (= repliikkien alla vallitseva tunnelataus tai pyrkimys, joka saattaa olla tekstin kanssa ristiriidassa) ja *annetut olosuhteet* (= näytelmän faktat, joita ovat esimerkiksi tapahtumapaikka, tapahtuma-aika, juoni ym.), ja sain osakseni hämmästeleviä katseita. Eräskin haastateltava totesi: ”Nämähän ovat ihan perusjuttuja.” Stanislavskin kehittämä teatterislangi elää siis edelleen teatteripiireissä, mikä lienee yksi hänen merkittävimmistä saavutuksistaan.

Stanislavskin kehittämät näyttelijäntyölliset työkalut ovat mielestäni yksinkertaisia, mutta tehokkaita.

*Jos-käsite* on Stanislavskin nimeämä termi, joka auttaa näyttelijää samastumaan roolihenkilön maailmaan ja tilanteisiin. Kaikessa yksinkertaisuudessaan näyttelijälle esitetään kysymys: JOS olisit itse näytelmän asettamassa tilanteessa, kuinka toimisit? Kysymykseen vastaaminen pakottaa näyttelijän luomaan henkilökohtaisen suhteen näyttämötilanteeseen, mikä on erinomainen lähtökohta uskottavalle näyttelijäntyölle, koska henkilökohtaisuus auttaa näyttelijän omakohtaisen kokemusmaailman tuomista näyttämölle. Vastauksen pohtiminen on myös eräänlaista ongelmanratkaisua, jonka seurauksena syntyy sisäisesti perusteltua, loogista, johdonmukaista ja todellisuudessa mahdollista toimintaa, jota Stanislavski suuresti ihanoi. (Stanislavski 1989 & 1990, 89–92.)

Jotta näyttelijät pääsisivät vielä syvemmälle näytelmien kuvitteellisiin maailmoihin, Stanislavski jalosti *jos-käsitettä* pidemmälle. Hän esitti *kuusi peruskysymystä*, joihin vastaaminen oli olennaista roolihenkilön maailman ymmärtämisen kannalta. *Kuka* roolihenkilö on? *Milloin* hän on? *Missä* hän on? *Mistä* syystä hän on siinä pisteessä, johon on päätynyt? *Mitä varten* hän tekee asioita, joita näytelmä vaatii? *Miten* hän tekee nämä vaadittavat asiat? Näihin kysymyksiin ja niiden tarpeellisuuteen viitattiin useaan ottee-

seen myös tekemissäni haastatteluissa. (Stanislavski 1989 & 1990, 126–131.)

Samaistumisen lisäksi Stanislavskille oli tärkeää, että näyttelijät kokivat näyttämöllä oikeita tunteita eivätkä vain ulkoisesti esittäneet niitä. Hän oli tutustunut Theodule Ribotin (ranskalainen psykologi, 1839–1916) teoriaan affektiivisesta eli tunneperäisestä muistista. Sen mukaan ulkoiset aistiärsykkeet, kuten hajut ja maut, pystyvät nostamaan ihmisessä pintaan muistoja vanhoista tapahtumista. (Pätsi 2010, 33.)

Stanislavski tutki affektiivisen muistin käyttämistä näyttämötilanteessa, ja nimesi kehittämänsä tekniikan *emotionaaliseksi muistiksi*, joka tunnetaan yleisemmin nimellä *tunnemuisti*. *Tunnemuistia* kehittämällä ja sitä tutkailamalla näyttelijä kykenee palauttamaan mieleensä tilanteita omasta elämästään, joissa on ollut jokin vahva tunnelataus. Muiston myötä myös tilanteessa vallinnut tunne täyttää näyttelijän. Tätä ilmiötä voi hyödyntää erityisesti, kun roolihenkilö joutuu emotionaalisesti tiukkaan paikkaan. Tällöin näyttelijä voi vahvistaa kyseistä tunnelatausta oman *tunnemuistinsa* avulla ja kokea realistisia tunteita, vaikka onkin näytelmän kuvitteellisessa maailmassa. (Pätsi 2010, 33.)

Stanislavskin vaikutus erilaisten näyttelijäntyyllisten metodien kehittymiseen on kiistämätön, kuten tulemme tulevissa luvuissa huomaamaan. Hän oli suuri tutkija, ajattelija ja teoreetikko, joka kirjaamalla omia havaintojaan sai muutkin kiinnostumaan näyttelijäntyyön teoreettisemmasta puolesta. (Hodge 2000, 2.)

### 2.3.2 Mihail Tšehov

*...painotuksen tulisi olla roolihenkilön tunteissa, eikä näyttelijän – ei tulisi kysyä ”miltä minusta tuntuu, jos...”, vaan ”miltä minun roolihenkilöstäni tuntuu, jos...”. Tätä kautta näyttelijän on mahdollista muuntautua roolihenkilökseen eikä vain esitellä omaa persoonaansa roolihenkilön kautta.*  
- Mihail Tšehov (Chamberlain 2000, 81. Suomenos kirjoittajan.)

Mihail Tšehov (1891–1955) oli Pietarissa syntynyt näyttelijä, joka oli kirjailija Anton Tšehovin veljenpoika. Häntä on pidetty yhtenä aikansa taitavimmista näyttelijöistä ja mm. Stanislavski arvosti häntä suuresti. Tšehovin elämä oli monivaiheinen ja myrskyisä: hän kärsi jo nuorella iällä alkoholismista, mutta löysi meditaatiosta ja Rudolf Steinerin (1861–1925) kehittämästä antroposofiasta ratkaisun ongelmiinsa. Nouseva kommunismi pakotti Tšehovin loikkaamaan Eurooppaan vuonna 1928, josta hän siirtyi useiden teatterikokeiluiden päätteeksi Yhdysvaltoihin vuonna 1939. Hän opetti näyttelemistä Hollywoodissa ja esiintyi itsekin useissa elokuvissa, kunnes kuoli sydänkohtaukseen vuonna 1955. (Pätsi 2010, 38–41.)

Tšehovin kehittämää metodologiaa kutsutaan nykyään Michael Chekhov -metodiksi (yleensä vain Chekhov-metodi). Nimi johtuu Tšehovin emigroitumisesta Yhdysvaltoihin, jossa hän kirjasi ja kehitti metodiaan. Amerikkalainen tapa kirjoittaa venäläismiehen nimi jäi elämään, ja se otettiin aktiiviseen käyttöön hänen kuolemansa jälkeen. (Pätsi 2010, 41.)

Chekhov-metodin juuret löytyvät Stanislavskin teorioista, sillä Tšehov oli Stanislavskin oppilas ja luottonäyttelijä uransa alkuaikoina Venäjällä. Tšehovilla oli kuitenkin eriäviä näkemyksiä Stanislavskin metodista, minkä vuoksi heidän välillään oli toisinaan eripuraa. Kiistakapuloiksi nousivat erityisesti Stanislavskin *tunnemuisti* ja henkilökohtainen tunnekokemus näyttämöllä. Tšehov koki *tunnemuistin* rajoittavan näyttelijän tärkeintä voimavaraa, mielikuvitusta, ja tästä johtuen hän haastoi Stanislavskia usein. (Pätsi 2010, 41.)

Hän on todennut *tunnemuistista* eräällä luennollaan seuraavasti:

*Kun me olemme roolihenkilömme riivaamia ja lähes tappamme vastaanäyttelijämme ja rikomme tuoleja yms., me emme ole vapaita. Tämä ei ole taidetta, vaan hysteriaa. Yhteen aikaan me Venäjällä luulimme, että näytellessämme meidän tulee unohtaa kaikki muu. Tietenkin, se oli väärin. Sitten, muutamat näyttelijät ymmärsivät, että todellinen näyttelemisen tapahtuu, kun me pystymme näyttelemään ja täyttymään tunteesta, mutta samalla kertomaan vitsejä vastaanäyttelijän kanssa – omaamalla kaksi tietoisuutta. (Chamberlain 2000, 83. Suomennos kirjoittajan.)*

Toisin sanoen Tšehovin näkemyksen mukaan näyttelijän tulisi olla tietoinen toiminnastaan ja olemisestaan myös tunneilmaisullisesti raskaiden jaksojen aikana.

Chekhov-metodille ominaisia termejä ovat *ilmapiiri* ja *psykologinen ele*. Chekhovin mukaisissa harjoituksissa käytetään erityisen paljon luovaa ajattelua ja mielikuvitusta, jota pyritään siirtämään myös näyttelijän käytännön työhön. (Pätsi 2010, 41–42.)

*Ilmapiiri* on termi, joka viittaa esim. paikan tai ihmissuhteen tunnelmaan. Näytelmän sisällä jokainen kohtaaus sisältää tietynlaisen *ilmapiirin*, jonka luominen ja aistiminen on äärimmäisen tärkeää näytelmän vaikuttavuuden kannalta. Näyttelijän tehtävä on näyttämölle saapuessaan aistia tilanteen *ilmapiiri*, ja antaa oman roolihenkilönsä virittyä sen mukaan. Tästä virittyneestä tilasta syntyy roolihenkilön henkilökohtainen suhtautuminen ja reaktio kohtauksen tapahtumiin. (Chamberlain 2000, 87–88.)

Termeinä Chekhovin *ilmapiirillä* ja Stanislavskin *annetuilla olosuhteilla* on jonkin verran samankaltaisia piirteitä. Merkittävää on kuitenkin se, kuinka chekhovilainen ajatus *ilmapiiristä* vapauttaa näyttelijän tarkkailemaan omaa roolihenkilöään ja siten objektiivisesti tutkimaan *ilmapiirin* aiheuttamia reaktioita. Stanislavskin *annetut olosuhteet* ovat enemmänkin jyrkkiä faktoja, joiden synnyttämät tilanteet tulisi peilata aina omien kokemusten ja ennen kaikkea *tunnemuistin* kautta, mikä Chekhov-metodin mukaan lukitsee mielikuvitusta ja rajoittaa näyttelijäntyötä.

Chekhovin mukaan näyttelijälle on erittäin tärkeää, että hän harjoittaa itsessään ominaisuutta olla herkkä erilaisille *ilmapiireille*, mm. mielikuva-harjoitusten avulla (Chamberlain 2000, 87).

*Psykologinen ele* sai alkunsa Tšehovin esiintyessä pääroolissa August Strindbergin näytelmässä Erik XIV. Hän työsti roolia ohjaaja Jevgeni Vah-tangovin (1883–1922) kanssa harjoituksella, jossa hän seisoj vangittuna ympyrän keskellä yrittäen päästä pois vankilastaan. Kurottautuessaan epätoivoisena kohti ympyrän ulkopuolista maailmaa Tšehov yllättäen oivalsi roolihenkilönsä päämäärän ja ytimen: kaiken sen, mitä hän tarvitsi

tulkitaakseen roolin. Roolihenkilön keskeisen olemuksen oivaltaminen ja kiteyttäminen yhteen fyysiseen eleeseen kiehtoi Tšehovia, ja hän päätti tutkia asiaa enemmän. (Chamberlain 2000, 82.)

Periaatteen tasolla *psykologinen ele* on eräänlaista tunteen tai roolihenkilön ominaispiirteen kiteyttämistä fyysiseksi toiminnaksi. Kun jonkin perustavaa laatua olevan tuntemuksen tai ominaisuuden saa liikkeen muotoon, voi liikkeellä alkaa leikitellä ja tutkia sen mahdollisuuksia. Tämän prosessi on Chekhov-metodissa erittäin tärkeää, ja Tšehov uskoi, että *psykologisella eleellä* näyttelijä voi löytää sekä psykologisella että fyysisellä tasolla roolihenkilönsä ytimen, eli sen päämäärän, jota kohti roolihenkilö etenee näytelmässä. (Chamberlain 2000, 89–90.)

*Psykologinen ele* ei välttämättä päädy lopulliseen näytelmään. Sitä saateen käyttää vain harjoitusvaiheessa, jonka jälkeen se poistetaan varsinaisesta näkyvästä näyttämötoiminnasta. Tavoitteellista kuitenkin olisi, että näyttelijä kykenee säilyttämään *psykologisen eleen* avulla aikaan saadut oivallukset ja tunteet, jotka heijastuisivat näyttämötoimintaan ja replikointiin varsinaisissa esitystilanteissa. (Chamberlain 2000, 90–91.)

Chekhov-metodia opetetaan edelleen aktiivisesti. Suomessa sillä on myös merkittävä asema; tekemistäni haastatteluista kävi ilmi, että viime vuosina sekä Helsingin Teatterikorkeakoulussa että Tampereen Näyttelijäntutkintalaitoksella on käyty läpi Chekhov-metodin perusteita Marjo-Riikka Mäkelän opastuksella.

### 2.3.3 Vsevolod Meyerhold

*Näyttelijän ei välttämättä tarvitse tuntea, vaan ”leikkiä”.*  
- Vsevolod Meyerhold (Leach 2000, 40. Suomentanut kirjailija.)

Vsevolod Meyerhold (1874–1940) oli maineikas venäläinen ohjaaja ja näyttelijä. Hän aloitti 21-vuotiaana lakitieteen opinnot Moskovan yliopistossa, mutta lopetti ne jo ensimmäisen vuoden jälkeen aikomuksenaan kouluttautua näyttelijäksi. Käytyään kaksivuotisen näyttelijäkoulutuksen hän päätyi Nemirovitš-Dantšenkon kautta vasta perustettuun Moskovan Tai-

teelliseen Teatteriin näyttelemään Stanislavskin ohjauksessa. (Pätsi 2010, 62–63.)

Vuonna 1902 Meyerhold perusti ensimmäisen oman teatteriryhmänsä, jonka myötä hän alkoi toimia myös ohjaajana. Meyerholdin ja Stanislavskin aattelliset tiet erosivat: Stanislavski pyrki luomaan realistista todentuntuista teatteria, kun taas Meyerhold oli kiinnostunut kokeilevammasta symbolisesta teatterista, jolla oli abstraktejakin piirteitä. (Pätsi 2010, 63.)

Meyerhold oli kiireinen mies: hän työskenteli Venäjällä monissa eri teattereissa ja ohjasi kaikkea draamasta oopperaan. Hänen elämänsä aktiivisimmat 37 vuotta pitivät sisällään yli 290 ohjaustyötä. (Pätsi 2010, 64–65.)

Meyerholdin taiteellisen uran suurimmaksi haasteeksi muodostui kommunismi. Leninin valtakauden loppupuolella ja erityisesti Stalinin noustua valtaan Meyerholdia pidettiin tiukasti silmällä. Hänen kokeellinen näkemyksensä teatteriin koettiin vaaralliseksi, eikä hän sen takia saanut juurikaan taloudellista tukea valtiolta. Kaikki kärjistyi vuosina 1939 ja 1940, kun hänen julkiset puheenvuoronsa sosialistisia teatterimuotoja vastaan aiheuttivat hänen pidätyksensä ja lopulta teloituksensa vuonna 1940. (Pätsi 2010, 68–70.)

Nykynäkökulmasta voidaan todeta, että Meyerhold ja Stanislavski painivat samassa sarjassa; he olivat molemmat todella tuotteliaita ja loivat laaja-alaisia ja syvällisiä teoreettisia näkemyksiä teatterin ja näyttelijäntyön saralla. Stanislavski jäi tuolta aikakaudelta kuitenkin tunnetummaksi, sillä hän oli Stalinin suosiossa realistisen teatterinäkemyksensä vuoksi. Kun Meyerhold oli uransa haastavimmassa vaiheessa, stanislavskilaisuus kukoisti. Meyerhold rehabilitoitiin virallisesti vuonna 1955, mutta vielä senkin jälkeen kesti kauan, ennen kuin hänen oppeihinsa todella perehdyttiin ja ne otettiin jälleen käyttöön. (Leach 2000, 37.)

Meyerhold oli kiinnostunut monista eri taiteen aloista ja hän yhdisteli niitä surutta teatteriohjauksissaan. Hän kutsui *uudeksi teatteriksi* omaa kokonaisvaltaiseen taide-elämykseen tähtäävää teatterityyliään. Esitykset saattoivat sisältää tekstin lisäksi oopperaa, tanssia, sirkustemppejuja, klovneriaa



tai itämaisestä teatterista ja commedia dell'artesta lainattuja maski-elementtejä. *Uusi teatteri* vaatikin ohjaajalta huomattavasti paljon enemmän näkemystä, sillä esityksessä oli valtava määrä enemmän erilaisia osa-alueita kuin realistisessa teatterissa. Meyerholdin teoksissa ohjaaja nousikin näyttelijöiden kanssa samantarvoiseen asemaan. (Pätsi 2010, 71, 75.)

Näyttelijän kannalta *uusi teatteri* oli vaativa. Esiintyjän tuli kyetä yhdistelemään erilaisia tyylilajeja tai vaihtamaan nopeasti niiden välillä. Meyerholdin vaatimukset olivat muutenkin aikalaisistaan poikkeavat, sillä hän ei halunnut luoda realistisia näyttämökuvia eikä toivonut näyttelijöiden samaistuvan roolihenkilöihinsä. Kaiken lähtökohtana oli fyysinen toiminta, joka ilmaisee yleisölle sen, mitä ohjaaja on toivonut. Meyerhold myös uskoi, että kun näyttelijän kehollinen liikerata on tarkkaan suunniteltu, se tuottaa hänelle automaattisesti oikeanlaisen tunnetilan. (Leach 2000, 38–39.)

Meyerhold halusi kehittää näyttelijäntyöllisen koulutuksen, joka antaisi näyttelijälle fyysiset valmiudet toimia hänen ohjauksessaan. Tähän tarkoitukseen hän kehitti *biomekaniikan*, joka lienee Meyerholdin merkittävin perintö näyttelijäntyön tekniikan kannalta. (Leach 2000, 39.)

*Biomekaniikan* tavoitteena on kehittää näyttelijän fysiikkaa. Se sisälsi alun perin 20 erilaista harjoitusta, joiden pohjalta kehittyi lopulta 12 teknistä harjoitusta eli etydiä, joista *biomekaniikan* opetus nykyään koostuu. Harjoitukset on suunniteltu fyysisesti ja koordinaatiivisesti haastaviksi, ja ne tulisi aina toistaa täsmällisesti oikeilla liikeradoilla. *Biomekaniikan* harjoitteissa tavoitteena on myös, että näyttelijän koko keho osallistuu jokaisen harjoituksen jokaiseen liikkeeseen. (Pätsi 2010, 83–84.)

Joidenkin lähteiden mukaan *biomekaniikkaa* voisi hyödyntää sellaisenaan näyttämötilanteessa, mutta yksi Meyerholdin merkittävimmistä oppilaista, Igor Ilyinsky, on todennut:

- - me emme siirtäneet niitä (*biomekaniikan harjoitteita*) suoranaisesti näyttämölle: niiden tehtävänä oli antaa meille tunteuksia tietoisesta liikkumisesta näyttämöllä. Harjoitteet yhdistelivät voimistelua, sujuvan liikkeen tutkimista

*ja akrobatiaa. Ne kehittivät meissä itsetietoisuutta. Ne mahdollistivat meille suunnitelmallisen liikkumisen, kuinka tehdä siitä merkityksellistä ja hallittua parin kanssa. Ja ne auttoivat meitä liikkumaan vapaasti ja suurella ilmaisuvoimalla näyttämötilassa. (Leach 2000, 43. Suomennos kirjoittajan.)*

Mielestäni Meyerholdin vaikutus länsimaisessa teatterikehityksessä on merkittävä. Hän toi selkeimmin realistisen teatterin rinnalle vaihtoehtoisia ilmaisukeinoja ja kyseenalaisti teatterin tarpeen esittää vain realistisia esityksiä. Hänen ohjaukselliset visionsa olivat omaa luokkaansa, ja uskonkin hänen vaikuttaneen aivan erityisesti teatterin ohjaustyöllisiin puoliin.

Vaikka Meyerholdin metodi ei tarjoakaan *biomekaniikan* lisäksi muita näyttelijäntyöllisiä työkaluja, uskon, että hänen kirjallisiin ja ohjauksellisiin töihinsä sekä hänen teatteriteoriaansa tutustuminen voi rikastuttaa näyttelijöitä huomattavalla tavalla. Hänen *uusi teatterinsa* sisältää niin paljon uudenlaisia ajatuksia suhteessa realistiseen teatteriin, että niihin tutustumalla näyttelijä voi herättää itsessään tuoreita tulokulmia teatterin tekemiseen ja henkilökohtaiseen ilmaisuun.

#### 2.3.4 Sanford Meisner

*Yksi unssi käyttäytymistä on yhtä arvokasta kuin pauna sanoja.*  
- *Sanford Meisner* (Krasner 2000, 142. Suomennos kirjoittajan.)

Sanford Meisner (1905–1997) oli Yhdysvaltalainen näyttelijä ja ohjaaja. Hän opiskeli Juilliard Schoolissa (silloinen Damrosch School) tullakseen konserttipianistiksi, mutta kiinnostui opiskeluaikanaan teatterista ja päätyi mukaan Theatre Guildin produktioihin. Innostuttuaan näyttelemisestä Meisner perusti vuonna 1931 kollegoidensa (Lee Strasberg, Stella Adler ja Harold Clurman) kanssa Group Theatren, jonka tarkoituksena oli perehtyä Stanislavskin teorioihin ja oppeihin perustuvaan *metodinäyttelemiseen*. (The Sanford Meisner Center 2016.)

Kaikesta huolimatta Meisnerin kirjoitukset vuonna 1933 ilmaisevat, ettei hän ollut enää täysin tyytyväinen *metodinäyttelemiseen*. Hän ei pitänyt

*metodinäyttelemistä* kovin terveenä tapana lähestyä näyttelijäntyötä, joten hän koki tarvetta kehittää sitä eteenpäin niin sanotusti amerikkalaisempaan suuntaan. Meisner sai mahdollisuuden tutkia omaa lähestymistapaansa näyttelijäntyöhön, kun hän siirtyi The Neighborhood Playhouse -koulun draamapuolen johtoon vuonna 1935. Tulevien vuosien saatossa hän kehitti omaa näyttelijäntyöllistä näkemystään, josta muodostui lopulta metodi: *Meisner-tekniikka*. (The Sanford Meisner Center 2016.)

*Meisner-tekniikka* on kehittynyt eräällä tapaa kahden välivaiheen kautta. Stanislavskin metodin rantauduttua Yhdysvaltoihin hänen emigroituneiden oppilaittensa kautta syntyi *metodinäytteleminen*. Se mukaili hyvin pitkälti Stanislavskin oppeja, mutta hyödynsi niistä vain näyttelijäntyöhön liittyvää teoriaa, erityisesti *tunnemuistia*. (Krasner 2000, 129–130) Tulkintani mukaan *metodinäytteleminen* on siis eräänlainen versio Stanislavskin metodista, joka on erityisen keskittynyt realistiseen ja henkilökohtaiseen tunneilmaisuun. Meisner kehitti oman tekniikkansa *metodinäyttelemisen* pohjalta, sillä hän halusi painottaa siitä vain tiettyjä osia. Täten *Meisner-tekniikka* on Stanislavskin opeista kehitetty niin sanottu tiivistelmän tiivistelmä.

Meisner näki *metodinäyttelemisessä* paljon hyvää, ja hän pyrki näyttelijäntyössä samankaltaiseen lopputulokseen kuin Stanislavski, mutta hän halusi painottaa erityisesti ihmisten realistista käytöstä, ihmissuhteita ja ”tekemisen realismia”, josta on muodostunut hänen metodilleen eräänlainen iskulause (Krasner 2000, 142).

”Tekemisen realismilla” Meisner viittaa Stanislavskin oppilaan Maria Uspenskajan oppeihin. Uspenskaja on todennut: ”Nähkää oikeasti, sen sijaan että esittäisitte näkeväanne. Älkää esittäkö, vaan tehkää!” Meisnerille oli erityisen tärkeää, että näyttämöllä tapahtuva toiminta on realistista, jotta näytteleminen olisi uskottavaa. (Krasner 2000, 143. Lainauksen suomenos kirjoittajan.)

Meisnerin mukaan ihmisten välisten suhteiden ja niiden luomien impulssien tulisi tuottaa realistista käyttäytymistä näyttämöllä, joka on myös osa

”tekemisen realismia” (Krasner 2000, 142–143). Mielestäni kaikki tämä on jatkumoa toisistaan:

Reagointi vastaanäyttelijän impulsseihin → oman tunnekokemuksen muutos → reagointi omiin tuntemuksiin → realistinen toiminta ja käyttäytyminen omien tuntemusten pohjalta, mikä antaa vastaanäyttelijälle uusia impulsseja → vastaanäyttelijä reagoi → kierto alkaa alusta.

Tätä jatkumoa tutkiakseen, kehittääkseen ja opettaakseen Meisner loi harjoituksen, joka tunnetaan nimellä *Repetition-exercise* (suom. *toistoharjoitus*). *Toistoharjoituksen* lähtökohta on, että kaksi näyttelijää seisoo vastakkain tilassa tarkkaillen toisiaan. Tämän jälkeen aloitetaan ”replikoiva havainnointi”, eli sanallistetaan toisen olemusta ja käytöstä vuoron perään. Ensimmäinen repliikki voisi olla esimerkiksi: ”Sinä tuijotat minua.” Näyttelijät saattavat toistaa tätä repliikkiä (useista repliikkien toistoista on myös lähtöisin nimi *Repetition-exercise*) jonkin aikaa, kunnes he kykenevät havainnoimaan vastaanäyttelijänsä syvempiä impulsseja, esimerkiksi sisäisiä tuntemuksia, jotka heijastuvat katseesta. Tällaisia havainnoita voisi tehdä esimerkiksi toteamalla: ”Olet iloinen” tai ”Vaikutat vihaiselta”. Myös fyysisiä ominaisuuksia ja ilmauksia voi havainnoida: ”Sinä hymyilet”, ”Kättesi liikkuu” tai ”Sinulla on ruskeat silmät”. (Krasner 2000, 144.)

Tässä *toistoharjoituksen* perusversiossa tavoite on mielestäni selkeä: näyttelijälle pyritään opettamaan hienovaraisten tunne- ja käytösmuutosten havainnointia. Näiden impulssien lukeminen ja niihin reagoiminen näyttämöllä on *Meisner-tekniikan* ydin.

*Toistoharjoitus* voidaan perusharjoituksen jälkeen siirtää myös improvisoituihin kohtauksiin. Käsitykseni mukaan varsinainen repliikkien toistaminen jätetään kohtauksista pois, mutta harjoituksen idea pysyy samana: tavoitteena on oivaltavan dialogin sijaan pyrkimys keskittyä vastaanäyttelijän käyttökseen ja niihin impulsseihin, joita näyttelijät saavat toisiltaan. Täten saadaan luotua realistista toimintaa ja esitettyä roolihekilöiden välinen suhde ja kemia todentuntuisesti. (Krasner 2000, 144–145.)

Improvisoitujen kohtausten jälkeen Meisnerin oppeja voikin jo hyödyntää esityksissä. Hänen mukaansa on tärkeää pitää mielessä, että roolihenkilön toiminta ja käytös ei synny juonesta tai kuvitteellisesta roolihenkilön psykologiasta, vaan ihmissuhteista näytelmän sisällä. Ne ovat suurin määrittävä tekijä, kun valmistetaan näytelmää. (Krasner 2000, 146.)

*Meisner-tekniikka* ja erityisesti *Repetition-exercise* vaikuttavat mielestäni todella mielenkiintoisilta tavoilta lähestyä näyttelijäntyötä. Meisnerin kehittämä harjoite on erinomainen, jos haluaa kehittää itsessään näyttelijäntyölistä reaktiokykyä ja taitoa havainnoida vastaanäyttelijän impulsseja. En siis ihmetellyt, kun haastateltavani kertoivat, että Meisneria on opetettu sekä Näyttelijäntyön laitoksella että Teatterikorkeakoulussa muutaman viimevuoden ajan.

### 2.3.5 Robert Cohen

*Näyttelijäntyössä on olemassa yksi perusperiaate: näyttelijän tulee aina näytellä kohti päämäärää. Tämä siksi, että roolihenkilöt, jotka muistuttavat ihmisiä oikeassa elämässä, tavoittelevat jotakin päämäärää. Siksi näyttelijä näyttellee tavoittelemalla – usein voimakkaasti – roolihenkilönsä päämäärää.*

- Robert Cohen (Cohen 1998, 11. Suomennos kirjoittajan.)

Robert Cohen (1938–) on yhdysvaltalainen teatterikentän monitaituri: hän on ohjannut, näytellyt, opettanut näyttelystä, kirjoittanut ja kääntänyt näytelmiä sekä kirjoittanut lukuisia artikkeleita ja kirjoja liittyen teatteriin, näyttelijäntyöhön ja ohjaamiseen (Robert Cohen 2016).

Cohen suoritti tohtorin tutkintonsa taiteiden alalta (Doctor of Fine Arts) Yale School of Dramasta vuonna 1965, minkä jälkeen hän siirtyi työskentelemään Kalifornian yliopistoon Irvinen kampukselle. Hän työskenteli kampuksella eläköitymiseensä saakka, 50 vuotta, työskennellen ahkerasti teatterin parissa. Yliopistouransa lisäksi hän on vetänyt workshoppeja ympäri maailmaa. (Robert Cohen 2016.)

Mielestäni on mielenkiintoista, että Cohen työskenteli 1980-luvun lopulla suuren puolalaisen teatteriteoreetikon Jerzy Grotowskin (1933–1999)

kanssa tutkien *rituaaliteatteria* ja sen mahdollisuuksia modernissa näyttelijäntyössä (Robert Cohen 2016).

Grotowski rajautui opinnäytetyöstäni niukasti ulos, vaikka hän onkin merkittävä eurooppalainen teatteri uudistaja.

Luin Cohenin kirjaa ”Acting one”, jota on tituleerattu viime vuosikymmenten parhaiten myyväksi näyttelijäntyön kirjaksi Yhdysvalloissa (Robert Cohen 2016). En ihmettele kirjan asemaa ollenkaan; Cohenin lähestymistapa näyttelijäntyöhön on mielestäni suoraviivainen ja selkeä. Hän kertoo kirjansa esisanoissa (Cohen 1998, XII), että hän on kirjoittanut myös teoreettisempaa materiaalia sisältävän kirjan ”Näyttelemisen mahti”, mutta voin jo ”Acting one” -kirjan perusteella todeta, että Cohenin tapa opastaa näyttelijää on käytännöllinen, maanläheinen ja tehokas.

Cohen on sisällyttänyt kirjaansa muun muassa paljon käytännön ohjeita esimerkiksi kritiikin vastaanottamiseen ja esitysjännityksen purkamiseen (Cohen 1998, 5–6, 97–98). Kirjan tärkein sisältö on mielestäni kuitenkin hänen näyttelijäntyöllinen teorianensa, joka tiivistyy nelikirjaimiseen lyhenteeseen *GOTE*.

*GOTE* on lyhenne neljästä englanninkielisestä sanasta: *Goal*, *Other*, *Tactics* ja *Expectations*. Lyhenteen muodostavat sanat sisältävät Cohenin mukaan neljä peruseriaa, jotka tulisi pitää mielessä, kun valmistaa näyttelijäntyöllistä tehtävää. (Cohen 1998, 53.)

*Goal* (suom. maali, päämäärä) tarkoittaa päämäärää, jota kohti oma roolihenkilö näytelmässä tai kohtauksessa pyrkii. Cohen uskoo, että neljästä peruseriaatteesta *Goal* on kaikkein tärkein, sillä se luo roolihenkilöstä realistisen ja samaistuttavan. Syy tähän on, että ihmiset oikeassa elämässäänkin kulkevat aina kohti jotakin päämäärää: valmistumista, ruokatuntia tai vaikkapa elämänsä rakkautta. Täten Cohenin mukaan kohtauksen tai roolihenkilön analysointi kannattaa aloittaa kysymällä itseltään: ”Mitä roolihenkilöni haluaa saavuttaa kyseisen kohtauksen/näytelmän aikana?” (Cohen 1998, 11, 54.)

*Other* (suom. muu, toinen) viittaa näytelmässä tai kohtauksessa esiintyviin muihin roolihenkilöihin, jotka vaikuttavat oman roolihenkilön pyrkimyksiin kohti päämääräänsä (*Goal*). Cohen kirjoittaa, että näyttämöllä on erittäin tärkeää toimia hyvässä kontaktissa muihin ja muistaa, että vastaanäyttelijät ovat oikeita ihmisiä. Cohenin *GOTE*-teorian toiseksi sanaksi sopisi hyvin myös eräs toinen englanninkielinen o-alkuinen sana, *Obstacle* (suom. este). Tällä sanalla viitataan niihin esteisiin, jotka roolihenkilö kohtaa pyrkiesään kohti päämääräänsä. Merkillepantavaa on, että nämä esteet ovat yleensä näytelmän muita roolihenkilöitä (esim. kolmiodraamassa kilpakosija), joten termit *Other* ja *Obstacle* sulautuvat toisiinsa melko usein. Oman roolihenkilön päämäärän selvittyä seuraava vaihe Cohenin mukaan on selvittää, ketkä muut roolihenkilöt (*Other*) vaikuttavat päämääräni saavuttamiseen. Tärkeitä kysymyksiä ovat seuraavat: ”Kuka auttaa roolihenkilöäni hänen päämääränsä saavuttamisessa? Ketkä roolihenkilöistä toimivat hänen päämääränsä esteenä?”. (Cohen 1998, 19–20, 54.)

*Tactics* (suom. taktiikka) on *GOTE*-lyhenteen kolmas sana. Tässä vaiheessa Cohenin mukaan tulisi selvittää, mitä taktiikoita oma roolihenkilö käyttää ylittääkseen esteensä (*Other*, *Obstacle*) ja saavuttaakseen päämääränsä (*Goal*). Taktiikka kuulostaa sanana melko hienostuneelta, mutta periaate on tuttu arkielämästä. Esimerkiksi jos haluamme keskustelukumppanimme jatkavan keskustelua, me hymyilemme ja viestimme kehittämme positiivisia signaaleja, mutta jos emme halua keskustelun kestävän kauaa, me saatamme näyttää skeptisiltä ja viestiä keskustelukumppanillemme, että on aika lopettaa. Taktiikat voidaan jakaa karkeasti kahteen kategoriaan, houkutteleviin (esim. hymy) ja uhkaileviin (esim. äänen korottaminen) taktiikoihin. Taktiikoiden käyttöön liittyvät erityisesti näyttelijän kehollinen ilmaisu, eleet ja äänenkäyttö, joiden säätelyn myötä käytetyt taktiikat tulevat näyttelijäntyössä esiin. Cohen kirjoittaa, että taktiikat herättävät näyttelijäntyön henkiin ja tekevät draamasta dramaattista. Taitava näyttelijä muuntaa taktiikoitaan tilanteen mukaan löytääkseen sopivan taktiikan, joka selvittää hänet esteensä ohi ja päämääränsä luo. (Cohen 1998, 37, 55.)

*Expectation* (suom. odotus, ennakko-odotus) on *GOTE*-lyhenteen viimeinen vaihe. *GOTE*n aiemmat kohdat ovat liittyneet selkeästi roolihenkilön ajatusmaailman ja toiminnan rakentamiseen. *Expectation* viittaa mielestäni enemmänkin näyttelijän henkiseen asennoitumiseen. Cohen kirjoittaa, että pelkkä yritys päämäärän (*Goal*) tavoittamiseksi ei riitä, vaan roolihenkilön täytyy palavasti haluta päämääräänsä ja uskoa siihen, että hän voi sen saavuttaa. Oletuksen tai odotuksen siitä, että roolihenkilö saavuttaa päämääränsä, tulisi olla lähtökohtana hyvälle näyttelijäntyölle. Oletuksen tai odotuksen (*Expectation*) asettaminen käynnistää roolihenkilössä monta muuta tärkeää e-alkuista sanaa: *Energy* (suom. energia), *Excitement* (suom. jännitys), *Electricity* (suom. sähköisyys) ja *Enthusiasm* (suom. innostus). Toisin sanoen, *GOTE*-lyhenteen viimeinen kohta antaa energisen loppusilauksen tarkkaan suunnitellulle roolityölle, jottei näyttelemisestä tulisi liian kliinistä päämäärän tavoittelua, vaan samaistuttavaa, aitoa ja intohimoista elämistä. (Cohen 1998, 45, 55.)

Kaiken kaikkiaan *GOTE* on mielestäni erinomainen ja tehokas tapa lähestyä näyttelijäntyöllistä haastetta. Kun näyttelijä pohtii läpi kaikki neljä kohtaa, hän tietää kaiken olennaisen roolihenkilöstään, jotta voi esittää häntä uskottavasti.

### 2.3.6 Keith Johnstone

*Rupesin ajattelemaan, että lapset eivät olekaan epäkypsiä aikuisia, vaan aikuiset ovat degeneroituneita lapsia.*  
- Keith Johnstone (Johnstone 1979, 21.)

Keith Johnstone (1933–) on englantilaissyntyinen improvisaatioteatterin pioneeri, joka on toiminut mm. opettajana, näytelmäkirjailijana, ohjaajana ja The Royal Court Theatren varajohtajana (Johnstone 1979, 7–8).

Johnstonen ensikosketus teatterimaailmaan on hyvin poikkeuksellinen, ja se tapahtui sattuman kautta. The Royal Court Theatre oli tilaamassa uusia näytelmiä tunnetuilta kirjailijoilta, mutta päätyikin kokeilemaan uudenlaista lähestymistapaa: näytelmän tilaamista ennestään tuntemattomalta kirjailijalta. Johnstone työskenteli tuohon aikaan luokanopettajana, mutta sai



The Royal Court Theatren tehtävän suorittaakseen vuonna 1956. Johnstone osallistui ensimmäisen näytelmänsä ("Brixham Regatta") harjoituksiin aktiivisesti, ja hänen uudenlaiset ajatuksensa teatterista otettiin mielenkiinnolla vastaan. (Johnstone 1979, 19–20.)

Tämän jälkeen hän toimi ensin teatterin näytelmien valitsijana ja ohjaajana, sitten varajohtajana ja lopulta teatterin studion opettajana, minkä seurauksena hän perusti oppilaittensa kanssa "The Theatre Machine"-ryhmän. Ryhmä pyhitti kaikki esityksensä improvisaatiolle ja teki kiertueita mm. Englannissa ja muualla Euroopassa. Ryhmän muodostumisen myötä Johnstonen omat ajatukset improvisoinnista konkretisoituivat ja hänen metodinsa kehittyminen todella alkoi. (Johnstone 1979, 21, 23–24.)

Johnstonen improvisaatiometodi on erityisen mielenkiintoinen, sillä se ei pohjaa näyttelijäntyöllisiin tekniikoihin tai opetukseen, vaan hänen omiin havaintoihinsa elämästä.

Hän kirjoittaa kirjassaan Impro (1979), kuinka hän huomasi aikuiseksi kasvaessaan menettävänsä kyvyn kokea ympäröivä maailma intensiivisesti ja mielenkiintoisesti. Hän kertoo myös, kuinka oli kuvitellut koulutuksen auttavan häntä omien epävarmuksiensa ja ongelmien kanssa, mutta huomasi lopulta, että koulutuksen vaikutus itsevarmuuteen, luovuuteen ja spontaaniuteen oli negatiivinen. Kuinka tämä on mahdollista? (Johnstone 1979, 9, 12.)

Hän teki muutamia huomioita:

1. Koulutuksen myötä hänen tarpeensa olla oikeassa ja fiksu pakotti hänet pelkäämään virheitä, mikä tuhoaa luovan ajattelun tuottamat ideat, koska ne ovat keskeneräisiä (Johnstone 1979, 13).
2. Koulussa hän oli oppinut olemaan reagoimatta tunteellisella tasolla taiteeseen (Johnstone 1979, 13).
3. Luovat lapset saattoivat olla vaikeasti kontrolloitavissa, jolloin heidät leimattiin välittömästi niin sanotuksi huonoksi ainekseksi. Opettajien asenne oppilaita kohtaan oli yleisestikin kovin alentava. (Johnstone 1979, 16.)

4. Koulutuksen kilpailuhenkisyys asettaa oppilaat toisiaan vastaan, eikä toisia tukevaa kehitysympäristöä synny (Johnstone 1979, 25).

Nämä huomiot vaikuttivat hänen omaan opettajuuteensa, jonka hedelmistä myöhemmät näyttelijäsukupolvet ovat päässeet nauttimaan. Hän pohtii kirjassaan *Impro mm.* seuraavia asioita:

*Improvisaatiossa ei ole oikeaa tai väärää, on vain mahdollisuuksia ja tapahtumia. Ihmisiin pinttynyt tapa luokitella ideoita hyviin ja huonoihin tuntuu olevan suurin este luovalle ajattelulle ja sitä kautta improvisaatiolle. Sillä kuka nyt haluaisi esittää huonon ideansa julkisesti? (Johnstone 1979, 81–82, 88.)*

Tähän ilmiöön liittyy olennaisesti myös *hyväksymisen* ja *tyrmäämisen* käsitteet. Niillä viitataan improvisaation ytimeen, *tarjouksen tekemiseen*, joka tarkoittaa minkä tahansa uuden elementin tuomista mukaan esitykseen. Jokaisen uuden *tarjouksen* tullessa näyttelijällä on kaksi mahdollista vaihtoehtoa reagoida niihin: *hyväksyä se*, eli myöntyä *tarjoukseen* ja ottaa se osaksi esitystä, tai *tyrmätä se*, jolloin esitys joutuu pattitilanteeseen. (Johnstone 1979, 94.)

Johnstone kirjoittaa oivaltavasti:

*Pelästyneiden improvisoijien motto on: "Kun epäilet, sano ei". Samaisella motolla me tyrmäämme toimintaa myös oikeassa elämässä. Mentäessä teatteriin toivomme, että kaikissa niissä kohdissa, joissa sanoisimme todellisessa elämässä "ei", näyttelijä antaisi periksi ja sanoisi "kyllä". (Johnstone 1979, 94.)*

Johnstone kuvailee kirjansa *spontaaniutta* käsittelevässä luvussa tilanteita, joita hän on oppilaidensa kanssa kokenut. Hän on usein teettänyt oppilailleen harjoitteita, joissa hän kysyy sarjan nopeita kysymyksiä ja pyytää oppilaitaan vastaamaan mahdollisimman nopeasti. Esimerkiksi kysymys "mikä on meritähden vastakohta" aiheuttaa yleensä suurta hämmennystä ja keskeyttää tehtävän, sillä siihen ei ole loogista vastausta. Kun oivaltaa, että näyttämöllä edellä mainittuun kysymykseen voisi vastata vaikka "au-

ringonkukka”, pystyy näyttelijä toimimaan näyttämöllä *spontaanisti* ja vapaasti ilman liiallista rationaalisuuden taakkaa. (Johnstone 1979, 88–89.)

Johnstone puhuu kirjassaan paljon myös *statuksista*, ja hänen pohdintansa *statuksiin* liittyen onkin mielestäni yksi kirjan parhaista anneista. *Statuksia* on kahdenlaisia: ylä- ja alastatuksia. Sana *status* viittaa ihmisen asemaan. Esimerkiksi työpaikalla tyypillisiä ylästatuksia ovat johtajat ja vastaavasti alastatuksia ovat työntekijät. Voidaan myös puhua dominoinnista ja alistumisesta, vaikkakin näitä termejä harvoin käytetään raadollisuutensa vuoksi. (Johnstone 1979, 30–31, 33.)

Johnstone kirjoittaa, kuinka he huomasivat Royal Courtin studiolla työskennellessään, että jokainen intonaatio ja liike ilmaisee statusta ja että mikään toiminta ei ole sattumanvaraista tai todella päämäärätöntä. Improvisaatiossa näyttelijän onkin tärkeää tiedostaa, minkälainen *status*-asema hänellä on suhteessa vastaan näyttelijäänsä. *Statuksen* muuttuminen suhteessa tarinan juoneen tai toisiin näyttelijöihin luo tervetullutta jännitettä esitykseen. *Statuksella* leikkittely on myös klassinen tapa repiä huumoria irti tavallisistakin tilanteista: esimerkiksi tehdastyöläinen, joka on niin vahva- tahtoinen, että saa pomonkin alistumaan. (Johnstone 1979, 30, 33.)

Omana huomioni totean (peilaten Johnstonen koulutushuomioiden kohta 4), että improvisointi vaatii myös luottamusta ja ryhmän sisäistä hyvää henkeä, jotta uskalletaan heittäytyä täysillä tyhjän päälle.

Improvisaation käsitteellistäminen on hankalaa, mistä johtuen Johnstonen teoriat ovatkin enemmän kirjattuja havaintoja kuin raakaa faktaa. Mielestäni Johnstonen lähestymistapa improvisaatioon on kuitenkin erinomainen, sillä hänen havaintojensa avulla lukija pystyy välttämään suurimmat sujuvaa improvisaatiota estävät sudenkuopat. Johnstonen tavoite tuntuukin olevan enemmän lukkojen avaaminen ja ongelmakohtiin puuttuminen kuin varsinaisten työkalujen antaminen nerokkaan improvisaation rakentamiseen. Tärkeintä hänelle tuntuu olevan mielen avoimuus ja aikuisuudessa kadotetun leikkisyyden metsästäminen.

### 2.3.7 Marcus Groth

*Aluksi ainakin, kun mä työskentelen, mä ehdotan, että unohtakaa ne roolit. Koska niitä ei kuitenkaan ole. Konkreettisesti se on sinun liha ja veri, joka istuu siellä, vaikka me kutsutaan sua Natashaksi tai Olgaksi.  
- Marcus Groth (Reunanen 2007, 9–13.)*

Marcus Groth (1960–) on suomalainen näyttelijä, ohjaaja ja hahmoterapeutti, joka on toiminut Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön professorina vuosina 1998–2000 (Reunanen 2007, 1–2).

Tällä hetkellä hän työskentelee Helsingin Svenska Teaternissa kiinnitettyinä näyttelijänä, toimii hahmoterapeutina ja kouluttaa näyttelijöitä erilaisilla *hahmometodiin* liittyvillä kursseilla (Svenska Teatern 2016).

Marcus Groth on opinnäytetyöni ainoa suomalainen edustaja. Hänen tapansa lähestyä näyttelijäntyötä on hyvin poikkeuksellinen, ja halusin ehdottomasti tutustua tähän erityiseen metodiin. Hänen metodistaan ei ole juurikaan kirjallista tietoa, mutta onnistuin saamaan käsiini Karoliina Reunasen tekemän kandidaatintutkielman (2007), joka toimii erinomaisena lähdemateriaalina aiheen kannalta. Reunanen on pyrkinyt tutkielmassaan muun muassa Grothia haastattelemaan käsitteellistämään *hahmometodia* ja luomaan määritelmän sen tärkeimmälle elementille, *läsnäololle*.

Marcus Grothin teatterillinen näkemys pohjaa vahvasti terapiamuotoon, jota kutsutaan *hahmoterapiaksi*. Groth on ensin opiskellut hahmoterapeutiksi Tanskassa sijaitsevassa GIS-instituutissa, jonka jälkeen hän on alkanut hyödyntää terapiamuotoa näyttelijäntyössään. (Reunanen 2007, 1–2.)

*Hahmoterapia* (kutsutaan myös Gestalt-terapiaksi, Gestalt on saksaa ja tarkoittaa ”hahmo”, ”muoto” tai ”kokonaisuus”) on psykoterapian muoto, jota on kehitetty 1940-luvulta lähtien. *Hahmoterapia* keskittyy nykyhetken tuntemiseen ja kokemiseen. Terapian avulla potilasta pyritään auttamaan nykyisyydessä vallitsevien tuntemusten tunnistamisessa ja ymmärtämisessä, mikä saattaa olla potilaalle hankalaa menneisyydessä keskeneräisiksi jääneiden asioiden, esim. turvan tunteen puutteen, takia. Hahmote-

rapeutti pyrkii potilaan kanssa aitoon välittävään kontaktiin, joka on yksi *hahmoterapian* kulmakivistä. (Suomen Hahmoterapia ry 2016, Valasti 2016.)

Koko Grothin *hahmometodi* nojaa vahvasti Arnold Beisserin kehittämään ”paradoksaalisen muutoksen teoriaan”, johon myös *hahmoterapia* vahvasti pohjautuu. Arnold Beisser on tiivistänyt teoriansa seuraavaan lauseeseen: ”Muutos tapahtuu, kun henkilö tulee siksi mikä hän on, sen sijaan että hän yrittäisi tulla joksikin mikä hän ei ole.” Toisin sanoen Groth uskoo *läsnäoloa* estävien tekijöiden kaikkoavan, kun näyttelijä tulee sinuiksi itsensä kanssa ja hyväksyy kaikki nykyiset henkilökohtaiset tuntemuksensa, sen sijaan että yrittäisi aktiivisesti muuttua roolihenkilökseen. (Reunanen 2007, 13–16.)

Grothin näyttelijäntyöllinen *hahmometodi* painottuu vahvasti aidon *läsnäolon* löytämiseen, nykyhetkessä olemiseen ja sen ongelmallisuuksiin. Tärkeimpänä läsnäolon edellytyksenä Grothin mielestä toimii näyttelijän kontakti omaan henkilökohtaiseen tunne-elämäänsä. Tämä ilmiö on rinnastettavissa *hahmoterapian* tavoitteisiin. Groth kertoo uskovansa, että esityshetkellä näyttelijässä itsessään oleva tunnemaailma ei voi olla virheellinen näyttelemisen kannalta. Jos näyttelijä kokee omat tuntemuksensa suhteessa näyttämötilanteeseen virheellisiksi, hän kieltää ne, jolloin pyrkimys johonkin muuhun alkaa ja *läsnäolo* menetetään. Täten, Groth toteaa, näyttelijän läsnäolon edellytys on itsensä ja omien tunteittensa hyväksyminen nykyisessä hetkessä. (Reunanen 2007, 9–13.)

Pikaisena vertauksena esimerkiksi Stanislavskiin voidaan todeta, että molemmat metodit pyrkivät käyttämään näyttelijän omia tuntemuksia. Erona on, että Groth ei usko *tunnemuistin* kaltaiseen ”tunteiden käynnistelyyn”, koska se johtaisi näyttelijän pois nykyisestä hetkestä ja siten myös *läsnäolosta*. Hän poikkeaa Stanislavskista myös uskomuksessaan, että ei ole oikeaa ja väärää tapaa näytellä, ja hän kutsuukin näkemystään näyttelijäntyöhön metodittomaksi metodiksi, joka on paradoksi jo itsessään. (Reunanen 2007, 9–13.)

Mielenkiintoinen seikka *hahmometodin* mukaisessa näyttelemisessä on, että näyttelijän oman tunne-elämän vaihdellessa rajusti päivästä toiseen tapahtuu väistämättä myös näytelmän tunteellisessa sisällössä vaihtelua esitysten välillä. Grothin näkemyksen mukaan esityksen toistettavuus identtisesti illasta toiseen ei olekaan itseisarvo, vaan toissijaista. Hänen perustelunsa on yksinkertainen: kaikki aidot tuntemukset, niiden ilmaisu ja ristiriidat näyttämöllä ovat mielenkiintoisia, toisin kuin teeskennellyt ja pakotetut ilmaukset, joiden avulla esitys kyettäisiin toistamaan samanlaisena illasta toiseen. Hän kuitenkin mainitsee, että ohjaajan kanssa sovitut ko-reografiat ja toiminnot tulee toistaa mahdollisimman tarkasti, mutta kohtausten sisäiset tunnelataukset saattavat elää esityskauden myötä. (Reunanen 2007, 9–13.)

Hän kuvailee esitys- tai harjoitusprosessia seuraavasti:

*Ihannetilanne on se, että me ei arvoteta ylipäänsä mitä tapahtuu. Me ei mietitä sitä, että mikä oli hyvää, hei tuo oli hyvää tuo pidetään. Ei. Tuo oli kiinnostavaa, never do it again. Antaa mennä. Se on mennyttä. Huomenna me katotaan mitä tapahtuu.* (Reunanen 2007, 9–13.)

Reunasen kandidaatintutkielma päättyy seuraavaan määritelmään Grothin läsnäolon käsitteestä:

*Grothin hahmoterapeuttisen teatterinäkemyksen tarkoittaman läsnäolon määrittäisin näin: läsnäolo on olla kontaktissa omiin tämän hetkisiin tunteisiinsa niitä arvottamatta. Arvottamattomuudella tarkoitan, ettei pyri sen enempää muuttamaan tunteitaan toiseksi kuin takertumaankaan niihin.* (Reunanen 2007, 22–24.)

Grothin hahmometodi on melko uusi tuulahdus suomalaisella teatterikentällä, mutta se on alkanut saada tunnustusta näyttelijöiden keskuudessa. Haastateltavistani jopa kolme kertoi käyttäneensä *hahmometodia* työskentelynsä edistämiseksi.

### 3 HAASTATTELUTUTKIMUS

Kuten johdannossa jo kirjoitinkin, valitsin tutkimusmetodikseni haastattelututkimuksen, koska se tuntui minulle luontevimmalta tavalta lähestyä tutkimukseni kohdetta. Ajattelin, että näyttelijöiden henkilökohtaisia ajatuksia, oppimishistoriaa ja työtottumuksia on melko hankalaa selvittää ilman haastattelemista.

Käsittelen haastateltavia näyttelijöitä nimettömästi, sillä haluan pitää tutkimukseni mahdollisimman yleisellä tasolla. Tällä keinolla pyrin välttämään liikaa takertumista yksittäisen näyttelijän työtapoihin ja tietämykseen, koska mielenkiintoni kohde on kuitenkin näyttelijöiden yleinen suhde näyttelijäntyyntöön metodeihin. Pyrin löytämään tämän pienen tutkimusryhmän (kuusi henkilöä) sisäisiä yleisiä linjauksia, sillä ne saattavat antaa osviittaa myös yleispätevistä faktoista.

#### 3.1 Haastateltavat ja tutkimuksen kulku

Näyttelijöiden valitseminen haastattelututkimustani varten oli yllättävän helppoa. Olin päättänyt, että haluan haastatella sellaisia näyttelijöitä, joiden työskentelyä itse ihailen. Päätöstä ei ollut vaikeaa perustella: jos saisin haastateltavakseni näyttelijöitä, joiden työskentelyä arvostan, saisin haastattelututkimukseni avulla selville mielipiteitä ja näkemyksiä, joilla on minulle arvoa ja merkitystä.

Pyysin kuutta näyttelijää osallistumaan haastattelututkimukseeni, ja he kaikki suostuivat ehdotukseeni välittömästi. Monet pitivät aiheitani mielenkiintoisena ja suorastaan halusivat osallistua tutkimukseen.

Kaikki haastatteluun osallistuneet ovat valmistuneet näyttelijäntyyntöön koulutusohjelmasta (varhaisin valmistunut 1971, viimeisin valmistunut 2011) yhtä haastateltavaa lukuun ottamatta, mutta hänkin opiskelee paraikaa Teatterikorkeakoulussa. Valmistuneista kolme on valmistunut Helsingin Teatterikorkeakoulusta (tai sen esivaiheesta Suomen Teatterikoulusta) ja loput valmistuivat Tampereen Näyttelijäntyyntöön laitokselta. Puolet haastateltavista työskentelee tällä hetkellä Helsingin suunnalla, mm. Kansallisteat-

terissa ja Helsingin kaupunginteatterissa. Toinen puoli työskentelee Lahdessa: kaksi kolmesta lahtelaisesta on kiinnitettynä Lahden kaupunginteatterissa kuukausipalkalla ja yksi toimii freelancerinä. Kolme haastateltavista oli naisia ja kolme miehiä.

Käytän haastattelututkimuksen tuloksia selvittäessäni toisinaan termejä ”nuori näyttelijä” ja ”kokenut näyttelijä”. Koin tämän erottelun välttämättömäksi, sillä mielestäni on selkeää, että joihinkin haastateltavien eroaviin näkemyksiin vaikutti työkokemuksen määrä. Kolme valmistuneista haastateltavista (valmistuneet 2009, 2011, 2011) ja vielä opiskeleva haastateltava ovat ”nuoria näyttelijöitä” ja kaksi (valmistuneet 1971 ja 1980) ”kokeneita näyttelijöitä”.

Aloitin haastattelututkimukseni suunnittelemalla haastatteluille rungon. Runkoa tehdessäni ymmärsin, että haluan jättää haastatteluissa varaa myös vapaalle keskustelulle. Näyttelijäntyö on aiheena henkilökohtainen ja melko monimutkainen, joten tarkkojen kysymysten laatiminen olisi ollut mahdotonta.

Mietin selkeitä kysymyksiä näyttelijäntyön metodien teoriaan liittyen, mistä muodostui haastattelun ensimmäinen osio. Tämän jälkeen alkoi vapaamman keskustelun osio, jota varten olin suunnitellut suuntaa antavia ja keskustelua herättäviä kysymyksiä. Kirjasin kaikki kysymykset paperille, jonka pidin mukana haastattelutilanteissa, jotta haastattelut olisivat keskenään mahdollisimman samanlaisia.

Ensimmäisen osion tavoite oli selvittää, kuinka hyvin näyttelijät tuntevat metodeita. Toisen osion tavoite oli tutustua haastateltavien ajatuksiin näyttelijäntyön käsitteellistämisestä ja pureutua mahdollisimman syvälle heidän omaan näyttelijäntyöhönsä, jota voisin tutkimuksessani peilata erilaisiin metodeihin.

Äänitin haastattelut puhelimellani, jotta pystyin olemaan itse mahdollisimman läsnä ja aktiivinen haastattelutilanteissa. Haastattelujen kestot vaihtelivat 57 minuutin ja 98 minuutin välillä. Haastattelutilanteet sujuivat mukavasti ilman suuria keskeytyksiä tai häiriötekijöitä.



Litteroin haastattelut äänitteiden perusteella. Litterointien perusteella kokosin materiaalin, jota olen käyttänyt selvittäessäni haastattelututkimuksen tuloksia seuraavassa luvussa.

### 3.2 Haastattelututkimuksen tulokset

Seuraavissa luvuissa käyn läpi haastattelututkimuksessa selvinneitä asioita ja teen niistä johtopäätöksiä. Lähestyn metodien vaikutusta näyttelijöiden työskentelyyn samalla tavalla kuin koko opinnäytetyöprosessini on edennyt: aloitan teoriasta ja siirryn kohti käytäntöä.

#### 3.2.1 Metodien ja terminologian tuntemus

Haastattelututkimusta suunnitellessani olin melko varma, että haastateltavat eivät juurikaan tuntisi tutkimiani metodeita tai niiden termistöä. Perustin epäilyni puhtaasti käytännön kokemukseen: olen suorittanut koulutukseni työharjoittelut Lahden kaupunginteatterissa ja Kansallisteatterissa, eivätkä näyttelijäntyön menetöt ole näissä työympäristöissä kertaakaan tulleet esiin. Haastattelututkimus kuitenkin osoitti, että olin väärässä.

Kaikki haastateltavat tunsivat vähintään viisi kysymästäni seitsemästä metodista nimeltä. Kaksi heistä tunsi kaikki kysymäni menetöt nimeltä ja osasi nimetä tämän lisäksi vielä muutaman muunkin metodin. Nimeltä tunnistamisen lisäksi kaikki haastateltavat olivat perehtyneet ainakin kahden tutkitavan metodin tekniikkaan syvemmin, joko harjoitusten kautta tai lukemalla kirjallisuutta niihin liittyen. Useampi heistä tunsi käytännön tasolla jopa kolme tai neljä metodia. Tämä osoittaa alkuperäisen oletukseni vääräksi ja todistaa sen, että ainakin kyseessä olevilla suomalaisilla näyttelijöillä on metodien suhteen hyvä ammatillinen yleissivistys.

Mainitsemisen arvoista on, että jokainen haastateltavista näyttelijöistä oli perehtynyt Stanislavskiin lukemalla hänen kirjojaan; viisi kuudesta haastateltavasta mainitsi teoksen ”Näyttelijän työ” nimeltä. Perehdyttyäni Stanislavskiin itse en ihmettele tätä huomiota, sillä Stanislavski oli ensimmäinen moderni teatteriteoreetikko, joka loi selkeää omaa metodiaan kirjallisesti,

joten hänen teoksiaan voidaan pitää eräänlaisina moderneina klassikkoina tai kantateoksina (Hodge 2000, 2).

Stanislavskin lisäksi erityisen tuttuja haastateltaville olivat Venäjän näyttelijäntyölliset ajattelijat, Tšehov ja Meyerhold. Tämän kolmikon kaikki tunsivat nimeltä. Muiden metodien kohdalla oli havaittavissa selkeää hajontaa. Nuoremmat haastateltavat eivät olleet lähes ollenkaan perehtyneet Coheeniin, vain kaksi neljästä tunsi hänet nimeltä, eikä kukaan heistä ollut lue-  
nut hänen kirjojaan. Kun kuvailin heille Cohenin oppeja, he kuitenkin tunnistivat Cohenin ajatusmaailman takana piilevät ilmiöt. Eräskin haastateltava totesi: ”Kuulostaa aika peruskauralta.” Kokeneemmille näyttelijöille Cohen oli hyvinkin tuttu, mutta heille selkeästi tuntemattomampia olivat Meisner ja Johnstone, joihin nuorista näyttelijöistä kaikki olivat törmänneet. Erityisesti Johnstone tuntui kokeneemmille haastateltaville vieraalta, sillä kumpikaan heistä ei tuntenut hänen metodiaan. Tälle ilmiölle löytyi kuitenkin selitys haastatteluiden edetessä: Viola Spolin.

Spolin (1906–1994) oli yhdysvaltalainen teatterikouluttaja, näyttelijä ja ohjaaja. Hän on kirjoittanut teatteri-improvisaation kannalta urauurtavan teoksen ”Improvisation for the Theatre” (1963), joka on mullistanut erityisesti amerikkalaista teatterimaailmaa ja improvisaation opettamista maailmanlaajuisesti. Hänen kehittämänsä metodi Theatre Games (suom. teatteripelit) on useista erilaisista peleistä ja harjoitteista koostuva kokonaisuus, jonka tavoitteena on kokemusten kautta opettaa improvisaation perusteita ja näyttelemistä yleensä. Tärkeimmät asiat hänen metodissaan ovat fokus, spontaanius ja muuntautuminen, jota hän kutsui ”improvisation sydämeksi”. (Viola Spolin Estate 2016.)

Haastatteluistani selvisi, että Spolinin metodologia opetettiin Suomen Teatterikoulussa ennen kuin Johnstonen ideologia rantautui Suomeen.

Näistä huomioista voidaan päätellä, että tietyn metodin mukainen opetus voi olla niin sanotusti muodissa jonakin aikakautena, mutta muutamat klassikometodit kestävät aikaa paremmin.

Todellinen yllättäjä, kun puhutaan metodien tunnettuudesta, oli Grothin *hahmometodi*, jonka kaikki haastateltavat tunnistivat nimeltä. Jopa neljä kuudesta haastateltavasta oli saanut *hahmometodin* mukaista näyttelijäntyöllistä opetusta ja monet heistä mainitsivat metodin merkittävän vaikutuksen omaan työskentelyynsä. Yrittäessäni etsiä tietoa kyseisestä metodista huomasin, että kirjallista tietoa aiheesta on hyvin vähän, joten kuvittelin *hahmometodin* olevan vain pienen yhteisön ylläpitämä näyttelijäntyön muoto. Jälleen kerran ennakko-odotukseni osoitettiin vääräksi.

Osana haastattelututkimustani kysyin näyttelijöiltä muutamia näyttelijäntyön metodeihin liittyviä termejä. Kävi ilmi, että Stanislavskin lanseeraamat käsitteet, kuten *piloteksti* ja *annetut olosuhteet*, olivat hyvinkin tuttuja. Kävin keskustelua useankin haastateltavan kanssa aiheesta ja he totesivat Stanislavskin luomien termien elävän yhä nykynäyttelijöiden työskentelyssä. ”Stanislavskihan on ikuinen näyttelijäntyöllinen vaikuttaja”, totesi yksi haastateltavista. ”Näähän on hirveen yleismaailmallisia”, kommentoi toinen haastateltava, kun kyselin häneltä Stanislavskin termistöä.

Metodeihin liittyvät spesifit termit eivät kuitenkaan olleet näyttelijöille kovin tuttuja. Meyerholdin *biomekaniikka* tai Tšehovin *psykologinen ele* olivat tuttuja vain kyseisiin metodeihin tarkemmin perehtyneille näyttelijöille (kummallekin termille löytyi kaksi tunnistajaa kuudesta haastateltavasta). Joillekin termeille oli olemassa vaihtoehtoisiaakin ilmaisuja, mutta yleinen linja oli, että metodeista tiedettiin tekijät ja mahdollisesti karkea sisältö, mutta Stanislavskia lukuun ottamatta metodien termit olivat näyttelijöille melko tuntemattomia.

### 3.2.2 Mietteitä näyttelijäntyön käsitteellistämisestä

Selvittäessäni näyttelijäntyön metodien asemaa näyttelijöiden keskuudessa koin mielekkääksi kysyä heidän mielipidettään näyttelijäntyön käsitteellistämisestä ilmiönä. Minua kiinnosti erityisesti tietää, kuinka hyödylliseksi tämä ilmiö koettiin.

Vastaus oli yksiselitteinen: kaikki haastateltavat pitivät näyttelijäntyön käsitteellistämistä todella hyödyllisenä. Tämän lisäksi ilmiön merkitystä luonnehdittiin myös tärkeäksi ja välttämättömäksi, mistä heräsi mielenkiintoisia keskusteluita käsitteellistämisen vaikutuksesta näyttelijäntyön kehitykseen ja olemassaoloon. Eräs haastatteluun osallistuneista näyttelijöistä kuvasi käsitteellistämisen merkitystä näyttelijäntyön kehityksen kannalta sanomalla näin:

*Se on minkä tahansa taiteen tai tieteen alan kannalta välttämätöntä, et on ihmisiä, jotka vaivaa itseään isoilla kysymyksillä. Kaiken kehittymisen kannalta tällöinen tutkiva työ on tärkeää.*

Sama haastateltava totesi myöhemmin haastattelussa, että ihmiset kehittävät termejä aina, vaikka väkisin, jotta osataan puhua samasta asiasta, joten teorian ja erityisesti termien syntymistä ei oikeastaan voi edes estää. Yksi haastateltavista kuvasi teorian merkitystä näyttelijän käytännön työssä näin:

*Näyttelijäntyö on taiteenlajeista siinä mielessä vaikein, et näyttelijässä on yhtä aikaa läsnä sekä teos että tekijä. Teorialla sä pystyt ees jotenkin erottamaan ittes siitä taide- teoksesta.*

Käsitteellistämisestä koettiin kuitenkin myös toisenlaisia tuntemuksia. Eräs näyttelijöistä kertoi, että häntä toisinaan puistattaa liika näyttelijäntyön käsitteellistäminen. Vaikka hän pitää ilmiötä yleisesti hyödyllisenä, hän kertoi uskovansa siihen, että näyttelijäntyössä on aina oltava jotakin mystiikkaa, jota teoria ja terminologia ei pysty selittämään. ”Onko kaikki pakko tehdä termeiksi?” hän kysyi retoriseen sävyyn haastattelutilanteessa. Toinen haastateltava pohti, että käsitteellistämisestä tuskin on hirveästi haittaa, mutta hän voisi hyvin kuvitella tilanteen, jossa esimerkiksi kokematon ohjaaja tekee työtään liian orjallisesti teorian sääntöjen mukaan, jolloin hänen työnsä laatu kärsisi.

Yksi kokeneemmista haastateltavista kertoi uskovansa, että käsitteellistämisestä on ennen kaikkea hyötyä opiskeluvaiheessa, mutta ammattiken-

tällä jonkun tietyn metodin seuraaminen on hankalaa, koska kaikkien ammattinäyttelijöiden taustat ovat niin erilaiset.

### 3.2.3 Missä ja miten metodeista voi oppia?

Saatuani selville, kuinka massiivinen määrä informaatiota haastateltavilla oli näyttelijäntyön metodeista verrattuna ennakko-odotuksiini, heräsi seuraava kysymys: mitä kautta tämä tieto oli hankittu?

Arvelin, että tieto on tuskin peräisin ammattiteattereista, sillä olen itse jo kaksi vuotta työskennellyt melko aktiivisesti niiden parissa, enkä ole kertaakaan törmännyt näyttelijäntyön metodeihin. Kerrankin arveluni osui oikeaan.

Haastattelututkimuksen perusteella valtaosa metodeihin tutustumisista on tapahtunut kirjallisuuden kautta. Kaikki haastateltavat olivat lukeneet ainakin yhtä kirjaa näyttelijäntyön metodeihin liittyen.

Toinen suuri vaikuttaja näyttelijöiden metodisivistyksen takana on näyttelijäntyön koulutus, erityisesti Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja Tampereen yliopiston Näyttelijäntyön laitos. Tärkeä havainto eräältä haastateltavalta oli, että nykyiset koulutusohjelmat eivät perustu vain yhteen tiettyyn metodiin, vaan opintojen aikana käydään tarkoituksenmukaisesti läpi useampaa metodia. Varsinkin nuoremmat haastateltavat kertoivat, että opintojen aikana opetusta oli saatu vierailevilta opettajilta, jotka pitivät intensiivikursseja erilaisiin metodeihin liittyen.

Metodien käytännön ja ideologian sisäistäminen oli kuitenkin usealla haastateltavista melko hataralla pohjalla, vaikka metodia olisikin opintojen aikana käyty läpi. Eräs haastateltavista totesi, että useaa metodia vain sivuttiin opiskelun ohessa, eikä niihin juurikaan perehdytty. Toinen taas kuvaili metodien käsittelyä opintojen aikana seuraavasti:

*Kaikki nää nimet on tullu jonkun produktion sisällä esiin. Ollaan tehty jotain kohtausta ja sit on annettu ohje, esimerkiksi ”tee tää kohta meyerholdilaisittain”. Ohjeen jälkeen ohjaava opettaja on antanut lisäohjeita, kuinka kohta*

*tulisi toteuttaa, että se olis meyerholdilaisittain tehty. Siksi mulle on vahvempaa jäänyt mieleen yksityiskohtia eri metodeista, kuin nää tekijät niiden takana.*

Ei siis ole ihme, jos joidenkin metodien kokonaiskuva on jäänyt näyttelijöille epäselväksi, kun asiat ovat pulpahtaneet yllättäen esiin jo valmiiksi haastavissa tilanteissa.

Kirjallisuuden kautta metodeihin tutustuneet näyttelijät vaikuttivat olevan paremmassa käsityksessä metodien ideologiasta ja ihanteista kuin opiskeluaikana samoista aiheista oppineet näyttelijät.

Kolme kuudesta haastateltavasta kertoi osan tietämyksestään olevan peräisin kursseilta, jotka olivat käsitelleet jonkin metodin mukaista näyttelijäntyötä. Yksi haastateltavista mainitsi myös siitä mahdollisuudesta, että ohjaaja saattaa tuoda vahvasti oman metodisen näkemyksensä produktion, jolloin näyttelijät altistuvat kyseiselle metodille väistämättä.

Keskusteltuamme näyttelijöiden kanssa metodien opiskelusta kirjallisuuden tai koulutuksen kautta, tein muutamia hyvin olennaisia huomioita metodien luonteesta ja niiden omaksumisesta.

Yksi näyttelijöistä kertoi kokeneensa, että muutaman päivän mittaiset workshop-tyyppiset kurssit eivät riitä kokonaisen metodin omaksumiseen. Kurssin aikana saattaa saada käsityksen jostakin metodin harjoitteesta tai peruseriaatteesta, mutta muutama päivä ei yksinkertaisesti riitä valtaviin ideologioiden opettamiseen. ”Ei ne syystä kestä vuosia ne metodikoulut”, hän toteaa.

Toinen merkittävä huomio metodien luonteesta on, että näyttelijät eivät kokeneet yhden metodin fundamentalistista seuraamista järkeväksi. Heidän kuvaustensa perusteella minulle muodostui ajatus, että eri metodien olemassaolo on ikään kuin näyttelijäntyön karkkikauppa, josta kukin näyttelijä voi poimia haluamansa karkit ja siten löytää itselleen sopivimman karkkipussin. Toisin sanoen eri metodeita sekoittamalla ja kokeilemalla näyttelijä voi löytää itselleen toimivimman eli luontevan tavan tehdä näyttelijäntyötä.

Eräs haastateltavista kertoi, että hän koki erilaisiin metodeihin tutustumisen hyödylliseksi. Hän perusteli väitteensä seuraavasti:

*Sehän ei tarkota sitä, et onko ne metodit just oikeita mulle, vaan mitä enemmän mä voin törmäyttää itteäni erilaisiin ajatuksiin, sitä enemmän sielt jotakin mulle tarttuu. Lopulta tapahtuu eri tekniikoiden sulautuminen.*

Eräs toinen haastateltavista kuvasi metodeista oppimista seuraavasti:

*Kun ihminen on opiskellu tai tehny näyttelijäntyötä riittävästi, niin sen jälkeen todella harvoin kukaan pääsee enää kiinni täysin uudenlaiseen ilmaisuun, vaan kaikki uusi oppi rikastaa sitä perimmäistä omaa tapaa tehdä asioita.*

Molemmat edellä mainituista sitaateista vahvistavat niin sanottua karkki-kauppa-vertaustani.

Eräs haastateltavista näyttelijöistä kertoi, että ammattikentällä harvoin käytetään tietoisesti johonkin tiettyyn metodiin liittyvää yksittäistä oppia. Hänen mukaansa metodeista henkilökohtaiseen näyttelijäntyöhön tarttuneet asiat ovat orgaaninen osa näyttelijän omaa työtapaa, jolloin asiat tapahtuvat ikään kuin itsestään, tiedostamattomasti. Hänen näkemyksensä mukaan metodien mukaisessa opetuksessa ne asiat, jotka tuntuvat itselle epäsopivilta, jäävät vain teorian tasolle, jolloin niitä on liian raskasta käyttää käytännön työssä.

Yksi haastateltavista nosti esiin näyttelijäntyön oppimista koskevan mielenkiintoisen huomion, jota en ole itse tullut aikaisemmin ajatelleeksi:

*Se on niin monikerroksista... se, et mitä pystyy kussakin ikävaiheessa oikeesti ymmärtämään ja vastaanottamaan. Jotkut asiat menee vähän ohi, ku ne tulee väärään aikaan, ja jotkut asiat taas tulee just oikeaan hetkeen, jolloin ne tuottaa isomman oivalluksen.*

Hänen lausahduksensa auttoi minua ymmärtämään, kuinka eri ikä- ja kehitysvaiheissa olevat näyttelijät kykenevät ymmärtämään eri asioita samoista opetuksista. Jonkin taidon tai tiedon omaksuminen vaatii määrätyn määrän pohjatietoa ja ymmärrystä aiheeseen liittyen, eikä näitä asioita voi oppia kuin kokemuksen ja opetuksen kautta.

Toki kaikki tämä on hyvin henkilökohtaista, mutta on hieno oivallus, että eri ikä- ja kehitysvaiheissa tiettyihin metodeihin törmääminen vaikuttaa näyttelijöihin hyvin eri tavalla. Kun metodin ja näyttelijän kohtaaminen tapahtuu juuri oikeassa vaiheessa, on opetuksen vaikutus näyttelijään suurempi, jolloin kyseisestä metodista muodostuu näyttelijälle huomattavasti merkittävämpi.

### 3.2.4 Metodien oppimisesta ja niiden käytöstä käytännössä

Metodien mielenkiintoisen luonteen selvittyä pääsin lopulta tutkimuskysymykseni äärelle: Mitä konkreettista näyttelijä voi metodin mukaisesta opetuksesta saada ja kuinka näitä taitoja voi hyödyntää esimerkiksi produktiivisessa työssä?

Monet haastateltavista puhuivat näyttelijäntyöllisistä työkaluista, joita he ovat omaksuneet jonkin metodin mukaisesta opetuksesta. Nämä työkalut vaikuttivat konkreettisilta apuvälineiltä, joita näyttelijä pystyy metodeista omaksumaan. Tutkittuani heidän kuvauksiaan ja mietittyäni itse asiaa tarkemmin tulin siihen lopputulokseen, että näyttelijäntyölliset työkalut ovat käytännöllisiä joko fyysisiä tai ajatuksellisia niin sanottuja kikkoja, joiden avulla näyttelijä pystyy työstämään omaa ilmaisuaan tai roolihenkilöään eteenpäin.

Näyttelijäntyöllisiä työkaluja on monenlaisia. Yksi haastateltavista kertoi Näyttelijäntyön laitoksella häntä opettaneesta Hanno Eskolasta. Eskolan opetus pohjautui vahvasti fyysiseen ilmaisuun, ja opetustensa perusteella häntä voisi kuvailla Meyerholdin kaltaiseksi fyysisen teatterin kannattajaksi. Eskola opetti kuitenkin omaa metodologiaan, joka sisälsi tiettyjä vakiintuneita termejä ja ilmauksia. Kyseessä olevalle haastateltavalle oli jäänyt erityisesti mieleen Eskolan ohje, että näyttelijän kannattaa ratkaista aina roolihenkilönsä kätet: se, mitä ne ilmaisevat ja kuinka ne toimisivat mahdollisimman luonnollisesti. Tätä ohjetta voisi mielestäni hyvinkin nimittää fyysisiksi näyttelijäntyöllisiksi työkaluiksi.



Ajatuksellisia näyttelijäntyöllisiä työkaluja ovat esimerkiksi Stanislavskin kehittämät *JOS-käsité* ja *kuusi peruskysymystä*, jotka olen esitellyt opinäytetyöni teoriaosuudessa. Joitakin Johnstonen opetuksia voidaan myös pitää ajatuksellisina työkaluina; erityisesti näyttelijöiden väliseen kontaktiin liittyvä opetus on haastattelujen perusteella tärkeää.

Useampi haastateltava kertoi, että he olivat oppineet opintojensa aikana analysoimaan näyttelijäntyötä. Ymmärsin, että metodeja opiskelemalla näyttelijän on mahdollista tulla tietoisemmaksi työskentelystään ja oppia havainnoimaan näyttelijäntyön eri osa-alueita. Näiden taitojen myötä kehitty myös kyky analysoida: eritellä ja pohtia näyttelijäntyön osa-alueita, jotka ovat sen hetkisellemme työskentelylle kriittisiä.

Yksi nuoremmista haastateltavista kertoi, että hänellä on tapana tehdä produktion alkuvaiheessa roolihenkilöstään analyysi. Hän kirjoittaa ylös kaikki faktat, jotka hänen roolihenkilöstään selviävät näytelmän tekstin perusteella. Tämän jälkeen hän saattaa pohtia roolihenkilönsä olennaisinta luonteenpiirrettä, minkä lisäksi hän kirjaa ylös cohenmaiseen tyyliin roolihenkilönsä tavoitteet ja esteet näytelmän sisällä. Toinen kokeneemmista näyttelijöistä totesi, että hän teki uransa alkuvaiheessa hyvinkin paljon analyttistä työskentelyä, mutta on kokemuksen myötä oppinut työstämään roolihenkilöitä ilman kirjallista analyysiä.

Myös kohtauksia voi analysoida. Yksi haastateltavista kertoi analysoivansa kirjallisesti etenkin haastavia kohtauksia. Kaksi muuta haastateltavaa viittasivat Hanno Eskolan metodiin kertoen, kuinka he ovat oppineet ajattelemaan kohtauksia myös niin sanotusti tilanteen ulkopuolelta, ikään kuin ohjaajan näkökulmasta. Tämän tyyppinen ajattelumalli vapauttaa näyttelijän tutkimaan kohtausta objektiivisesti pelkän oman näkökulman sijaan. Kun kohtausta seuraa ajatuksellisesti tilanteen ulkopuolelta, keskittyy analyysi erityisesti toimintaan, näyttelijän fyysiseen ilmaisuun ja siihen, mitä nämä asiat yleisölle välittävät. Kun näyttelijöiden toiminnat ja fyysiset asemat näyttämöllä on saatu toimimaan, voidaan jälleen keskittyä kontaktiin ja henkilökohtaiseen ilmaisuun.

Konkreettisen tiedon lisäksi on tärkeää mainita, kuinka jonkin fundamentalistisen lähestymistavan omaava metodi voi avartaa näyttelijän teatterikäsitystä ja ajattelutapaa, mikä voi kehittää merkittävästi hänen näyttelijäntyöllisiä valmiuksiaan. Eräs haastateltavista kertoi omasta kokemuksestaan seuraavasti:

*Hannon (Eskolan) metodi oli mulle todella hyvä, koska mä oon enemmän semmonen heittäytyjä ja tunteilija. Mä en hirveesti analysoi etukäteen, vaa lähen vaan tekemään. Sen jälkeen sitte analysoin, et mitä tapahtu ja mitä mä löysin. Hanno taas opetti enemmän, et pitää opetella tekeen kohtauksia siten, et kattoo niitä ulkopuolelta kuin ohjaaja, koko kokonaisuutta. ”Astukaa itsenne sivuun.”*

Toisin sanoen haastateltava oppi Eskolan metodin myötä lähestymään näyttelijäntyöllistä tilannetta aivan uudelta kannalta. Kyse on pienestä ajatuksellisesta erosta, tunneilmaisuus versus ulkoinen fyysinen analysointi, mutta sen merkitys näyttelijälle voi olla ratkaisevan suuri. Toisena erinomaisena esimerkkinä toimii *hahmometodi*, josta monet haastateltavista puhuivat. *Hahmometodin* avulla ajatustapaa ja näyttelijäntyöllisten osa-alueiden painotusta muuttamalla voidaan saavuttaa täysin uudenlainen tapa lähestyä näyttelijäntyötä. ”Se on musta hyvä metodi niille, jotka ratkaisee rooleja usein jonkun vahvan fyysisen hahmon kautta, niin sit on hyvä välillä palata siihen, et mitä sä oot puhtaimmillas”, totesi yksi haastatteluun osallistuneista.

Metodeista opitut asiat ovat siis tärkeitä käytännön työssä. Sen lisäksi, että ne muovaavat näyttelijän omaa taiteellista identiteettiä ja kehittävät näyttelijäntyöllisiä valmiuksia (vrt. karkkikauppa-vertaus), metodien merkitys korostuu erityisesti näyttelijäntyöllisissä ongelmatilanteissa. Puolet haastateltavista mainitsi erikseen, kuinka merkittävää on omata vahva näyttelijäntyöllinen tekniikka, kun työelämässä joutuu ratkomaan ongelmallisia tilanteita. Vaikka jokainen näyttelijä hyödyntääkin näyttelijäntyöllistä tekniikkaansa läpi koko produktion, vaikuttaa tekniikan rooli aivan erityisen tärkeältä juuri ongelmatilanteissa. Eräs näyttelijöistä totesikin seuraavasti:

*Ihmisen näyttelijäntyöllinen tekniikka ja lähestymistapa näkyy erityisesti ongelmakohdissa, kun tulee tiukka paik-*

*ka. Sit kun pitäis tarjota ohjaajalle jotain apuja tai tehdä ite produktiota, niin osa analysoi tekstiä, joku miettii piilomerkityksiä ja osa hakee kontaktia. Mä henkilökohtaisesti otan askeleen taaksepäin siitä tilanteesta ja rupeen miettimään niitä ongelmakohtia: miksi tää kohtaus just täs kohtaa tuntuu pahalta tms. – Toki siin on eka semmonen ”sosiaalinen kerros”, jotkut rupee keskustelemaan ja jotkut turhautuu ongelman edessä. Tulee riittämättömyyden tunne. Mut sen alla tapahtuva asian ratkaisu on se olennaisin. Sä meet aina sinne, mitä sä tiedät, ja sä tiedät sen, mitä sä oot omaksunu.*

Metodeista omaksutut keinot, tekniikat ja näyttelijäntyölliset työkalut ovat siis avainasemassa, kun näyttelijä joutuu itselleen haastavan tehtävän eteen.

Osa haastateltavista toi myös esiin, kuinka esimerkiksi roolihenkilön funktio vaikuttaa käytettyjen keinojen laatuun. Yksi haastateltavista kertoi roolityöskentelynsä fyysisestä suunnittelusta seuraavasti:

*Mun ei tartte tehdä vahvasti fysiikan kautta semmosia hahmoja, jotka on lähellä mua, eikä tartte mitään lisää. Pienissä rooleissa on ehkä enemmän varaa tehdä fysiikan kautta, koska ne saattaa olla irrallisia. Mut jos tekee päähenkilöä, nii sen tyyppin pitää olla samaistuttava, eikä siihen kannata hirveesti vääntää mitään väkisin.*

Tämän lisäksi haastateltavat puhuivat myös näytelmän tai esityksen tyyliin vaikutuksesta käytettyyn lähestymistapaan: esimerkiksi komedioissa voi käyttää enemmän fyysisesti karaktäärisiä piirteitä kuin draamoissa.

Näistä seikoista voidaan päätellä, että vaikka näyttelijän oma tekniikka näkyekin selvimmin produktiotyöskentelyn ongelmakohdissa, saattavat ratkaisuun käytettävät keinot vaihdella rooli- tai produktiokohtaisesti.

Koko metodi-ajatuksen ja erityisesti näyttelijäntyöllisen koulutuksen tavoitteena lieneekin antaa näyttelijälle mahdollisimman paljon erilaisia näyttelijäntyöllisiä lähestymistapoja, joista näyttelijä löytää itselleen sopivimmat, monipuoliset ilmaisun keinot, joita hän voi työssään käyttää aina tilanteeseen sopivalla tavalla.

### 3.2.5 Näyttelijöiden omat työskentelytavat

Keskustelimme pitkään haastateltavien kanssa heidän omista työtavoistaan produktion harjoitusvaiheessa. Olin lähtökohtaisesti ajatellut, että näyttelijöille muodostuisi hyvinkin selkeitä vaiheita produktiotyöskentelyä ajatellen, mutta haastattelujen edetessä huomasin, että ajatukseni ei pitänyt paikkaansa. Minua myös kiinnosti, oliko näyttelijöiden työprosesseissa (ongelmakohtien ratkaisun lisäksi) jotakin metodien mukaista toimintaa, jota he ehkä tekivät tiedostamattaan. Entäpä työprosessien yhteneväisyydet, onko Suomessa olemassa jokin näyttelijäntyöllisen prosessin ihanne, jonka mukaan kaikkien kannattaisi toimia?

Moni näyttelijöistä toi esiin faktan, että monet esitykset ovat jo lähtökohtaisesti niin erilaisia, että niitä ei edes kannata lähteä työstämään näyttelijäntyöllisesti samalla tavalla. Tämän vuoksi monen näyttelijän oli vaikea määrittää vastausta kysymykseeni, onko työprosessissasi aina joitakin tiettyjä vaiheita. Lievensin kysymystäni korvaamalla aina-sanan yleensä-sanalla, ja tein vastauksista joitakin yleisiä huomioita.

Jokainen haastateltava puhui produktion aloittamisen yhteydessä näytelmän tekstistä ja omasta suhtautumisestaan siihen. Yli puolet näyttelijöistä kertoi, että heille sopivin tapa on lukea teksti läpi kertaalleen ennen ensimmäisiä harjoituksia ja jättää se hautumaan alitajuntaan. He sanoivat myös, että he eivät haluaisi opetella tekstiä heti ulkoa, jotta voisivat ensimmäisissä harjoituksissa tekstin muistelun sijaan keskittyä kohtausten rakentamiseen. ”Jos yrittää muistaa tekstin ulkoa ekalla rundilla, niin keskittyminen menee siihen, eikä oo auki millekään muulle”, totesi yksi haastateltavista.

Toisaalta toisella kokeneemmista haastateltavista oli täysin päinvastainen tapa suhtautua tekstiin. Hän kertoi aloittavansa tekstin ulkoa opetteluun välittömästi, kun vain saa tekstin käsiinsä. Hän perustelee tapaansa toimia sanomalla, että käsikirjoituksen kanssa harjoituksissa oleminen häiritsee häntä. Hän myös kertoi, että hän pyrkii näytellessään tekemään tilanteita, joissa replikointi on mahdollista. Tähän tavoitteeseen pääsemistä helpot-

taa huomattavasti, kun repliikit ovat hyvin hallussa jo harjoituskauden alussa.

Yhteistä kaikille haastateltaville oli fyysisen ilmaisun ja toiminnan muodostumisen tärkeys harjoitusprosessin aikana. Vaikka erityisesti toimintojen määrittämisen vastuu on monesti ohjaajalla, näyttelijällä tulee olla selkeä näkemys omasta toiminnastaan ja sen loogisuudesta näyttämöllä. ”Loogisuus” viittaa sanana tässä kohtaa roolihenkilön logiikkaan, joka voi olla täysin reaali maailmasta poikkeavaa. ”Teatteri on toiminallinen paikka”, totesi yksi nuoremmista haastateltavista.

Osa näyttelijöistä kertoi suunnittelevansa fyysistä ilmaisuaan myös työajan ulkopuolella: useampi haastateltava oli perehtynyt johonkin taustamateriaaliin roolihenkilönsä liittyen työajan ulkopuolella ja hionut fyysistä ilmaisuaan tämän materiaalin perusteella. Esimerkiksi yksi näyttelijöistä kertoi, että hän esitti kerran roolihenkilöä, joka oli narkomaani. Koska hän ei itse käyttänyt huumeaineita, hänen täytyi perehtyä narkomaanin fyysiseen olemukseen jotakin muuta kautta. Hän sai lopulta ratkaistua roolihenkilönsä fysiikan katsottuaan muutamia elokuvia aiheeseen liittyen ja rakentamalla fyysisen ilmaisunsa niistä saamiensa ideoiden pohjalta.

Fyysisen ilmaisun lisäksi puhuimme myös näyttelijäntyön kannalta toisesta merkittävästä asiasta, tunneilmaisusta. Kullakin haastateltavalla oli oma, persoonallinen näkemyksensä aiheesta, mutta kaikki olivat samoilla linjoilla siitä, että näyttämöllä ei voi kokea mitään muuta kuin omia henkilökohtaisia tunteitaan. Tämä ajatus on hyvin stanislavskilainen, mutta yksikään näyttelijöistä ei allekirjoittanut *tunnemuistin* kaltaista tekniikkaa, jossa näyttämölle tuotaisiin omien muistojen kautta synnytettyjä kokemuksia. Tunnekokemus näyttämöllä on siis hyvin poikkeuksellinen: sen tulee olla lähtöisin näyttelijän omasta tunne-elämästä, mutta se värityy näyttämöllä roolihenkilön kokemukseksi. ”Näyttelijän pitäis antautua sen roolihenkilön käytettäväksi”, tuumasi yksi haastateltavista.

Haastateltavilla oli erilaisia keinoja saavuttaa tämä tila, jossa näyttelijän omat tunteet valjastetaan roolihenkilön koettaviksi. Eräs näyttelijöistä piti

läsnäoloa näyttämötilanteessa välttämättömänä, jotta realistinen tunnekokemus voitaisiin saavuttaa. Toinen kokeneemmista näyttelijöistä kertoi luottavansa tekstiin ja siihen, että näytelmään ohjattujen tunnelatausten tulisi olla perusteltuja tekstissä, jotta niihin olisi mahdollista samaistua. Useampi haastateltavista kertoi käyttävänsä fyysisiä toimintoja ja eleitä tunnekokemusten herättämiseksi ja vahvistamiseksi. Myös mielikuvat ja mielikuvituksen voima mainittiin, kun tunneilmaisuus ja tunnelmaan virittäytyminen olivat kyseessä.

Kaiken kaikkiaan haastateltavien työtavat olivat todella erilaisia ja heidän näkemyksensä ilmaisun eri osa-alueisiin henkilökohtaisia ja mielenkiintoisia. Tutkimieni metodien sirpaleita oli nähtävissä jokaisen haastateltavan näyttelijäntyössä haastattelujen perusteella. Nämä sirpaleet tosin sulautuivat näyttelijöiden persoonallisen omintakeiseen tapaan tehdä ja nähdä teatteria, joten niiden erotteleminen on lähes mahdotonta.

## 4 POHDINTA

Päättän opinnäytetyöni vastaamalla tutkimuskysymykseeni ja pohtimalla omaa työ- ja oppimisprosessiani.

### 4.1 Tutkimuskysymys

Vastaus tutkimuskysymykseeni siitä, miten suomalainen ammattinäyttelijä voi hyödyntää näyttelijäntyön metodeita työssään, on laaja-alainen, mutta selkeä: näyttelijä kykenee metodeihin tutustumalla laajentamaa omaa teatterillista näkemystään ja omaksumaan uusia näyttelijäntyöllisiä työkaluja, toisin sanoen kehittämään omaa näyttelijäntyöllistä tekniikkaansa. Nämä asiat linkittyvät vahvasti näyttelijöiden käytännön työhön ja tulevat esiin erityisesti näyttelijäntyöllisissä ongelmatilanteissa.

Minulle valkeni tutkimukseni myötä, että metodeilla on käytännön työn helpottamisen lisäksi valtavasti arvoa myös toisenlaisesta näkökulmasta katsottuna. Kuten eräs tutkimukseni haastateltavista totesi: ”Kaiken kehittymisen kannalta tämmönen tutkiva työ on tärkeää.” Ja tottahan se on: metodit ovat näyttelijäntyön tutkimista.

Ne edustavat juuri sitä työtä, jota ilman minkään alan kehittyminen ja monimuotoistuminen ei olisi mahdollista. Ilman pohtivaa, intohimoista ja fundamentaalista ajatustyötä näyttelijäntyöhön liittyen ei asiasta voisi muodostua yhteneviä tai eriäviä mielipiteitä. Ilman kirjallista todistusaineistoa ei jäisi perintöä, jonka avulla seuraavat sukupolvet voisivat kehittää näitä ajatuksia eteenpäin. Ilman termejä ei olisi mitään universaalia tapaa kommunikoida ja ymmärtää muita kanssänäyttelijöitä.

Kaiken tämän lisäksi todistin, että hypoteesini oli väärässä: suomalaiset näyttelijät tuntevat todella hyvin näyttelijäntyöllisiä metodeita ja hyödyntävät niitä, vieläpä laaja-alaisesti.

### 4.2 Mietteitä omasta työprosessista ja oppikokemuksesta

Opinnäytetyöni luominen oli hyvin kiireinen prosessi. Pohjatiedon hankinta

ja tutkimuksen toteuttaminen veivät paljon aikaa viimeisestä opintokeväältääni ja aiheuttivat jonkin verran stressiä, mutta silti prosessi tuntui melko mukavalta jälkikäteen ajateltuna. Tähän tunteeseen suurin vaikuttaja lienee opinnäytetyöni aiheen valinta, joka oli erinomaisen onnistunut. Näyttelijäntytön tutkiminen oli minusta hyvin kiehtovaa ja uskomattoman opettavaista, eikä aihe tuntunut hetkeäkään puuduttavalta.

Kiireellä on etenkin tutkimustyössä lukuisia negatiivisia vaikutuksia, joilta oma prosessini ei säästynyt.

Olisin voinut käyttää paljon enemmän aikaa metodeihin perehtymiseen, etenkin ennen haastattelututkimusta, jotta olisin voinut optimoida ja muotoilla haastatteluissa käytetyt kysymykset vielä paremmin. Tutustuin myös useisiin hyvin mielenkiintoisiin metodeihin, joita en kuitenkaan päässyt kunnolla tutkimaan, sillä niihin liittyvää lähdekirjallisuutta oli vaikeaa saada. Tämäkin ongelma olisi saattanut korjaantua, jos etsintöihin olisi ollut enemmän aikaa käytettäväksi.

Haastatteluja olisi ollut mahtavaa toteuttaa laajemmassakin mittakaavassa, sillä sekä haastattelija että haastateltavat inspiroituvat keskusteluista valtavasti. Laajempi haastattelumateriaali olisi myös mahdollistanut suuremman mittakaavan johtopäätökset, joiden arvo olisi ollut tutkimuksellisessa mielessä nykyisiä päätelmiäni suurempi, lähinnä yleistettävyytensä vuoksi. Aika ja sen puutteellisuus vaivasivat tässäkin asiassa prosessiani, sillä jouduin tyytymään kuuteen haastatteluun.

Kirjallisen perehtymisen lisäksi olisi ollut käänteentekevää, jos olisin päässyt tutustumaan kaikkiin tutkimiini metodeihin käytännössä, sillä näyttelijäntytön ymmärtäminen kirjallisten lähteiden pohjalta on hyvin hankalaa. Metodien käytännössä kokeileminen olisi tarjonnut minulle vielä monin verroin laaja-alaisemman tulokulman niiden ideologiaan, mitä olisin voinut hyödyntää opinnäytetyötä kirjoittaessani. Valitettavasti raha ja aikatekijät rajasivat minulta käytännön kokeilemisen mahdollisuuden, vaikka toisaalta onhan tämän tyyppisestä prosessista hyvä jäädä hieman nälkäiseksi.

Kiireellisyyttä ja ajan rajaamia mahdollisuuksia lukuun ottamatta prosessi



sujui vaivattomasti. Prosessin kulku oli looginen, ja sain kerättyä kirjoittamista varten kaiken tarvittavan informaation melko tehokkaasti. Kirjoittaminen tuntui helpolta, kun haastatteluiden ja kirjallisten lähteiden pohjalta aiheesta oli muodostunut vahva kokonaiskuva.

Prosessin etenemistä siivitti myös valtava motivaatio, joka syntyi omasta oppimisestani. Minusta tuntui kuin jokainen luettu sivu metodeihin liittyen olisi välittömästi sulautunut osaksi taiteellista minääni laajentaen ja rikastuttaen sitä valtavasti. Myös ammatillisen sivistykseni taso kohosi roimasti prosessin aikana.

Näen tutkimukseni jälkeen näyttelijäntyön aivan uudenaikaisessa valossa, sillä olen avannut itselleni väylän niihin miljooniin mahdollisuuksiin, joilla näyttelemistä voi lähestyä ja toteuttaa. Minussa on myös käynnistynyt monia suuria ajatusprosesseja erityisesti tunneilmaisun ja fyysisen ilmaisun yhteneväisyyksiin ja eroavaisuuksiin liittyen. Nämä ajatusprosessit ovat henkilökohtaisen näyttelijäntyöllisen identiteetin muodostumisen kannalta välttämättömiä, kuten olen tekemistäni haastatteluista oppinut; ilman ajatusprosesseja ja kokeiluja ei voi löytää itselleen ominaisimpia ilmaisukeinoja, jotka ovat näyttelijäntyön perusta.

Haastattelututkimuksen toteuttaminen oli onnistunut kokemus ja näyttelijöiden haastatteleminen uskomattoman mielenkiintoista. Ajauduimme tutkimuksen varjolla keskusteluihin, joiden syvyys oli aivan omaa luokkaansa tavallisiin kahvila- tai kulissikeskusteluihin verrattuna. Näyttelijöiden kanssa käyty vuoropuhelu sai minut ymmärtämään monia asioita näyttelijän käytännön työstä, mutta myös näyttelijäntyön oppimisesta. Kun sain kuulla näyttelijöiden kertomuksia heidän omista oppikokemuksistaan, pystyin peilaamaan niitä omaan tapaan oppia asioita. Tämän vertailun oivalluksia pystyn varmasti hyödyntämään tulevaisuudessa, kun kehitän itseäni näyttelijänä.

Lopuksi tahdon vielä kuvailla, millaisia oivalluksia olen saanut tutkimiseen liittyen opinnäytetyöni aikana. En ole koskaan pitänyt itseäni niin kutsuttuna tutkijaluonteena, sillä olen epäillyt oman pitkäjänteisyyteni olevan liian

lyhyt tämän kaltaisen tutkimusprosessin tekemiseen. Olin iloinen huomauttessani, että sopivan aiheen äärellä tämän kaltaista ongelmaa ei ollut havaittavissa.

Opin tutkimisen perusteista paljon ja ymmärsin monia asioita tutkimusprosessin luonteesta, sen haasteista ja riemuista. Näyttelijäntyön menetit ja oma tutkimukseni niihin liittyen avarsivat näkemystäni asioihin syventymisen voimallisesta vaikutuksesta. Tutkiminen ilmiönä vaikuttaa vahvasti niin tutkijaan itseensä kuin tutkimuksen lukijaan. Tutustuttuani metodeihin voin todeta, että pitkälle viety pohdinta näyttelijäntyöhön liittyen auttoi minua ymmärtämään omaa näyttelijäntyötäni. Toisaalta tutkimuksen tekijänä pääsin porautumaan vielä syvemmälle itseäni kiinnostavaan aiheeseen ja jäsentämään löytämäni informaatiota paperille. Jäsentämisen myötä informaatio tulee huolellisesti käsitellyksi omassa päässäni, mikä edistää niin sanotun pysyvän tiedon muodostumista. Minä uskon, että juuri pysyvä tieto juurtuu meihin niin syväälle, että sitä on mahdollista hyödyntää myös käytännössä.

Näyttelijän ammatissa pelkkä tieto ja metodien tuntemus ei kuitenkaan riitä. Näyttelijäntyö koko komeudessaan kiteytyy mielestäni upeasti lauseeseen, jonka eräs haastateltavista totesi pohdintojensa lomassa:

”Kun intuitiivisen ja analyttisen tekemisen pystyy yhdistämään, niin siitä syntyy ihan hyvää hedelmäsoppaa.”

## LÄHTEET

## PAINETUT LÄHTEET:

Aikio, A. 1989. Uusi sivistyssanakirja. Helsinki: Otava.

Chamberlain, F. 2000. Michael Chekhov on the technique of acting. Teoksessa A. Hodge (toim.) Twentieth century actor training. Abingdon: Routledge, 79–97.

Cohen, R. 1998. Acting one. California: Mayfield Publishing Company.

Hodge, A. 2000. Twentieth century actor training. Abingdon: Routledge.

Johnstone, K. 1979. Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Suomentanut Routarinne, S. Helsinki: Yliopistopaino.

Krasner, D. 2000. Strasberg, Adler and Meisner: Method acting. Teoksessa A. Hodge (toim.) Twentieth century actor training. Abingdon: Routledge, 129–150.

Leach, R. 2000. Meyerhold and biomechanics. Teoksessa A. Hodge (toim.) Twentieth century actor training. Abingdon: Routledge, 37–54.

Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: Avain.

Reunanen, K. 2007. Läsäolo Marcus Grothin hahmoterapeuttisessa teatterinäkemysessä. Kandidaatintutkielma. Tampereen Yliopisto. Teatterin ja draaman tutkimuksen koulutusohjelma.

Stanislavski, S. 1989 & 1990. Näyttelijän työ. Suomentanut Repo, K. Helsinki: Tammi.

## ELEKTRONISET LÄHTEET

Kursgården Groth 2016. Tulevia kursseja [viitattu 7.3.2016]. Saatavissa:

<http://www.groth.fi/Tulevia%20kursseja.html>

Robert Cohen 2016. Bio [viitattu 8.3.2016]. Saatavissa:

<http://www.robertcohendrama.com/bio/>

Suomen Hahmoterapia ry 2016. Lyhyesti hahmoterapiasta [viitattu

7.3.2016]. Saatavissa: <http://www.hahmoterapia.fi/lyhyesti-hahmoterapia/>

Svenska Teatern 2016. Personal [viitattu 7.3.2016]. Saatavissa:

<http://www.svenskateatern.fi/sv/teatern/personal2/>

The Sanford Meisner Center 2016. History [viitattu 10.3.2016]. Saatavissa:

<http://www.themeisnercenter.com/history.html>

Valasti, H. 2016. Hahmoterapia [viitattu 20.3.2016]. Saatavissa:

<http://www.hahmoterapia.net/hahmoterapia.html>

Viola Spolin Estate 2016. Biography [viitattu 26.3.2016]. Saatavissa:

<http://www.violaspolin.org/bio/>

## Haastattelututkimus

### Osio 1: Näyttelijäntyön metodit

1. Ovatko seuraavat henkilöt sinulle niminä tuttuja? Osaatko yhdistää heitä johonkin termiin/teatterilajiin?
  - Konstantin Stanislavski (realistinen teatteri, tunnemuisti, piiloteksti, fyysinen metodi yms)
  - Mihail Tsehov (realistinen teatteri, psykologinen ele, ilmapiiri yms)
  - Vsevolod Meyerhold (fyysinen teatteri, uusi teatteri, biomekaniikka, esinäyttelemisen, kolmijakoinen rytmi yms)
  - Sanford Meisner (Meisner-tekniikka, ”repetition”-harjoitus)
  - Keith Johnstone (Improvisaation mestari)
  - Marcus Groth (Hahmometodi)
  - Robert Cohen (GOTE)
  
2. Ovatko seuraavat termit sinulle tuttuja? Onko sinulla kenties joku toinen nimi kyseisille termeille?
  - Tunnemuisti (Stanislavski, henkilökohtaisiin kokemuksiin perustuvaa tunteen muodostamista)
  - Piiloteksti (Stanislavski, piiloteksti kertoo repliikin todellisen merkityksen, joka voi olla täysin poikkeava kirjoitetusta repliikistä)
  - Psykologinen ele (Mihail Tsehov, kehollinen ilmaus tai ele, joka kertoo roolihenkilön luonteesta ja ajatuksista.)
  - Biomekaniikka (Meyerhold, 12 etydiä sisältävä harjoituskokonaisuus, jonka avulla näyttelijä pystyi kehittämään fyysisiä ominaisuuksiaan ja fyysistä havainnointikykyään)
  - Esinäyttelemisen (Meyerhold, esinäyttelemisen on ennen replikointia tapahtuvaa asenteiden ja suhtautumisen ilmaisua)
  - ”Repetition”-harjoitus (Meisner, harjoitus, jossa pyritään keskittymään ainoastaan vastaanäyttelijän havainnointiin ja kontaktiin, sekä rehelliseen läsnäoloon)

## Osio 2: Vapaa keskustelu

Keskustellaan kahdesta aiheesta

1. Näyttelijäntyyön metodien merkitys ja tarkoitus näyttelijäntyössä.
2. Haastateltavan oma näyttelijäntyöllinen prosessi hahmoa luodessa tai esitykseen valmistautuessa.

Keskustelulle voisi olla muutama suuntaa-antava kysymys, mutta muuten tavoitteellista olisi keskustella aiheista esteettömästi ja avoimesti.

Suuntaa-antavat kysymykset:

Aiheesta 1:

- Jos olet saanut jonkun tietyn metodin mukaista opetusta, kuinka mielekkääksi olet sen kokenut? Mitä hyödyllistä niissä on ollut?
- Koetko, että näyttelijäntyyön teoretisoinnista on hyötyä?
- Miten metodit toimivat produktiivisissa?

Aiheesta 2:

- Kun alat työstämään roolihenkilöä, onko työprosessissasi aina joidakin tiettyjä vaiheita? Millaisia?
- Kuinka paljon kiinnität huomiota hahmon fyysiseen ilmaisuun; luotko usein fyysisesti karaktäärisiä piirteitä, vai luotatko tilanteen ja tunteen luomaan liikkeeseen?
- Käytätkö omasta elämästäsi ammennettuja kokemuksia vai pyritkö kuvittelemaan hahmon tunnemaailman?
- Miten ylläpidät & kehität omaa ammattitaitoasi työajan ulkopuolella? Käytätkö omia keinojasi vai jotakin opittua tekniikkaa?