

Oliver Kollberg

NÄYTTELEMISEN RUUMILLISUUS JA INTUITIO

Kaksi tapaani lähestyä opittua

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Maaliskuu 2019

TIIVISTELMÄ

Oliver Kollberg: Näyttelemisen ruumiillisuus ja intuitio – kaksi tapaani lähestyä opittua
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatterityön tutkinto-ohjelma
Maaliskuu 2019

Tässä teatteritaiteen maisterin opinnäytteessäni jäsenän ja artikuloin omaa näyttelemistäni ja näyttelijäntekniikkaani. Ajattelussani korostuvat erityisesti näyttelemisen ruumiillisuus ja ruumiin ajattelu. Tavoitteeni on näyttelemiseni avaamisen myötä ennen kaikkea paremmin ymmärtää näyttelemisen ytimessä olevaa vaikeasti sanallistettavaa ruumiillista elementtiä. Olen nimennyt tämän elementin ruumiinintuitioksi, korostaakseni näyttelemiseni ruumiillisuutta ja intuitiivisuutta erotuksena mielen ja tietoisien ajattelun tasosta. Kuvaan esimerkkien kautta ruumiinintuition seuraamisen roolia käyttökelpoisen näyttelemisen materiaalin tuottajana. Tarkastelen myös vaihtuvien näyttelemisen parametrien muodostamaa kehystä, jossa ruumiinintuitioni toimii. Tätä aina kulloiseenkin näyttelemisen kontekstiin liittyvää kehystä nimitän ruumiinlogiikaksi. Muita oleellisia käsittelemiäni näkökulmia näyttelemiseeni ovat leikki, subjektiviteetti, huomion ohjaaminen, Chekhov-tekniikka sekä itsetunto.

Tukeudun tässä opinnäytteessäni oman kokemukseni lisäksi erityisesti Mikko Bredenbergin väitöstutkimukseen, Katariina Nummisen leikkiä käsittelevään artikkeliin, Elina Pirisen haastatteluun sekä Lenard Petitin pitämään Chehov-tekniikan kurssiin. Käytännön näyttelemisen kuvauksien pohjana toimivat erityisesti työharjoitteluproduktioni Saituri Oulun kaupunginteatterissa 2017–2018 sekä taiteellinen opinnäytteeni Jyväskylän kaupunginteatterin Sydänmaa-produktiossa 2018–2019.

Opinnäytteeni lopputuloksena on näyttelemistäni itselleni relevantilla tavalla sanallistava malli, joka kuvaa tämänhetkistä käsitystäni omasta näyttelemisestääni. Pyrin näissä käytännön kuvauksissa pääsemään sen äärelle, miltä näyttelemisen tuntuu ruumiissani, ja miten hahmottelemani näyttelemisen mallia käytän. Toivon muidenkin voivan saada siitä näkökulmaa omaan näyttelijäntyölliseen ajatteluunsa. Pyrin tämän opinnäytteeni kautta osaltani osallistumaan laajempaan käynnissä olevaan näyttelemisen sanallistamisen prosessiin.

Avainsanat: ruumiillisuus, intuitio, leikki, näyttelemisen, Chekhov

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2. Näyttelemisen ruumiillisuudesta	3
2.1. Näyttelemisen on ruumiillistuttava	3
2.2. Käsitteistä	4
2.3. Ruumiillisuuden poliittisuudesta ja eettisyydestä	7
3. Mitä minun näyttelemiseni on?	10
3.1. Ruumiinlogiikka	10
3.2. Asioiden kerryttäminen ruumiiseen – parametrit	12
3.3. Ruumiinintuitio ja subjektiviteetti	14
3.3.1 Näyttelemisen leikkinä	20
3.4. Huomion ohjaaminen	24
3.5. Chekhov-tekniikasta	27
3.6. Itsetunnosta	29
4. Näyttelemisen opettelusta ja harjoittelemisesta	34
4.1. Harjoittelumetodina hassuttelu	36
5. Roolityöskentelyni kahden esimerkin kautta	38
5.1. Saituri, Oulun kaupunginteatteri	42
5.2. Sydänmaa, Jyväskylän kaupunginteatteri	46
6. Loppusanat	53
Lähteet	55

1. Johdanto

Vastoin ensimmäisten opiskeluvuosieni odotuksia, olen nyt maisterivuosiinani hahmottanut varsin selkeät kehukset näyttelemiselleni. Nautin näyttelemisestä suunnattomasti, ja se tuntuu alati vain muuttuvan mielenkiintoisemmaksi, tyyllilajista riippumatta. Löydän näyttelemisen hetkestä sellaista tutkittavaa syvyyttä, että kaipaen sen äärelle jatkuvasti uudelleen. Näyttelemiseen syventyminen on minulle projekti, joka tuo elämääni merkityksellisyyden tunnetta. Lisäksi mainitsen vielä omaksi oikeutuksekseni, että olen saanut näyttelemisestäni myös paljon kehuja. Voin siis ajatella, että olen näyttelemiseen liittyen mahdollisesti löytänyt jotain hyvää ja jakamisen arvoista.

Näyttelemisen ruumiillisuus on minulle loputtoman mielenkiinnon lähde sekä oman näyttelemiseni lähtökohta. Ruumiini on moninainen, runollinen, kekseliäs, hauska ja syvällinen, mutta samalla vain kappale lihaa. Se tuntuu olevan joskus oma toimijansa, osin jopa itsenäinen, ja silti se on minun – se olen minä, tai ainakin minua. Siitäkin huolimatta, että vietän sen kanssa kaikki elämäni hetket, ruumiissani on kaiken tuttuuden lisäksi sanallistamista pakenevaa outoutta. Tätä ruumiin ominaislaatua ei nähdäkseni voida kokonaan pukea sanoiksi.

Tämä pätee myös näyttelemiseen. Tämäkin opinnäyte on osa laajempaa näyttelemisen sanallistamisen prosessia. Näyttelemisestä puhumisen kielioppi kehittyy jatkuvasti, mutta subjektiiviseen kokemuksen ja ruumiillisuuden kuvaaminen jää aina vajaaksi: se on niin pitkälti tuntumista ja tapahtumista, jolle ei ole sanoja. Näin ollen näyttelemiseenkin tulee aina liittymään mystinen elementti. Ajattelen, että näytellessäni lopulta antaudun tälle ruumiini mystisyydelle, kaiken analysoimisen ja tekemisestä keskustelemisen jälkeen. Koen sen aina äärimmäisen vapauttavaksi ja palkitsevaksi, kuin leikiksi. Ajattelen, että jos katsoja ymmärtää kaiken teatteriesityksessä näkemänsä, hän ei katso taidetta, vaan jotain muuta. Vastaavasti koen, että mikäli ymmärtäisin näyttelemisestäni kaiken, en näyttelisi, vaan tekisin jotain muuta.

Tämä mystinen elementti on kiehtonut minua viime vuodet, ja nyt se on myös tämän kirjallisen opinnäytteeni aihe. Olen antanut tälle elementille nimen *ruumiinintuitio*. Näytteleminen on minulle rajausten ja kehysten luomista, ja niiden sisällä toteutuvaa mahdollisimman vapaata ruumiinintuition seurailua (tai leikkiä). Tämä on näyttelijäntyöllisen ajatteluni ydin. Opinnäytteeni tavoite on artikuloida tätä ajattelua sekä avata näyttelijäntekniikkaani, peilaten sitä relevanteiksi kokemiini lähteisiin ja ajatuksiin.

Tarkastelen näyttelemistäni kuuden toisiinsa limittyvän ja tukeutuvan näkökulman kautta. Näitä ovat ruumiinlogiikka, asioiden ruumiiseen kerryttäminen, ruumiinintuitio, tietoisuuden ohjaaminen, Chekhov-tekniikka sekä itsetunto. Nämä kuusi muodostavat melko kattavan kuvauksen siitä, miten näyttelemiseni minulle jäsentyy. Avaan myös näyttelemiseni harjoittelua ja opettelua (kolmas luku). Pidän oleellisena kokeilevan, tutkivan ja opettelevan otteen korostamista, erotuksena pyrkimyksestä oletettuun “hyvään” näyttelemiseen. Yhtenä oleellisimmista metodeistani esittelen *hassuttelun*. Neljäs luku käsittelee roolityöskentelyäni, ensin yleisesti ja sitten kolmen esimerkin kautta. Säästän suurimman osan käytännön esimerkeistäni tähän osioon, eli tähän asti pyrin pääasiassa kuvailemaan näyttelijäntyöllistä ajattelutapaani ja omaa “järjestelmäni”.

Subjektiiivisen kokemuksen kuvaamisen vaikeuden myötä en usko, että kuka tahansa saavuttaisi samoja polkuja seuraamalla samanlaiset subjektiiviset lopputulokset. Tällaisten opinnäytteiden keskeisintä antia ovat kuitenkin nähdäkseni juuri käytännön näyttelemisen kuvaukset. Toivon, että voin näin osaltani lisätä jotain merkityksellistä näyttelijäntyölliseen keskusteluun.

2. Näyttelemisen ruumiillisuudesta

Koen, että näyttelemisen ydin on ruumiissa, ruumiillisuudessa. Avaan tässä luvussa näyttelemisen ruumiillisuuden kolmesta näkökulmasta. Ensimmäisessä luvussa käsittelen näyttelemisen ruumiillisuutta yleisesti. Toisessa luvussa määrittelen ruumiillisuuteeni jäsentämiseen liittyviä oleellisia käsitteitä. Käytän tässä Mikko Bredenbergin väitöstutkimusta *Näyttämöllinen kuvittelu* (2017) sekä Timo Klemolan esitystä tietoisuuden jäsennykseksi. Kolmannessa luvussa avaen ruumiillisuuden mielestäni sisältämää valtavaa poliittista ja eettistä potentiaalia.

2.1. Näyttelemisen on ruumiillistuttava

Olen kouluaikanani havahtunut siihen, että näyttelemisestä saatetaan puhua paljonkin, mutta näyttämölle ruumiillistuva lopputulos ei välttämättä ole sitä mistä puhuttiin. Tapahtuu siis katkos puhutun ja ruumiillistetun välillä. Allekirjoitan Näтын opetussuunnitelmaan kirjatun näkemyksen: “Opiskelun lähtökohtana on käsitys näyttelijäntaiteen ruumiillisuudesta ja kokonaisvaltaisuudesta; kaikki mitä näyttelijä tekee, kohtaa ja todentuu hänen ruumiillisessa toiminnassaan ja ajattelussaan.” (2017). Kaiken, mitä näyttämölle halutaan, on jotenkin ruumiillistuttava, ja näyttelijän “ajatus on kohdallaan” vasta kun se on luettavissa ruumiista. Jos en esitystä katsoessani oikein ymmärrä jotain näyttelemistä tai pidä siitä, huomaan sen usein johtuvan siitä, että en ymmärrä miksi kyseinen ruumis (näyttelijän esittämä roolihahmo) sanoo kyseisen lauseen. Koen epäsuhtaan näyttelemisen senhetkisen ruumiillisuuden ja repliikin välillä. Puhutaan rakkaudesta, mutta ruumis ei ilmaise sanojen sisältöä, vaikka kyseisessä kontekstissa se olisi tarkoituksena.

Tämä on kytköksissä ajatukseen älykkäästä näyttelijästä. Näyttelijästä tekee älykkään ennen kaikkea hänen ruumiinsa älykkyys. Kaiken älykkään puheen on ruumiillistuttava, muutoin näyttelijä ei ole älykäs näyttelijä vaan älykäs näyttelemisestä puhuja. Ruumiin äly on jotain muuta kuin ajatusten rationaalisuus. Se on minulle sallimista, kiinnostumista, ihmettelyä, tutkimista, sitoutumista, paljastamista, uskaltamista, leikkivää kekseliäisyyttä. Ajattelun älykkyydestä on hyötyä etukäteen ja jälkikäteen, kun keskustelemalla jäsennellään ruumiin toimintaa näyttämöllä. Tämä tietoisesta ajattelun älykkyys on kuitenkin toissijaista itse näyttelemisen hetkellä, jolloin ruumis ajattelee omalla tavallaan älykkäästi. Olen monta kertaa nähnyt pitkälle ajateltua näyttelemistä, jonka ruumiillistuminen jää vaillinaiseksi. Tällöin ajattelen, että olipa hyvin ajateltu, mutta eipä välittynyt minulle asti. Näissä hetkissä näen siis nämä hyvät ajatukset, mutten minua

koskettavaa näyttelemistä, saati sitten itse tarinaa tai suurempaa asiaa, joka vaikuttaisi minuun syvästi ja saisi minut hetkeksi unohtamaan, että tähän on vain näyttelemistä.

Havaintoni mukaan näyttelemisen opiskelussa ja opiskeluproduktioissa huomio on usein paljon itse ruumiillisen tekemisen ulkopuolisissa asioissa: mitä teksti sanoo, millainen tämä henkilö sen pohjalta tässä tietyssä tilanteessa olisi, onko sellainen ajatus kiinnostava, onko se poliittisesti ajankohtainen, minkälaisia mielleyhtymiä siitä syntyy. Kaikki nämä ajatukset ovat toki lopputuloksen kannalta äärimmäisen tärkeitä, mutta olen kokenut, että itse ruumiilliselle työlle ei ole ollut riittävästi aikaa. Jokin esitysratkaisullinen vaihtoehto on hylätty yhden kokeilun pohjalta ilman, että näyttelijät ovat ehtineet ruumiillisesti tutkia juuri puhutun näyttämöllistämistä. Heillä ei ole ollut tilaisuutta ja aikaa ruumiilliselle ajattelulle ja sen kehittymiselle ja kehittelemiselle. On mahdollista määritellä paperille millintarkasti, mitä seuraavaksi tehdään, mutta harvoin näyttelijä löytää sille saman millintarkan ja valmiin ruumiillisen muodon yhdellä kertaa. Ruumiillistaminen on siis oma prosessinsa, joka usein vaatii aikaa ja kokeilemista, "hakemista". Tätä ei mielestäni ole tunnustettu riittävästi produktioissa, joissa olen ollut kouluaikana mukana.

Ruumiillinen ajattelu on minulle näyttelijän ydintekemistä. Koreografi ja tanssitaiteilija Elina Pirinen sanoi *Subjektiiivinen ruumis* -kurssilla 8.1.2018: "ruumiillinen ajattelu on ajattelua, ei vain 'aivot narikkaan ja tanssimaan'". Tämä ajattelu vaatii kuitenkin kokemukseni mukaan paljon opettelua. Asiat voivat osua kohdilleen joskus ensiyrittämälläkin, mutta mahdollisuudet toistamiseen, tiedostamiseen ja monenlaisten erilaisten luovien ratkaisujen löytämiseen kasvavat opettelemalla.

Ajattelen, että ruumis on itsessään viisas. Ruumiillisen ajattelun kautta keksin paljon sellaisia näyttämöllisiä ratkaisuja, joita en pelkästään etukäteen pohtimalla löytäisi. Ajattelen näyttämöllä toimivien ihmisten ruumiiden siis tuottavan jatkuvasti lisää tietoa käsillä olevasta tekemisestä, nimenomaan intuitiivisen ruumiillisuuden kautta. Jälkikäteen avattaessa havainnot saattavat olla esimerkiksi seuraavanlaisia: "Se tuntui siinä kohdin oudolta". "Tässä tuntu et oisin halunnu tehdä näin". "Mulla tuli tuolla sellanen olo, että...". Kaikissa näissä kuvauksissa yhdistyy kokemus näyttelemisen "tuntumisesta". Se ensisijaisesti tuntuu joltain. Nämä tuntumiset ovat minulle häivähdyksiä ruumiin ajattelusta.

2.2. Käsitteistä

Käsitteinä *ruumis*, *tietoisuus* (tai *tietoinen ajattelu*), *impulssi* sekä *intuitio* muodostavat minulle

näyttelemiseni käsitteellistämisen pohjan. Näiden käsitteiden määritelmät eivät ole aivan yksiselitteisiä, joten määrittelen ne itselleni tarkoituksenmukaisella tavalla.

Väitöstutkimuksessaan *Näyttämöllinen kuvittelu* (2017) Mikko Bredenberg määrittelee ruumiin ruumiinkokemuksen tasojen kokonaisuudeksi. Bredenberg toteaa ruumiinkokemuksen olevan perusluonteeltaan sanaton, mutta toisinaan löytävän ilmaisunsa mielikuvissa, ikään kuin ruumiinkokemuksen kiertoilmauksina. Mielikuva ei kuitenkaan kuvaa ruumiinkokemusta kokonaisuudessaan, sillä ruumiinkokemus ei tunnu tyhjentyvästi muotoutuvan sanoiksi. (Bredenberg 2017, 55).

Bredenberg (2017, 54–61) erottaa neljä ruumiillisuuden tasoa, joista kolmea pidän keskeisinä opinnäytteeni kannalta.

1. *Reaalinen ruumis* tarkoittaa näkyvää fyysistä ruumistamme (lihakappaletta), joka on mitattavissa, ja jolla on rajoituksensa: se ei voi ottaa mitä tahansa muotoa, ja ajan myötä se ikääntyy ja kuolee.
2. *Kuvitteellinen keho* on “ruumis”, joka ilmenee Bredenbergille näyttämöllisessä mielikuvassa. Se voi olla millainen tahansa: ei-ihmismäinen, reaalisen ruumiin ulkopuolelle ulottuva, kuvitelma sisäisestä rakenteesta. Se on nimenomaan näyttelijän kuvitteleva. On keskeistä ja mielenkiintoista, miten kuvitteellinen keho ilmentyy reaalisessa ruumiissa, ja miten reaalinen ruumis voi ilmentää kuvitteellista kehoa, jos ne eroavat toisistaan merkittävästi.
3. *Ruumiintuntemusten kenttä* on ruumiintuntemuksina ilmentyvä ruumis. Bredenberg toteaa “tuntemuksen” haastavaksi määritellä, sillä sen ominainen ilmenemistapa pakenee sanallisia kuvauksia. Se ei ole sama kuin “tunne”. Ruumiintuntemusten kenttä on kuitenkin helppo tavoittaa kokemuksellisesti, esimerkiksi kysymällä, mitä jää jäljelle, kun sulkee silmänsä ja korvansa. Timo Klemola (jonka ajattelua esittelen myöhemmin) toteaa jäljelle jäävän *kehotietoisuutemme*. Ruumiintuntemus tuntuu usein ulottuvan myös kehon ulkopuolelle, vaikka ei tunnukaan siltä, että se osa siitä olisi kuviteltua. Kuvitteellisen kehon tuntemukset voivat myös olla niin vahvoja, että ne integroituvat osaksi ruumiintuntemusten kenttää. Näin ruumiintuntemuksille on tyypillistä, että ne ylittävät tiukan reaalinen / kuvitteellinen -jaon.

Bredenbergin (2017, 62) mukaan aktuaalisessa näyttelemishetkessä nämä ruumiinkokemuksen tasot voivat olla läsnä samanaikaisesti kietoutuneina. Näyttelijä ei kuitenkaan tietoisesti suuntaudu kaikkiin näihin tasoihin samaan aikaan, vaan jokin tai jotkin näistä näkökulmista painottuvat. Näyttelijä voi valita mihin suuntaa huomionsa. Tunnistan Bredenbergin ruumiillisuuden kuvauksen omasta työskentelystäni ja pidän sitä osuvana.

Näyttelemiseen liittyvää tietoisuuden käsittelyä pohjustaa mielestäni tarkoituksenmukaisesti Timo Klemolan ehdotus tietoisuuden jäsennykseksi. Lähteenä jaottelulle toimivat Laura Rämän teatteritaiteen maisterin opinnäytetyössään (2010) kokoamat huomiot Klemolan tietoisien liikkeen seminaarista sekä Klemolan teos *Mindfulness – tietoisuuden harjoittamisen taito* (2013). Käytin Rämän kokoamaa jaottelua kandidaatintyössänikin, ja se on minusta muotoilultaan edelleen relevantti. Tietoisuuden tasot ovat seuraavanlaiset:

1) Verbaalinen ego on jatkuvaa mielen sisäistä puhetta ja hälyä, joka pyrkii täyttämään jatkuvasti koko tietoisuuden havainnoilla, arvottamisilla, määrittelyillä ja epäilyillä. Se ei ole juurikaan läsnä nykyhetkessä, vaan hakee sisältöjä menneestä ja tulevasta ja pyrkii niillä dominoimaan tietoisuutta. Esimerkiksi nukahtaessa se ei välttämättä anna rauhaa, vaan tuo käsiteltäväksi jatkuvasti valvottavia ajatuksia. Sitä voidaan kuitenkin hallita, ja esim. meditaatiossa se voidaan saattaa laskemaan sisään ja uloshengityksiä, näin rajoittaen sen juoruilumahdollisuuksia.

2) Kehotietoisuus on sananmukaisesti tietoisuus omasta kehosta, “koettu keho”. Se ei ole verbaalista, vaan kehollista ja biologista; “painetta, lämpöä ja solujen sykettä”. Lähtökohtaisesti kehosta ei olla arjessa tietoisia, mutta esimerkiksi horjahduksen hetkellä huomio keskittyy hetkeksi kehon hallintaan ja verbaalinen ego hiljenee, pian kuitenkin pyrkien taas sanallistamaan tapahtuneen. Kehotietoisuutta voi harjoitella esimerkiksi sisäiseen kontrolliin tähtäävillä hitailla liikkeillä, toistojen kautta.

3) Tarkkaileva minä on kyky ottaa kahteen edelliseen etäisyyttä ja tehdä havaintoja tietoisuuden sisällöistä, niitä arvottamatta. Se toimii “oman itsemme ja ajatustemme todistajana”, yrittämättä vaikuttaa tai arvioida, pyrkimättä hiljentämään egoa tai olemaan kuulematta sitä.

(Klemola Rämän mukaan 2010, 7–8)

Klemola (2013, 53) lisää tähän malliin kirjassaan vielä kaiken mielen toiminnan kontekstiksi tietoisuuden. Se on “sisäinen avaruus, jossa mielen sisällöt asustavat” (mts. 53) sekä “kehomielemme kokemushorisontti” (mts. 109).

Klemolan (mts. 24–25) mukaan kaiken toiminnan käynnistäjä ja kannattelijä on tahto. Hän mainitsee, että tästä toiminnan vaatimasta tahdon aktista ei aina olla tietoisia. Tulkitsen tahdon

olevan se taho, joka minussa tekee valintoja myös näytellessäni, vaikken ehdikään tulla tietoisiksi valinnan tekemisestä. Koen mielekkääksi ajatella, että tekemäni valinnat tapahtuvat ruumiini tasolla. Tahto on minulle siis se toimija, joka ohjaa verbaalisen egon laskemaan hengityksiä tai huomion kehotietoisuuteen. Se on tässä mielessä tarkkailevan minän jatke: se toimii tarkkailevan minän havaintojen pohjalta käynnistäen ruumiillista toimintaa.

Impulssilla tarkoitan mitä tahansa asiaa, joka saa reagoimaan. Impulssi voi olla mikä tahansa ruumiin ulkoinen tai sisäinen tapahtuma, todellinen tai keksitty. Näyttelijänä rekisteröin enemmän tai vähemmän tietoisesti impulssin, ja teen sen pohjalta – enemmän tai vähemmän tietoisesti – valinnan reagoida siihen. Myös reagoimisen tapa on valinta, vaikka se tapahtuukin usein niin nopeasti, etten sitä ehdi tietoisesti hallita. Tapahtumasta tulee siis tarkoituksenmukaisessa mielessä impulssi vasta, kun näyttelijä rekisteröi sen ja reagoi siihen.

Intuition käsitän vaistonvaraisena ymmärtämisenä, joka pohjaa tiedostamattomasti aiemmin omaksuttuun ja koettuun. Oleellista on, ettei intuitiiviseen toimintaan liity tietoista analyttistä ajattelua, vaan se tapahtuu ikään kuin itsestään. Intuitio on siis kyky saada oivalluksia ilman selkeää analyttistä polkua, joka oivalluksiin johtaa.

Sisällytän tarkastelussani mielen osaksi ruumista, enkä käsittele sitä erikseen. Käsitteeni mukaan keho ja mieli myös hahmotetaan jatkuvasti yhä vähemmän toisistaan erillisinä entiteetteinä muutenkin. Ruumis on minulle ihmisen koko psykofyysinen kokonaisuus. Kirjoitan mielen sijaan tietoisesta ajattelusta, jolla tarkoitan sellaista ajattelua, joka ehtii muodostua lauseiksi ajattelijan tietoisuudessa. Tietoinen ajattelu on siis Klemolan verbaalisen egon (yleensä hallittua) puhetta. Ruumis – toisin kuin tietoinen ajattelu – ei muodosta sanoja, vaan enemmänkin erilaisia ruumiintunteuksia (ks. Bredenberg). Näytellessäni en useinkaan “ehdi” rekisteröidä tietoisuuteni piirissä muotoutumaan pyrkiviä ajatuksia.

2.3. Ruumiillisuuden poliittisuudesta ja eettisyydestä

Minusta on tuntunut, että ruumiini on elämäni aikana oppinut paljon välillä ilmaisuani kahlitsevaa. Aiemmin minusta muun muassa tuntui vaikealta tutkia feminiinisempää ilmaisun tapaa, vaikka pidin sitä kiinnostavana. Olin myös tottunut – melko pitkänä – painamaan itseäni hieman kasaan rinnasta ja olemaan ottamatta fyysisesti isosti tilaa. Tällaisten lisäksi koin kahlitseviksi vakiintuneet ensisijaiset tapani lähestyä käsillä kulloinkin olevaa tekemistä. Olen saanut seurata muutamia

näyttelijöitä, jotka näyttävät toimivan aina jonkin saman perusasetuksen mukaan, kontekstista riippumatta. Ennen varsinaista näyttelemisen aloittamista ruumiiseen otetaan jonkinlainen näyttelemisen asetus, moodi tai “taso”, joka saa kaiken tekemisen värjäytymään aina tämän saman peruslaadun kautta katsojalle. Tämä havainto on tehnyt minut tietoisiksi omista totunnaisuuksistani sekä tarpeesta opetella niistä pois, eli vapauttaa ruumistani moninaisempaan ilmaisuun. Olen alkanut vapaasti tutkia feminiinisyyttäni sekä teatterilavalla, mutta myös muuten. Olen alkanut avata rintakehäni, ottamaan tilaa, olemaan röyhkeä. Nämä totunnaisuuksieni purkamisen teot ovat avanneet uusia tutkittavia näyttämöilmaisun osa-alueita ja mahdollistaneet jopa uudenlaista identiteettiin liittyvää tutkittavaa.

Koen, että nykyaika korostaa rationaalisuutta, kyvykkyyttä ja kapeaan muottiin asettuvaa pinnallisuutta. Kaiken tekemisen pitää olla optimoitua ja nopeaa, ja sen pitää tuottaa mahdollisimman paljon hyötyä. Sen pitää noudattaa porvarillista hygieniää, olla soveliasta ja normeihin sopivaa. Kaikki asetetaan hyvä–huono-akselille. Paineita ja vaatimuksia kohdistuu yksilöön joka suunnasta, varmaankin enemmän kuin koskaan ennen. Näin myös nykyihmisen ruumis on monien vaatimusten alainen. Sen täytyy olla tietynlainen: rationaalinen, kyvykäs, silmää miellyttävä, hyödyllinen, tehokas ja hallittu.

Nauttiva tai leikkivä ruumis on näin ollen poliittinen. Sellainen ruumis ei välttämättä pyri ajalle tyypillisiin tehokkuuden tai hyödyn maksimoinnin päämääriin. On poliittinen ja ei-kapitalistinen teko jättäytyä syrjään kapitalistisesta tehokkuusajattelusta ja kääntyä kohti omaa sisäisyyttään. Ruumiin vapauttaminen ja voimaannuttaminen irti näistä vaatimuksista ovat näyttelemiseni henkilökohtaisia tavoitteita, suhteessa itseäni ja muihin.

Haluan nähdä näyttämöillä aidosti monenlaisia ruumiita ja näyttelemisen ja olemisen tapoja. Nähdäkseni tämä laajentaa erilaisten näyttämöllisten maailmojen kuvittelemisen kirjoja. Teatteri (kuten muukaan taide) ei ainoastaan peilaa todellisuutta, vaan myös luo sitä: hahmoja, ehdotelmia, kokeiluja, mahdollisuuksia, näkökulmia. Useat nykyajan innovatiivisista keksinnöistä on saatettu kuvata vuosikymmeniä sitten taiteessa. Jokainen taiteen teko siis osaltaan luo mahdollisesti myös tulevaisuuden maailmaa. Koen normeista poikkeavan ruumiillisuuden toteutumisen sisältävän tässä valtavia ja radikaaleja poliittisia ja eettisiä mahdollisuuksia.

Emma Broomén tulkinta Jean d’Arcista Helsingborg stadsteaternissa 2018 on hyvä esimerkki normeja väistävästä ruumiillisuudesta: jatkuvasti outoja asioita tekevä ruumis, jota oli todella

vapauttavaa katsoa. Tämä toi esitykseen ja sen tulkintaan uusia tasoja: hän oli ehkä olento toisesta maailmasta, ehkä pakkoliikkeinen ja outo, mutta silti suuri johtaja kansalleen. Teatteri mahdollistaa periaatteessa vapaan leikkikentän erilaisille ruumiillisille olemisille, mutta silti koen keskimäärin näkeväni melko sovinnaisia esityksiä. Koen, että konventionaalisilla ruumiintason olemisen tavoilla vahvistetaan olemassa olevaa normia.

Toivon, että voin oman vapautuneen näyttelemiseni ja ruumiillisuuteni kautta osallistua vallitsevien normien päivittämiseen ja laajentamiseen. Koen tämän melkeinpä ruumiinpoliittisena projektina; tekona, joka osaltaan vapauttaa näyttelemisen kulttuuria ja konventioita. Uskon tämän edesauttavan moniäänisyyden aidompaa toteutumista yhteiskunnankin tasolla tehden siitä inklusiivisemmän ja sallivamman. Uskomukseni, toiveeni ja tavoitteeni on, että näin yhä useampi (katsoja sekä esiintyjä) voi tuntea itsensä hyväksytyksi, pelätä hieman vähemmän ja “elää enemmän” (lainaus katsojapalautteesta) – siis voida paremmin.

Käytännössä tämä tarkoittaa minulle pyrkimystä näytellä tavoilla, jotka ovat jollain tasolla uusia tai erilaisia, totunnaista ilmaisunani nyrjäyttäviä ja normeja varioivia tai/ja vapautuneita. Tämä voi tarkoittaa feminiinisempää tapaa tanssia (näyttämöllä tai ruokakaupassa) tai ymmärtämättömältä näyttäytyvää kasvojen nykimistä replikoidessa. Uskon, että ruumiinintuitioni seuraileminen eli subjektiviteettini läikyttelemisen, on tällaiseen hyvä lähtökohta.

3. Mitä minun näyttelemiseni on?

Tämän opinnäytteen puitteissa sisällytän “näyttelemiseen” kaikki erilaiset tyyllilajit ja liikeilmaisun muodot sekä harjoittelemisen ja esittämisen tilanteet. Kaikki nämä ovat minulle näyttelemisen tilanteita, joihin seuraavat hahmotelmat ja käsitteet pätevät. Nämä käsitteet jäsentävät minulle relevantilla tavalla omaa näyttelemistäni, ja käytän niitä myös ihan käytännössäkin apunani harjoitellessani.

3.1. Ruumiinlogiikka

Ruumiinlogiikka tarkoittaa minulle sitä logiikkaa, jonka pohjalta ruumiini näyttelee.

Ruumiinlogiikka kattaa kaikki ne ruumiin tason elementit (rajoitteet, sopimukset, tavoitteet), jotka ovat kyseisessä yhteydessä läsnä. Yksittäistä ruumiinlogiikan elementtiä kutsun *parametreiksi*. Parametri tarkoittaa minulle mitä tahansa näyttelemistäni määrittelevää osatekijää.

Ruumiinlogiikkani parametri voi olla esimerkiksi puhuttavat repliikit, harjoituksissa löytynyt tuntuma alavatsassa, roolihenkilöni toiminnan tavoite kohtauksessa tai tietynlaiset kengät.

Ruumiinlogiikka siis piirtää sen kehyksen, jonka sisällä ruumiini näytellessään toimii, ja josta se vaikuttaa. Myöhemmin käsiteltävä *ruumiinintuitio* saa vapaasti toimia näissä ruumiinlogiikan kehyksissä. Haluan lähtökohtaisesti aina olla niin auki impulsseille kuin mahdollista, ja ruumiinlogiikka tarjoaa näille impulsseille suodattimen ja tulkin: logiikan, jolla reagoin impulsseihin.

Valitsemani käsite on nimenomaan ruumiinlogiikka, sillä koen tärkeäksi painottaa, että se operoi nimenomaan ruumiin tasolla, erotuksena tietoisien ajattelun tasosta. Kulloisenkin ruumiinlogiikan rajat ovat nimenomaan ruumiillisia, ruumiillinen “asetus”, jonka kautta toimin. Tietoinen ajattelu voi pyöritellä hienoja ajatusrakennelmia näyttelemisen hetkellä, mutta jos ne eivät ruumiillistu näyttelijässä, ei katsoja sitä tiedä. Ruumiinlogiikat ovat esitys-, konteksti- ja aikasidonnaisia ja koko ajan myös muuntuvia. Esimerkiksi toisen sanoma repliikki synnyttää minussa sovitun reaktion, joka muuttaa ruumiinlogiikkaani edellisestä hetkestä. Edellisessä hetkessä näyttelin iloista, mutta repliikin myötä päädyn suuttumuksen kautta suruun. Tämä kaari on osa ruumiinloogista kuljetusta, pieni *score*, jossa jokin parametri muuttuu. Kokonaisen teatteriesityksen score, eli kaiken siinä tapahtuvan toimintani kuljetus, on minulle käytännössä ruumiinlogiikoiden kartta. Esitystä harjoiteltaessa etsin ennen kaikkea ruumiinlogiikkaa, jonka pohjalta toimia. Roolihahmoni

ruumiinlogiikka on se ruumiintuntuma, jonka palautan ruumiiseeni, kun alan näytellä tätä hahmoa.

Ilman ruumiinlogiikoita näytellessäni kehitän niitä hetkessä itse tai tunnen epämielekästä ruumiintason jäsentymättömyyttä ja epäsymmetriaa, josta haluan eroon. Koen tarvetta jollain tapaa jäsentää ja kehystää tekemistäni. Jäsennykseksi voi riittää myös “täysin vapaa tutkiminen”: se antaa minulle vapauden tehdä itse valintoja ja seurailu hyvältä tuntuvia ruumiintuntemuksia, siis nautintoani. Käytännössä tämä nautinnon seurailu ottaa välittömästi jonkin ruumiinlogiikan muodon: esimerkiksi alan “kuunnella” mitä ruumiissani alkaa tapahtua ja huomaan keveyden reisissäni, valitsen herkistyä sille, kiinnitän huomioni johonkin toiseen impulssiin, kuten kehon laajenemisen tunteeseen, ja annan suuni ja silmiäni avautua. Näennäisesti “vapaa” tutkiminenkin siis sisältää useita hetkessä syntyviä ja häviäviä ruumiinlogiikoita. Nämä ovat ikään kuin pieniä itselle annettuja tehtäviä. Täysi jäsentymättömyys – eli ilman ruumiinlogiikkaa toimiminen – aiheuttaa ruumiillista epätarkoituksenmukaista hämmennystä, joka pyrkii kohti tasapainoa. Oikeastaan aina, kun näyttämöllä tuntuu epämukavalta enkä aivan tiedä mitä teen, on ruumiinlooginen kehükseni minulle epäselvä. Sanoisin, että minun on mahdotonta näytellä täysin ilman minkäänlaista jäsennystä. Sekin, että yritän olla jäsentämättä tekemistäni, on jäsennys, joka realisoituu jonain jäsentyneinä muotoina, osin tiedostamattomastikin.

Esitystä harjoiteltaessa tai usein näyttelemistä opetellessakin pyrin aina rajaamaan tekemistäni jotenkin. Esityskontekstissa pyrin tekemään kohtauksen ensin luonnoksen ruumiinloogisesta kuljetuksesta (score). Tämä sisältää paljon tekemistä rajaavia valintoja. Tästä kuljetuksesta käsin voin sitten tutkia tarkemmin, minkälaiset parametrit voisivat olla tarkoituksenmukaisia kyseistä kohtausta ajatellen. Voin tehdä kokeiluja, ja palata aina aiempaan luonnokseen, mikäli jokin kokeilu ei tunnu toimivalta. Huomaan usein tarvitsevani jonkinlaisen tällaisen jäsennyksen työskentelyni pohjaksi, kun alan etsiä ruumiinlogiikoita jossain kontekstissa. Ruumiinlogiikoiden kokoaminen ja valitseminen tapahtuu pitkälti käytyjen keskusteluiden pohjalta, sekä viime kädessä sen mukaan, mikä tuntuu itsestäni hyvältä kyseisessä kontekstissa.

Laajempia ruumiinlogiikoita voi syntyä myös jonkin yksityiskohtan informoimina. Esimerkiksi Maarianvaaran kesäteatterissa 2015 saamaniohje “käännä vasta tässä kohtaa pää nopeasti kanssanäyttelijää kohti” antoi kyseiseen kohtaukseen muuta toimintaa ohjaavan lähtökohdan. Jotta tämä toiminnan yksityiskohta tulisi mielestäni perustelluksi, tuli sitä ennen ja sen jälkeen tapahtua tiettyjä (ruumiinloogisia) asioita. Ohje johti pidempään loogiseen kuljetukseen, jonka lähtökohta oli kuitenkin tässä yksityiskohdassa. Tämä ohje rajasi mielekkäästi kohtauksen pelikenttää ja kaikkia

näyttelemisen mahdollisuuksia, ja näin helpotti näyttelemistä muutenkin kuin vain kyseisen yhden hetken osalta. Käytännössä siis etsin koko kohtaukseen sopivan ruumiinlogiikan, jonka myötä tämä yksi pään kääntäminen tuli mielestäni perustelluksi.

Ruumiinlogiikoiden etsiminen, valitseminen ja varioiminen ovat minulle näyttelijändramaturgista toimintaa. Näyttelijändramaturgialla viitataan Pauliina Hulkon väitöskirjassaan *Amorialasta Riitaan* (2013, 77–78) esittämään käsitteen määritelmään, siten kuin sen itse ymmärrän. Hulkon mukaan näyttelijändramaturgiaa ovat ne keinot, joilla näyttelijä rakentaa esitystä “sisältä käsin”, näyttelijän tekemä “työstö” sekä hänen oman työnsä että esityksen kokonaisuuden kontekstissa. Se on jatkuvaa näyttelijän ruumiillisten valintojen tekemistä, varioimista, luopumista ja tuottamista. Minulle näyttelijändramaturginen työskentely jäsentyy jatkuvaksi ruumiinlogiikan etsimiseksi ja tarkentamiseksi. Ruumiinlogiikan tai yksittäisen parametrin löytäminen on keskeistä materiaalin tuottamista esitykseen, tai harjoittelemisen kontekstissa “omaan käyttöön”. Kun teen näyttämöltä käsin jonkin tarjouksen, teen ehdotuksen kyseisen tapahtuman ruumiinlogiikaksi.

Ruumiinlogiikka ei tarkoita jokaisen mahdollisen näyttelemisen yksityiskohdan ratkaisemista. Minulle riittää, että hahmotan rajat ja kontekstin, jota voi aina tarkentaa puhumalla ja kokeilemalla. Ratkomatta jäävä osuus ratkeaa hetkessä ja aiemmin ratkotun informoimana. Koen tärkeäksi jättää myös itse näyttelemisen hetkeen jotain tutkittavaa ja löydettävää. Olen huomannut sen auttavan läsnäoloani näyttelemisen hetkessä. Kun riittävä ruumiinlogiikka on löytynyt, voin huoletta siirtää fokuksen pois itsestäni, kohti kanssänäyttelijöitä ja kaikkia mahdollisia impulsseja. Ruumiinlogiikan ratkaisemisen jälkeen näyttelemisestä tulee minulle ensisijaisesti kuuntelua ja reagoimista.

Lyhyesti: ruumiinlogiikka on tietystä hetkessä näyttelemistä ohjaava kehys. Ruumiinlogiikka koostuu useista osatekijöistä eli parametreista. Ruumiinlogiikkaa voi lopulta ajatella myös yhtenä isona parametrina, kuten seuraavassa luvussa esitän.

3.2. Asioiden kerryttäminen ruumiiseen – parametrit

Ajattelen, että voin näytellessäni tietoisesti keskittyä kerralla vain yhteen asiaan. Voin pyrkiä keskittymään useampaan, mutta se tarkoittaa alkuun sitä, että keskityn aina kerrallaan yhteen asiaan, kohdetta vaihdellen. Toiston kautta vähitellen useampikin asia pysyy mukana yhtä aikaa, eli synnyttää jonkinlaisen ruumiinlogiikan. Koen mahdolliseksi kerryttää ruumiiseen tällaisia erilaisia

ruumiinlogiikkaa vähitellen muodostavia parametreja. Tähän on karkeasti kaksi väylää: joko yksi parametri kerrallaan tai kokonainen ruumiinlogiikka yhdellä kertaa.

Parametri kerrallaan syntyvässä ruumiinlogiikassa keskityn aluksi yhteen parametriin. Tämä voi olla vaikka hahmon ryhti tai vapaa liikkuminen keskittyen vain selkärankaan ja sen tuottamiin impulsseihin. Kun olen saanut kiinni siitä, miten tämä parametri toimii, voin lisätä siihen seuraavan parametrin. Tämä voisi olla tässä esimerkissä vaikkapa hahmon kävely tai selkärankaa “kuunnella” ihmettelyn tunne kasvoissa. Seuraava voisi olla vaikkapa hahmon ääni tai ihmettelyn kautta kaiken näkemänsä sanottaminen ääneen siten, kuin se siinä hetkessä tuntuu. Näitä parametreja kerryttäen syntyy lopulta ruumiinlogiikka, jota voi ajatella myös yhtenä isona parametrina. Voin käynnistää tämän ruumiinlogiikan ruumiissa yhdellä kertaa, eli saman lopputuloksen saavuttaminen ei vaadi samanlaista vaihe vaiheelta etenemistä. Ruumiini siis muistaa kaikki edelliset parametrit aina kun lisään seuraavan, samaan tapaan kuin ruumiini muistaa pitkän monologin ilman, että minun täytyy tietoisesti ajatella tekstiä.

Koko määritellyn hahmon tai liikekehityksen ottaminen haltuun yhdellä kertaa olisi haastavaa. Kokemukseni mukaan ruumiini vaatii tietyn verran aikaa sisäistää kulloinenkin parametri. Nämä kaikki eri parametrit voivat myös informoida toisiaan, eli hahmon ryhti voi vaikuttaa kävelyyn ja ääneen. Parametrit voidaan myös pitää tietoisesti erillään toisistaan, jolloin kävely pysyy samanlaisena vaikka ryhti tai ääni muuttuisikin. Tosin ainakin omalla kohdallani parametreilla on taipumus huomaamattomasti vaikuttaa toisiinsa.

Kokonaisen ruumiinlogiikan tapauksessa taas synnyttän kerralla jostain lähtökohdasta kokonaisen ruumiinlogiikan (kuten roolihahmon) ruumiiseeni. Teimme tällaisia harjoitteita eräällä Nätyn kurssilla, jossa kaksi opiskelijaa seisoivat ensin selin toisiinsa muutaman metrin etäisyyden päässä toisistaan. Yhteisesti hypäten ja ilmassa kääntyen he ottivat jonkin hahmon, jonka kanssa operoitiin pienen kohtaamisen verran. Tällaisessa tapauksessa en alkuun hahmota tai hallitse tietoisesti sitä, mitä kaikkea syntyneeseen roolihahmoon liittyy. Pitäessäni syntynyttä ruumiintilaa yllä, voin havainnoida millaisista parametreista se koostuu, eli millainen kyseinen ruumiinlogiikka on. Nähdäkseni hahmo syntyy aina jonkin valikoituvan impulssin pohjalta, vaikkei sitä hetkessä ehdikään varsinaisesti tiedostaa. Tämän hyppykääntymisen tapauksessa ilmassa ehdin esimerkiksi kiinnittää huomioni johonkin kohtaan ruumissani, jossa alkaa tuntua joltain ja tämän tuntemuksen informoimana syntyy hetkessä nopeasti loput ruumiinlogiikasta.

Voin toimia tällaisen kerralla syntyneen ruumiinlogiikan kehyksessä, vaikken olisikaan sen osatekijöistä tietoinen. Tällainen ruumiinlogiikka on mielestäni vaikeampi toistaa kuin parametri kerrallaan rakennettu. Ensin mainitun toistaminen helpottuu ruumiintuntemuksen tietoisien läpikäymisen myötä, jolloin hahmottelen itselleni kartan siitä, miltä kyseinen ruumiinlogiikka tuntuu missäkin kohdin ruumistani. Näin päädyn lopulta samankaltaiseen lopputulokseen kuin parametri kerrallaan synnytetyn ruumiinlogiikan suhteen: osaan eritellä, mistä parametreista ruumiinlogiikkani koostuu, ja pystyn tarvittaessa niiden pohjalta tuottamaan saman ruumiinlogiikan uudestaan. Tässä läpikäynnissä jää kuitenkin todennäköisesti joitain ruumiillisuista yksityiskohtia huomaamatta ja artikuloimatta, joten toistettaessa syntyvä ruumiinlogiikka ei ole täsmälleen sama kuin alkuperäinen. Toisaalta artikuloimaton ja jäsentymätön ruumiinlogiikka on taipuvainen muuntumaan näyttelemisen jatkuessa.

Lopulta esimerkiksi useampaan kertaan näyteltävien roolihahmojen kohdalla ruumiinlogiikasta tulee yksi vaivattomasti toistettavissa oleva suuri parametrinsa. Ruumiinlogiikkaansa voi tarkentaa ja tarkistaa käymällä läpi sen parametrin ja “muistuttamalla ruumistaan” siitä, mistä olikaan kyse.

3.3. Ruumiinintuutio ja subjektiviteetti

Ruumiinintuutio on näistä käsitteistä itselleni mielenkiintoisin ja jossain mielessä tärkein, mutta samalla vaikein määritellä. Se pohjaa niin pitkälti ruumiintuntemukseen. Ajattelen ruumiinintuutioksi kaikki ne lukemattomat impulssit – tai pikemminkin impulssikentän – joita ruumiini itse tuottaa ja rekisteröi ulkopuolelta, joka hetkessä. Ruumiinintuution *kuuntelu* tai *seuraaminen* on näihin impulsseihin reagoimista oman mielenkiinnon ja nautinnon ohjaamana. Ruumiinintuution kuuntelu on kykyni kiinnostua näistä impulsseista, valita niistä jokin tai jotkut ja seurata niitä – “mihin tämä vie”. Ruumiinintuutio operoi nimenomaan ruumiin (ei ajatuksen) tasolla, ja se on nimenomaan intuitiivinen, eli ei tietoisesti hallittu. Ajattelen ruumiinintuution olevan ruumiintason aktiivinen toimija samaan tapaan kuin verbaalinen ego mielen tasolla.

Ruumiinintuutio toimii aina jossain ruumiinlogiikan kehyksessä. Ruumiinlogiikka ohjaa ruumiinintuutiota, sen kiinnostumisen laatua ja impulssien seuraamisen logiikkaa. Esimerkiksi Elina Pirisen nykytanssitunnilla ruumiinintuitioni tuottaa huomattavan erilaisia asioita kuin harjoitellessani jonkin näytelmän kohtausta kanssänäyttelijän kanssa. Ruumiinintuution seuraamisen peruslaatu on kuitenkin aina sama: se on kiinnostunut siitä mitä tapahtuu, ja tekee valintoja nautinnon pohjalta. Minulle näyttelemisen lienee juuri tästä syystä niin mielekästä: se on minulle

nautinnon seurailua kehyksissä, jossa voi tapahtua mitä tahansa mielenkiintoista. Tämä kehys voi sisältää myös kanssanäyttelijän, jolta saamani/ottamani impulssit vaikuttavat yhtä lailla ruumiiseeni ja ovat ruumiinintuitiolle materiaalia, josta kiinnostua ja vaikuttua.

Ajatukset ehtivät ruumiinintuition toiminnan “väliin” vain vähän. Klemolan termein verbaalinen ego on siis ruumiinintuitions seuraillessa hiljaa, ja vain kehotietoisuus sekä tarkkaileva minä toimivat. Tietoisen ajattelun rooli on enemmänkin pysyä passiivisena taustalla ja vain tuntemuksen tasolla ohjailta ruumiinintuition liikettä. Jos ruumiinintuitions veisi ruumiinlogiikan rajalle (esimerkiksi puhuisin repliikkejä huomattavan eri tavalla kuin on yhteisesti sovittu) ja uhkaisi viedä sen ylikin (puheeni muuttuisi sammaltavaksi), olisi tarkkailevan minän rooli huomata tämä ja herättää ruumiini muistuttamaan tuntemuksen muodossa ruumiinlogiikan rajoista ja palauttaa ruumiinintuitions keskeemmälle kyseistä kehystä. Tämä muistutus voi tarvittaessa tapahtua myös verbaalisen minän muodostaman lauseen muodossa (“eipä mennä sinne!”), mutta se vaatii enemmän aikaa tekemisen hetkessä.

Pyrin seuraavaksi kuvailemaan ruumiinintuitions roolia näyttelemisessäni. Ruumiinintuitions on minulle näyttelemisen ydin. Se tuo näyttelemiseeni sen “sisäisen elämän”, vangitsee mielenkiintoni, ja sen seuraaminen on itsessään palkitsevaa. Ruumiinintuitions seuraaminen ja sille herkistyminen synnyttää minulle näyttelemiseni virran ja sen tunteen, miltä näyttelemiseni tuntuu.

Ruumiinintuitions toimii koko minun ruumiini historian, identiteettini ja persoonani sekä kaiken tietämykseni ja itsetuntoni pohjalta. Minun itseni ydin on ruumiinintuitions lähde. Jokaisella on omanlaisensa uniikki ruumiinintuitions. Ajattelen, että ihmisen tekemiset (myös näyttelemisen tavat) selittyvät sillä, millainen hän on. Koen, että tuntemisessäni ihmisissä tämä yhteys on helppoa nähdä näyttämöllä. Ajattelen, että ruumiinintuitions herkistymällä voi päästä totunnaisten tekemisen tapojensa ohi. Ruumiinintuitions onnistunut kuuntelu siis jollain tasolla väistää normeja. Se kaivautuu minussa jonnekin, joka ei vielä suodatu ulkopuolelta tulevien normien kautta ja on kokemukseni mukaan ainakin jossain määrin ei-sukupuolistakin.

Ruumiinintuitions liike on se näyttelemisen sisäinen elämä, joka alkaa tapahtua, kun kaikki ulkoisemmat elementit on määritelty. Kun minulla on roolivaatteeni, repliikkini, liikkeenä, tahdonsuuntani, mietityt kaaret tulevassa toiminnassani, kontakti kanssanäyttelijään, hengitykseni, asentoni, katseeni, kaikki ruumiinlogiikkani määritellyt parametrit, ja tiedän täsmälleen mitä teen, voi näyttelemiseni silti mielestäni olla hengetöntä ja epäkiinnostavaa, ellen herkisty

ruumiinintuitionseni. Ajattelen ruumiinintuition ja siihen sitoutumisen olevan nimenomaan se tekijä, joka itselleni erottaa ulkoisesti teknisesti toistetun “tyhjän” näyttelemisen elämän ja sävyjen täyttämästä näyttelemisestä, jota on miellyttävää katsoa.

Ruumiinintuitionseni on kaikki ne sanallistamattomat asiat, joita ruumiinlogiikan sisällä tapahtuu. En voi hallita jokaista näyttelemiseni yksityiskohtaa mitenkään, vaan paljon tapahtuu tiedostamattani, itsestään. Voin tehdä jatkuvasti näyttelemiseeni tarkentuvia rajauksia ja kehyksiä ja lähestyä sitä mitä kehykseen jää, mutta se mitä tämän kehyksen tavoittamattoman ja mystisen ytimen sisällä tapahtuu, on minulle ruumiinintuitionseni piirissä. Esimerkiksi huohottaminen näyttelemisen kontekstissa: miten huohotan? Millaisia asioita alkaa tapahtua? Miten syvään hengitän, miten nopeasti, miten auki suuni on, miten katson huohottaessani, ja miten kaikki tämä varioituu, jos en liiemmin sitä tietoisesti kontrolloi. Nämä asiat ovat minulle ruumiinintuitionseni puolestani “valitsemia” asioita. Tarkkaileva minäni havainnot tuottavat ruumiintuntemuksia, joiden pohjalta ruumiinintuitionseni voi viedä tekemistä johonkin valittuun suuntaan, esimerkiksi pidättämään hengitystä hetken kesken huohottamisen.

Ruumiinintuitionseni herkistymistä voi harjoitella. Se vaatii mielestäni ennen kaikkea sosiaalisten totunnaisuuksien ja normien purkamista. Ajattelen, että ruumiinintuitionseni toimii joka hetkessä arjessakin, mutta kuitenkin näiden tekijöiden piilottamana. Herkistymisen harjoittelun lähtökohta voi olla esimerkiksi kysymys: “Mitä alkaa tapahtua, jos annan itseni herkistyä kehotietoisuudelleni, eli sille miltä ruumiissani juuri nyt tuntuu, ja alan suurentaa sitä antamatta minkään estää?”. Ruumiinintuitionseni toimii ennen kaikkea tämän kehotietoisuuden eli ruumiintuntemusten kentän pohjalta, seuraten ja aiheuttaen tuntemuksia ja niiden muuntumisia.

Minulle näytteleminen ei tapahdu arkitodellisuuden tasossa. Ajattelen, että arjessa minun on suitsittava ruumiinintuitionseni toimimaan, kuten arjen kontekstit edellyttävät. En voi alkaa ilmeillä holtittomasti verovirkailijalle, vaikka ruumiinintuitionseni sellaista ehdottaisi. Tosin esimerkiksi kurssitoveri Atte Antikaiselle voin, ja se aiheuttaa usein palkitsevia yhteisiä leikkimisen hetkiä. Mikäli täysin suljen itseni ruumiinintuitionseni kuuntelemiselta, päädyn tilaan, jossa ei oikeastaan tapahdu mitään. En keksi mitään, en kiinnostu mistään. Tämä voi olla aivan käyttökelpoinen tila veroasioita hoitaessa.

Koenkin tärkeäksi virittää itseäni ruumiinintuitionseni kuunteluun näyttelemistä varten. Teen tätä “futislämpäksi” kutsumani lämmittelyn kautta: siinä ajattelen olevani jalkapallopuolustaja, joka

reagoi kaikkiin mahdollisiin impulsseihin, ikään kuin vastustajan hyökkääjät yrittäisivät jatkuvasti harhauttaa minua joka suunnasta. Avaan silmiäni ja ajattelen sen myötä avaavani tietoisuuttani rekisteröimään minkä tahansa ärsyksen (hyökkääjien harhautusyrityksen), joka voi tulla mistä tahansa, milloin tahansa. Ajattelen katseeni villiksi ja aktiiviseksi, hieman transsinomaiseksikin. Käytännössä futislämpä on jatkuvaa varuillaan olemista sekä nopeita askelia, jatkuvia suunnanmuutoksia, välillä muutama juoksuaskel ennen pysähdystä, jatkuvasti ympärille pälyillen, katkonaisesti hengittäen. Kokemukseni mukaan olen tämän lämmittelyn jälkeen paremmin virittynyt valppaaksi ja läsnäolevaksi kokemaani näyttölemisen tilaan: aistin herkemmin impulsseja ympäriltäni, kanssanäyttelijöistäni ja ruumiistani. Koen laskeutuvani läsnäolevaksi ruumiiseeni, tuntien ja tiedostaen sen paremmin.

Toinen harjoiteltava asia on näyttölemisen suhteuttaminen kulloiseenkin kontekstiin. Tämä tarkoittaa minulle tarkoituksenmukaisten ruumiinlogiikoiden löytämistä kulloistakin tyyliä, kohtausta tai repliikkiä varten, sekä ruumiinintuition virittämistä näitä vasten. Konteksti selkenee keskustelemalla ja ajattelemalla, sekä erilaisia ruumiintuntemuksia kokeilemalla. Koen, että kun näyttölemisen konteksti ja ruumiinlogiikat selkiytyvät, voin paremmin hahmottaa ruumiintuntemuksen tasolla, milloin näyttölemiseni on tarkoituksenmukaista ja/tai “hyvää”. Tämä konteksti muodostuu minulle ruumiillisiksi “tarkistusmekanismiksi”: tunnen ruumiintuntemuksen tasolla, milloin teen jotain liikaa tai liian pitkään. Erityisesti esityksiä valmistettaessa käytän paljon aikaa katsojalle (oletettavasti) mielenkiintoisen ruumiinintuition laadun löytämiseen, jälleen kokeilemisen ja palautteen kautta. Pyrin näin löytämään itseäni kiinnostavia ilmaisun tapoja, ja sitten muuntelemaan niitä palautteen pohjalta.

Asiayhteydestä riippuen ajattelen ruumiinintuitiota myös leikin (seuraava luku) tai *subjektiviteetin läikyttelyn* kautta. Subjektiviteetti on käytössä enemmän liikkeen ja tanssin kontekstissa. Termi on Elina Pirisen käyttämä, ja olen tutustunut siihen hänen pitämiensä koulukurssien sekä Nurmeksen Sukset ristiin susirajalla -tanssileirin kautta. Olen tehnyt Pirisen pitämällä tunneilla merkittäviä henkilökohtaisia löytöjä suhteessa ruumiinintuition ja näyttölemiseen, joten koen tarkoituksenmukaisesti avata Pirisen ajattelua tekemäni (ja nauhoittamani) haastattelun pohjalta.

Pirisen praktiikassa subjektiviteetti pohjaa psykodynaamisuudesta, psykoanalyttisyydestä sekä psykoteoriasta inspiroituneeseen ajatukseen ihmisen *sisäisyydestä*. Hän on kiinnostunut ihmisen “ruumiin [ja mielen] ulostulemisesta ruumiista [sic] erilaisissa estetiikoissa ja temperamenteissa”. Tämän lähtökohta on sisäisyyden ajattelussa ja sen ulostulemisessa, joka voi tapahtua monina

erilaisina laatuina. Sisäisyys on oma rikas maailmansa, joten ulos tulee rikasta materiaalia ja temperamentteja. Tehtävänannoilla ja rajauksilla voidaan ohjata tätä ulostulemistä. Subjektiviteetin lähteenä Pirinen näkee ihmisen itsensä, tämän psykohistorian ja anatomian. Hän sanoo: “[anatomia] on hieno paikka lähteä herkistämään ja kutsumaan mielellisyyttä sen anatomisen rakenteen kanssa. Sillon me ei palauteta asioita vain mielikuvituksen tai mielen fantasmaan vaan siinä on joku sellanekin ankkuripiste kuin ruumis, ihan konkreettinen ruumis.” Pirinen ei näe subjektiviteettia myöskään täysin vapaana kenttänä, vaan se sisältää hyviä rajoituksia ja rajoitteita, jotka synnyttävät “henkilökohtaista signatuuria”. Pirinen koki myös mielenkiintoisena ajatuksen intuitiosta kuudentena aistina. (Haastattelu 8.2.2019)

Pirisen ajatukset subjektiviteetista osuvat hyvin yksiin sen kanssa, mitä itse käsitän ruumiinintuutiolla. Ruumiinintuition ankkuripiste on ruumissa, se pohjaa koko “minuun” ja voi ilmentyä monenlaisina laatuina. Ruumiinintuition seuraamisen kokemukseni on usein melko anatominen: koen näyttämiseni ruumiintuntemuksina, en tietoisina ajatuksina tai pelkkänä mielikuvitteluna. Koen myös, että ruumiinintuitioni ja itse-empatia voi viedä sellaisiin ruumiillisiin tunnetiloihin, joita en ole ennen kokenut, mutta jotka koen siinä hetkessä aidosti ja syvästi. Ruumiinintuutio voi siis näin tuottaa mielestäni puhtaasti uudenlaista materiaalia, ei vain toistaa jotain versiota jostain jo koetusta. Maininta intuitiosta mahdollisena kuudentena aistina asettaa sen mielestäni toimivaan kontekstiin: aistien tapaan se “vain tapahtuu”. Valitsen kuitenkin käyttää omaa termiäni, sillä se kuvaa minulle tarkoituksenmukaisemmin sitä, mistä näyttellessä on kysymys. Näin minun ei myöskään tarvitse ottaa huomioon kaikkia niitä subjektiviteetin nyansseja, jotka eivät olisi sopusoinnussa oman näyttämisen mallini kanssa.

Pirisen pitämällä *Subjektiiivinen ruumis* -kurssilla teimme yksinkertaisen liikkeen toistamisen harjoitusta. Pirinen pohjusti tehtävää (muistiinpano 10.1.2018): “Repetitiivinen sieluntila joka manifestoituu ruumiissa versus “vain” repetitiivinen liike. Ero on asenteessa. Tätä työstetään koko sielun piirissä.” Tämä asenne-ero on minulle ruumiintasolla sitoutumista juuri hetkessä tapahtuvan ruumiinintuition seuraamiseen. Pirisen tanssitunnit ovat itselleni ihanteellisia ruumiinintuition seuraamisen kehyksiä: niillä määritellään jokin tekemisen lähtökohta (kuten hengityksen kautta tekeminen tai kynsien herkistäminen), minkä jälkeen ruumiillinen tutkiminen on vapaata, oman nautinnon ja mielenkiinnon ohjaamaa.

Koen ruumiinintuutiollani olevan tendenssi tuottaa draamallista materiaalia. Tunnen usein olevani jonkinlainen hahmo tai henkilö, joka tekee jotain, vaikka tehtävänanto ei sellaista sisältäisikään.

Luulen tämän perustuvan siihen, että aloittaessani teatterin tekemistä, tällainen draamallinen laatu auttoi minua jäsentämään muun muassa liikeimprovisaatioita, jotka olivat minulle uutta ja osin haastavaa. Tulin tästä taipumuksesta erityisen tietoiseksi Pirisen tanssitunneilla Nurmeksessa. Havaintoni mukaan leirille osallistuneilla näyttelijöillä oli taipumus tuottaa vapaan liikkeellisen tutkimisen kontekstissa jonkinlaisia roolihahmoja, jotka suhtautuivat meneillään oleviin asioihin. Näillä roolihahmoilla tuntui olevan jonkinlainen psykologia tai toiminnan logiikka, joka oli tekemisestä nähtävissä. Vastaavasti tanssijat tuottivat enemmän “puhdasta” liikettä, jossa vastaavaa psykologian tasoa ei ollut nähtävissä. Koin kiinnostavaksi pyrkiä tietoisesti virittämään itseäni kohti ei-draamallisen materiaalin tuottamista.

Kokemukseni mukaan ruumiinintuitioni on vaikea toimia, mikäli huomioni harhailee, pelkään paljastamista tai paljastumista, tai koen kontrollin tarvetta. Ruumiinintuition seuraaminen vaatii arvaamattomalle ja epämääräiselle suostumista. Mielestäni humalan näyttelemine on loistava ruumiinintuition harjoite: miten humalani varioituu hetkessä, miten kompastelen ja sammallan, mitä sanoja pääsee suusta, miltä ne tuntuvat. Samoin esimerkiksi toisen ihmisen katseen humoristissävyytteinen välttely minuutin ajan: millaisia hetkiä ja laatuja, leikkauksia ja tunneilmaisun häivähdyksiä siinä ehtii syntyä? Minulle kaikki tietoisesti valitsematta tapahtuva variaatio tapahtuu ruumiinintuition tasossa, nopeasti.

Ruumiinintuition seuraamisen kuvaus voisi olla esimerkiksi seuraavanlainen: suuntaan huomioni kehotietoisuuteeni, ja edelleen vastaani. Herkistän vatsaani, jolloin laajeneva tuntemus leviää vatsasta rintakehän kautta kasvoihini. Suuni aukeaa ja sen myötä alan tuntea aavistuksenomaista pelokkuutta. Saan impulssin kääntää päätäni nopeasti oikealle, ja sen tehtyäni pääni päätyy kevyesti nykivään ja leijuvaan tilaan. Tuleva repliikki tuntuu nousevan kitalakeani pitkin ylös, ja aivastusta muistuttavan purskauksen kautta sanon “en se ollut minä”, heti häveten sitä. Katseeni laskee maahan, ja alan painua hitaasti kasaan kohti maata. Jään seisomaan huonoon ryhtiin, sulkeutuneiden huulieni välistä ilmaa katkonaisesti ja leikitellen puhallellen. Saan impulssin sulkea suuni ja hymyillä, jännittäen hauikseni käsieni pysyessä suorina. Jännitys leviää vastalihaksiini. Puhallan nenän kautta keuhkoni tyhjäksi ja jään lasiseen tuijotukseen.

Kuvauksen käännteet tapahtuvat sekä tietoisesti että ruumiini minun puolestani tekemien valintojen kautta. Useassa kohdissa on vaikea erottaa, mistä valinta kumpuaa. Ajattelen olevani vain sitoutunut jokaisessa hetkessä ruumiinintuitioni kuunteluun, eli hetkessä tapahtuvaan ruumiini leikkiin seuraten sitä, mikä tuntuu hyvältä tai mielenkiintoiselta. Rajatummassa kontekstissa, kuten

teatteriesityksessä, kaikki tämä toiminta olisi hienovaraisempaa ja mahdollisesti peitetumpää. Toiminnan peruslaatu olisi kuitenkin samaa.

Vaihto-opiskeluni aikana Malmön Teaterhögskolanilla syksyllä 2018 huomasin ruumiinintuition toimivan oikeastaan täysin samalla tavalla myös ruotsinkielisessä kontekstissa. Erilainen kieliympäristö vaikutti oikeastaan vain leikkikentän laajuuteen: en pystynyt toimimaan yhtä vapaasti, sillä en tuntenut kielen pieniä yksityiskohtia yhtä hyvin kuin suomen kielen kontekstissa. En hallinnut erilaisten tuhadusten ja voivotteluiden kirjoja, joten olin ruotsin kontekstissa rajoittuneempi niiltä osin. Tämä oli kuitenkin pitkälti sosiaaliseen tilanteeseen (ei ruumiiseen) liittyvä dynamiikka, sillä halusin olla kielellisesti yhtä natiivi kuin paikallisetkin ja kaipasin asiassa heidän hyväksyntäänsä. Ruumiiseeni syventyminen auttoi kuitenkin näyttelemistä aina, kun koin epävarmuutta kielitaidostani.

3.3.1 Näyttelemisen leikkinä

Leikki kysyy jatkuvasti mitä sitten tehtäisiin. Leikki ei tunne virhettä. (Saana Lavaste Teatterikorkeakoulun valmistujaisjuhla Publiikkissa 1.6.2018)

Ajattelen näyttelemistä leikkinä monella tapaa: itse tekeminen voi olla leikkimistä, dramaturginen prosessi voidaan nähdä leikkinä, asenne voi olla leikkimielinen (ja salliva) tai leikki voi olla metafora koko tekemiselle/prosessille. Leikki on minulle (uusien) ruumiintilojen etsimistä, ja sen myötä myös uuden näyttelemisen etsimistä, ja sellaisena itsessään palkitsevaa. Mielestäni leikille on aina tilaa. Vaikka tehtävänä olisi istua paikallaan ja tuijottaa seinää, voi siinäkin leikkiä ja tutkia. Seinässä olevaa pistettä tuijottaessakin tilanne voi olla itselle täynnä eloa, suuntia ja mielenkiintoista ruumiillista syvyyttä, jopa variaation mahdollisuuksia. Minulle näyttelemiseni on aina leikin löytämistä jokaisesta näyttelemisen kontekstista ja kehyksestä.

Ruumiinintuition seuraamisessa on minulle paljon samaa kun leikissä. Olen kokeeksi päättänyt leikkiä tänä keväänä muutamaa otteeseen, sen enempää asiaa määrittelemättä. Ajattelin vain, että annan itseni leikkiä, enkä välitä muusta. Tein näin muun muassa jäisellä mattolaiturilla helmikuussa 2019, jolloin myös painoin tietoisesti mieleen, mitä pääpiirteissään tein. Tein tuolloin seuraavaa: kiersin mattolaituria, tutkin jään erilaisia muotoja ja laatuja eri kohdissa, irrotin palan jäätä katsoakseni kuuta sen lävitse, kuuntelin jääpeitteen aiheuttamia ääniä, tasapainottelin mattolaiturin eri osien päällä, varoin vettä, liu'uin jäätä pitkin kaiteesta tukea hakien, yritin kengälläni siloittaa

jäätä, löysin pilkkivavan osan, jolla raaputin kovaa lunta, kunnes hylkäsin vavan asettelemalla sen erälle pöydälle. Olin koko ajan täysin uppoutunut tekemiseen, ja se tuntui koko ajan mielenkiintoiselta ja palkitsevalta. Minun ei tarvinnut pysähtyä keksimään, mitä tekisin seuraavaksi, vaan tekemiseni ja kiinnostukseni oli virtaavaa. Tämä kesti ehkä 15 minuuttia, ja olisin hyvin voinut jatkaa vielä pidempäänkin.

Se mitä tapahtui, on samaa, mitä esimerkiksi Elina Pirisen tanssitunneilla on tapahtunut: kiinnostuin asioista, aloin tehdä niillä jotain, varioin tekemistäni, kunnes kiinnostuin jostain muusta. Välillä sysäsin itseäni johonkin suuntaan, kuin katsoakseni, mitä tapahtuu. Koko ajan tekemistäni leimasi syvä keskittyminen siihen mitä tein, ja kiinnostuminen mitä merkellisimmistä asioista. Arjessani en tekisi juurikaan niitä asioita, joita leikkiessäni päätin tehdä. Leikkimiseni ei perustasoltaan eronnut merkittävästi siitä, mitä se oli minulle 20 vuotta sitten. Koin tuntemuksen tasolla huomattavaa samankaltaisuutta leikkimiseni ja näyttelemiseni välillä. Ainoa merkittävä ero lienee näyttelemisen tapahtuminen ulkopuolisen katseen alla, ja tämä ero on ilman muuta merkittävä. Koen tällaisen leikkimiseni toimivan siten, että vaikka olen täysin uppoutunut siihen, niin silti jokin osa minusta (tarkkaileva minä) toimii ikään kuin todistajana sille mitä teen. Tämä osa minusta huolehtii leikkimiseni rajoista ja merkitsee muistiin asioita, jotka tuntuvat kiinnostavilta. Vaikka tietoisuuteni osin hämärtyy leikkimiseeni, niin silti muistan mitä tein ja jopa mitä tunsin tai ajattelin jossain tietyissä kohdin.

Ella Mettänen puhuu maisterin opinnäytteessään *Versioita minusta – ehdotelmia näyttelijän muuntautumiseen* leikistä ja leikkimielisyydestä näyttelemisessä. Hän mainitsee leikkimisen tuottavan hänen näyttelijäntyössään hyvää irrationaalisuutta, joka mahdollistaa “kuvia mitä erikoisimmista ihmisistä” (2016, 19). Leikkimisen näennäinen irrationaalisuus on minullekin yllätyksellisen materiaalin lähde, ja sikäli siis “vakava” taiteellisen materiaalin lähde. Leikkimisen korostaminen näyttelemisen kontekstissa tarkoittaa minulle sitä, että tekemisestä putsataan turha analyysi ja laadullisuuden tavoittelemisen ja luotetaan siihen, että niissä valituissa kehyksissä toteutuva mahdollisimman hyvä leikkiminen tuottaa myös mahdollisimman tarkoituksenmukaista näyttelemisen materiaalia. Näyttelemisen hetkessä ei ole tilaa rationaalisuudelle ja jonkun muun asian kuin itse näyttelemisen hetken tavoittelulle. Näyttelemisen arviointi voi tapahtua vasta jälkikäteen, ei kyseisessä hetkessä. Mettänen tunnistaa myös leikkimisen poliittisen potentiaalin viimeisenä opiskeluvuotenaan valmistamastaan *Lokki*-esityksestä: “*Lokki* mielestäni kapinoi [...] normaaliuden ja sopimattomuuden illuusioita vastaan, ja sitä kautta manifestoi monimuotoisemman

ihmiskuvan puolesta. Toiveeni on, että katsoessaan *Lokkia* katsoja kokee näkevänsä kahden aikuisen ihmisen leikkivän.” (Mettänen 2016, 20)

Mettänen mainitsee myös vapauden sallimisen tarkoituksena olevan “vapauttaa minut ja roolihenkilö kokemaan ja elämään näyttämön tapahtumia aidosti kaiken valmiiksi harjoitellun rinnalla, mikä tuo näyttelemiseen toivomaani leikkisyyttä” (2016, 8). Ajattelen leikkisyyden voivan olla myös vakavaa, ja sillä voitavan käsitellä myös vakavia ja synkkiä aiheita. Näidenkin aiheiden tutkiminen voi olla palkitsevaa ja mielenkiintoista. Leikki ei siis tarkoita ulospäin hauskana näyttäytyvää tekemistä.

Myös Teatterikorkeakoulun dramaturgian professori Katariina Numminen puhuu leikistä teatterin ja esityksen kontekstissa artikkelissaan *Dramaturginen prosessi leikkinä*, joka julkaistiin osana teosta *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyä aina* (2018). Hän esittelee leikin klassiset määritelmät (Johann Huizinga ja Roger Caillois), jotka “esittävät leikin olevan arjesta erillistä, vapaaehtoista, hyötyä tuottamatonta toimintaa, jota tehdään sen itsensä vuoksi. Leikissä tapahtumien kulku ei ole etukäteen sovittua vaan leikkijöistä riippuvaista, ja leikissä tärkeää on joko sääntöjen seuraaminen tai kuvittelu” (mts. 174–175). Leikki näyttelemisen kontekstissa kuitenkin mielestäni tuottaa täysin relevanttia hyötyä, kunhan leikkimisen kehys vain on kohdillaan. Näyttelemisleikissä oleellista on siis tiettyjen sääntöjen puitteissa tapahtuva kuvittelu. Nummisen mukaan leikki voi “muuttaa suuntaa, laajeta, vaihtua ja varioitua vaikka jatkuvasti”, se “vaatii ponnistelua ja konkreettista tekemistä” ja “voi tuntua materiaaliselta ja hitaalta, vaivalloiselta, nololta ja työläältä” (mts. 176–177). Samaistun näihin luonnehdintoihin vahvasti: mielestäni erityisesti nyt “aikuisena” leikkiminen (ja näytteleminen) vaatii normien rikkomista, ja uskallusta paljastaa itsensä: näin minä toimin, ajattelen ja leikin. Tällaisia asioita minusta nousee, myös ja erityisesti näytellessä. Leikkiessä ei oikeastaan voi piiloutua: kaikki mitä tuotan, on minusta itsestäni. Tässä näen eron peliin: pelissä säännöt ovat niin selvät, että minun ei tarvitse samassa mielessä tuottaa henkilökohtaisuudestani kumpuavaa materiaalia.

Numminen esittelee psykoanalyytikko Donald Winnicottin ajatusta leikin tapahtumisesta subjektin sisäisen maailman ja ulkoisen todellisuuden rajapinnassa (mts. 180). Hän toteaa, että leikissä “käsitellään mielen sisältöjä” suhteessa “maailmaan ja jaettuun todellisuuteen”. Näin ollen “leikki on olennaisesti rajailmiö, jossa subjekti on paradoksaalisesti yhtä aikaa sisäisessä ja ulkoisessa todellisuudessa.”

Seuraava kuvaus tuotti minulle suuren oivalluksen:

“Winnicottin mukaan lapsi kerää esineitä tai ilmiöitä ulkoisesta todellisuudesta ”leikkialueelle” ja käyttää niitä jonkin sisäisestä tai persoonallisesta todellisuudesta olevan asian tai sisällön käsittelyyn. Lapsi ottaa esiin kuvittelupotentiaalinsa ja elää leikkialueella oman kuvittelunsa ja ulkoisen todellisuuden osien tai fragmenttien kanssa. Leikkiessään lapsi käsittelee ulkoisia ilmiöitä kuvittelua palvelevalla tavalla ja lataa valittuja ulkoisen todellisuuden ilmiöitä kuvittelun tai unen merkityksellä ja tunteella, sisäisellä merkityksellä.” (mts. 180)

Pidän tätä oivallisena vertauksena näyttelemiseen. Lapsi on näyttelijä, sisäinen rinnastuu näyttelijän sisäiseen ja ulkoinen esityksen kontekstiin, leikkialue on itse esitys, ja kuvittelupotentiaali toimii moottorina. Ajattelen, että näyttelijä lataa tekemisensä sisäisyydellään. Tämä vaatii uskallusta: näytellessä ja leikkiessä näkyy väistämättä jotain näyttelijän tai leikkijän sisäisyydestä; myös mahdollinen tästä yhteydestä kieltäytymisen yritys. Luin Ylioppilasteatteri-kesänä 2014 Teatterikorkeakouluun päässeen ystäväni muistikirjan sivulta puolivahingossa lauseen “Näyttelemine on paljastamista”. Lause oli lainaus H-P Björkmanilta. Winnicottin ajatusta lukiessani ymmärsin, mitä Björkman on voinut lauseellaan tarkoittaa: näyttelemine on oman sisäisyytensä paljastamista tekemisensä sävyttämisen ja/tai siihen kuuluvan leikkimisen kautta. Leikki on siis ilmiönä todella radikaali. Se on aina henkilökohtaista, sisäisyyden tulemistä ulos. Ajattelen, että kaikki valintamme informoivat sisäisyytemme kautta. Kaikki, mitä valitsen tehdä, kertoo jotain minusta, halusin tai en.

Leikin palkitsevuus liittyy minulla myös valtaan: olen itsevaltainen omassa leikissäni, määritellyn leikkini sisällä. Käytän valtaa kun seurailen omaa nautintoani leikin kehysten sisällä. Olen todella aktiivinen subjekti, joka saa aikaan haluamiaan asioita. Kyse on jälleen rajauksesta: niissä rajoissa olen vapaa ja itsevaltainen.

Toisinaan leikki tai peli toteutuu esityksessä repliikkien ja näyttelemisen taustalla.

Työharjoitteluproduktiossani Oulun kaupunginteatterin (nyk. Oulun teatteri) *Saiturissa* olimme kurssitoverini Atte Antikaisen kanssa sopineet pyrkivämme käymään ainoan näyttämöllä tapahtuvan varsinaisen kohtaamisemme aikana parin sekunnin leikin: pyrimme tervehtimään toisiamme mahdollisimman isosti ja hölmösti, mutta kuitenkin niin, ettei kukaan muu tajuaisi että

pyrimme hetkessä viihdyttämään toisiamme. Tämä valinta tuotti ilmaisuja, jonka ajattelin hyvin kuvaavan roolihahmoni mielentilaa, kun hän oli juuri saanut kuulla mullistavan uutisen.

Yhteinen näyttämöllinen leikki vaatii optimitilaa: mikäli toinen osapuoli ei ota vastaan impulsseja ja reagoi niihin ruumiillisesti, ei "kuuntele" kanssänäyttelijäänsä, tai hänen mielensä harhailee, ei yhteinen leikki voi tapahtua. Mielestäni näyttelijöistä on mahdollista nähdä, jos he "aidosti" vaikuttavat toistensa tekemisistä. Tällainen näyttelemisen sisältää niin suuren määrän pieniä ja nopeita yksityiskohtia, jotka ovat yhdistettävissä suoraan kanssänäyttelijän tekemiseen, etteivät ne voi olla etukäteen päätettyjä tai etukäteen päätetyn, tiukasti ja varioimatta seurattavan uran mukaisia. Katsojalle tällaisessa dynamiikassa lienee myös osa improvisaatioteatterin hauskojen kohtausten viehätystä: katsoja nauraa yksinkertaisesti sille, että tunnistaa näyttelijän vaikuttuvan siitä, mitä toinen näyttelijä tekee, vaikkapa yllättyen oudosta ehdotuksesta.

3.4. Huomion ohjaaminen

Ajattelen, että kaikki impulssien aistiminen on pohjimmiltaan huomion siirtämistä. Esimerkiksi voin katsoa jotain ja tunnustella missä kohdin ruumistani jotain "tuntuu tuntuvan", eli mistä tuntuu nousevan jotain, joka vie huomioni. Syvennän tämän kehonosan tarkkailua: nyt kun tarkkailen tätä nousevaa tuntemusta, mihin se seuraavaksi vie, mistä alkaa nousta seuraava asia, mitä alkaa tapahtua? Siirrän siis huomiotani katsomastani asiasta ruumiini johonkin kohtaan, ja siitä laajemmin ruumiiseeni tai seuraavaan "alkavaan" asiaan ja siitä taas seuraavaan.

Näin syntyvässä ruumiillisessa tutkimuksessa huomion hallitseminen on avainasemassa.

Huomion ohjaaminen liittyy vahvasti Klemolan kolmijakoiseen malliin ihmisen tietoisuuden tasoista: verbaalinen minä, kehotietoisuus sekä tarkkaileva minä. Näytellessäni pyrin sitouttamaan verbaalinen minäni ruumiinintuitioni kuunteluun sekä kanssänäyttelijöihini reagoimiseen. Muuhun keskittyminen on pois itse näyttelemisestä, kuten vaikkapa kaikki ajattelu siitä, miltä tekemiseni näyttää, mitä muut siitä ajattelevat tai muistanko hetken päästä tulevan repliikkini. Huomio voi harhautua liiaksi myös siihen, että näyttelemisen sujuu hyvin ja jokin repliikki meni erityisen kohdilleen. Näitä yhdistää kuitenkin huomion siirtyminen pois itse näyttelemisestä ja ruumiillisuudesta. Ajattelen huomion harhailemisen (mistä tahansa syystä) olevan näyttelemisen suurimpia esteitä. Kandidaatintyöni käsitteli pitkälti "hyvään" pyrkimisen problematiikkaa sekä ulkopuolelta tulevien katseiden negatiiviseksi koettua vaikutusta.

Optimitilanteessa minulla ei ole tarvetta kuvailemiseni huomiota vieville ajatuksille. Ajattelen, että harjoittellessa ruumiini muistiin kertyy paljon tietoa käsillä olevasta näyttelemisen kontekstista. Kontekstista puhuminen, kokeileminen ja harjoittelu mahdollistavat sen, että ruumis muistaa, mistä tekemisessä on kysymys ja missä tekemisen rajat menevät: miten leikkikenttä määrittyy. Tällöin voin pelotta suunnata kaiken huomioni kanssanäyttelijöihini sekä ruumiintuutioon. Minun ei näyttelemisen hetkessä tarvitse huolehtia itsestäni ja ruumiistani; se muistaa kyllä mitä peliä pelataan. Tämän myötä kaikki reaktiot osuvat kohdilleen ilman tietoista ajatteluakin. Tällöin tunnen ruumiintuntemuksen tasolla, miten näyttelemisen sujuu. Mikäli näyttelemisen sujuu käsitykseni mukaan hyvin, tuntuu ruumiissa yksinkertaisesti hyvältä ja energiseltä. Vastaavasti koen epämiellyttävää epäsymmetriaa, mikäli näyttelemisen on jotenkin epäselvää eikä tunnu sujuvan. Tällöin koen tarvetta jollekin ruumiilliselle muutokselle, kuten aksentille tai rytmin, intensiteetin, tunteen tai puheilmaisun muutokselle, tai vahvemmalle sitoutumiselle sen hetken tekemiseen. Nämä tuntemukset eivät ehdi muodostua lauseiksi tietoisesti ajatteluni piiriin, ellei huomioni harhaile. Huomion harhailun sekä “huonosti sujumisen” hetkellä pyrin aktiivisesti kiinnostumaan meneillään olevasta, eli sitoutumaan hetkeen ja olemaan siinä läsnä kaikelle mitä tapahtuu. Mikäli huomaan tekemiseni tai huomioni jumiutuvan, voin itseäni horjuttamalla herättää itseni pois tilasta, jossa sillä hetkellä näyttelen. Tällaisia horjutuksia voivat olla esimerkiksi tekemisen keventäminen, pienen tauon pitäminen tai fyysinen pieni ravistus, joka ei välity katsojalle asti, mutta tuottaa ruumiilleni jotain mitä tutkia ja mihin reagoida.

Aiemmin kuvaamani futislämpö virittää ruumiini valppaaseen, herkästi havainnoivaan ja impulsseista kiinnostuvaan tilaan. Huomion pitäminen itse tekemisessä ei näytellessä vaadi erityistä ponnistelua, sillä ruumiillani ei ole syytä kiinnostua mistään muusta kuin käsillä olevasta leikistä. Tärkeimpiä teesejäni itselleni onkin: tee näyttelemisestääsi itsellesi kiinnostavaa; kiinnostu hetkestä, jossa olet sekä siitä, mitä teet. Koen omaa kielioppiani käyttäen, että mikäli huomioni on sitoutunut ruumiinloogisessa kehyksessä tapahtuvaan ruumiintuution kuunteluun (leikkiin), olen läsnä ja valppaassa, kohottuneessa näyttelemisen tilassa.

Voin harjoitella huomion ohjaamista eri asioihin ruumiissa ja sen ulkopuolisessa tilassa, ja näin auttaa näyttelemistäni. Kaikki näyttelemisen (voi) harjoittaa tätä taitoa, mutta erityisesti tätä on koulutuksessani kandidivuosina viikottain jatkuneen *chi-kungin* kautta. Chi-kung on mielestäni ennen kaikkea kehotietoisuuden herkistämistä. Yksinkertaisten ja kestollisten harjoitteiden – asentojen ja liikkeiden – kautta huomio viedään kehon sisäisiin tapahtumiin. Olen myös meditoinut paljon kouluajanani. Tehtävät ovat suoraviivaisia: seuraila omaa hengitystä tai kuvitella olevansa puu, ja

aina lempeästi palauttaa huomionsa takaisin harjoitteeseen sen harhaillessa. En muista koulussa sanoitettaneen sitä yksinkertaiselta tuntuvaan asiaa, että näyttelemisessä ydinasiaa on oman huomionsa ohjaaminen, ja vastaavasti että chi-kung (ja meditaatio) on nimenomaan siihen liittyvää harjoittelua. Olen kokenut chi-kungin myös mielenkiinnon ja leikkimisen löytämisen harjoitteena. Siinä tutkin kokemuksellisuutta ruumiissani: mikä siellä elää, mitä ruumiintuitionsi syöttää siinä selkeässä kehityksessä? Ja mikä tästä leikistä tekee palkitsevan?

Koen näyttelemisen usein kamppailuksi huomion harhailun kanssa. Tätä harhailua aiheuttaa ainakin itselläni ensisijaisesti verbaalisen egon väliintulo. Se esittää kysymyksiä, kuten “onko tämä kiinnostavaa, onko tämä ruumiillisuuteni kiinnostavaa, ja mitä muut tästä ajattelevat”. Mitä paremmin jokin asia on harjoiteltu, sitä vähemmän verbaalisella egolla on materiaalia, jonka pohjalta toimia. Tuntuu, että kun minulle selkeytyy se, mihin ruumiillisuuteen keskittyä (kuten kohoavaan takaraivon tunteeseen tai leikin tunteeseen kyseisissä kehityksissä), tietoinen ajattelu ja verbaalinen minä eivät oikeastaan ehdi mukaan. Tarkkaileva minä ehtii, ja se riittää.

Muistan muutaman kerran, kun olen ollut todella poissaoleva näytellessäni. Toisen vuosikurssin monologiesityksissämme ennen minun esitysvuoroani kävi muutama kammellus, joiden seurauksena luulin minua ennen esiintyneen vuosikurssilaiseni olevan minulle todella vihainen. Oman monologini aikana olin aivan jumissa tässä ajatuksessa, enkä pystynyt keskittymään itse monologin esittämiseen ollenkaan. En keskittynyt hetkessä ollenkaan ruumiiseeni, vaan ainoastaan miettimään, miten pyydän hetken päästä kurssitoveriltani anteeksi ja miten kohtaan hänen suuttumuksensa. Yhdessä kohdin tekstiä hyppäsin muutaman sivun yli, huomasin sen, ja hyppäsin takaisin, mikä aiheutti lisää stressiä epäonnistumisesta. Opettajani sanoi kuitenkin esityksen menneen hyvin ja oli ihmeissään, kun kerroin esityksenaikaisista tuntemuksistani. Olin siis toiminut puhtaasti ruumiini muistin varassa toistaen kaiken ulkoisesti harjoitellun mukaan. Monologi oli ilmeisesti niin hyvin harjoiteltu (ruumiintasolla), että vaikka koin olevani täysin poissaoleva, se ei näkynyt katsomoon juuri ollenkaan.

Toinen poissaolemisen kokemus tapahtui *Saiturissa* kohtauksessa, jossa olin tottunut siihen, etten saa kanssänäyttelijältäni liiemmin varioituvia reaktioita, eli juuri mitään, mihin reagoida. Huomasin näytellessäni miettiväni aivan muita asioita, kuten mitä tekisimme esityksen jälkeen kurssitoverini kanssa. Muistan ajatelleeni itseäni ulkopuolelta: “tässä minä näyttelen ja kekkuloin, vaikka ajattelen jotain ihan muuta, eikä yleisö tajua sitä”. Tässä tilanteessa ehdin tajuta, että minun täytyy auttaa itseni pois tästä epäkeskittyneestä tilasta. Tein sen suurentamalla yhtä sovittua reaktiotani totuttua

isommaksi, näin palauttaen huomioni ruumiiseeni. Tein siis tietoisesti horjutuksen. Tämä aiheutti minulle ruumiillisesti sopeutumista vaativan tapahtuman, jolloin kaikki huomioni sitoutui tähän sopeutumiseen.

3.5. Chekhov-tekniikasta

En lähesty näyttelemistäni lähtökohtaisesti minkään tietyn näyttelijäntekniikan kautta ja minusta tuntuu, että koulutukseni on ohjannutkin “oman metodin” hahmottamiseen. Käytän kuitenkin roolityöskentelyssäni paikoitellen Chekhov-tekniikkaa: sen psykologisia eleitä, aistien ja kehonosien supistamista tai laajentamista sekä kehollisia mielikuvia. Näihin tutustuimme Lenard Petitin (Michael Chekhov Acting Studio New York) pitämällä Chekhov-tekniikan kurssilla joulukuussa 2016. Chekhov-tekniikka kattaa paljon muitakin työkaluja, mutta erityisesti nämä ovat jääneet kurssilta omaan käyttööni.

Chekhov-tekniikassa keskeistä on näyttelijän energiakehon käyttäminen. Tulkitsen energiakehon vastaavan Bredenbergin kuvitteellista kehoa. Lähestyimme energiakehon hahmottamista käden liikuttamisen harjoitteen kautta. Pyrimme liikuttamaan kättämme ollen mahdollisimman tietoisia siitä, miltä se tuntuu. Vähitellen pienensimme liikettä, mutta pyrimme edelleen tuntemaan saman tuntemuksen kuin laajemmassa liikkeessä. Lopulta lopetimme käden fyysisen liikuttamisen, mutta pyrimme edelleen tuntemaan käden liikkeen. Tätä Petit nimitti energiakehon liikkeeksi. Oleellista oli nimenomaan tuntea nämä energiakehon liikkeet, ei visualisoida niitä itselleen. Se tuntui todella toimivan: tunsin kuvitteellisesti, miten käteni liikkui, vaikken sitä fyysisesti liikuttanutkaan. Tämä kuvittelu siis tuntui ruumiissani fyysisesti. Bredenbergin kielioppia käyttäen erotin reaalisen ruumiini ja kuvittelun kehoni toisistaan liikuttaen ainoastaan kuviteltua kehoani. Tämä liike todentui ruumiintuntemusteni kentässä. Pidin tätä havaintoa mullistavana.

Energiakehon tutkimista jatkettiin aistien ja kehonosien supistamisen ja laajentamisen harjoitteella. Pyrimme esimerkiksi laajentamaan makuaistiamme tai sydäntämme, tai supistamaan silmäämme, ja tunnustelemaan, minkälaisia ruumiintuntemuksia se aiheuttaa. Nämä syntyneet tuntemukset pyrittiin laajentamaan koko ruumista virittäviksi. Tällainen verrattain yksinkertainen ruumiillinen kuvittelu tuotti todella käyttökelpoiselta tuntuvaan materiaalia. Esimerkiksi pelkkä silmien laajentamisen kuvittelu tuntui synnyttävän pohjan kokonaiselle roolihahmolle, jota ohjaa ympäristöstä kiinnostuminen ja ihmettely.

Psykologiset eleet esiteltiin meille melko lailla universaaleina tapoina tiivistää jokin tahto tai toiminnan suunta. Psykologiset eleet jaettiin kuuteen peruseleeseen: I want, I reject, I give, I take, I hold my ground sekä I surrender. Eleitä tutkittiin hakemalla näiden tahtotilojen ehdottamaa ruumiillista elettä. Jokaiseen löytyi melko tarkasti määritelty liike, joka tiivisti kyseisen tahtotilan. Seuraavaksi näille liikkeille etsittiin energiakehon liike, eli ruumiintuntemus, joka liikkeistä syntyi ilman kehon fyysistä liikuttamista. Oli mielenkiintoista huomata, miten nämä psykologiset eleet todella tuntuivat ruumiissa: tuntui kuin ruumiini solut olisivat suuntautuneet eleen mukaisesti. Esimerkiksi työntämisen eleeseen pohjautuva "I reject" tuntui siltä, kuin ruumiini solut yrittäisivät työntää torjunnan kohdetta pois päin. Vastaavasti "I want" tuntui "solutasolla" siltä, kuin kurottaisin kohdetta kohti ja pyrkisin vetämään sitä luokseni. "I give" tuotti tuntemuksen solujeni avautumisesta ja pehmeästä liikkeestä kohdetta kohti, "I take" sulkeutuvaa kohteen vetämistä itseäni kohti, "I hold my ground" vahvaa ja päättäväistä suuntautumista alaspäin, ja "I surrender" solujeni avautumisen ja alaspäin valumisen tuntemusta. Psykologiset eleet tuntuivat todella käyttökelpoisilta dialogissa tahdonsuuntien hahmottamisessa ja ruumiillistamisessa. Ne toimivat mielestäni erityisen hyvin puhuttavan tekstin värittäjinä silloin, kun puhuva henkilö tarkoittaa muuta kuin sanoo.

Harjoittelimme Petitin johdolla myös mielikuvien käyttämistä. Ne olivat joko ruumiiseen liittyviä mielikuvia (jäiset silmät, reikä sydämessä tai putoavat sukuelimet) tai ääneen todetun lauseen kautta haettuja virittymiä. Jälkimmäiset näistä alkoivat aina sanoilla "I want to feel the sensation of...", ja lause täydennettiin esimerkiksi "fear", "defeat", "standing in the moonlight" tai "the eighth day of rain". Näin siis Petitin mukaan pyydettiin keholta tämä tuntemus ja seurattiin sitä. Jälleen ruumis tuntui osaavan kuin itsestään virittyä näiden mielikuvien mukaan. Koin, ettei minun tarvinnut aktiivisesti pyrkiä kohti mitään erityisiä ruumiillisuuksia, vaan keskityin lähinnä kuuntelemaan, mitä ruumiini alkoi hetkessä tuottaa. Minulle erityisesti sydämen putoamisen mielikuva toimi voimattoman surun virittäjänä, ja tuntui, että löysin sen kautta itkua kohti vievän väylän. Olin toistaiseksi itkenyt näyttämöllä vain vahvan ja intiimin henkilökohtaisen mielikuvittelun kautta.

Petitn lähestymistapa Chekhov-tekniikkaan tuntui hämmentävän toimivalta. Tuntui, kuin ruumiini todella olisi tiennyt ja osannut paljon sellaista, josta en ollut niin tietoinen. Tämä kurssi oli käänteentekevä ruumiin ajattelun ja ruumiin mystisyyden hahmottamisessa. Energiakehon käyttäminen tuntui tuottavan käyttökelpoista ruumiillisuutta jo kevyelläkin harjoittelulla, mutten osannut selittää itselleni, mistä tämä ruumiillisen kuvittelun toimivuus kumpusi.

3.6. Itsetunnosta

Tensions and limitations always come from a lack of trust in yourself: either you are over-anxious to communicate or to present an image, or you want to convince an audience of something about yourself. (Cicely Berry 1973, 12)

Koen tärkeäksi kirjoittaa itsetunnosta, sillä se on ainakin itselläni suorassa yhteydessä kaikkeen näyttelemiseen. Se tunnutaan sivuuttavan näyttelijänteknisessä keskustelussa, vaikka mielestäni itsetuntoon liittyvät ongelmat ovat mahdollisesti suurin yksittäinen näyttelemistä rajoittava tekijä. Koen, että itsetuntoonsa voi vaikuttaa ja sitä voi harjoitella. Koen nykyisin, että näyttämöitsetuntoni on hyvä. Tämä perustuu nähdäkseni pitkälti seuraaville tekijöille: omille totuuksilleni, ulkopuolelta saamalleni vahvistukselle sekä näyttelijäntekniselle osaamiselle.

Ajattelen, että kunkin ihmisen maailma on ainakin osittain ihmisen oma konstruktio. Ihminen voi tunnistaa totuudet, joiden pohjalta toimii, ja vaikuttaa niihin. Harvat ihmisen "totuudet" ovat lopulta muuttumattomia vakioita, mutta ne vaikuttavat ihmisen olemiseen ja näyttelemisen ruumiillisuuteen kuin ne todella olisivat totta. Koen olevani looginen ja analyyttinen, ja olen päätenyt seuraavan totuuslistani eri kohtiin mielestäni tarkastelua kestäväen loogisen päättelyn kautta pidemmän ajan myötä. Niitä pohjustavat omat arvoni ja maailmankuvani, ja niiden muotoutuminen on jatkuvasti käynnissä oleva prosessi.

1. Olen ihmisenä hyväksytty ja arvokas sellaisena kuin olen, ehdoitta, kuten jokainen muukin.
2. Pysin vilpittömästi tulemaan paremmaksi joka päivä. Ihmisenä ja näyttelijänä. Minulle ei ole oleellista olla hyvä nyt, vaan oppia paremmaksi. Tätä vasten kritiikki ja uudet näkökulmat ovat aina tervetulleita: niiden kautta saan ilmaiseksi apua kehittymiseeni ja kasvamiseeni.
3. Kaikki arjessa ja näyttelemisessä läsnäolevat (relevantit) pelkoni ovat sosiaalisia pelkoja, ja sellaisina turhia. Riski on hylätyksi tuleminen, eli toisin sanoen etten tule hyväksytyksi. En ole niin ilkeä tai keho ihminen, etteikö minua voitaisi sellaisenaan hyväksyä. Mikäli joku ei hyväksy minua, ei minun kannata olla sellaisen ihmisen kanssa erityisemmin tekemisissä. Mikäli joku ei hyväksy minua, on hänellä todennäköisesti meneillään jotain haastavia prosesseja itsensä suhteen. Ja taustalla pätee myös kohta 1.
4. Edellistä vasten, minulla ei ole mitään syytä olla olematta peloton, olla olematta vapaa ja oma itseni. Kuten sanonta kuuluu: "those who matter don't mind and those who mind don't matter." Tämä pätee minulle täysin.

5. Voin luottaa käsityskykyyni. Kykenen aidosti ymmärtämään asioita, olen looginen ja päättelyni kestää yleensä hyvin tarkastelua

6. Olen aivan hyvä näyttelijä. Minulla on ihan mielenkiintoista tarjottavaa näyttelemiseni kautta. Käsityskykyyni mukaan tekemiseni on kelvollista. Minun ei siis tarvitse miettiä tätä näytellessäni hetkeäkään. Useat saamani palautteet tukevat tätä käsitystä.

7. Kyseenalaistan ja koettelen tätä totuuslistaani päivittäin, ja korjaan totuuksiani kestävämmiksi ja paremmiksi, jos vain näen siihen syytä.

Vähitellen näyttelemistä opettelevana ja lähtötasoltani untuvikkona olen ollut altis poimimaan vaikutteita ympäristöstäni: näkemistäni esityksistä, tapaamistani alan ihmisistä, käymistäni ja kuulemistani keskusteluista ja lukemastani kirjallisuudesta. Näiden vaikutteiden pohjalta olen aktiivisesti pyrkinyt kehittämään käsitystäni kiinnostavasta näyttelemisestä ja omasta etenemisestäni sitä kohti. Ulkopuolelta saatu vahvistus siitä, että tein jotain hyvin, on ollut aidosti merkittävää: en siis ole kokemukseni ja käsitykseni kanssa yksin, jos joku ulkopuoleltakin näki tämän aivan hyvänä. Ja vaikka ei näkisikään, minua suojelee totuuslistani kohta 2. Tosin, kameralle näyttelemisen puolella en ole saanut vielä varsinaista vahvistusta siitä, että tekemiseni olisi hyvää: en ole saanut ainuttakaan varsinaista tv-sarja- tai elokuvaroolia. Lyhytelokuvia ja yhden päivän vierailuja isompiin tuotantoihin kylläkin. Olen myös saanut koekuvauksista palautetta, että vakuutin kyllä roolittajan, mutta ohjaajan mielestä olin hieman liian vanhan näköinen, tai että “tämä toinen hieman kuuluisampi näyttelijä vain yksinkertaisesti tuo meille rahaa kassaan, joten otimme hänet”. Tämä on kuitenkin asettanut minuun pienen epäilyksen: onko näyttelemiseni kameralle jotenkin laadullisesti sellaista, että se näyttää ruudulta katsottuna jotenkin oudolta, enkä siksi saa rooleja. Mutta edelleen, minua suojelee sama totuuslistani kohta 2. Kohta 7 on ikään kuin listan meta-taso: se varmistaa, että listastani tulee jatkuvasti paremmaksi parempi ja kestävämpi.

Teknisen osaamisen puolella voin sanoa, että olen harjoitellut näyttelemistä tietoisesti nyt jo useamman vuoden lähes päivittäin, ja koen, että pystyn tuottamaan monenlaista käyttökelpoista ilmaisuja. Olen saanut näytellessäni lukemattomia onnistumisen kokemuksia. Näyttelemiseni haasteet ovat käytännössä aina liittyneet näyttelemisen sosiaaliseen tilanteeseen: ulkopuolelta tulevaan, arvottavaksi tulkittuun katseeseen. Negatiiviseksi tulkittu katse on aiheuttanut kysymyksiä: “onko tekemiseni tarpeeksi hyvää? Teenkö liian isosti? Onko tämä noloa? Voiko näin tehdä?” En käsitä näitä perinteisessä mielessä näyttelijänteknisiksi haasteiksi, mutta toisaalta ajattelen, että näyttelemiseen liittyy lähtökohtaisesti jonkinlainen sosiaalinen tilanne, ja näyttelijän tulee pystyä toimimaan sen kanssa. Mitä vähemmän tämä tilanne vaikuttaa negatiivisesti

näyttelemiseen, sen parempi. On mahdollista, että muiden katseet ja koetut itseen kohdistuvat odotukset ja paineet kangistavat näyttelemisen täysin. Tällainen on nähdäkseni vahvasti kytköksissä myös itsetuntoon, mutta on myös yksinkertaisesti asia, joka vaatii näyttelijältä osaamista. Näin ollen näyttelemisen sosiaalisessa tilanteessa toimiminen on oleellinen osa näyttelijäntekniikkaa.

Itselläni erilaisiin näyttelemiseen liittyviin tilanteisiin liittyy usein jännitystä aiheuttavia momenteja, jolloin itsetuntonikin asettuu hetkessä kyseenalaiseksi. Koen, että minun on mahdollista vahvistaa itsetuntoani vaikuttamalla omaan asennoitumiseeni sekä tunnistamaan, mitkä ovat omia totuuksiani, joiden pohjalta toimin ja jotka vaikuttavat myös siihen, miten tunnen. Mikäli totuuteni tai asennoitumiseni ovat itsetuntoani alas painavia, voin aktiivisesti vaikuttaa niiden muuttamiseksi itseni ja näyttelemiseni kannalta hedelmällisemmiksi. Tapanani on valmistaa itseäni ja itsetuntoani tilannekohtaisesti esityksiä ja jännittäviä näyttämöllisiä tilanteita varten. Tämä tapahtuu em. totuuksista muistutteleamalla sekä usein myös seuraavalla melko vakiintuneella (tai vastaavalla) tavalla: kuuntelen jotain fiilistä nostattavaa kappaletta (viime aikoina deadmau5 - A City in Florida) ja hypin – vapaan tanssimisen lomassa – tasajalkaa kädet ylhäällä tuulettaen röyhkeästi kappaleen kertosakeen tahtiin. Samalla suuntaan katseeni yleisöön ja ajattelen ottavani tilaa ja yleisöä haltuun. Painotan ajatuksissani sitä, että kohta saan jakaa jotain yleisön kanssa ja se tulee toivottavasti vaikuttamaan hyvällä tavalla ainakin joidenkin katsojien elämään. Viritän näin itseäni pois arkiolemisestani, kohti näyttelemisen innostunutta, kohottunutta ja energistä tilaa. Tämä on toiminut tähän asti todella hyvin.

Myös näkemieni ja keksimieni asioiden jatkuva kokeileminen luo itsetunnolleni suotuisaa maastoa: minulla on käsitys siitä, miten voisin tutkivasti lähestyä kulloisiakin näyttelemisen vaatimuksia, sillä olen jo vierailut jossain samantapaisessa ruumiinmaastossa. Vaikka jokin asia hetken jännittäisikin, minulla ei varsinaisesti ole koskaan hätää, eikä ole useampaan vuoteen ollut. Tästä lisää luvussa *Näyttelemisen opettelusta ja harjoittelemisesta*.

Itsetuntoani suojelee myös se, että näyttelemiseni ja ruumiini ovat minulle “vain” materiaalia, jota voin työstää. Vaikka nämä molemmat ovat monella tapaa minussa kiinni, minusta ja minua, ja paljastavat minusta asioita, en ota näyttelemistäni sillä lailla henkilökohtaisesti, että minulla olisi mitään tarvetta puolustella tai suojella näyttämöllisiä valintojani tai mitään muutakaan vastaavaa. Kun puhutaan näyttelemisestääni tai ruumiistani jossain hetkessä, katson sitä itsekkin ulkopuolelta. Näyttelemisen hetkellä olen täysin sen sisällä, sitoutunut siihen, mutta heti sen hetken jälkeen, se on minun ulkopuolellani ja tarkasteltavissa. Tämän myötä voin ottaa vastaan mitä tahansa kritiikkiä

ilman, että pahoittaisin siitä millään tapaa mieleni. Tämä pätee myös muuten elämässä: en loukkaannu muiden ikävistä sanoista. Jos he ovat sanomisessaan oikeassa, otan vastuun kyseisessä asiassa kehittymiseksi, ja jos he ovat väärässä, he ovat ikäviä ihmisiä, joiden kanssa minun ei tarvitse olla tekemisissä enempää kuin on pakko.

Itsetuntoon liittyvä näyttelijäntekniikka on siitäkin syystä piirtynyt itselleni opiskeluaikani erityisesti esiin, että olen kokenut vuosikurssini olleen lähes alusta lähtien jakautunut melko tiiviiseen “klikkiin” ja sen ulkopuolisiin. Tämä on haastanut itsetuntoani toistuvasti: miksei minun kansani haluta olla? Miksen ole tarpeeksi kiinnostava? Enkö ole hyvä tyyppi, vaikka monissa muissa yhteyksissä saan kuulla niin? Ja mikäli luokallamme on jokin tekijä, joka tämän klikkiytymisen aiheuttaa: miksei tätä tekijää haluta ratkaista? Retoriikka on kyllä ollut rakkaudellista, mutta ristiriidassa käytännön toiminnan kanssa. Tätä käsiteltiin itse järjestämässämme keskustelussa 6.3.2019 hyvin tuloksin, mutta se ei oleellisesti muuta ruumiillista kokemustani menneiltä vuosilta. Olen kokenut kuvaamani sosiaalisen rakenteen vuosikurssillamme raskaaksi, ja useat saamani katseet vakaviksi ja arvottaviksi. Kaikesta huolimatta tulen henkilökohtaisesti kaikesta huolimatta toimeen kaikkien luokkalaisten kanssa, ja pidän heistä ihmisinä.

Kuvailemani rakenne – kyse on nähdäkseni nimenomaan rakenteesta – on leimannut koko opiskeluaikaani. Se on vaikuttanut minuun käytännössä jokaisena koulupäivänäni ruumiillisesti. Se on herättänyt minussa (näyttelemisen opiskelun kannalta) ylimääräisiä kysymyksiä, ja oloni on opiskellessa ollut ruumiillisesti ollut stressaantunut ja usein hieman epämukava. Kouluun meneminen on usein jännittänyt. Huomioni on melkein pä päivittäin jossain kohdin harhautunut ajattelemaan sitä, miksi en ole hyväksytty, joskus kesken harjoitteenkin. Esimerkiksi liikeimprovisaatioissa tavoitteekseni on tullut miellyttää näitä ihmisiä ollakseni hyväksytympi. Näin olen rajannut itseltäni ruumiillisen tutkimisen vapautta tehtävissä. Koen tällaisen ruumiillisen tilan sietämisen vaikuttaneen oppimiseenikin: en ole aina kokenut uskaltavani tehdä niin kuin jälkikäteen ajateltuna olisin halunnut, sillä koin saavani osakseni negatiivisia katseita.

Näin ollen minun on täytynyt kiinnittää erityistä huomiota siihen, miten viritän itseäni ja itsetuntoani oppimis- ja esiintymistilanteita varten, jotta saan niistä mahdollisimman paljon irti. Kuvailemaani taustaa vasten on mielestäni mielenkiintoista, että opiskeluaikaani erityisesti näyttämön ulkopuolella värittänyt tunnelma kääntyi minulle näyttämöllä usein jopa sisuunnuttavaksi kirittäjäksi. Totuuslistani toimi siten, että musertumisen sijasta pystyin

valjastamaan negatiiviset (ruumiin)tuntemukseni jonkinlaiseksi voimavaraksi. Ajattelin, että jos en kerran kelpaa heidän porukkaansa, niin minäpä annan mennä näyttämöllä senkin edestä. Muistan aikoinaan jääkiekossakin valmentajamme todenneen rumasti pelanneesta vastustajasta: “paras tapa kistaa on tehdä maali”. Tämä asetelma siis antoi minulle ihan ruumiini tasolla energiaa näyttämöllä. Koen siis pääosin pystyneeni näyttelemisen opetteluun hetkissä keskittymään oleelliseen ja oppimaan kouluajanani paljon. Toivoisin kuitenkin, että jatkossa koulutuksessamme kiinnitettäisiin enemmän huomiota ryhmässä koettuun psykologiseen turvallisuuteen. Se oli Googlen työntekijöillään teettämässä tutkimuksessa selkeästi tärkein yhdistävä tekijä parhaiden menestyvien tiimien sosiaalisessa dynamiikassa (Rozovsky 2015). Kuvailemani kaltaiset lähtökohdaltaan näyttämön ulkopuoliset asiat voivat siis synnyttää näyttämöllä todellisia ruumiillisia esteitä.

4. Näyttelemisen opettelusta ja harjoittelemisesta

Ylioppilasteatterille pääsystä syksyllä 2013 lähtien olen pyrkinyt aktiivisesti kehittämään käsitystäni siitä, mitä on mielenkiintoinen, toimiva näyttelemisen sekä kykyäni toteuttaa mahdollisimman moninaista näyttelemistä. Tämä on käytännössä tarkoittanut jatkuvaa oman tekemisen kyseenalaistamista ja uudelleenajattelua.

Tavoitteeni ei ennen maisterivuotia ole ollut olla varsinaisesti “hyvä näyttelijä”, vaan olla pikemminkin aina seuraavana päivänä hieman parempi kuin edellisenä. Maisterivuotina erityisesti *Saiturin* ja *Sydänmaan* myötä mukaan on selkeämmin tullut myös ajatus osaamisen soveltamisesta mahdollisimman hyvää lopputulosta varten, yleisölle. Tällöinkin tämä oppimisen prosessini on ollut läsnä koko harjoitus- ja esityskauden, mutta eri mittakaavassa, pienemmän kehyksen (esityskontekstin) sisällä. Näyttelemisen opetteluun sekä itse näyttelemisen ja esiintymisen peruslogiikat ovat rinnasteisia, mutta eroavat siinä, että näyttelemisen opetteluun tavoite on kerryttää ja laajentaa näyttelemisen pohjaa, kun taas esiintyminen on tämän pohjan soveltamista esitystarkoituksessa. Esitystä valmistettaessa minulle korostuvat kyseisen esityksen kontekstin opetteleminen sekä sen eri (ruumiillisten) kehysten – siis tarkoituksenmukaisten ruumiinlogiikoiden – vähittäinen etsiminen. Vasta, kun kehykset ovat hahmottuneet, alan keskittyä näyttelmissäni “hyvän” lopputuloksen etsimiseen.

Lähestymistapani näyttelemisen opetteluun on ollut analyttistä: millaisin asentein, lähtökohdin ja keinoin saavutan ennen pitkää mahdollisimman laaja-alaista ja nautittavaa näyttelemistä sekä miten voin tehdä mistä tahansa näyttelemisestä itselleni merkityksellistä. Olen näin kylmästi pyrkinyt arvioimaan, millainen toiminta tuottaa minulle mahdollisimman paljon hyötyä pitkällä aikavälillä näyttelemisen oppimisen suhteen, ja toimimaan tämän mukaan.

Itse määrittelemieni käsitteitä käyttäen ajattelen, että näyttelemisen opiskelu on ruumiin harjaannuttamista mahdollisimman moninaisten erilaisten ruumiinlogiikoiden sekä niiden informoimien ruumiinintuitioiden käyttämiseen ja tutkimiseen. Tämä harjaannuttamisen opettelu vaatii vahvaa meta-taitoa, eli kykyä viedä itsensä uusien ja erityisesti haastavien näyttelemisen tapojen äärelle. Ajattelen, että tulevat työtehtäväni tulevat edellyttämään minulta aina jollain tasolla uudenlaista näyttelemistä, joten tärkein näyttelijäntekninen kykyäni on löytää, tutkia ja omaksua itselleni uusia ruumiillisuuksia. Mikäli olen saanut itseni kiinni omalla mukavuusalueellani

pysyttelemisestä (ohjaustilanteessa tai koulussa), olen kysynyt itseltäni “Mitä tekisin, jos en pelkäisi?” tai “Mikä olisi kiinnostavaa tai hauskaa kokeilla?”, ja sitten tehnyt sen mukaan. Tällä olen halunnut toistuvasti varmistaa, että jännittäväksi koettu tilanne tai vastaava ei kahlitse näyttelemistäni.

Ajattelen, että näyttelemistä voi harjoitella lähestulkoon missä ja milloin tahansa. Teen sitä jatkuvasti arjessani. Saatan kouluun pyöräillessäni tarkentaa fokukseni lyhtypylvääseen ja hakevani vaikkapa “uhkaavaa ruumiillisuutta” hetkeksi itseäni, kokeilla muutaman sekunnin ajan mitä lähtee syntymään. Käytännössä näyttelijänruumiini saa jatkuvasti uusia toistoja, uusia käyntejä uusissa ja vanhoissa ruumiintiloissa. Koen tämän sekä muun hassuttelun, leikkimisen ja “läpänheiton”, johon ruumiskin yhtyy, jatkuvasti harjaannuttavan näyttelemistäni. Tästäkin näkökulmasta näyttelemisen opiskelun sosiaalisella puolella (ryhmähengellä, tunnelmalla, olemisen tavoilla ja vastaavilla) on erityistä merkitystä. Kahlitsevaksi tai rajoittavaksi kokemani ympäristö saa minussa aikaan vähemmän tällaista tutkimista. Vasta, kun koen olevani hyväksytty, voin täysipainoisesti tutkia erilaisia ilmaisuja. Kuten aiemmin mainitsin, olen opetellut virittämään itseäni tähän.

Jos näen esityksessä tai koulussa jotain kiinnostavaa tai itselleni (ruumiilleni) vierasta tai uudenlaista näyttelemistä, kokeilen sitä itsekseni. Keksinkin myös jatkuvasti uusia kokeilemisen aiheita. Mitä epäluontevammilta nämä alkuun tuntuvat, sen parempi. Muutamia tutkimusaiheita mainitakseni olen kokeillut mm. sitä, miten minä olen mahdollisimman paha, miten puhua repliikkejä kuten itse ne puhuisin, tai millainen olisin parrakkaana 150-kiloisena keskiaikaisena ja -ikäisenä kirvesmiehenä. Olen tämän praktiikkani myötä lyhyesti kokeillut ja tutkinut monenlaista näyttelemistä, jota en muuten olisi tullut kokeilleeksi. Koen tämän tuoneen minulle itsevarmuutta ja laajentaneen näyttämöllis-ruumiillisia mahdollisuuksiani sekä ruumiillista mielikuvitustani. Vastaavasti myös muita näyttelijöitä katsomalla opin siitä, mikä mielestäni tuuntuu tai ei tunnu toimivalta. Tällöin on olennaista osata artikuloida, miksi näkemäni näytteleminen ei toimi, ja mitä se kaipaisi toimiakseen. Koen säästyneeni monelta omakohtaiselta kokeilulta oppimalla muiden tekemisestä. Muidenkin tekeminen siis tuottaa minulle tietoa omasta näyttelemisestääni.

Ajattelen myös voivani empatian avulla vierailta erilaisissa ruumiillisuuksissa pyrkimällä kuvittelemaan, miltä jokin tilanne tai roolihahmo tuntuu. Tämä ei välttämättä vaadi ruumiillista kokeilua (varsinaista näyttelemistä), vaan voi tapahtua pääasiassa tietoisella ajattelun tasolla. Koen tämän todella validiksi tavaksi harjoitella näyttelemistä, sillä en näe merkittävää eroa urheilussa paljon käytettyyn mielikuvaharjoitteluun, joka tuottaa oikeita tuloksia. Yksi viimeaikaista

tutkimuskysymyksiäni on ollut, voinko pelkällä mielikuvittelulla luoda jonkinlaista scorea ja ruumiinlogiikkaa?

Näyttelemiseni harjoittelu ja opettelu on aina rajaamista ja jonkin ruumiillisen scoren tekemistä. Score muodostaa ainakin jossain mielessä loogisen kehyksen, joka mahdollistaa uuden tutkimisen. Se siis rajaa tutkimusta hyvällä tavalla: ilman tätä rajausta tutkiminen olisi holtittomampaa räiskimistä sinne tänne. Tämäkin voi olla käyttökelpoista, mutta kokemukseni mukaan se vie herkästi “liian yleiseen” tekemiseen. Score voi pitää sisällään roolihahmon (millainen on, mistä tulee, mikä tilanne on hänen kannaltaan), repliikit, asemat ja toiminnot. Nämä muodostavat pohjan, josta käsin uudet tutkimiset voivat tapahtua. Jos en tietäisi mitään roolihahmostani, asemista tai toiminnoista, olisi tarkkojen näyttämöllisten löytöjen tekeminen vaikeaa, sillä en tietäisi kontekstia, jossa toimin. Mielestäni on helpompaa tutkia pienempiä tehtävänantoja (“mitä jos sanoisinkin repliikit täältä kaukaa takaa enkä siitä aivan vierestä?”) kuin laajemmin kontekstia kyseenalaistavaa kuljetusta (“sanon puolet repliikeistä suoraan yleisölle ja vaihtelen tunnetilaa joka lauseella”). Näennäisesti jälkimmäinen sallii enemmän vapautta, mutta löydökset jäävät helposti yleisemmiksi.

4.1. Harjoittelumetodina hassuttelu

Oman näyttelijäidentiteettini muotoutumisen kannalta aivan avainasemassa on ollut yksi “harjoittelun metodi”: *hassuttelu*. Hassuttelen arjessani paljon, eri volyyymeillä. Pyrin kutsumaan melkeinpä jokaisessa keskustelussa toisen osapuolen mukaan pieneen vitsiin tai leikkiin. Hassuttelua voi olla huonon vitsin kertominen ja sen kiusallisuuteen sitoutuminen, pieni arkipuheensa värittäminen jollain eläinhahmolla tai leikillään tapahtuva katsekontaktin vältteleminen. Hassuttelu on siis pienimuotoista positiivissävytteistä “ylimääräistä esittämistä”. Väitän, että hassuttelu on (varteenotettavaa) näyttelemistä, pienessä mittakaavassa ja kevyesti. Hassuttelen myös yksin: teen vaikkapa tiskaamisesta pienen tanssia sisältävän huumorinumeron tai puen kengät jalkaan sen vaivalloisuutta melodramaattisesti ähisten.

Hassuttelussa yhdistyvät asiat, joita oikeastaan näyttämölläkin tavoittelen, mutta eri mittakaavassa. Näitä asioita ovat pilke silmäkulmassa, ruumiin (ja sosiaalisen tilanteen) vapautuminen, hetkessä oleminen, luovuus, muille tekeminen (joskus myös yksin, itselle), tekemiseen sitoutuminen sekä käsillä olevan asian kehittäminen hetkessä syntyvistä impulsseista eteenpäin. Parhaimmillaan hassuttelu, kuten näyttelemisenkin, on luonnollisesti yhdessä kaverin kanssa. Kuin bonuksena hassuttelun

kautta ruumiini päätyy sellaisiin tiloihin, joissa se ei ole aiemmin ollut. Päivittäinen hassuttelu on minulle näyttötelemisen aidosti varteenotettavaa piiloharjoittelua.

Matkustaessamme junalla lähes viikottain *Saiturin* esityksiin tuli minulle ja kurssikaverini Atte Antikaiselle tavaksi hassutella yksinkertaisesti leikkimällä katsekontaktilla ja sen välttelemisellä. Katset kävivät lattiassa, katossa, penkeissä, toisen vatsassa ja kengissä sekä kanssamatkustajissa, tai kiinnittyivät liian pitkältä tuntuvaksi ajaksi edessämme selin meihin istuvan hiuksiin. Tällaisesta yksinkertaisesta lähtökohdasta syntyi usean minuutin pituisia, monivaiheisia ja aidosti mielenkiintoisia kuljetuksia. Näissä kuljetuksissa saatoimme tehdä monenlaisia pieniä karikatyyrejä ja erilaisia suhtautumisia toiseen ja tilanteeseen. Hassuttelun “sääntöjen” yksinkertaisuus mahdollisti hienovaraistenkin nyanssien tutkimista, kuten millaista on siirtää katsetaan toistuvasti ainoastaan toisen kasvojen ja tietyn lattian kohdan välillä. Päätimme yksinkertaisesti sitoutua tähän leikkiimme, koska se oli meistä hauskaa ja mielenkiintoista. Kanssamatkustajien katseista emme juuri välittäneet.

Koen tärkeäksi mainita hassuttelusta, sillä vakavassa taidekontekstissa on mahdollista unohtaa leikkimielisyyden taso, joka nähdäkseni kuitenkin tuottaa – tarkoituksenmukaisissa rajoissa – taiteellisesti vakavan lopputuloksenkin kannalta edullisia asioita, kuten leikkimistä käsittelevässä luvussakin mainitsin. Teatterikoulutuksen kontekstissa koen näkeväni paljon “oikein” ja “hyvin” tekemisen yrityksiä, joissa hassuttelun tapaiselle keventämiselle ei ole sijaa. Tanssitaiteilija ja koreografi Sonya Lindfors mainitsi hassuttelun olevan hänellä tietoista praktiikkaa, joka toimii hedelmällisesti tanssituntien vetämisessä. Hän heittäytyy tekemiseen välillä tietoisesti hölmöltä näyttävällä tavalla, mikä vapauttaa ilmapiiriä, ja saa muutkin heittäytymään tekemiseen enemmän.

Ajattelen hassuttelevani jatkuvasti myös identiteettien, tilanteiden ja maailman tasolla. Tällaista hassuttelua edustavat muun muassa käyttämäni värikkäät megginsit (“miesten legginsit”), kotibileissä spontaanisti laitettut huulipunat, tanssiminen vaikkapa junalaiturilla junaa odotellessa sekä heittäytyminen pienimuotoiseen näyttötelemisleikkiin äidin tai kavereiden kanssa. Tällainen tekeminen on minusta yksinkertaisesti hauskaa ja vapauttavaa. Se kylläkin vaatii uskallusta, eli kontrollista luopumista. Ajattelen usein: mikä olisi pahinta mitä voisi tapahtua? Vastaus on usein: eipä juuri mitään merkittävää.

5. Roolityöskentelyni kahden esimerkin kautta

Valitsen käyttää termiä “rooli” näyttämöllä esityskontekstissa tulkitsemistani henkilöistä/olentoista. Pelkkä “rooli” voi mielestäni tarkoittaa useita asioita, kuten rooliani työryhmässä, ja se viittaa liikaa jonkin selkeän kokonaisuuden (“roolin”) tekemiseen. Roolihenkilö ei sovellu tilanteisiin, jossa kyse ei ole henkilöstä, vaan vaikkapa eläimestä tai muusta olennot. Pelkkä hahmo taas on jälleen turhan epämääräinen: kaikki on näytellessä aina hahmotelmia, siis hahmoja jostain. Hahmo voi tarkoittaa minulle myös karikatyyriä. Roolihahmo pitää minulle sisällään myös sen, että tulkitsemani entiteetti perustuu aina johonkin tekstiin tai sovitettuun kontekstiin. Roolihahmo on esitys esitykseltä muuttuva, eli siksi jatkuvasti “hahmollaan” eikä koskaan valmis.

Roolihahmo tarkoittaa minulle käytännössä esityksessä tapahtuvaa ruumiinloogista kuljetusta eli ruumiillista scorea. Tämä score sisältää kaikki rooli-hahmoni harjoitellut näyttämölliset toiminnot, eli ruumiinintuitioni leikkikentän kehykset. Se on minulle nimenomaan ruumiillisten toimintojen kehysten kokoelma, erotuksena jonkintasoisesta metodinäyttelemisestä, joka perustuisi henkilön kokonaisvaltaiseen kokemiseen myös mielen tasolla. Mikäli minun olisi improvisoitava samalla rooli-hahmolla, tarkoittaisi se minulle tämän rooli-hahmon ruumiinloogiikoiden soveltamista uudessa ympäristössä, siis erillisinä esitystä varten harjoitellusta scoresta. Tämä vaatisi todennäköisesti hieman aikaa, jotta ruumiinloogiikka “päivittyisi” uuteen kontekstiin. Roolihahmo on minulle kokoelma samanaikaisia tuntemuksia ruumiissani. Ruumis muistaa kyseisen tuntemusten muodostaman kokonaisuuden, ja ylläpitää niitä puolestani.

Tavoitteeni on, että rooli-hahmoni muodostuu ennen kaikkea katsojan kokemuksessa. En ajattele rooli-hahmoani minään “kolmantena” olentona, vaan se olen minä itse tekemässä sovituita asioita sovituita tavoilla. Minulle on vierasta puhua rooli-hahmostani kolmannessa persoonassa: “tässähän tämä rooli-hahmoni voisi tehdä näin, koska se tuntee näin”. Koen suoraviivaisemmaksi ja tarkoituksenmukaisemmaksi puhua siitä mitä minä itse teen. Tämä ei estä minua tekemästä “kokonaista rooli-hahmoa”; se vain tarkoittaa minulle minun omien ruumiinloogiikoideni mukaan toimivaa omaa ruumiinintuitiotani, minun omaa sisäisyyttäni – ei rooli-hahmon sisäisyyttä.

Koen tästä huolimatta näytellessäni hieman “muuntuvani” rooli-hahmokseni. Ajattelen, että eri ruumiin parametrien haltuun ottaminen vähitellen myös sitouttaa mieltä osaksi tätä syntyvää uutta

ruumiillisuutta. Mieli siis ikään kuin lähtee “mukaan” tähän ruumiiseen. Tämä pohjautuu nähdäkseni siihen, että sitoutan huomioni niin vahvasti seuraamaan ruumiintuntemuksiani. Tämä tuottaa kevyen tunteen siitä, että hieman olen tämä toinen henkilö. Olen joka hetki kuitenkin tietoinen näyttelemisen tasosta, vaikkei se olekaan tietoisena ajatteluni keskiössä. Ajattelen tällä olevan paljon samaa outoon sosiaaliseen tilanteeseen sopeutumisessa. Tällöin pyrin sopeutumaan tilanteen vaatimiin sosiaalisiin logiikoihin, ruumiillisestikin. Jos jossain tilanteessa esimerkiksi tulee olla nauramatta ja välttää katsekontaktia, synnyttää tämä kehys ruumiillisuutta, jonka mieli täydentää “kokonaiseksi”, eli tekee “minusta” kokonaisen siinä tilanteessa.

Roolihahmon psykologia on minulle yksi ruumiinlooginen parametri. Käytännössä tämä psykologia saa muotonsa ruumiillisissa reaktioissa, joten tämä parametri tarkoittaa logiikkaa, jonka pohjalta reaktiot tapahtuvat. Ihailemani näyttelijä ja jo valmistunut opiskelukaverini Ella Mettänen kuvailee näyttämöllistä muuntautumistaan maisterin opinnäytteessään *Versioita minusta – ehdotelmia näyttelijän muuntautumiseen* (2016, 4). Hän kertoo rakentavansa “sisäisten ominaisuuksien säännöstön”, jota hän nimittää *mielen logiikaksi*. Tämä tarkoittaa hänelle “logiikkaa, jolla roolihenkilön sisäinen maailma toimii, ja joka sitten aiheuttaa hänessä toimintaa tai toimettomuutta, motiiveja ja tahdonsuuntia.” Itse en erota roolihahmon sisäistä maailmaa fyysisestä erilliseksi. Roolihahmollani on kyllä jonkinlainen mielen logiikka, mutta se on keskeisesti ruumiissa eikä mielessä. Kuitenkin samaan tapaan kuin Mettänen, lopputuloksena on säännöstö, jonka mukaan roolihahmoni (ruumiintasolla) toimii.

Koen oikeastaan harhaanjohtavaksi puhua psykologiasta, sillä kyseinen termi tuntuu asettuvan vahvasti nimenomaan mielen ja tietoisena ajattelun piiriin. Itse haen roolihahmon psykologiaa kokeilemalla ruumiillisesti reagoimista kuvitteellisiin asioihin sekä virittämällä tämän vähitellen hahmottuvan logiikan ruumiini muistiin. Roolihahmo ei ole minulle aina psykologisesti syvä asia, eli en useinkaan varsinaisesti koe tunteita, joita roolihahmoni kokee. Tunteita esittäessä ruumiintuntemus on kylläkin ainakin jossain määrin sama kuin tunteita kokiessa, joten ruumis voi vaikuttaa myös “todellisista” tunteista. Näin tapahtui kevään 2018 ensemble-elokuva-kurssin *Sipuli*-elokuvaan kuvatussa kohtauksessa, jossa itkin oikeasti surua, joka syntyi mielikuvittelun pohjalta. Käytin tähän todelliseen itkuun läheisiini liittyvää mielikuvaa, jonka koen liian intiimiksi jakaa tässä. Sain rauhassa istua pianon ääressä ja syventyä mielikuvaani. Ohjaaja, johon minulla oli hyvä luottamussuhde, sekä muu työryhmä tuntuivat tilanteessa välittömiltä ja kunnioittavilta, mikä tuntui tärkeältä tällaiseen itsensä “paljastamiseen”. Vaikka itku syntyi mielikuvan pohjalta, oli tunne sikäli

“aito”, että itkin itse itsessäni aiheuttamaani surua muutaman minuutin kohtausten kuvaamisen jälkeenkin. Kyseisessä kohtauksessa itku oli puhtaasti minun, ei roolihahmoni.

Roolihahmon ruumiinlogiikkaa lähdän usein etsimään ensimmäisten tekstistä saatujen tuntemusten pohjalta. Lähtöpiste voi olla mikä tahansa, usein intuitiivisesti valikoituva. Harjoitusten ja käytännön kokeilemisen edetessä löydän usein mielikuvan, joka muodostaa pohjan roolihahmon kuvitteelliselle keholle, joka siis poikkeaa itselläni poikkeuksetta omasta reaalisesta ruumiistani. Joskus kuvitteellisen kehon voimakkaan kuvittelun kautta nämä kuvitteellisen kehon (roolihahmon ruumiin) tuntemukset voivat tulla osaksi omaa ruumiintuntemustani. En tarkalleen tiedä enkä täysin voikaan tietää, mitä ruumiissani fysiologisesti tapahtuu, kun näyttelen roolihahmoa, eikä minun tarvitsekaan tarkalleen tietää. Riittää, että lähestymistapani tuntuu minulle käytännössä toistuvasti toimivalta.

Tekstistä keskustelemalla tai kokeilemalla saatu lisätieto päivittää aina ruumiinlogiikkaa. Ohjaajan antaessa jonkin uuden ohjeen, eli omalla kieliopillani pyytää uudenlaista parametria, suhteutan seuraavalla kerralla kaiken tekemiseni kyseisen parametrin tutkimiseen. Näin varmistan, että saamme tietoa nimenomaan tästä pyydetystä parametrista. Asetan siis itselleni aina tällaisia pienempiä tehtävänantoja. Näin kokonaisuus ei tunnu liian isolta ja vaikeasti lähestyttävältä. Tehtävänanto voi olla vaikkapa pysyä paikallaan tiettyyn repliikkiin asti tai puhua hitaammin; tällöin keskityn ensisijaisesti tähän tehtävään ja annan muun tekemisen värityä sen kautta.

Käytän kohtaustyöskentelyssä usein Chekhovin psykologisia eleitä. Pyrin ensin löytämään “peruseleen” ja sitä muuntelemalla hahmottamaan tarkemmin, mistä kohtauksessa on kyse. Jokainen pieni muuntelu tuottaa uutta tietoa: voisiko tässä tehdä näin? Tuntuisiko tällainen oikealta? Joistakin kokeiluista huomaa heti, että ne eivät tuota käyttökelpoista materiaalia. Toiset taas tuottavat pidempiä päättelyketjuja: jos tekisin tässä näin, se tarkoittaisi tätä, jolloin aiemmin minun tulisi tehdä näin. Tällaiset ketjut voivat johtaa roolihahmon tarkentumiseen. Tämän tarkentuminen saa alkunsa siis siitä, että kokeilen psykologista elettä tietyllä tavalla jossain kohtausten hetkessä. Tämä toimintatapaani käytän erityisesti draamallisissa teatterissa (*Saituri* ja *Sydänmaa*), sillä psykologinen ele on käyttökelpoinen nimenomaan selkeitä tahdonsuuntia sisältävässä tekstissä.

Kun konteksti on minulle riittävän kirkas ja olen ehtinyt “ottaa” sen ruumiiseeni, ajattelen voivani valjastaa tarkkailevan minäni tarkistamaan näyttölemisen hetkessä tämän kontekstin kautta, onko tekemiseni kohdillaan. Kuten aiemmin mainitsin, saan nämä palautteet ruumiintason tuntemuksina.

Koen, että minulle on pitkäaikaisen näyttelemisen harjoittelun myötä muodostunut tällainen ruumiintason käsitys siitä, milloin näyttelemiseni on sen kontekstiin nähden “hyvää”, tarkoituksenmukaista tai kiinnostavaa. Koen tosiaankin näin, ja toistaiseksi tämä ruumiini käsitys on ollut pitkälti samassa linjassa ohjaajan tai muun ulkopuolisen katsojan havainnon kanssa.

Ajattelen, että minun tehtäväni on keskittyä ruumiintuutioon, ja ohjaajan tehtävä olla enemmän vastuussa siitä, mikä tuntuu toimivalta ja mitä voisimme tutkia seuraavaksi. Tuntuu, että voin näin luopua hyvällä tavalla vastuusta ja keskittyä itse omaan ydintekemiseeni. En koe sitä vallan luovuttamiseksi ohjaajalle, vaan itseni vapauttamiseksi. Mitkä tahansa rajat ohjaaja minulle antaakin, on minun tehtäväni tehdä rajojen sisällä niin vapaasti “omaa juttuani” kuin vaan voin. Tarkkaileva minäni kyllä ikään kuin merkitsee muistiin kohtia, joissa ruumiintuntemukseni kaipaa jotain selvennystä. Tällainen minua itseäni ohjaava kaksoistietoisuus on läsnä koko ajan. En nykyisin oikeastaan juurikaan välitä siitä, keitä yleisössä istuu; haluan aina näyttää heille, mitä olen löytänyt, jakaa sen heidän kanssaan.

Kokemukseni on, että kaikkien määrittelyjen jälkeen näyttelemistä helpottaa aina vapauden lisäämisen ohje. Se on tuntunut olevan myös jokaisen produktion viimeisimpiä työvaiheita. Kun näyttelemisen kehykset on löydetty ja hahmoteltu harjoittelemalla esiin, jää jäljelle “eläväksi tekeminen”. Minulle tämä on tietoisien ajattelun vähentämistä ja keskittymistä ruumiintuutioon seurailuun mahdollisimman vapaasti sovituisissa kehyksissä. Koen tämän vastaavan sitä, mitä Mikko Kanninen kuvaa väitöskirjansa *Teatteri kehon projektina* (2012) artikkelissa *Palkitseva esityksellinen kokemus*. Siinä Kanninen kuvaa näyttelemistä ja näyttämöolioiden kehittämistä taitona, joka liikkuu molempiin suuntiin janalla aloittelijan (parametrien orkestrointi) ja mestarin (kokemuksellisen esityksen) välillä. Esityksen kokemuksellisuus tekee esittämisestä Kannisen mukaan palkitsevaa, mutta esityksen kehittymisen ja elävänä pitämisen näkökulmasta on oleellista voida palata janalla parametrien tarkasteluun ja uusintamiseen. Ajattelen kokemuksellista esitystä kohti etenemisen vastaavan omassa ajattelussani ruumiintuutioon seurailuun keskittymistä.

Kuvaan seuraavaksi kolmen produktion kautta, miten edellä hahmottelemani näyttelemisen kehykset ovat käytännössä toteutuneet.

5.1. Saituri, Oulun kaupunginteatteri

Kun ajatusmaailma on kohdillaan, repliikki tulee väistämättä oikein. (Puntti Valtonen, 16.12.2017)

Näyttelin Oulun kaupunginteatterin *Saiturissa* Cléantea, Puntti Valtosen esittämän itse saituri Harpagonin poikaa. Valtosen työskentelyä oli ilo seurata: hänen rytmittäjünsä oli ihailtavaa ja hän tuntui todella käsittävän mistä tyyllilajissa oli kyse. Sain alussa häntä seuraamalla hyvän käsityksen siitä, millaisessa ilmaisun karaktäärissä liikutaan. Hänen ja kurssikaverini Atte Antikaisen (roolihahmonaan Valère) kanssa jaoimme jatkuvasti kokemuksiamme *Saiturissa* näyttelemisestä, joten seuraavaksi kuvaamani havainnot ovat myös heidän kanssaan käymistäni keskusteluista vaikuttuneita.

Ohjaaja Kari-Pekka Toivonen sanoi harjoitusten alussa tyyllilajin olevan sellainen, että roolihahmot tarkoittavat sitä, mitä sanovat, eli “alatekstiä ei ole”. Tämä antoi näyttelemiselle suoraviivaisen pohjan: kaikki, mitä tekstissä sanotaan, on totta ja roolihahmot tarkoittavat sitä mitä sanovat. Varsinaisen näyttelemisen tasolla ei tarvinnut ratkoa alatekstejä, eli mitä kukakin missäkin tilanteessa oikeasti tarkoittaa. Aiemman kokemukseni mukaan se oli melkein aina harjoitusprosessin työläin, joskus ahdistavinkin osa-alue. Tämän Toivosen antaman ohjeen myötä tein tekstiin syventymällä viimeisiin esityksiin asti jatkuvasti uusia havaintoja ja oivalluksia omasta roolihahmostani ja näytelmän etenemisen nyansseista.

Se, että repliikit ja tunteet olivat tosia, sai mm. lauseen “suruni on suurempi kuin voitte kuvitella” todella tarkoittamaan sisältöään: lause kuvasi Cléanten senhetkistä tunnetta todellisesti. Professorimme Pauliina Hulkko mainitsi *Näyttämön tyylikaudet* -kurssilla 1.3.2019 näyttelijän tehtäväksi löytää tekstin ele, kun tekstiin on sellainen (tarkasti) kirjoitettu. Koin ruumiillisesti, että *Saiturissa* tekstiin kirjoitettuja eleitä, siis ruumiillisuutta, oli todella paljon. Havaitsin, että jotta repliikit tulisivat ulos “oikein”/”uskottavasti” tyyllilajin kontekstissa, vaati se ruumiin “järjestämistä” sen mukaan. Itselleni tämä tarkoitti ekspressiivisten ja isojen ruumiillisuuksien löytämistä tekstin “alle”. Esimerkkilauseen tilanteessa sanoin repliikin lopulta musertuneen, lähes melodramaattisen surun kautta, kuin kanssänäyttelijältäni lohtua hakien. Kirjoitin tuolloin, että “ensin tulee ajatus, sitten teksti, teksti siis syntyy ajatuksista”. Roolihahmoni oli ensin muodostettava ajatus, joka motivoi juuri kulloisenkin repliikin sanomisen. Ajatuksen muodostaminen tarkoitti kyseistä ajatusta ilmaisevan ruumiillisuuden löytämistä. Kirjoitin: “Riski

on ettei teksti tunnu uskottavalta, ts. ajatus ja teksti on epäsynkassa ja teksti vaikuttaa ulkoa opetellulta ja luettelemiselta.” Havaitsin, että kun näyttelemisen tuntui hieman oudolta, ei ruumiini ollut riittävän synkronoitu tekstiin. Kirjoitin tuolloin myös siitä, miten koin näyttelemisellä olevan selkeitä tyyllilajisidonnaisia uskottavuuden ehtoja, joiden myötä roolihahmo ei tuntuisi tahattomasti oudolta ja epäsamaistuttavalta. Tekstin ja ruumiin epäsuhdan myötä katsojan olisi yksinkertaisesti vaikea tulkita, mitä roolihahmo tekee. Tuntui, että erityisesti harjoitusten alkuvaiheessa näyttämöllä näkyi paljon ns. puhuvia päitä, kun oikeanlaisia ruumiillisuuksia vielä etsittiin.

Oli siis löydettävä sellaiset ruumiinlogiikat ja parametrit, jotka palvelivat kyseistä tyyllilajia ja vastaisivat tekstiin kirjoitettuja eleitä. Niitä lähdettiin alussa etsimään ns. isolla pensselillä. Koin tämän alkuvaiheen etsinnän todella nautinnolliseksi: teksti tarjosi niin suurieleistä tekemistä ehdottavan pelikentän, että sain ehdottaa vapaasti ja isosti ruumiillisuuksia, tehden itseä tyydyttävän hassuttelun kautta löydöksiä tekstistä, roolihahmostani ja tilanteista. Pidin harjoituskauden alkuvaiheessa mielenkiintoisena, että alkuun fokus oli “pohjien tekemisessä” ja tyyllilaji toissijainen. Ohjaaja Toivosen mukaan tyyllilaji olisi viimeinen, jota “ruuvaisimme”. Kirjoitin: “Näyttelemisen pohja-asiat, suunnat ja tunteet on tyyllilajista riippumatta “samaa”, siis sille luovuttamatonta pohjaa jonka päälle sit tehdä se “liha”. Ts. tyyllilaji ei kompensoi puolivillaisia ajatuksia.” Ajattelin, että mikäli repliikin sanomiseen vaadittava ruumiillisuus ei olisi kohdillaan “pohjissa”, ei tyyllilajinkaan mukaan ottaminen sitä kohdilleen asettaisi. Keskityin siis paljon “ajatusten saamiseen kohdilleen”, eli kulloisenkin tilanteen ja repliikin vaatiman ruumiinlogiikan etsimiseen. Tavoite siis oli, että kaikki repliikit syntyisivät kuin itsestään roolihahmoni tilanteista ja ruumiillisuudesta käsin. Kaikkien roolihahmosta saatavilla olevien ja päätettyjen “tietojen” tuli jollain tapaa näkyä ruumiintasolla.

Minulle uusi asia *Saiturissa* oli tilanteen aktiivinen kannattelu ja toisen repliikin aktiivinen kuuntelu pitkiä repliikkejä sisältävässä dialogissa. Tekstissä on kolme Cléanten ja Harpagonin välistä riitelyä ja toisen repliikki tuntui usein hyvinkin pitkältä vain kuunnella. Päätin poimia Valtosen repliikistä sanoja tai toimintoja, jotka toimivat minulle impulsseina reagoida jollain tapaa. Tein näin ruumiinlogisesta kehyksestäni itselleni kiinnostavamman ja tilanteesta helpomman kannatella. Käytännössä tämä tarkoitti aktiivista ruumiinintuitioni läikyttelyä, eli sallin itseni leikkiä vapaammin tilanteessa. Tätä läikyttelyä vaati myös riitelyissä läsnäolevat panokset: mikäli vain kuuntelisin Valtosen repliikkejä reagoimatta, vaikuttaisi Cléante siltä, ettei riitelyn aihe ole hänelle tärkeä. Muutamissa ensimmäisissä harjoituksissa huomasin kurkunpääni olevan väsynyt kaikesta

sanomisen pidättelystä, jota riitelyssä toisen pitkän repliikin aikana tapahtui. Opettelin tämän huomattuaani tekemään saman taloudellisemmin.

Cléanten roolihahmoa varten virityin todella paljon puvusta. Kenkien kevyet korot, pitkät kuvioidut polvisukat, valkoiset hanskat, hartoista napakasti istuva takki ja sen liehuva helma, rinnan röyhelöpitsit, meikki (vaaleat kasvot, huulipuna), taakse kiinnittyvä kampa, jossa roosa hiusnauha. Huomasin, että minun oli vaikea virittyä tarkasti pelkästään tästä konkreettisesta fyysisestä materiaalista, eli siihen liittyi aina myös mielikuvittelua. Virittymiseeni vaikutti siis vahvasti myös mielikuva siitä, miltä näytän, ei siis ainoastaan se, miltä puvut ynnä muut tuntuivat ruumiini tasolla. Luulen, että ylläni olisi yhtä hyvin voinut olla melkein mikä tahansa aikakaudelle tyypillinen hovipuku, ja lopputulos olisi ollut kannaltani lähes sama.

Muita roolihahmooni virittäviä elementtejä olivat ajatus ylöspäin kohoavasta takaraivosta, ajoihin hypähtelevä kävely (jalat melko aukikierrossa) sekä käsien hieman baletinomainen asento (“pitkä, ylevä linja”). Ajattelin tekstin pohjalta Cléanten olevan turhamainen ja hieman narsistinenkin, mutta pohjimmiltaan hyväsydäminen. Hän ei ollut kovin älykäs. Cléante oli nähdäkseni opetellut tavoiltaan ja olemukseltaan ylhäiseksi, mutta hänen “sisäisen villivarsansa” kaipaavan jatkuvasti enemmän vapautta kuin mitä isä-Harpagon salli. Hän oli arvojärjestyksessä korkealla, mutta selvästi isänsä alapuolella. Cléante oli kapeassa lokerossaan kehittänyt itselleen mielekkyyttä kalliiden vaatteiden hankkimisesta. Näiltä pohjilta muodostui Cléanten reaktioiden ja suhtautumisten logiikka. Kaikki nämä, sekä näytelmästä, esityksestä ja roolihahmosta käyty keskustelu virittivät kohti minun Cléanteni ruumiillisuutta, tekemieni valintojen kautta. Valitsin siis sekä virittävät elementit, sekä sen, mihin suuntaan pyrin viritystäni niiden kautta viemään.

Oli mielenkiintoista huomata, että hyvin tekstipohjainen lähestymistapa roolihahmoon johti kutakuinkin “nuoren rakastajan” arkkityypin mukaiseen näyttelemiseen ilman, että tiesin kyseisen arkkityypin olemassaolosta. Tämä arkkityyppi tuli tutuksi myöhemmin Molière-kurssillamme. Kun ainoa selkeästi mieleeni jäänyt ohje ohjaajalta oli “Toi vaihtoaskel-hyppy vois olla sun juttu”, puhuu mielestäni arkkityypin äärelle päätyminen sen puolesta, että tarkkaan kirjoitettuun tekstiin on kirjoitettuna henkilöiden eleitä.

Huomasin *Saiturin* aikana myös panosten näyttelemisen tärkeyden, ja pohdin, miten niitä tulisi näytellä. Korkeiden panosten näytteleminen tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että asia on tärkeä. Tämä tulee luonnollisesti näytellä ulos, jotta korkeiden panosten vaikutelma toteutuu. Totesin, että

katsoja ei näe näitä korkeita panoksia, mikäli roolihahmo vaikuttaa rennolta ja/tai näyttelijän intensiteetti on matala. Koin korkeiden panosten näyttölemisen kestävyyttä vaativaksi: minun tuli mielikuvien kautta pitää “moottori käynnissä” pitkissäkin kohtauksissa. Vastaavasti kanssänäyttelijääni ohjeistettiin olemaan “pudottamatta” ilmaisua. Tästä pudottamisesta seurasi nimenomaan katsojan positiosta se, että käsillä oleva asia ei vaikuttanut roolihahmosta tärkeältä, mikä herätti toki jatkokysymyksiä: miksi roolihahmo sitten sanoo noin, jos ei selvästi tarkoita sitä? Ristiriita ruumiin ja tekstin välillä saa kokemukseni mukaan katsojan uskomaan ruumista ennen repliikkejä. Yksi oleellisimmista *Saiturin* ruumiinloogisista parametreistä oli siis korkeat panokset, melkeinpä jokaisessa kohtauksessa.

Sain tilaisuuden tutkia huomattavan erilaista ruumiillisuutta, kun ääneni käheytyi kahden peräkkäisen päivän esityksistä ensimmäisessä. Minut mikitettiin ja otin kortisonipillerin ennen esitystä. Oli kuitenkin selvää, etten pystynyt esimerkiksi huutamaan, kuten olin riitelykohtauksissa tottunut. Tämä pakotti opettelemaan uuden ruumiinloogisen kehyksen esitystä varten. En voinut nojata pelkästään totunnaiseen tapaan tehdä roolihahmoani, sillä vaara oli, että ruumiinmuistissa oleva ruumiintuntemus veisi äänenkin mukanaan liian voimakkaaseen ilmaisuun. Ääneni rajojen tuli siis nyt informoida muun ruumiini rajat. Viritin ruumistani tähän uudenlaiseen ruumiinloogiikkaan Valtosen ja Antikaisen avustamina ennen esitystä ehkä 15 minuuttia. Itse esityksessä havaitsin rajoittavan ääniparametrin kautta toimimisen todella vapauttavaksi: löysin uusia kulmia eri kohtauksiin, ja päätin säilyttää osan myöhemmissäkin esityksissä. Olin ajatellut Cléanten pelikentän rajautuvan tietyllä tavalla, mutta tämän muutoksen myötä osoittautui, että pelikenttä olikin vielä paljon laajempi kuin mitä olin luullut. Totesin pelikentän todellisten rajojen hahmottamisen olevan sen sisältä käsin vaikeaa. Taipumus oli, että kun koin kokeilevani esityksessä jotain uutta, kokeilin tätä uutta itse asiassa yllättävän vähän, eli en kovin rohkeasti. Tuntui myös, että kanssänäyttelijäni olivat kohtauksissa todella läsnä, kun tiesivät, ettei minulta voinut odottaa täysin totuttuja ratkaisuja. Olin huomannut mieleni harhailevan esityksen aikana erityisesti silloin, kun kanssänäyttelijäni tuntuivat näyttölevän samaa tuttua “rataansa” pitkin. Tällöin koin, etten saanut heiltä illasta toiseen varioituvia impulsseja, jotka olisivat vaatineet minulta sopeutumista. Toisin sanoen havaitsin – ja koen niin edelleen – että näyttölemistäni auttaa kanssänäyttelijän hieman varioituva näyttelijäntyö.

Seuraavan viikon esityksessä koin, että minulla oli parantunut käsitys siitä, miten vapaasti voisin näyttämöllä leikkiä. Päätin pitää muun muassa ensimmäisessä riitelykohtauksessa Cléanten säyseämpänä kuin isänsä, eli pidättelin raivoa, järkytystä ja pettymystä. Koin tämän näyttävän

Harpagonin enemmän tyrannina ja vainoharhaisempana kuin aiemmin. Mielestäni ratkaisu oli koko esityksen dramaturgiassa hyvä. Oli mielenkiintoista kuunnella tilanteesta käsin riitelykohtauksen etenemistä tässä esityksessä, kun en ollut tehnyt uusia “uria”, joita seuraila. Muutaman repliikin kohdalla tunsin, että olisin voinut pidätellä hieman vähemmän, sillä tunsin (ruumiintuntemuksen tasolla), että teksti vaatisi hieman enemmän kierroksia. Ajattelin tätä tunteen suurentamisen ja pidättelyn kautta. Tämä tarve isommille kierroksille syntyi mielestäni tekstiin kirjoitetun eleen pohjalta sekä kanssanäyttelijän tekemisen kautta.

Ajattelin *Saiturissa* paljon roolihahmoni kaarta: miten minun on näyteltävä kohtauksesta toiseen, jotta Cléanten kaari piirtyy katsojalle selkeästi ja hänen toimintansa ja näytelmän tapahtumat ovat perusteltuja ja loogisia. Pohdin paljon esimerkiksi sitä, miten Cléante ei alussa näytä aggressiotaan isälleen tietyistä syistä, mutta myöhemmin tekee niin. Näin minun piti näyttää tarpeeksi selkeästi ne tapahtumat, jotka tähän aggression näyttämisen muutokseen johtavat. Päädyin esityskauden aikana – mikitetyin esityksen löydösten myötä – muun muassa tekemään ensimmäisestä isä-poika – konfrontaatiosta Cléanten osalta selkeästi pelon sävyttämän, jotta muutos seuraavan riidan tietoiseen uhmaan olisi selkeä. Tämä myös näytti Harpagonia mielivaltaisempaa tyrannina ja Cléantea selkeästi hänen alamaisenaan. Tämä puolestaan viritti kaikkea Cléanten juonimista nostaan isän tahdon vastaan tekemisen panoksia. Esimerkiksi roolihahmoni ei voi vielä alussa raivota isälleen, sillä riitelyitä on yhteensä kolme, ja viimeisen tulee olla räjähtävin. Tällöin perustelen itselleni ruumiillisesti, miksi ensimmäinen riitely on hillitympi. Esimerkiksi roolihahmoni on vielä totunnaisemman roolinsa rajoittama eikä uskalla vielä huutaa isälleen. Ajattelin Cléanten ja Harpagonin riitelyiden tapahtuvan aina eri psykologisen eleen kautta. Ensimmäisen ele oli varovainen “I hold my ground”, toinen hieman rohkeampi “I reject”, ja viimeinen puhtaasti aggressiivinen “I take”. Vastaavasti Marianen liehittelyssä vuorottelin eleitä “I want” sekä “I give”, jotka mielestäni tuottivat sopivaa antautuvaa rakkauden ilmaisua.

Koen *Saiturin* kaltaisten klassikonäytelmien puolustavan paikkaansa näyttelijänkoulutuksessa nimeomaan niihin kirjoitettujen eleiden eli niiden vaatiman ruumiillisuuden kautta.

5.2. Sydänmaa, Jyväskylän kaupunginteatteri

Taiteellinen opinnäytteeni oli Jyväskylän kaupunginteatterissa toteutettu Ari-Pekka Lahden 2005 kirjoittama *Sydänmaa*, jonka Jarno Kuosa ohjasi. Esitys ei ikinä nähnyt ensi-iltaansa kiitos näyttämötekniisten vikojen, mutta harjoituskausi sekä ensimmäinen puoliaika omaisten ennakosta

(viimeinen pääharjoitus ennen kenraaliharjoitusta) saatiin päätökseen. *Sydänmaa* kertoo neljän sukupolven yli ulottuvan tarinan, jota seurataan nykyhetkestä käsin. Samaa sukua edustavat näytelmässä Poika, Isä, Isoisä sekä Isoisän isä. Poika kertoo alussa olevansa näytelmän kirjoittaja, ja tapahtumia seurataan hänen näkökulmastaan. Esitin useampaa hahmoa, mutta varsinainen isompi roolini oli Isoisän isä. Hän on punavanki, joka kokee valkoisten vankileirin ja tämän myötä lähtee saarnamieheksi Ruotsiin, palaten sieltä näytelmän loppupuolella. Näytelmässä hänellä on neljä varsinaista kohtausta: ensimmäisessä hän lähtee vankileirille, toisessa on vankileirillä ja vapautuu sieltä, kolmannessa palaa saarnamiehenä Ruotsista kääntymään Isän kristinuskoon, ja neljännessä pitää pitkän saarnan esityksen yleisölle yhdessä Isän kanssa ikään kuin nykyhetkessä.

Harjoituskauden aikana keskityin erityisesti havainnoimaan omaa tekemistäni näistä ensimmäisessä kohtauksessa ja kirjoitin siitä myös jokaisen harjoituksen aikana muistiinpanoja. Kohtaus alkoi Isoisän isän monologilla, jonka jaoin kolmeen – myös muiden repliikkien myötä jaksottuvaan – osaan: ensimmäisessä hän kuvaa, kuinka hänen edessään avautuva 50 kilometrin pituinen lepikko johtaa vankileirille. Toisessa hän näkee vaimonsa viimeistä kertaa “akkunassa”, ja katu juopotteluun ja väkivaltaisuuttaan, peittää itkunsa ja ymmärtää pian kuolevansa. Kolmas jakso on viimeinen vilkaisu ikkunaan, jolloin hän ehtii nähdä vaimonsa kyyneleet sekä “pojan valakosen hiusläjän”, ennen kuin valkoiset sotilaat keskeyttävät hänet.

Kuvaan seuraavaksi kyseisen kohtauksen harjoitusprosessia sekä sitten hieman tarkemmin lopullista ruumiillista lopputulosta. Käytän lainausmerkkejä muistiinpanojeni merkkinä.

Luonnostelin kohtausta kevyesti hieman kokeillen ennen ensimmäistä harjoitusta, ja ajattelin näytelmän tilanteen puhuvan niin paljon puolestaan, ettei minun tarvitsisi sitä liiemmin värittää. Tein siis “diipin ja hillityn, suht ei-latautuneen” luonnoksen, jossa olin karkeasti sijoittanut hieman erilaisia tunnetiloja eri kohtin tekstiä sen mukaan, mikä intuitiivisesti hyvältä tuntui. Kuosa pyysi seuraavaan kokeiluun “akuutimman tilanteen ja pelkoa” sekä “suuntia”. Tämän myötä ajattelin Isoisän isän olevan aidosti hädissään tilanteesta ja pelkäävän jopa hieman vainoharhaisesti valkoisten ilmestyvän mistä vaan hetkenä minä hyvänsä. Suunniksi valitsin lepikon yleisöön, koulualueen taakse, taivaan ylös ja akkunan vasemmalle. Hain ruumiiseeni hätää huohottaen ja saapumalla tilanteeseen hieman paniikista kompastellen, silmät suurina ja pälyilevinä. Annoin kaikkien tekstiin sijoittamieni tunteiden tulla läpi kunnolla. Ohjaajan mukaan “ei tarvii mennä uhmaan asti, avaa vaan tilaan ja selkeytä suuntia”. Myöskään aivan akuuttia “tuolta mä tulin ja ne tulee kohta sieltä” -tilannetta ei tarvinnut näytellä. Näin ollen tein seuraavana (ja sillä erää

viimeisenä) jonkinasteisen väliversion kahdesta edellisestä: Isoisän isä oli äärimmäisten asioiden äärellä, hänellä oli paikoin iso itkun tunne ja ajoittaista nieleskelyä, hengitys oli katkonaista ja kohotteista, silmät räpsyivät epäuskoa ja tilanteen käsittämisen sekä siihen suhtautumisen yrittystä. Olen kirjoittanut itselleni myös huomion: “tekstin pitää kyllä olla hallussa tosi hyvin ennen ku voi isommin hallita / tehdä valintoja. Miten kädet? Ratkase! Millasiin asioihin näytellessä ehdin keskittyä? Onko alun tunne ok, lopukkeet, kädet lepikossa? Ekat vedot on aina vapaimpia, tai nyt ainaki tuntuu siltä.” Koin siis, että tekstin parempi osaaminen olisi sen paremman hahmottamisen ja jäsentämisen myötä antanut enemmän “sisäistä aikaa” havainnoida ja hallita sitä mitä teen. Nyt huomiota kului vielä paljolti tekstin muisteluun, mikä oli pois itse ilmaisun tutkimisesta sillä hallinnalla kuin olisin toivonut. Lisäksi käsien ratkaiseminen on toisinaan vaatinut minulta erityistä huomiota, niin tälläkin kertaa.

Seuraavassa kohtauksen harjoituksessa sain ohjeen “tuu rauhallisemmin sisään, se lataa sitä tilannetta”. Ohjeen myötä tulkitsin Isoisän isälle hiljaisen varmuuden siitä, että hän päätyy vankileirille ja kuolee sinne, eli se artikuloi hädän ja huolen laatua vähemmän paniikinomaiseksi. Kirjoitin: “Oikeestaan se tulo oli just vaikein, et mistä tuun, mistä tilanteesta?, vastaus: ei väliä oikeestaan, tää on vähä tämmönen astraalihetki, mielensisänen, niinku monet puheet näytelmässä ylipäänsä.” Kyseiset kysymykset siis ratkasivat sillä, ettei niillä ollut väliä, mikä sekin oli minulle toimintaa selkeyttävä ratkaisu. Seuraava ohje kuului “älä katso maahan, päästään mukaan sun kasvojen kautta ja se yhteys sulkeutuu aika nopeesti jos me ei nähdä niitä”. Tästä sain ruumiinlogiikkalleni yhden parametrin. Ohjeesta tuli olosuhde, joka auttoi rajaamaan näyttelemiseni mahdollisuuksia. Ruumiinintuition puolesta oli tuntunut siltä, että pelko ja häpeä saivat Isoisän isän painamaan päänsä, etenkin kun häntä itketti. Nyt minun piti sopeutua uuteen ohjeeseen ja päivittää ruumiinlogiikkani sitä vastaamaan.

Ennen ensimmäistä läpimenoa sain ohjeen: “käytä vaan tilaa ja liiku, se helpottaa sun näyttelemistä”. Olin vastaavasti ajatellut, että pelon ja järkytyksen myötä Isoisän isä ei isommin liikkuisi. Nyt siis tapahtui ruumiinintuition leikkikentän laajennus, mitä pidin “jännänä kokeiluna” (muistiinpano). Hahmottelin pienen kehyksen sille, miten liikkuminen voisi toteutua pohjaten siihen, mitkä tekstin kohdat olivat mielestäni perusteltuja millaisillekin suunnille. Ajattelin roolihahmoani kuin karpäsenä lasipurkissa: tuntui kuin hän liikkuisi itselleen liian pienessä tilassa eikä pääsisi pois, vaikka tahto siihen olisikin. Valitsin roolihahmoni logiikaksi ja ajatukseksi: “mitään siitä mitä tulee tapahtuun en voi muuttaa mitenkään, ja en halua et se tapahtuis, mut tiedän et se tapahtuu ihan kohta” (muistiinpano).

Seuraavan harjoituksen ohjeena oli “rauhaa taitteisiin” sekä “taivaaseen katsoessa” tapahtuva kuolema, jonka myötä tekstin viimeinen jakso olisi “hidasta filmiä silmien edessä” siihen asti, kun valkoiset sotilaat leikkaavat saapumisellaan ja puheellaan tilanteen. Kuosa mainitsi usein näistä leikkaamisista: “siinähan kohti tekstiä vois olla taitteen paikka”. Tämä selkeytti aina kuljetustani: taitteissa oli lupa aloittaa uusi ruumiillinen jakso, eli tehdä tätä kohti vievä viritys. Uuden virityksen mukanaan tuoma kevyt horjutus antoi ruumiinintuitiolleni impulssin, jota oli aina kiinnostavaa ja palkitsevaa seurata.

Toisen valmistavan harjoituksen palaute kuului: “Vankileirille lähtö vois olla voimakkaampi”. Tämän tulkituin puhtaasti vapauden lisäämisen ohjeena: että voisin tehdä reilummin sitä, mitä tilanteeseen oli ohjattukin. Kolmannen valmistavan jäljiltä sain palautteeksi, että kohtaus oli hyvä. “Kontrastit isot, hyvät”. Kirjoitin: “Miten siis näyttelin toisin? Enemmän hallitsematonta hätää, oikeestaan kaikki olosuhteet vaikutti enemmän. Ohjaajan filosofinen ajatus aistimellisista tilanteista, niiden aistimellisesta vahvistamisesta. Et tunnen tilanteet hetkessä enemmän ja annan sen tulla ulos. Ne on ulos puhuttuja ajatuksia/tunteita.”

Lopulta kuljetukseni kohtauksessa oli seuraavanlainen (suluissa repliikkejä oleellisilta osin): Ennen näyttämölle astumista viritin itseäni tarkoituksenmukaiseen hädän tilaan nopealla ja syvällä hengityksellä silmiä samalla suurentaen ja räpyttäen. Koko kohtauksen ajan ruumiinintuition kuuntelulle oli paljon tilaa. Hidas kävely näyttämön etuosan keskikohtaan. Ehdin nähdä katseeni periferiassa katsomon ja kanssanäyttelijät, jotka olivat puolikkaassa etuvasemmallani. Ajoitus siten, että astun valoneliön reunan yli sen syytyessä. Kasvojen kääntäminen kohti yleisöä voimakas hetki, siinä alkaa upota Isoisän isän tilanne, kun katsomo ja yleisö tarjoavat peilin, jonka kautta minusta tuntuu, että roolihahmo näkee itsensä. Olen tietoinen siitä, että minua katsotaan, herkistän kasvojani tuntemaan sitä väreilynä. Ajattelen olevani paljastettu, huomioni on kasvoissani. Liikkuva, räpyttelevä ihmetys silmissä, kevyt katkonainen huohotus, nieleskelyä, pieni paine/jännitys alavatsassa. Koko ajan tilanteen käsittämisen yritys, joka tuo epäsymmetriaa kehoon. Lepikon näkeminen kaukana (“mää tierän, että sen lepikon takana, viiskymmentä kilometriä samaa lepikkua”), vähitellen läheten ja lepikkoa käsillä piirtäen, kunnes käännyn taakse kohti koulualuetta – tähän asti olen seissyt paikoillani. Koulualueen (eli vankileirin) näkeminen takanäyttämön suuressa valkoisessa kehyksessä ja pysähtyminen tajuamisen äärelle (“ja sinne mää oon ny lährosä”). Katse ihmetellen maahan. Isoisän repliikki, josta nopea leikkaus eteen akkunaan katsomaan, puheeseen tempoa ja enemmän hätää vaimosta, ruumiiseen kierroksia (“ja mää nään

mun akan naaman siinä akkunasa”), vähitellen häpeäksi (“mää oon piessy sua ja kussu juovuksisa pitkin nurkkia”) ja pois akkunasta, itkun pidättely (“mää pirän pääni pystysä”). Häpeävä, mutta hieman uhmakas katse taivaaseen, hetken keskustelu Jumalan kanssa (“mää tierän että josain sielä ylyhäällä”). Äänessä vähän uhmaa, vähän itkua, katkeruutta kohtalosta. Pysähtyminen, tajuaminen että minähän kuolen (“mää tuun itkehän”). Tässä ruumiinlogiikan muutos: sisäisen kuolemisen ajatuksen myötä hidasta filmirullaa silmien editse. Hidas ruumiillisuus valuu minuun taivaasta. Tuntemuksena etäisyys silmien takana, kaikki liike hidasta, ruumistani ympäröi kevyt pilvi ja ruumis on kevyt (“mää kasselen vielä viimisen kerran tuonne keittiön akkunan suunthan”). Viimeinen katse vaimoon, kääntyminen kohti poikaa, puhdas näkemänsä ihmettely (“meiän pojan valakonen hiusläläjä, seki näkyy vaimon kyynelten läpi ja on ihan pelosta sekasin”) ja sen äärelle jääminen katse hitaasti yleisöön päin kääntyen, kunnes sotilaat leikkaavat repliikillä. Tästä leikkauksesta alkaa “I want to experience the sensation of fear” -viritys (Chekhov). Tällaiseksi siis ajattelin ruumiinloogisen kuljetukseni kohtauksessa, ja koen pystyväni tämän aukikirjoittamisen pohjalta toistamaan kyseisen kohtauksen samalla tavalla.

Ajattelin kohtauksen aikana, että yleisö kannattelee minua. Se tunnistaa kontekstin ja mistä on kyse. Ajattelin, ettei minun tarvinnut näyttellä koko sisällissodan kuvastoa ja historiaa kerralla ulos, vaan pystyin nojaamaan siihen ja enemmänkin antamaan siihen jonkin kulman, jonka katsoja täydensi. Minun ei tarvinnut keskittyä näyttämään erikseen miten kamala roolihahmoni tilanne oli – yleisö tiesi kyllä sen jo.

Koin kohtauksen lopullisen toteutukseni resonoivan hyvin sen kanssa, mitä ohjaaja oli painottanut toisen valmistavan harjoituksen jälkeen: “Paukutetaan tilanteita rohkeemmin auki. Teksti ja asiat on voimakkaita asioita, tapahtuu aistimellinen vahvistaminen: herkkä on tosi herkkää, repivä on tosi repivää, aistimellisia tilanteita. Ahnaasti fyysisiin eleisiin kiinni.” Tulkitsin tämän kaikkien tilanteiden näyttämiseksi rohkeammin “ulos”.

Kurssitoverini Saga Sarkola mainitsi vaikuttavansa paljon kulloinkin tehtävän esityksen sisällöstä. Hän totesi kuluneen vuoden olleen Kom-teatterin *Veriruuusut*-esityksen myötä olleen raskas “kun on kuoltu koko vuosi”. Minun ruumiiseen Isoisän isän kahden ensimmäisen kohtauksen (vankileirille lähtö ja siellä oleminen) rankka sisältö ei jäänyt mitenkään “päälle” eikä vaatinut “cool-downia” sen poisravistelemiseksi. Kohtaukset eivät ehkä olleet siihen riittävän pitkiä ja intensiivisiä. Pohdin myös, olisiko näyttämisen lähestymistapani suojellut minua niiden rankalta sisällöltä: lähestyin niitä aina näyttämöllisen leikin näkökulmasta ja puhtaasti “teknisiä” ruumiinlogiikoita hahmotellen.

En siis pyrkinyt aktiivisesti kuvittelemaan punavangin vankileirikokemusta ja samaistumaan sen tuskaan. Vankileirikohtauksessa ajattelin koko ajan tutkivani ja leikkiväni ruumiillisesti, vaikka aihe olikin vakava.

Koko esityksen kontekstissa en oikeastaan lainkaan miettinyt roolihahmoni kaarta näytellessäni. En tietoisesti pyrkinyt näyttämään henkilön kokemia asioita tai historiaa roolihahmon kaarta erityisemmin piirtäen. Näyttelin aina kulloistakin kohtausta keskittyen aina kulloiseenkin, edellisestä eroavaan, ruumiinlogiikkaan. Ajattelin aukinaisten pitkien hiuksieni, puvustuksen sekä muiden näytelmän henkilöiden toimesta tapahtuvan määrittelyn riittävän. Näiden pohjalta katsoja kyllä täydensi henkilön kokonaiseksi, siis loi itselleen loogista dramaturgiaa niistä paloista, joita näki. En ajatellut viimeisen kohtauksen saarnamiehen näyttämällä olevan oikeastaan mitään yhteistä ensimmäisten kohtausten punavangin kanssa. Tämä poikkesi merkittävästi *Saiturista*, jossa mietin paljonkin, millaisena Cléanten tulee näyttäytyä kohtauksesta toiseen ja miksi, jotta hänen kaarensa piirtyisi selkeänä muutoksineen. Silloinkin näyttelin ensisijaisesti kohtaus kerrallaan aina kulloistakin tilannetta, mutta erityinen ero *Sydänmaahan* oli siinä, että Cléanten ruumis pysyi aina perustavasti samana.

Yksi itselleni ilahduttava näyttelijäntekninen löytö tapahtui kohtauksessa, jossa Isoisän isä tulee kotiin vankileiriltä. Sain ohjeeksi olla kuin kuollut, mutta myös “tärhtänyt”. Silmien tuli olla aktiiviset. Löysin tähän Chekhovista inspiroituneen mielikuvan: kuvittelin ihoni supistuvan sisäänpäin. Silmät pidin aktiivisina ajattelemalla Isoisän isän olevan tahtomattaan poissaoleva ja juurikin tärhtänyt, sekä hänen yrittää käsittää meneillään oleva tilanne. Tämä mielikuva tuotti haettua katseen lasittumista, mutta ilman väsymyksen vaikutelmaa. Mielikuva löytyi vähitellen useamman kokeilun kautta, ohjaajan kanssa keskustellen. Ensimmäiset versionit olivat näyttäneet liian masentuneilta, väsyneiltä tai tuijottavilta. Silmien aktiivisuuden pyytäminen oli kohdallani ratkaiseva ohje. Löysin ensin ruumiillisuuden, joka tuntui toimivan ja vasta sen jälkeen sanallistin kyseisen ruumiintuntemuksen ihon supistumiseksi, jotta se olisi löydettävissä uudestaan.

Sydänmaasta ei koskaan tullut esityskautta näyttämön nostinten vikojen takia, joten suureksi harmikseni en päässyt kuin kertaalleen tutkimaan kyseistä kohtausta yleisön kanssa. Eniten harmitti se, etten päässyt tutkimaan yhdessä luomaamme maailmaa ja leikkimään siinä. Tuntui, että sekä esityksen maailmassa että omien roolihahmoissa olisi ollut paljon palkitsevaa tutkittavaa ja löydettävää. Tätä tutkimusta olisin halunnut yleisön kanssa jakaa. Huomaan tätä kirjoittaessani, että teatteri on minulle todellakin pitkälle vietyä leikkiä, jossa näyttelemineen on aidosti minulle

leikkimiseen verrattava kokemus kokemuksellisuudessaan, vangitsevuudessaan ja palkitsevuudessaan. Kaipaani aidosti sitä leikkiä, ja varmaankin siksi teen sitä päivittäin, näyttämöllä tai sen ulkopuolella.

6. Loppusanat

Minusta tuntuu, että itselleni eniten palkitsevuutta tuottava näyttelemisen näkökulma on sen vapaus. Ohjaaja on myös ohjannut siihen suuntaan oikeastaan kaikissa produktioissa, joissa olen ollut mukana. Tämä on tapahtunut aina sen jälkeen, kun kaikki näyttelemisen kehykset, kuten roolihahmojen ja kohtausten kaaret, näyttämön asemoinnit ynnä muut on määritelty. Tämän jälkeen on puhe “isommin tekemisestä”, “näyttämön oman elämän sallimisesta” tai “tilanteiden auki paukuttamisesta”. Olen kääntänyt nämä lauseet aina vapauden lisäämiseksi, mikä menee hyvin yksiin sen kanssa, miten näyttelemistäni lähestyn. Esimerkiksi *Saiturissa* tämä johti siihen, että sain käytännössä näytellä niin paljon kuin vain osasin ja kehtasin. Se oli todella palkitsevaa.

Mielestäni erityisesti viimeisen kahden vuoden aikana kykyäni käsittää, millainen näytteleminen on katsojalle kiinnostavaa katsoa, on kehittynyt. Sen myötä olen voinut toimia entistä itseohjautuvammin ja omaäänisemmin tehden rohkeampia näyttämöllisiä ehdotuksia aina keskustelua niistä käyden. Näyttelemisen “hyvyys” on aina kontekstisidonnaista ja vaatii jokaisen erilaisen kontekstin “ratkaisemista”. Ydinkysymys näyttelijälle on mielestäni: “Milloin tiedän näyttelemiseni olevan sellaista kuin on tarkoitus?”. Ja voisiko näyttelemiseni olla vielä enemmän, oudompaa, radikaalimpaa, normeja laajentavaa, uutta?

Kokemukseni mukaan minun on toistaiseksi ollut mahdollista ratkaista eteen tulleet näyttelijäntyölliset tehtävät mielekkäästi ja luovasti tämän oman näyttelemisen “mallini” kautta. Jopa “kolme askelta eteen, kaksi taakse” -tyyppiset tehtävät ovat sisältäneet minulle paljon mielekästä tutkittavaa. Voinen siis tulevaisuudessakin lähestyä näyttelemistä tästä lähtökohdasta. Pidän omaa ruumistani ja ruumiillisuutani kiinnostavana, varteenotettavana keskustelukumppanina, ja tulen aktiivisesti jatkamaan tätä instrumenttini tutkimista. Ajattelen valmistumisen jälkeistä työelämää oikeastaan vain toiseksi kontekstiksi tälle tutkimiselle ja rakkaaseen lajiin syventymiselle. Tekemisen fokus tulee vain muuttumaan enemmän kohti muille antamista verrattuna opiskeluaikojen mahdollisimman paljon oppimiseen tähtäävää (hyvää) itsekeskeisyyttä. Pidän koulutukseni oleellisimpana antina omaksumiani työkaluja, joilla voin jatkuvasti palkitsevasti syventää omaa tekemistäni.

Olen alkanut unelmoida omasta esityksestä, joka nojaisi selkeästi ja vahvasti nimenomaan tähän ruumiintuition seurailun ajatukseeni. Saisin itse luoda esityksen kehykset siten, että se sallisi

mielenkiintoisella tavalla mahdollisimman paljon vapautta niin minulle, kanssanäyttelijöilleni, kuin yleisöllekin.

Haluan päättää tämän opinnäytteeni lainaukseen teoksesta *Nuoren kiekkoilijan treenikirja* (2015).

Siinä suomalaisten NHL-jääkiekkoilijoiden haastatteluiden lopuksi todetaan seuraavasti:

“Kaikkia kirjamme päähenkilöitä yhdistääkin lapsenomainen innostus ja intohimoinen suhtautuminen jääkiekkoon, jossa riittää aina vain uutta opittavaa.” (s. 218)

Tämän myötä lähetän terveisiä leikki-ikäiselle itselleni, joka ei olisi uskonut korviaan, mikäli olisi kuullut hänestä tulevan jonain päivänä teatteritaiteen maisteri. Siis ammattileikkijä.

Lähteet

Berry, C. 1973. *Voice and the actor*. Harrap Ltd, 12.

Bredenberg, M. 2017. *Näyttämöllinen kuvittelu*. Väitöstutkimus. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Hulkko, P. 2013. *Amoraliasta Riitaan : ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Väitöstutkimus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. 88–89.

Jaakola, S. & Tapio, H. *Nuoren kiekkoilijan treenikirja. Kohti unelmaa – juniorista jääkiekkoammattilaiseksi*. 2015. Fitra Oy.

Kanninen, M. 2012. *Palkitseva esityksellinen kokemus*. Teoksessa *Teatteri kehon projektina*. Väitöstutkimus. Tampereen yliopisto, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö.

Klemola, T. 2013. *Mindfulness – tietoisuuden harjoittamisen taito*. Jyväskylä: Docendo.

Mettänen, E. 2016. *Versioita minusta – ehdotelmia näyttelijän muuntautumiseen*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Tampereen yliopisto, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö.

Numminen, K. 2018. *Dramaturginen prosessi leikkinä*. Teoksessa Numminen, K., Kilpi, M., & Hyrkkänen, M. (toim) *Dramaturgiakirja: kaikki järjestyy aina*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, 171–185.

Pirinen, Elina. Haastattelu. Teatterikorkeakoulu, 8.2.2019. Haastattelija Oliver Kollberg.

Rozovsky, J. 2015. *The five keys to a successful Google team*. Googlen re:Work-blogi. Saatavilla: <https://rework.withgoogle.com/blog/five-keys-to-a-successful-google-team/> [Viitattu 11.2.2019]

Rämä, L. 2011. *Näyttelijän klovnimielentila*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Tampereen yliopisto, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö.

Teatterityön tutkinto-ohjelma Näтын opetussuunnitelma. Tampereen yliopisto.

Saatavilla:

<https://www10.uta.fi/opas/koulutus.htm?opsId=164&uiLang=fi&lang=fi&lvv=2017&koulid=445>

[viitattu 23.2.2019]

Winnicott, Donald (1971/2005). *Playing and Reality*. Psychology Press.

Työpäiväkirjani 2014–2019