

Lasse Viitamäki

HIPPASILLA ITSENI KANSSA
Tarkkuuden tavoittelua ja sen määrittelyä
näyttelijäntyössäni

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Teatteritaiteen kandidaatin opinnäyte

Toukokuu 2022

TIIVISTELMÄ

Lasse Viitamäki: Hippasilla itseni kanssa – Tarkkuuden tavoittelua ja sen määrittelyä näyttelijäntyössäni
Kandidaatin opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatterityön tutkinto-ohjelma
Toukokuu 2022

Tässä kandidaatin opinnäytteessä tarkastelen näyttelemisen tekniikastani tekemiäni havaintoja, jotka ovat syntyneet kolmen ensimmäisen opintovuoteni aikana Teatterityön tutkinto-ohjelmassa. Prosessin lähtökohtana oli määrittää, mitä tarkkuuden kvaliteetti näyttelijäntyössä itselleni tarkoittaa. Heijastan ajatuksiani tarkkuudesta viiteen eri näyttelijäntyön osa-alueeseen: esiintyjän omat emootiot osana näyttämötilannetta, näyttämöllisen toiminnan jaksottaminen, roolihenkilön puhettavan ja replikoimisen lähestyminen fiktiivisessä tilanteessa sekä revoluutiot omassa esiintyjäluonteessani ja kuvittelussani.

Näiden teemojen pohdintaa peilaan näyttelijäntyölliseen kirjallisuuteen sekä eri esitysprosessien kokemuksiin osana opintojani. Opinnäytteeni keskeisimpiä käsitteitä ovat muun muassa emootiot, jaksottaminen, replikointi, roolihaamo, läsnäolo, subjektiivinen ruumis ja affekti. Tarkkuuden määrittelyn ohella pyrin muotoilemaan ainakin osittain, mistä näyttelijäntekniikkani koostuu. Oleellisimmat löydökseni liittyvät fiktiivisen materiaalin rytmittämiseen ja kääntämiseen näyttämön kielelle, koko subjektiviteettini hyödyntäminen esiintyjäntehtävää lähestyttäessä sekä herkkyyteen kuvitella ja tulla tietoiseksi alati laajenevasta kyvystäni vaikuttua näytellessä.

Avainsanat: näyttelijäntaide, tarkkuus, näyttelijäntekniikka, jaksottaminen, vaikuttuminen, virittyminen, herkkyyys, subjektiivinen ruumis, affektit, emootiot, esiintyjäluonne

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	1
2	EMOOTIOT JA JAKSOTTAMINEN VÄYLINÄ KOHTI TARKKUUTTA	3
	2.1 Henkilökohtaisten emootioiden hallinta ja hyödyntäminen	3
	2.2 Näyttämöllisen toiminnan jaksottaminen	5
3	REPLIKOINNIN HAASTEET	11
	3.1 “Pitäis kai antaa sen tekstin laskeutua muhun”	11
	3.2 Puheen paikantuminen ja repliikkien merkitys	13
4	LUOVAN AJATTELUN RAKENTUMINEN	17
	4.1 Vaikuttavuudesta kohti subjektiivista kokemusta	17
	4.2 Affektien rakentuminen ja arvottaminen	20
5	PÄÄTÄNTÖ	25
	LÄHTEET	28

1 JOHDANTO

Tässä Teatteritaiteen kandidaatin kirjallisessa opinnäytteessä tarkastelen sitä, mitä näyttelijäntyöllinen tarkkuus tarkoittaa minulle ja miten voin lähestyä tarkkuutta näyttelijäntyössä. Olen opintojeni aikana huomannut, että yksi näyttelemiseni keskeisimmistä pyrkimyksistä on tarkkuus, jota on äärettömän kiehtovaa todistaa katsojana, tuottaa tekijänä ja kokea omassa subjektiivisessa esiintyjänruumiissani. Pohdin tarkkuuden kvaliteettia myös siitä syystä, että olen pannut merkille, kuinka yleisessä käytössä sana on itselläni sekä kollegoillani näyttelijäntyötä sanoitettaessa. Tarkkuus-sanaa käytetään monessa eri kontekstissa puhuttaessa vaikkapa uskottavasta tunneilmaisusta tai roolihahmon fysiikasta. Kontekstisidonnaisuuden vuoksi se tuntuu itselleni samaan aikaan yhtäältä pakenevan merkityksiä ja toisaalta olevan hyvin konkreettinen sekä osuva ilmaus näyttelijäntyön sanoittamiseen. Sitä käytetään ilmaisemaan sekä yksittäisiä näyttelijäntyöllisiä ratkaisuja ja hetkiä sekä pidempää kuljetusta tai näyttelijäntyöllisten valintojen muodostamaa kokonaisuutta.

Keskeistä itselleni näyttelijäntyön tarkkuuden ilmiön pohdinnassa on tarkkuuden tunnustelu ja ne hetket, joissa minulla on tuntuma ilmaisuni kirkkaudesta. Osana tätä pohdintaa pyrin myös sanoittamaan sitä, miten subjektiivinen tuntuma saattaa olla ristiriidassa suhteessa tarkkuuteen tai miten tarkka näyttelijäntyö ei myöskään aina vaadi subjektiivista kokemusta tarkkuudesta tai kirkkaudesta. Tarkoitin tällä ristiriidalla sitä, että näytellessä minulla saattaa olla kokemus tarkkuudesta, mutta reflektoidessa työtäni koen, että työni oli laadultaan jotain muuta. Tarkoitukseni ei ole tämän työn aikana esittää tyhjentäviä vastauksia siitä, mitä tarkkuus näyttelijäntyössä on. Koen, että itselleni on mielekästä vain pohtia tarkkaa näyttelijäntyötä sekä sanoittaa omaa näyttelijäntekniikkaani muutamasta valitsemastani eri näkökulmasta. Olen huomannut, että pyrkimykseni näyttelijäntyölliseen tarkkuuteen johtaa siihen, että lähestyn näyttelemistä ja sen harjoittelua suurelta osin itseni tiedostamisen ja kontrolloinnin kautta. Tavoitteenani on tarkastella tekstin aikana näitä tendenssejäni kriittisesti, eikä löytää yhtä tiettyä kultaista tietä kohti näyttelijäntyön luovia prosesseja, kuten roolihahmon rakentamista. Koska kärsin myös paljon siitä, että olen ylikriittinen omaa työtäni kohtaan, olen valmis tämän työn aikana pohtimaan, onko minun lopulta edes mielekästä pyrkiä tavoittelemaan tarkkuutta näyttelijäntyössäni.

Aloitan työni käsittelemällä luvussa kaksi ajatusta oman näyttämöllisen toiminnan jaksottamisesta sekä omien emootioiden kohtaamisesta ja hyödyntämisestä näyttämötilanteessa. Havaintoni näistä teemoista syntyivät Marc Gassot'in opettamalla Fyysinen teatteri –opintojaksolla. Peilaan havaintojani myös opintojakson jälkeisiin esiintymistilanteisiin muun muassa kolmannen opintovuoden *NoLoVe* -esityksessä sekä Kohtaustyöpaja- opintojakson demossa. Luvussa kolme puolestaan pohdin merkityksiä pakenevaa luovaa ajattelua suhteessa tekstiin sekä ylianalysoivaa ja arkaa otetta suhteessa replikoimiseen. Olen havainnut, että tendenssini kontrolloida omaa replikointiani ansaitsee tulla kriittisen pohdinnan kohteeksi. Niin ikään havainnoin replikoimiseen ja tekstin kanssa työskentelemiseen liittyviä asioita osana hahmon rakentamista *Sano se* –esityksen eli kandidaatintyöni taiteellisen osion tekoprosessissa. Neljännessä luvussa nimeän esiintyjäminäni peruspiirteitä sekä tarkastelen kuvittelussani tapahtuneita revoluutioita. Näiden havaintojen avulla koen, että voin lähestyä näyttelijänä yhä monipuolisemmin eri laatuksia sekä vaikuttua yhä herkemmin tarjoumista, joita en ennen huomannut. Lopuksi kokoan yhteen käsitteilylukujen löydöksiä suhteessa pyrkimyksiini näyttelijäntyöllisessä tarkkuudessa.

Opinnäytteeni aineistona käytän työpäiväkirjamerkintöjä kolmen vuoden ajalta opinnoistani Teatterityön tutkinto-ohjelmassa Nätyllä sekä lukuisia esiintyjäntyötä käsitteleviä lähteitä, kuten Barbara Housemanin *Tackling text [and subtext]* (2008), Yoshi Oidan *Näkymätön näyttelijä* (2004) sekä Petri Tervon artikkeli “Sisälmyksiä repivä teeskentely” (2011) teoksesta *Nykynäyttelijän taide*. Toivon, että tämän kirjallisen työni pohjalta pystyn erottamaan myös yhä selkeämmin sen, että luovaan leikkiin ryhtyvä kehomieleni löytää reittejä vaikuttamiseen ja ilmaisuun myös niiden sääntöjen ja olettamusten ulkopuolelta, joita itse itsestäni sekä tästä työstä teen.

2 EMOOTIOT JA JAKSOTTAMINEN VÄYLINÄ KOHTI TARKKUUTTA

Tässä luvussa käsittelen Marc Gassot'in Fyysinen teatteri –opintojaksolla tekemiäni havaintoja, jotka pohjautuvat opintojaksolla useaan otteeseen toistettuun tuoliharjoitteeseen. Harjoitteessa lavalla oli yksi tuoli ja noin kaksi metriä sen takana kaksi sermiä. Lavalle tultiin yksin sermin takaa ja tarkoitus oli istua tuoliin, minkä jälkeen poistuttiin takaisin sermin taakse. Lavalla olevan henkilön oli määrä pitää katse yleisössä sekä osoittaa katseen avulla, mitä hän tekee seuraavaksi. Tämän lisäksi katseella reagoitiin harjoitteen aikana tapahtuneisiin ennalta-arvaamattomiin asioihin, kuten lattian narahdukseen. Niin ikään myös hengitys oli pidettävä koko ajan mukana toiminnassa eli aina, kun näyttelijä oli lähdössä liikkeelle tai alkamassa tehdä jotain, piti hengittää rauhallisesti sisään ja ulos ja sitten vasta aloittaa toiminta. Harjoite vaati minulta äärimmäistä läsnäoloa ja tilanteen kuuntelemista ja näin kohtasin näyttelijänä näyttelijäntyön peruseriaatteet, kun läsnäolo ja kuuntelu kohtasivat yhteisen leikin säännöt. Yhdistän alalukujen havaintoja ja huomioita myös 2021 syksyn *NoLoVe* -esitysprosessiin sekä 2022 keväällä pidettyyn Kohtaustyöpaja -opintojaksoon.

2.1 Henkilökohtaisten emootioiden hallinta ja hyödyntäminen

Muistan, että edellä mainittua tuoliharjoitetta tehdessä minulla oli monesti ajatus siitä, että minun täytyy suorittaa tehtävälle annetut säännöt saadakseni tunnustusta työstäni. Tarve suorittamisesta syntyi sääntöjen lisäksi myös siitä, että olin koko ajan yksin katseen alla ilman mitään roolihenkilön tai muun fiktiivisen todellisuuden tuomaa turvaa. Oloni oli hyvin paljas enkä oikein tiennyt, mihin voisin tukeutua, joten yritin vain hämmentyneenä suorittaa sovitut säännöt ja toiminnot. Huomasin toistuvasti, että harjoitteen sisäiset hengityksen ja katseen säännöt olivat vaikeita toteuttaa ja tämä aiheutti itsessäni muun muassa turhautumista ja pettymystä. Minusta tuntui, että toimintaani saneltiin ulkoapäin ja se lukkiutti kehoni ja mieleni, sillä näin omat ratkaisuni harjoitteen sisällä pelkästään oikeina tai väärinä. Tässä lukkiutuneessa ja arvottavassa mielentilassa en pystynyt leikkimään annetuilla säännöillä. Kirjoitin aiheesta 11.9.2020 muistiinpanoihini seuraavasti:

Ei osannu päästää tunteita vapaaks tai niistä irti. Mietti vaan, että miten purkaisin tän turhautumisen enkä päästäny sitä ulos.

Toistimme harjoitetta opintojaksolla monta kertaa ja pikkuhiljaa aloin oppia, että ainakin tuota omaa tunnettaan voi korostaa ja käyttää se siten hyödyksi harjoitteen aikana. Viimeistä kertaa harjoitetta tehdessä muistan, kuinka näytin turhautumisen tunteeni yleisölle ja korostin sitä. Kasvoni vääntelehtivät ja tunsin, kuinka silmäni suurenivat. Hengitykseni koveni ja kuulostin vihaiselta eläimeltä. Siinä hetkessä turhautumisen tunne pääsi pois sisältäni ja sai myös uusia muotoja, koska pian huomasin nauravani hervottomasti. Tajuan nyt, että kun omia tunteitaan päästää ulos ne johtavat usein seuraaviin ja sitä seuraaviin tunteisiin, jotka syntyvät aina edellisen tunteen purkautuessa. Konstantin Stanislavski (2017) kirjoittaa, siitä kuinka omaa henkistä materiaalia eli muun muassa omia tunteita tai muistoja on tärkeää käyttää hyödyksi näytellessä ja roolia rakentaessa (Stanislavski 2017, 21). Näen tämän oman tunne-elämän ja henkilöhistorian hyödyntämisen olevan hänen sanoittamansa näyttelijäntyöntekniikan ytimessä. Itse en tällä hetkellä hahmota, että näyttelijänä minun kuuluisi ensisijaisesti elävöittää roolihahmoa tai näyttelemistäni minun omasta sisäisestä tunnemaailmastani käsin. Edellä kuvaamani harjoitteen ja monien muidenkin hetkien aikana lavalla omat tunteeni ovat kuitenkin muodostuneet esteeksi näyttelemiselleni tai lavalla olemiselle. Pikemminkin yritän siis sanoittaa ja pohtia suhdetta ja ymmärrystäni omien näyttämöllä syntyvien tunteiden kanssa työskentelyyn siksi, että voisin elvyttää omia sisäisiä taipumuksiani käsitellä ja toimia näiden tunteiden kanssa sekä niistä käsin. Näen, että omat tunteet voivat olla kuin impulsseja, joilla on potentiaalia olla fiktiivistä materiaalia, kun ne ilmaistaan. Anu Koskisen väitöskirjassa (2013) yksi haastateltava näyttelijä puhui tunteiden olevan energiaa. Hän mielsi energian olevan sysäys, joka voi toimia merkityksellisenä pohjana näyttelemiselle, vaikkei tunnetta sysäyksen taustalla suoraan ilmennettäisi katsojalle. (Koskinen 2013, 159.) Havainto tunteiden ja energian yhteydestä puhuttelee itseäni. Omat tunteet voivat olla osa näyttelijäntyötäni, mutta niitä ei tarvitse aina paljastaa sellaisenaan. On vapauttavaa ajatella, että tuo omiin tunteisiin liittyvä energia voi toimia näyttelemistäni virittävänä tekijänä. Uskon, että tällöin kokemani tunne saa muodon, mutta se on vain abstraktimpaa käyttövoimaa konkreettisen tunteen ilmaisemisen sijaan.

Toivon löytäväni tulevaisuudessa keinoja ensinnäkin sallia itseni paljastua enemmän ja vapaammin katsojille sekä keinoja kääntää minusta kumpuavia henkilökohtaisia tuntemuksia ja energiaa näyttelijäntyön kielelle. Hahmotan, että tarkka näyttelijäntyö rakentuu ainakin osittain läsnäolon varaan. Läsnäololla tarkoitan itsensä ja vastaanäyttelijöiden sekä ympäristön havainnointia, kuuntelemista ja siitä vaikuttamista näyttelemisenhetkellä. Yksi väylä kohti yhä tarkempaa näyttelijäntyötä on nähdäkseni kuunnella itsessäni muotoutuvia tunteita kehollisten impulssien ohella. Peittämällä tai hylkäämällä nuo omat tunteensa lavalla ja olemalla roolihahmon takana piilossa ei voi saavuttaa tiettyä vaikuttamiseen liittyvää herkkyyttä, jonka voi tavoittaa kuuntelemalla itsessä tapahtuvia mikro- ja makrotason muutoksia monella eri taholla. Koen, että mitä herkempi olen vaikuttamaan, sitä tarkemmin pystyn näyttelijänä ilmaisemaan asioita.

2.2 Näyttämöllisen toiminnan jaksottaminen

Samaisella Marc Gassot'in pitämällä Fyysinen teatteri –opintojaksolla teimme mimiikkaa ja klovneriaa, joissa molemmissa korostuu ajatus näyttämöllisen toiminnan jaksottamisesta. Tämä ajatus tuli esiin muun muassa juuri tuoliharjoitteesta, jota toistimme jokaisella oppitunnilla. Harjoite herätti minut siihen, miten paljon informaatiota näyttelijä tai henkilö välittää lavalla ollessaan. Katsoja alkaa rakentaa hyvin herkästi tarinaa tai tulkintaa siitä, miten lavalla oleva henkilö on, ja mitä hänessä tapahtuu, kun häntä katsotaan. Itselleni klovneriaa ja mimiikkaa tehdessä korostui ajatus tarkoituksenmukaisuudesta. Tällöin esiintyjä ratkaisee näyttämöllistä toimintaa siten, että siinä ei ole mitään ylimääräistä, vaan se on ikään kuin puhdasta kuvan, tilanteen ja roolihenkilön luomista, vailla yhteen punomattomia dramaturgisia lankoja. Näyttelijäntyön jaksottamisen ajatus saa toki erilaisia muotoja tyyli- ja lajista riippuen. Hahmotan kuitenkin, että jollain tapaa tuo jaksottaminen on aina läsnä näyttelijäntyön eri rakennusvaiheissa ja valinnoissa.

Minulle siis täsmentyi se, että näyttelijänä kannattaa osoittaa aikomuksia, tahdonsuuntia ja reagoida asioihin näytellessä jaksottamalla omaa tekemistäni hengityksellä, katseella ja ruumiilla. Yoshi Oida (2004) esittää, että näyttelijän on olennaista tunnustella rytmiä ja ajoitusta. Nämä toimivat hänen mukaansa näyttelijän apuna esimerkiksi tunteita näytellessä. Hän mainitsee myös, että merkityksellistä on löytää pysähdyksiä ja taukoja roolihenkilön kuljetusta näytellessä. Nämä eivät suinkaan ole hetkiä, joissa ei tapahdu mitään, vaan ne itsessään merkitsevät jotain ajatusta ja luovat kontrastia suhteessa hetkiin, joissa roolihenkilö toimii aktiivisemmin. (Oida 2004, 105, 107.) Hahmotan Oidan ajatusten pohjalta, että oman näyttämöllisen toimintansa jaksottamisen voi nähdä ikään

kuin efektien luomisena omaan näyttelijäntyöhönsä. Katseella, hengityksellä tai eleillä luotuja efektejä voi käyttää täsmentämään yleisölle esimerkiksi oman roolihenkilön motiiveja. Yhdyn Oidan toteamukseen siinä määrin, että erilaiset efektiiviset sekä ruumiilliset näyttelijäntyölliset valinnat saattavat synnyttää myös minussa näyttelijänä sisäistä liikettä, jota voin käyttää syventämään roolityötäni.

Roolihahmon aikomuksen tai reaktioiden näyttelemisen tulee ilmi toista kautta myös mimiikassa, kuten Gassot meille miimikoreografian toteuttamisesta jäseni: aion ottaa, otan. Käytännössä tämä tarkoitti vain, että kun otat vaikkapa miimisestä lapiosta kiinni, niin näytät kädelläsi sen hetken, kun aiot ottaa siitä kiinni, jolloin kämmen avautuu kokonaan ja kun otat kiinni lapiosta, suljet sen siihen asentoon, jonka kuvittelet sen muodostavan lapion kahvaan. Tuo sama ajatus kääntyy ainakin omassa päässäni myös vaikkapa perinteiseen kohtauksen näyttelemiseen, kun roolihenkilöni on tekemässä päätöksen lähteä ovesta ulos. En ainoastaan kävele ovesta ulos, vaan tuohon päätökseen liittyy erilaiset vaiheet, joita voi ilmentää muun muassa hengityksellä ja katseensuunnilla. Mielestäni tämä jaksottamisen ajatus on saanut minut tietoisiksi tietystä logiikasta, jota kannattaa näyttelijänä hyödyntää. Minun täytyy näyttelijänä luoda tiettyjä hyvin teknisiäkin ratkaisuja näyttelijäntyöhöni, kuten vaikkapa pitkä vilkaisu vastaanäyttelijään. Tällä tavoin roolihahmoni viestii katsojille tarinan kulkua, sen nykyhetkeä ja tulevaa. Oman näyttelemiseni jaksottaminen myös pitää fokusta halutussa paikassa tai siirtää sitä. Varsinkin lavalla näytellessä täytyy myös ottaa huomioon se, että yleisön fokus täytyy ensin saada ja sitten myös pitää itsellään. En voi näytellä pelkästään lavan mittasuhteiden ja tyyllilajin sanelemien ehtojen mukaisella volyymillä, vaan minun kannattaa jakaa ruumiillista näyttelijäntyötäni myös pienempiin osiin, jotka täsmentävät katsojalle toivottuja detaljeita. Yoshi Oida (2004) toteaa, että näyttelijä ei voi näytellä pelkkää laveaa kuvausta henkilöstä, kuten: tämä henkilö on palvelija, vaan erilaisten näyteltävien yksityiskohtien kautta yleisö saa vaikutelman roolihahmosta (Oida 2004, 75.) Näen oman roolihahmon aikomusten, tahdonsuuntien ja reaktioiden loogisen punomisen osaksi muuta ilmaisua olevan omaa työtäni rikastuttava elementti, joka on yksi väylä ulos myös niin sanotusta suurpiirteisyydestä, josta aina välillä koen kärsiväni näyttelijänä.

Tiedostan, että varsinkin näyttelijäntyöllisen prosessin alussa on ihan luonnollista tehdä testailuja ja tutkia vielä itselleen mahdollisesti epäselvää roolihahmon maastoa.

Suurpiirteisyys ei kuitenkaan ole mielestäni eduksi niissä tapauksissa, kun minulta kaivataan esiintyjänä jotain tarkkarajaista tai kun on kyse pitkälle edenneestä harjoitusprosessista tai peräti siitä, kun esityskausi on jo käynnissä. Suurpiirteinen tekeminen saattaa johtua siitä, että en ole näyttelijänä tehnyt itselleni selväksi tiettyä ratkaisua, kuten roolihahmon tahdonsuuntaa tai viritystä. Tällöin itselle tulee tuntuma siitä, että näyttelemiseni jää ikään kuin yleiselle tasolle.

Professorimme Pauliina Hulkko ohjasi meille syksyllä 2021 *NoLoVe* -esityksen osana Näyttelijän populaaritaide -opintokokonaisuutta. Esitys tapahtui *NoLoVe* -klubilla, missä jokainen roolihahmo sai laulaa ja tanssia haavansa umpeen. *NoLoVen* näyttelijäntyöellisessä kuljetuksessa oli kohta, jossa hahmoni piti maljaa kädessään. Kirjoitin siitä hetkestä seuraavan muistiinpanon 24.11.2021:

Diskopallo nousee ylös ja jään ihailemaan sitä samalla nostaen maljani. Fiilistelen sitä sit siinä.

En ole sitä muilla tavoin ratkaissut. Jotenkin nyt mulle nousee tunne, että mun olis pitänyt?

En muista, että tässä kohtaa näytellessä minulla olisi ollut sisäistä painetta ratkaista tuota hetkeä jotenkin toisin. Tuo malja oli kuitenkin roolihahmoni keskiössä ja reflektoidessani tuota näyttelemisen hetkeä minulle tuli tunne siitä, että en ollut tuota hetkeä näyttelijänä itselleni perustellut. Jacques Lecoq (2009) tiivistää eleen, liikkeen tai toiminnon tulevan perusteltua seuraavasti: ne ovat osoitus tai merkki hahmon sisäisestä maailmasta tai mielentilasta tai yksinkertaisuudessaan vain teko, kuten vaikkapa kahvikupin nostaminen pöydältä. Lecoq täsmentää, että näyttämöllinen toiminta pitäisi aina tulla perustelluksi, koska se ei ole elotonta toimintaa. (Lecoq 2009, 69.) Lecoqin väitteen valossa itselle häiritsevältä tuossa roolihahmoni hetkessä tuntuu juuri se, että hahmoni ei ollut ikään kuin elossa. Tuntuu, että juuri tuossa hetkessä roolihahmon sielun olisi pitänyt olla jonkin tietyn ajatuksen tai tunteen kourissa ja se olisi tapahtunut juuri sisäiseen maailmaan tutustumisen ja sieltä ammentamisen kautta. Tein vain eleen, jolla oli tietty muoto, eikä se pohjautunut mihinkään sisäiseen tunteeseen tai viritykseen. Ilman tuota vaikuttuneisuuden tilaa näyttelemisen saattaa tuntua itsestäni yleiseltä, epämääräiseltä tai suurpiirteiseltä. Pelkään, että näyttelemisestäni jää olennainen taso pois, jos en ole jollain tapaa vaikuttuneessa tilassa ilmaisemassa suhdettani tiettyyn asiaan. Huomionarvoista kuitenkin on, että tuon maljan nostamisen lyhyt ele saattaa itsessään riittää herättämään katsomossa ajatuksia tai mielikuvia hahmoni sisäisestä maailmasta, koska katsoja

suhteuttaa näkemäänsä myös kaikkeen siihen, mitä hän on minusta lavalla ennen tuota hetkeä ja sen hetken jälkeen todistanut.

Seuraavaksi kuvaan roolihahmoni hetkeä *NoLoVesta*, jossa “katsoessani” omaa näyttelimestäni ulkopuoleltani huomasin, että siinä oli selvä ja hengittävä suunta. Havainnoin, että tuossa hetkessä roolihahmon toimintojen jaksottaminen loi aksentteja, jotka avasivat katsojalle hahmoni sisäisen maailman.

Minun piti ensinnäkin alustaa maljan näkemisen hetki katsomalla klubitilaa tavanomaiseen tapaan ja kulkea tilassa. Sen jälkeen tuli hetki, jolloin hahmoni näki maljan ja tähän tuli selkeä aksentoitu pysähdys ruumiissani. Tätä seurasi ikään kuin pieni nojautuminen joko eteen tai taaksepäin sen korostamiseksi, että todella näen maljan. Sen jälkeen käänsin katseeni yleisöön ja takaisin maljaan, jonka jälkeen vilkaisin vielä ympärilleni ajatuksella, että eihän kukaan muu ole vaan menossa tuon maljan luo. Sitten otin nopeat, mutta huomaamattomat askeleet kohti maljaa ja kun saavuin sen luo sieppasin sen käteeni.

Roolihahmoni ei puhunut mitään tuon hetken aikana, joten koin, että varsinkin tässä hetkessä korostui kehollisiin eleisiin ja katseeseen perustuva jaksotettu näyttelijäntyöllinen lyhyt kuljetus. Näin tarjosin katsojille mahdollisuuden päästä jyvälle roolihahmoni sisäisestä maailmasta. Ratkaisussani korostui jo tuo aiemmin fyysisen teatterin opintojaksolla tekemäni havainto siitä, että välillä näyttelijänä voi olla kohdallista rytmittää omaa ilmaisuaan, jotta hahmon kannalta oleelliset tahdonsuunnat tai hahmolle merkittävä asia piirtyy katsojalle selkeästi esiin. Nuo kaksi mainitsemaani näyttelijäntyöllistä hetkeä olivat lähellä toisiaan *NoLoVen* roolihahmoni kuljetuksessa. Huomionarvoista on, että toinen hetki tuntui minusta näyttelijänä tyhjältä ja epämääräiseltä ja toinen perustellulta ja eloisalta. Tunnistan, että tällainen poukkoilu noiden kahden ääripään välillä on hyvin tavanomaista minun näyttelemisen kokemuksissani. Miellän, että näyttelemiseni voi tulla perustelluksi itselleni ulkoisesti nähtävien näyttelijäntyöllisten ratkaisujen kautta, mitä äsken kuvasin. Toisaalta näyttelemiseni merkityksellistyy itselleni myös, kun sisälläni syntyy affekteja ja mielikuvia, jotka alkavat rikastuttamaan näyttelijäntyöllistä hetkeä. Tarkassa näyttelijäntyössä koen olevani kiinni varsinkin silloin, kun perustellut tekniset näyttelijäntyölliset valinnat kohtaavat fiktiivisestä tilanteesta vaikuttuneen esiintyjänruumiini. Seuraavaksi erittelen hetkeä näyttämöllä, jossa jaksottaminen virittää

näyttelijäruumistani sen sijaan, että se toimii pelkästään siltana katsojien ja roolihahmoni sisäisen maailman välillä.

Täsmennän sanomaani esimerkin kautta yliopistonlehtori Minna Hokkasen pitämältä Kohtaustyöpaja -opintojaksolta keväällä 2022. Tein kohtausta vuosikurssilaiseni kanssa, jossa minun roolihenkilöni Heimo oli nuori sosiaalidemokraattinen poliitikko. Kohtauksen aikana hän puhui moneen otteeseen pitkät pätkät omasta poliittisesta ideologiastaan ja ideoista, joilla voisi parantaa suomalaista yhteiskuntaa. Päätimme yhdessä vastaanäyttelijäni Vilma Sippolan kanssa, että Heimo ja Virpi katsovat yhdessä kohtaa dialogia eri suuntiin selät vastakkain. Käännyin tässä kohtaa dialogia selkä yleisöön ja Vilman hahmoon Virpiin päin ja jaarittelin Heimon ajatuksia pois päin heistä. Tämä hyvin tekniseltä tuntuva muutos suhteessa tilaan ja vastaanäyttelijään tuntui antavan minulle näyttelijänä uutta tuntumaa Heimosta. Koin tuossa kohtaa, että Heimo katosi hetkeksi Virpin luota suureen luentosaliin luennoimaan. Tämä mielikuva viritti minua käyttämään käsiäni ekstsensivisemmin samoin kuin tietoisuus siitä, että olen selkä yleisöön päin. Läpikäymässäni esimerkissä koen, että Heimolle rakentamani toiminnallinen kuljetus, häneen liittyvät keholliset tunteet ja mielikuvat olivat keskinäisessä vaikutussuhteessa omaa näyttämöllistä toimintaani jaksottavien ratkaisujen kanssa.

Tässä luvussa käsittelemäni henkilökohtaisten emootioiden kohtaaminen ja hyödyntäminen esiintymistilanteissa vapauttaa keskittymistäni ja luo vakaamman pohjan vaikuttumiselle. Näyttämöllisen toiminnan jaksottaminen taas luo soljuvuutta ja tarvittavia tihentymiä sekä aksentteja näyttelemiseeni, tarkasteli sitä objektiivisesti tai subjektiivisesti näyttelijän kokemukseni kautta. Käsitän, että pohtimani tunteiden ilmaisukyky on yksi väylä kohti tarkempaa näyttelijäntyötä. Tunteiden patoaminen ja väistäminen puolestaan kadottaa osan näyteltävästä materiaalista. Jaksottamisen ajatus tukee näyttelijäntyöllisen tarkkuuden pyrkimyksiäni toisesta näkökulmasta. Jaksottaessa muun muassa näyteltävä tilanne, roolihahmo, emootiot ja viritykset saavat ympärilleen raamit, jotka rytmittävät pieniä hetkiä sekä pidempiä kaaria näytellessä. Syntyvä rytmi luo sekä sisä- että ulkopuolelleni tilan, jossa vaikuttuminen ja ilmaisu kumuloituvat terävämmäksi ja runsaammaksi. Itse pyrin jaksottamalla omaa näyttelijäntyötäni myös jäljittelemään inhimillisiä reaktiotapoja. Hahmotan, että tiettyjen tyyllilajien kohdalla

ihmisten luontaisten reaktiotapojen jäljittely on elintärkeä osa näyttelijäntyötä, mikäli haluaa tavoitella näyttelijäntyöllään tarkkuutta.

3 REPLIKOINNIN HAASTEET

Tässä luvussa käsittelen replikointiin liittyvää kontrolloinnin tarvetta. Olen havainnut, että repliikkejä opetellessa sekä näytellessä yritän pakkomielteisesti etsiä luontevaa tapaa sanoa repliikit. Tämän luvun tarkoituksena on ensinnäkin pohtia, mistä tämä tendenssi johtuu ja toisekseen, voisiko olla jotain keinoja päästää irti tästä tavasta lähestyä replikointia. Pohdintojeni tukena käytän muistiinpanojani muun muassa kandidaatintyön taiteellisesta osuudesta *Sano se* –esitysprosessissa. Kokemani replikoinnin haasteet liittyvät olennaisesti tarkkuuden tavoitteluun näyttelijäntyössä, mutta olen kuitenkin toistuvasti huomannut, että tämä tendenssi ei tue näyttelijäntyöllisiä pyrkimyksiäni tekstipohjaisessa työskentelyssä.

3.1 “Pitäis kai antaa sen tekstin laskeutua muhun”

Muistan kiinnittäneeni oikeastaan aina nimenomaan replikointiin paljon huomiota. Hahmotan, että osa näyttelijäntyöllistä tarkkuutta on kyky olla luonteva. Uskottava näyttelijäntyö, mikä on nähdäkseni seurausta luontevuudesta, on paljolti kytköksissä roolihenkilön puheen kautta ilmentyvään luonnolliseen reagointitapaan hänen kohtaamissaan tilanteissa. Minulla onkin usein tunne siitä, että äänenkäyttö osana ilmaisua paljastaa eniten minun näyttelemiseni tarkkuudesta suhteessa muihin näyttelijäntyön keinoihin. Hahmon alkaessa puhua tuntuu siltä, että vasta silloin hahmon sielu ja mielenmaisema alkavat todenteolla välittymään yleisöön, jos vain olen itse tilanteessa mukana sekä yhteydessä roolihenkilöön. Huomaan katsojana kuuntelevani usein roolihahmon puhetapaa ja haen siitä tunnistettavia elementtejä, joita peilaan olemassa oleviin ihmisiin tai ajatuksiini arkkityypeistä. Yritän toteuttaa tätä kokemustani katsojana myös tekijäpositiossa ollessani. Tiettyjen tunnistettavien elementtien kautta roolihenkilön pystyy sekä tekijänä että katsojana paikantamaan ihmisyyden tai epäihmisyyden laajalla skaalalla johonkin spesifiin kohtaan. Hahmotan, että asia ei ole suinkaan näin mustavalkoinen, mutta kokemuksellani haluan välittää sen, miten paljon lasken painoarvoa sille, miten jokin esittämäni fiktiivinen roolihahmo tai entiteetti puhuu. Koen kärsiväni siitä, että usein minulle tulee esiintyjänä se olo, että hahmoni puhetapa ei paikannu selkeästi esimerkiksi mihinkään ihmistyyppiin. Tämän ajatuksen luo arka ja

toisaalta vaativa suhtautumiseni puhumiseen sekä kokemus siitä, että pitäisi olla syvempi yhteys roolihahmoon, jotta se voi alkaa puhua.

Minulle on kehittynyt tendenssi kontrolloida roolihahmojeni puhetapaa, joka konkretisoituu esimerkiksi siten, että toistan hahmon yksittäisiä repliikkejä pakonomaisesti etsien perusteltua sanomisen tapaa. Tendenssini keskiössä on myös se, että minun kuuluu etsiä hahmon puhetapaa roolihahmostani käsin. Ajattelin, että minun kuuluu jotenkin ensin kyetä astumaan roolihahmon ”nahkoihin”, jotta voin alkaa tuottaa kyseisen hahmon puhetta. En nähnyt, että puhuminen voisi olla lähtökohta muiden ulkoisten ja sisäisten näyttelijäntyöllisten asetusten joukossa, vaan että puheentuottaminen ja replikointi roolihahmossa olisi seuraus, joka kehkeytyy muiden näyttelijäntyöllisten valintojen varaan. Ensimmäisenä opintovuoteni kohtasin kuitenkin uuden ajatuksen yliopistonlehtorimme Minna Hokkasen kanssa käydyn keskustelun pohjalta. Kirjoitin aiheesta 22.11.2019 seuraavasti työpäiväkirjaani:

Pitäs kai antaa sen tekstin laskeutua muhun, eikä jotenki ulkoisesti saada sitä vaan kuulostaan siltä, et tää hahmo on elossa, ajattelee ja kuulostaa tältä.

Pidän varsinkin nyt inspiroivana ajatusta siitä, että voin antaa tekstin laskeutua minuun. Koen tämän tarkoittavan sitä, että päästän tekstin ja sen sisältämät yksittäiset lauseet ja sanat sisääni vaikuttamaan minuun ja heijastan tätä vaikutusta ympärilleni. Näen, että tämä laskeutuminen voi tapahtua nimenomaan minun subjektiiviseen ruumiiseen ja mieleeni, eikä minun näin ollen tarvitse välittää ainakaan siinä hetkessä roolihahmooni liittyvistä valinnoista ja piirteistä. Tämä havainto oli ensiaskeleeni kohti sitä, että suhteeni tekstiin ja sen puhumiseen alkoi vähitellen neutralisoitua. Samalla koen, että suhteeni näyttelemiseen muuttui siinä mielessä, että minun ei tarvitse tehdä kaikkia näyttelijäntyöllisiä ratkaisuja roolihahmosta käsin, vaan saan lainata itseäni kuvittelevana kokonaisuutena roolihahmolle.

Barbara Houseman (2018) summaa tekstin, roolihahmon ja näyttelijän suhdetta seuraavaan tapaan. Replikeistä tai niiden sisältämistä yksittäisistä sanoista syntyvät assosiaatiot luovat linkin näyttelijän henkilökohtaisen kokemusmaailman ja roolihenkilön välille. Näyttelijän kokemukset ja tunnemaailma lyövät leimansa sanoihin, mutta roolihenkilö puhuu valitsemansa sanat tietyssä järjestyksessä. Näyttelijä tulee

vedetyksi roolihenkilön maailmaan, kun hänen luova mielensä huomioi hahmon puhettavan ja tietyt sanavalinnat. (Houseman 2018, 59.) Pidän hyvin mielekkäänä Housemanin mainintaa tekstistä syntyvien assosiaatioiden merkityksestä, koska se korostaa itselleni oman sisäisen maailmani peilaamista tekstiä ja roolihenkilöä vasten. Näyttelijänä minun ei tarvitse eriyttää itseäni, roolihahmoa ja sen rakentamista, vaan niiden välillä on oleellista tapahtua virtausta.

3.2 Puheen paikantuminen ja repliikkien merkitys

Koen usein, että roolihahmojeni puhe ei tunnu resonoivan minussa eikä paikantuvan käsillä olevaan näyteltävään tilanteeseen. Tämän kokemuksen keskiossa on ensinnäkin se, että puhetaapa muovaavia impulsseja ei tuntunut syntyvän. Silloinkin, kun niitä syntyy, ei ulostuleva puhumisen tapa useinkaan vastannut kuvitelmaani ja se ei miellyttänyt minua. Puhetapani ole itselleni tunnistettava. Toisekseen olen havainnut, että puheen paikantumattomuus tarkoittaa myös sitä, kun tapani replikoida jotkin yksittäiset isommat tai pienemmät tekstikokonaisuudet ei ole luonteva tai johdonmukainen, vaan pikemminkin järjetön. Puheen paikantumattomuus tarkoittaa tällöin siis sitä, että puhe, joka tulee sisältäni, ei paikannu tai sovi roolihahmolle tai käsillä olevaan näyteltävään tilanteeseen. *Sano se* -esityksessä oli kohta, jossa roolihenkilöni tarjoili papille olutta. Sanoessani papille repliikin “Ei! Eihän se sulle. Siis teille. Ei mitään. Siis, Ei mitään!” Huomasin usein olevani ymmälläni siitä, mikä roolihahmojen välinen tilanne kyseisessä kohtauksessa on ja mitä siinä ilmennetään. Näyttelin toki aina jotain reaktiota ja suhdetta, mutta ilmaisemani eleet ja etenkin puhe eivät tuntuneet kumpuavan roolihenkilöstäni Jukasta, vaan ne olivat yleisempiä näyttelemiäni reaktioita tilanteeseen, jota yritän kuumeisesti lavalla ratkaista yhä uudelleen ja uudelleen. Kyseisessä kohtauksessa muun muassa äsken mainitsemani repliikki tuntui jäävän ikään kuin leijumaan ilmaan, kun se tuli ulos suustani. Sillä ei ollut selkeää suuntaa tai kohdetta. Sanat tulivat ulos suustani, mutta ne eivät syttyneet eloon jonkin ajatuksen voimasta. Kirjoitin seuraavan muistiinpanon aiheeseen liittyen 17.8.2021:

Mun pitäis päästä niiden repliikkien merkitykseen käsiksi. Se voisi luoda sisäistä maailmaa hahmolle ja myös saada aikaan luonnollisia impulsseja repliikkien puhumiseen.

Replikoimisen ja näyttelemisen esteeksi muodostuu itselläni välillä se, että en ole selvittänyt niiden sisältämiä piilomerkityksiä itselleni. Houseman (2018) terävöittää, että näyttelijän on oleellista olla tietoinen roolihenkilön ylitsepursuavasta halusta, joka kattaa kaikki kohtaukset. Tämän lisäksi, jokainen yksittäinen kohtaus sisältää pienempiä haluja, jotka kohtauksen sisällöstä riippuen toteutuvat tai jäävät toteutumatta. Teksti värityy, kun näyttelijä tulee tietoiseksi haluista ja sitoutuu niihin. (Houseman 2018, 160.) Kolmantena opintovuotena näyttelin osana kandidaatin tutkinnon opinnäytettä *Sano se* –produktiossa. Kirjoitin tämän prosessin aikana työpäiväkirjaani seuraavan huomion 29.3.2022:

Tänään tajusin et mun roolihahmo Jukka kattoo ikkunasta ulos ja näkee sen äidin polttaman tupakan tulipään nurmikolla. Siitä se tietää, et äiti on just polttanu tupakkaa ja et se valehtelee.

Tää tieto äidin valehtelusta virittää sen mun seuraavan replan.

Huomatessani pienen osasen roolihenkilöni ja hänen äitinsä dynamiikasta heidän dialogissaan, varsinaisen repliikin sanominen tuntui toteutuvan hyvin orgaanisesti. Edellinen Housemanin tekemä huomio tekstin väritymisestä tuntuu pitävän paikkaansa, koska roolihahmoni Jukan sanomaton tieto äidin tupakoinnista synnyttää halun sanoa äidille “sä valehtelet”, joka virittää varsinaisen Jukan sanoman repliikin “Harmi”. *Sano se* –produktiota tehdessä tunnistin olennaisen yksityiskohdan kuvaamastani replikoimisen dilemmasta. Kirjoitin 16.3.2022 työpäiväkirjaani seuraavaa:

Koitan ratkoo aktiivisesti päässäni, ennen sitä repliikkiä, et miten mun pitäis sanoo tää niin, että tää tavottais tän halutun oudon ja kiusallisen tunnelman.

Pohtiessani työpäiväkirjamerkintääni tajuan, että näyttelemiseni jää väistämättä itselleni sekä yleisölle epämääräiselle tasolle, mikäli ratkaisen näyttelijänä kohtausta pyrkimyksenäni ilmaista tunnelmaa. Minulle näyttelijäntyössä haastavaa on valmistautua näyteltäviin tilanteisiin tarpeellisella yksityiskohtaisuudella. Koen tämän heijastuvan siihen, että tipun kohtauksen vaikuttumispiiristä, enkä näin ollen löydä muun muassa luontevaa tapaa sanoa repliikkejäni. Edellisen pohdintani perusteella kokoan Housemania mukailen seuraavan päätelmän: Minun on näyttelijänä ensiarvoisen tärkeää reflektoidessa omaa roolityötäni kysyä toistuvasti itseltäni, mitä näyttelen. Tämä kysymys voi paljastaa minulle omat ajatukseni suhteessa näyttelijäntyöllisiin valintoihini. Vastattuani kysymykseen voin pohtia, tukevatko näyttelijäntyölliset valinnat sekä niiden

taustalla oleva ajatustyö näyttelemistäni vai palvelevatko ne esimerkiksi ohjaajantyötä, kuten mainitsemani tunnelman ajattelu saattaa palvella. Väitän, että vaikka ajatus tietystä tunnelmasta saattaa auttaa näyttelijää hahmottamaan yksittäisen kohtauksen luonnetta, niin tunnelma itsessään ei viritä näyttelijänruumistani ja vaikuttuvaa mieltäni. Näin ollen se ei myöskään riitä kirvoittamaan replikointiani ajatuksen, tunteen tai muun näyttelijäntyöllisen suunnan sävyttämäksi tarkasti rajatun kohtauksen sisällä.

“Mitä näyttelen?” -kysymyksen arvo tulee esiin kuitenkin myös niissä hetkissä, kun minulla on näyttelijänä kokemuksellisesti se olo, että omalla näyttelemiselläni on jokin tietty suunta. Kirjoitin edellisen kappaleen muistiinpanoni kohtauksesta, jossa minulla oli näyttelijänä se olo, että ruumiini ja mieleni on vaikuttuneessa tilassa ja ilmaisuni on jäykäksi virittynyttä. Näyttelijänä saatan välillä antaa liikaa painoarvoa sille, että kun jokin näyttelemäni kohtaus tuntuu jossain, niin silloin olen tehnyt työni. Sinällään virittävän, mutta liian yleisen ajatuksen turvin näyttelen tuon koko kohtauksen ‘outoa tunnelmaa’ sen sijaan, että ilmaisisin useampia hienovireisiä muutoksia läpi kohtauksen. Tiina Pirhonen (2018) täsmentää osuvasti, että roolista tai sen osista syntyneen vaikutelman näytteleminen on puuduttavaa. Näyttelijän on oleellista lainata itseään roolihenkilölle ja asettua siten myös omine emootioineen ja ruumiintuntuineen kokemaan fiktiota. Roolihenkilön ja teoksen analyysiä tarvitaan suunnittelussa, valmistautuessa ja reflektoidessa, mutta ei vuorovaikutustilanteessa näyttämöllä tai kameran edessä. (Pirhonen 2018, 36, 37.) Pidän itse tärkeänä sitä, että epäselvän tai epäuskottavan vaikutelman sijasta pyrin näyttelemään elävää ja itselleen todellista roolihenkilöä. Läpikäymieni kokemusten pohjalta väitän, että tarkka näyttelijäntyö ei voi rakentua vaikutelmien, yleisen emootion tai tunnelman ilmaisemisen varaan. Näyttelijäntyöni laadusta tulee epäselvää, mikäli en ole läsnä ja kiinnittyneenä näyteltävän tilanteen vaikuttumispiiriin tai johonkin muuhun ilmaisuani virittävään ajatukseen tai ajatuksiin, joilla on selkeä suunta ja jotka kuljettavat minua läpi kohtauksen.

Tämän luvun aikana olen todennut replikoimisen haasteiden syntyvän siitä syystä, että en päästä itseäni vaikuttamaan repliikkeistä. Yritän siis ikään kuin etukenoisesti ratkaista näyttelijänä repliikkejä, joita en ole vielä sanonut. Tähän huomioon liittyy myös havainto siitä, että en ikään kuin voisi ratkaista roolihaunoni puhetapaa roolihenkilön ulkopuolelta käsin. Toisaalta replikoimisen haasteet liittyvät siihen, että minulla ei ole näyttelijänä

tarpeeksi yksityiskohtaista ja syvää käsitystä näyteltävästä tilanteesta, sanojen merkityksistä ja roolihahmostani. Replikointia tuen parhaiten siten, että olen ensinnäkin läsnä tilanteessa ja vaikutun sanoista käsillä olevassa hetkessä. Toisekseen pystyn purkamaan replikoimiseen liittyvää problematiikkaa sillä, että syventymällä roolihenkilöni tilanteisiin luon tekstistä käsin näyteltävää subtekstimassaa roolihahmolleni. Tämä massa tuo lihat luiden eli tekstin ympärille, jolloin voin alkaa ilmaista puheellani ja eleilläni jotain suhdetta sanomiini repliikkeihin. Voin ajatella, että kohtauksessa, jossa roolihenkilöni ei sano mitään, melkein poikkeuksetta roolihenkilö haluaisi sanoa jotain tiettyä jollekin ja toisaalta, jos roolihenkilöni puhuu paljon, niin usein hän haluaa sanoa muuta kuin mitä hän tulee sanoneeksi.

4 LUOVAN AJATTELUNI RAKENTUMINEN

Aloitan tämän luvun jakamalla ja pohtimalla kokemuksiani Subjektiiivinen ruumis –opintojaksolta keväältä 2021. Opintojakson järjesti vuosikurssillemme tanssitaiteilija Elina Pirinen, joka on pohtinut työssään esiintyjän subjektiviteetin eri ilmentymiä ja tasoja. Opintojakson tunnit koostuivat pitkistä improvisaatioharjoitteista, joille asetettiin eri tunneilla hieman eri raamit. Toisina päivinä keskityttiin tuottamaan enemmän improvisoitua liikettä ja ääntä havainnoimalla omaa lantionpohjaa, kun taas toisena päivänä rekvisiitta oli keskeisenä virittäjänä. Alaluvussa 4.1 käyn läpi sitä, miten opintojakso horjutti näkemyksiäni suhteessa luontaiseen tapaan olla ja ottaa tilaa esiintyessä sekä sitä, miten käyttäydyn ulkopuolisen katseen alla. Kyseisessä alaluvussa pohdin myös, miten löysin arvoa näyttelemisen hetkellä subjektiiivisesta kokemuksesta täydellisen suoriutumisen sijaan. Alaluvussa 4.2 puolestaan pohdin, kuinka Subjektiiivinen ruumis –opintojakson myötä oma käsitykseni impulsseista laajentui ja opin luottamaan yhä enemmän hetkessä syntyvään näyttelijäntyölliseen materiaaliin sen laadusta ja piirteistä riippumatta. Tätä pohdin myös yliopistonlehtori Minna Hokkasen järjestämällä Groteskit äärihahmot -opintojaksolla tehdyssä muistiinpanossa liittyen henkilöihahmon rakentamiseen. Havaintoni näiltä jaksoilta liittyvät olennaisesti työni keskeiseen tarkkuuden käsitteeseen. Perustelen tätä sillä, että löydökseni ja pohdinnat tämän opintojakson pohjalta auttavat minua oman esiintyjyyteni sekä näyttelijäntyöllisen ajatteluni yksityiskohtaisemmassa hahmotuksessa. Uskon, että mitä laajempi käsitys minulla on äsken mainitsemistani kahdesta osa-alueesta, sitä tarkemmin pystyn näyttelijänä ratkomaan yksittäisiä eri luonteisia työtehtäviä ja –positioita.

4.1 Vaikuttavuudesta kohti subjektiiivista kokemusta

Toisen opintovuoteni aikana havainnoin jo ennen Subjektiiivinen ruumis –opintojaksoa katseen alla olemista ja suhtautumistani yleisöön. Ajatukseni liittyen näihin teemoihin olivat murroksessa, joka käynnistyi toisessa luvussa keskeisenä olleen klovneria oppituntien tuoliharjoitteen aikana. Tiedostin sen harjoitteen myötä yleisön katseista syntyvän pelon tunteen, ja siitä pursuavat arvottavat ajatukset suhteessa tekemiseeni. Minulla on aiemmin ollut tapana ajatella, että yleisö on katsomossa tuomitsemassa esiintymistäni ja tekijyyttäni. Tähän on liittynyt olennaisesti ajatus siitä, että katsojat ovat

yläpuolellani ja minä olen vain näyttelijä, jota voi ja pitää arvostella. Tämä ei tietysti ole ollut ainoa ajatukseni tai tunne suhteessa katsojiin, mutta olen kokenut tämän silti olevan se kaikista vallitsevin mielentila. Seuraavana keväänä Elina Pirisen pitämällä oppitunneilla noteerasin, että katseen alla oleminen häiritsi minua ja lavalla olemisen hetkeäni edelleen toistuvasti. Kirjoitin työpäiväkirjaani aiheesta 27.1.2021 seuraavasti:

Joo alappa tutkia tätä katseen alla olemista hiukan monipuolisemmin. Salli se ensinnäkin itselle! Mietityttää myös, että saanko minä tarttua haluun esiintyä? Kun on se olo, että haluaa esiintyä, niin miten tulla sinuiksi sen olon kanssa?

Muistan, kuinka tällä opintojaksolla moitin moneen otteeseen itseäni ajatuksissani siitä, että en saisi haluta mennä opettajan tai jonkun muun katsojan silmien alle varsinkaan vailla mitään sykhdyttävää ilmaisun hetkeä. Taru Aho (2020) kirjoittaa maisterin opinnäytteessään, kuinka katsojan katse voi olla sulkeutunut, koska se on niin täynnä tulkintaa ja analyysiä. Tällöin siitä puuttuu tietty avoimuus, joka ei koko ajan yritä muodostaa katsomisen kohteestaan arvottavaa mielipidettä. (Aho 2020, 42.) Ahon pohdinnat ulkopuolisen katseen kriittisyydestä resonoivat omassa tuomitsevassa tavassa tarkastella itse itseäni näytellessä. Toimin näin, koska yhtäältä yritän tätä kautta kontrolloida näyttelijäntyötäni ja toisaalta kärsin monesti epävarmuuden tuntemuksista, joita yritän hallita vaatimalla itseltäni täydellistä suoritusta. Koen, että olen itse eniten itseni katsoja ja heijastelen katsojien reaktioissa omia epävarmuuksiani ja tendenssiäni arvioida tekemistäni herkeämättä. Ajattelutapani ytimessä tuntuu olevan se, että minulla on oikeus olla katsottavana vain silloin, kun koen, että minulla on jotain näyttämisen arvoista. Lasken esiintymiseni arvon lopulta täysin katsojien käsiin ja jään kuuntelemaan sekä aistimaan heidän reaktionsa. Nämä reaktiot määrittävät sen, onko minun ilmaisun hetkeni arvokas vai ei, eikä sillä ole väliä, onko se minusta tuntunut arvokkaalta. Olen herkästi hyvin tietoinen omasta tekemisestäni, kun minua katsotaan sekä silloin, kun aistin, että kohta minua mahdollisesti katsotaan. Tämä tietoisuus vaikuttaa esiintymiseeni siten, että alan pääni sisällä miettiä, mikä voisi tehdä vaikutuksen katsojaan. Koin tämän ajatuksen lamaannuttavana ensinnäkin, koska en tahdo enää yrittää tehdä vaikutusta pelkästään muihin ja toisekseen, koska minusta tuntuu, että silloin keskittymiseni on väärissä asioissa itsessäni, enkä näin ollen pysty olemaan läsnä esiintymishetkessä.

Toivon, että kykenisin ulkopuolisesta katseesta syntyvästä suorittamisen tarpeesta huolimatta fokusoimaan keskittymiseni myös subjektiviteetistani kumpuaviin muihin ajatuksiin. Pirisen oppitunneilla havaitsin, että arvokasta on myös se, kun minä koen nautintoa lavalla, innostun, olen haltioissani tai imeytyneenä johonkin. Imeytymisellä kuvaan hetkeä, jolloin olen uppoutunut pitkäkestoisesti vaikuttamaan yhdestä tietystä asiasta. Yhden improvisaatioharjoitteen aikana imeydyin muun muassa tutkimaan suhdetta mandariiniin, jonka löysin ja jota aloin syödä. Mandariinin palan syömisen ja sen tuntuman kautta taannuin takaisin lapseksi, jonka vaikutusta kehoni ja mieleni impulsseihin jäin seuraamaan ja toteuttamaan. Subjektiivinen ruumis –opintojakso oli minulle paikka, jossa sain pysähtyä havainnoimaan, mitä minussa syntyy ja tapahtuu, vailla vaatimusta siitä, että pitäisi luoda ja rakentaa taiteellista sisältöä. Pirinen kuvasi osuvasti, että suhdetta taiteelliseen työskentelyyn kannattaa rakentaa seuraavan ajatuksen varaan:

Kuvitelkaa, että teillä on pieni kissanpentu teidän sylissä. Se kissanpentu olet sinä itse. Älä jumalauta aina puukota sitä kissanpentua kuoliaaks, vaan opettele silittelemään ja hellimään sitä. (Työpäiväkirja, 28.1.2021).

Aloin hahmottaa tuon opintojakson aikana, että kun esiintymiseni on subjektiivisesti merkityksellistä tai palkitsevaa, täytyy tekemiseni ainakin osittain näyttäytyä vaikuttavana myös ilmaisussani katsojille. Tuntuu terveeltä lähestymistavalta ajatella, että työni on arvokasta, kun se jollain tapaa ruokkii subjektiviteettiani. Subjektiivisen kokemuksen arvo liittyen harjoitus- tai esitystilanteeseen on myös siinä, että se voi paljastaa minulle joitain epäolennaisuuksia tai aukkoja reflektoidessa omaa roolityötäni.

Tuon opintojakson pohjalta hahmotan omaa ajatusten ja tuntemusten virtaa esiintyjäntehtävän aikana entistä perusteellisemmin. Väitän, että subjektiivisen kokemuksen kriittinen kuuntelu esiintyjäntehtäväni aikana ja sen jälkeen johdattelee minua kohti tarkkaa näyttelijäntyötä. Kirjoitin Subjektiivinen ruumis –jaksolla työpäiväkirjaani seuraavaa:

Jollain kummallisella tapaa alan nyt hahmottaa, kuinka mussa on monta eri esiintyjänpuolta. Osa musta ja mun ajatuksista haluu mennä kohti röyhkeyttä. Ne janoavat sellasta röyhkeyttä ja

narsistista viihdyttämistä. Sit mun esiintyjyydestä löytyy se puoli, joka syttyy kun saan jonkun kekseliään idean, minkä haluan tuoda näkyviin. Välillä taas haavoittuva ja arka osa mua astuu esiin ja täyttää mun subjektiivisen kokemustodellisuuden ja välillä vaan tuntuu, et oon autenttisesti pelkästään läsnä. (Työpäiväkirja, 29.1.2021).

Koen, että tämän kautta pääsen käsiksi olennaiseen yksityiskohtaan, joka liittyy myös näyttelijäntyölliseen tarkkuuteen. Näen, että minun kannattaa hyödyntää omaa subjektiiviteettia, kun lähestyn näyttelemäni roolihenkilön ytimessä olevia piirteitä. Kuvitellaan, että roolihenkilö, jota minun täytyy esittää, on ylimielinen ja keinoja kaihtamaton poliitikko. Tällöin voin hyödyntää subjektiiviteetistani kumpuavaa röyhkeyttä, jonka olen kertaalleen itsestäni löytänyt. Näin ollen koen pääseväni näyteltävään materiaaliin tarkemmalla otteella kiinni, koska minulla on tieto siitä, että tällaista röyhkeää energiaa ja asennetta on ja syntyy minussa. Tämänhetkisen näyttelijäntyöllisen käsitykseni pohjalta näen, että on vapauttavaa ja inspiroivaa tajuta, että minä esiintyjänä sisällän paljon eri laatuksuuksia, joita voin käynnistää ja käyttää vahvana kokemuksellisenä pohjana hyvin erilaisille roolihenkilöille. Tämän pohdinnan pohjalta keskeiseksi nousee kysymys siitä, miten voin käynnistää uudelleen kokemiani erilaisia luonnetta ja statusta käsittäviä laatuksuuksia itsessäni. Jätän tuon kysymyksen ratkaistavaksi myöhemmässä vaiheessa opintojani ja siirryn seuraavaksi pohtimaan vaikuttamiseen liittyviä löydöksiäni samaisella opintojaksolla.

4.2 Affektien rakentuminen ja arvottaminen

Pirisen järjestämällä opintojaksolla löysin taiteellisesta ajattelustani uusia piirteitä. Pitkät ja muodoltaan hyvin vapaat improvisaatioharjoitteet mahdollistivat kohdallani sen, että pysähdyin havainnoimaan omaa impulssieni virtaa aiempaa monisyisemmin. Aloin havaita ruumiistani kumpuavia tuntemuksia, jota analyttinen mieleni ei osannut määrittellä tarkasti sanoiksi. Huomasin kuitenkin, että nämä liikkeet, äänet sekä tunnot resonoiivat eri puolille minua ja virittivät ilmaisuani. Koin vahvasti, että voin rakentaa ilmaisua ja dramaturgiaa myös näiden ei-sanallisten affektien varaan. Sofia Smedsin (2021) mukaan affektit ovat määrittelyä pakenevia mielen ja ruumiin liikkeitä, vaikutuksia sekä vaikuttumisia. Yleisesti tunnustettujen ja tunnistettavien emotioiden lisäksi näytellessä syntyy affekteja, jotka pitävät sisällään ilmaisuvoimaa. Emootioita sekä affekteja voi syntyä toisistaan ja ne voivat nivoutua limittäin yhteen näyttelijän

vaikuttumisen pohjaksi. (Smeds 2021, 6.) Mainitsemani resonointi oli yksi hyvin konkreettisesti kokemani affekti, joka minulle syntyi monesti opintojakson harjoitteiden aikana. Panin merkille, että resonointi alkoi tietystä pisteestä tai laajemmasta paikasta kehossani. Ensin mieleni paikansi kehostani jonkin niin sanotun kuumen pisteen. Tarkoitin tällä sitä, että huomasin siinä kohdassa kehoani olevan jotain energiaa. Tämän jälkeen päästin tämän energian purkautumaan muualle kehooni, sinne, minne se ikinä halusikaan mennä. Tässä kohtaa huomasin toistuvasti, kuinka kuumasta pisteestä purkautuva energia resonoi kehoni eri osiin osaksi liikettä tai ääntä. Tämä resonaatio ei ollut laadultaan koko ajan samanlaista, vaan se saattoi toisinaan tuntua pitkältä radioaallolta tai pihisevältä kylmältä henkäykseltä, joka alkaa kadota heti kuin sen huomaa.

Itselleni uusiin ja vieraalta tuntuviin affekteihin tarttuminen ja niiden seuraaminen tuntui oudolta. Aloin helposti epäillä omaa tekemistäni ja kyseenalaistin vaikuttumiseni. Tämä johtui siitä, että analyyttinen mieleni piti äsken mainitsemaani resonointia jollain tapaa epäpätevänä tai valheellisena affektina. Tähän pelkoon ja kyseenalaistamiseen liittyen näyttelijä Jari Hietanen puhuu osuvasti Nykynäyttelijäntaide -kirjassa olevassa haastattelussa (Tervo 2011) siitä, kuinka jotkut näyttelijät perustavat työtään riskien ottamiselle. Tällainen näyttelijä opettelee avaamaan aistikenttiään ja lähestyy tekemistä muun muassa hetkessä syntyvien tuntemusten kautta. Tällöin näyttelijä seisoo epävarmuuden kuilun partaalla, jossa todellisuuden joka hetki toimii esittämistä määrittävänä ja sitä muokkaavana voimana. Nämä parametrit voivat lisätä näyttelijän kokemuksellista sekä ulospurkautuvaa intensiteettiä ja läsnäolon tuntua. (Tervo 2011, 54.) Tulkitsen Hietasen tarkoittavan, että näyttelijänä on mahdollista ajatella, että ei ole ensinnäkään mitään tiettyä selkeää reittiä näyttelemiseen tai varsinkaan mitään tiettyä olotilaa, josta käsin voi esiintyä ja vaikuttaa. Pyrin itsekin jossain määrin tällaiseen ajattelutapaan, jossa lähestymistavat risteävät ja näyttelemisentuntu vaihtelee. Nyt ajattelenkin, että mainitsemastani ruumiin resonoinnista vaikuttaminen saa kokemuksellisesti tuntua ja synnyttää hyvin erilaista tuntoisuutta ja emootiota, kuin vaikkapa selkeästä mielikuvasta vaikuttaminen. Hahmotan myös, että resonoinnin hetkellä kuvitteleva mieleni ottaa passiivisemmän sivusta seuraajan roolin, kun kehoni virittää itse itseään. Toki tätä ei voi ilmaista täysin näin mustavalkoisesti, koska huomaan ajattelevani, että vaikuttuessani ruumiini resonoinnista mielikuvitukseni luo ainakin

välillä aktiivisesti kuvaa minulle kehossani tapahtuvasta resonoinnista. Tarkoitankin aikaisemmalla väitteellä sitä, että kuvitteleva mieleni ei muodosta ikään kuin paikkaa resonaatiolle, vaan se tapahtuu jossain muussa kohtaa ruumiistani. Puhuttaessa sen sijaan mielikuvista koen, että mielikuvat eivät synny eri puolilla ruumiistani, vaan jossain paikantumattomassa sijainnissa nimeltä mielikuviutus. Syntyvän mielikuvan voin toki siirtää johonkin tiettyyn kohtaan ruumiissani ja katsoa, miten tämä vaikuttaa minuun.

Tällaiseen ei-sanalliseen ruumiinkuvitteluun liittyen jaan havaintoni yliopistonlehtori Minna Hokkasen pitämältä Groteskit äärihahmot -opintojaksolta. Havaintoni liittyy oman impulssivirran monialaiseen kuuntelemiseen ja sieltä näyteltävän materiaalin poimimiseen. Päiväkirjamerkintäni aiheesta 1.10.2020 kuuluu seuraavasti:

En halunnut määrittää hahmoani sitä kautta, että tällä on tällainen lierihattu ja sen tuoma historia on sirkus ja sen johtaminen, vaikka huomasin, että tätä minun mielikuviutus ehdottaa mulle. Halusin tarttua enemmän impulsseihin, jotka liittyivät siihen, miltä hattu tuntuu päässäni ja mihin suuntaan se ohjaa ruumiistani. Yhtäkkiä musta tuntu oudon pitkältä ja katseeni ja silmät muuttuivat toisenlaisiksi. Mihin kaikkeen ajatukset voikaan johtaa!!

Kyseistä hetkeä pohtiessa merkityksellistä itselleni on se, kuinka yllätin itseni havainnoimasta, tarttumasta ja rikastuttamasta tuntoisuudestani kumpuavia affekteja suhteessa lierihattuun. Tuon hetken kautta oman kuvitteluni rajat määrittyivät itselleni aiempaa laajemmiksi. Impulssien joukosta kuvitteluni poimi myös idean hahmosta sirkuksen johtajana ja näen, että tämä on itselleni hyvin tavanomainen väylä vaikuttumiseen.

Havaitsen kuitenkin, että kuvitteluni ei pysähdy vaikuttumaan pelkästään impulsseista, jotka ovat luonteeltaan suoraan hahmon tarinaa, taustaa, suhdetta muihin tai fyysiikkaa määrittäviä. Koen tämän olevan itselleni voimavara, koska hahmotan näin ollen vaikuttumisen monet eri väylät ja mahdollisuudet. Pyry Äikää (2015) kirjoittaa maisterinopinnytteessään, kuinka hän ratkaisi yhden näyttelemänsä kohtauksen motiivit tutustumalla kohtauksessa mainittavaan maalaukseen. Hän kuvailee, kuinka pystyi palaamaan aina maalauksen aiheuttamaan tunnelmaan hänen kehossaan ja ilmaisemaan yleisölle tuota virittyneisyyttään. Hänen subjektiivinen kokemuksensa oli se, että tuo maalaus ja sen herättämä tunnelma tuntui perustelevan myös roolihahmon motiivit.

(Äikää 2015, 40.) Äikään havainnossa korostuu itselleni ajatus siitä, että näyttelijä voi vaikuttua ja virittyä materiaalista, jonka voisi mieltää näyttelijäntyön kannalta toisarvoiseksi, jopa merkityksettömäksi. Hahmotan oman lierihattu havainnon sekä Äikään pohdintojen pohjalta, että näyttelijän kuvitteleva mieli sekä ruumis ja sen avulla tapahtuva vaikuttuminen voivat kulkea yllätyksellisiä ja epäkonventionaalisiksi miellettyjä reittejä pitkin.

Muistan, kuinka lierihatusta vaikuttumisen hetkellä arvotin hetkessä syntyviä erilaisia impulsseja suhteessa toisiinsa. Tämä tapahtui osittain siitä syystä, että koin, että sirkusjohtajuudesta syntyvien impulssien ja mielikuvien supistavan tekemiseni laatua tiettyyn suuntaan. Nyt ajattelen kuitenkin, että erilaisten impulssien arvottaminen paremmaksi ja huonommaksi suhteessa toisiinsa ei ole minulle näyttelijänä hyödyksi, eikä edes tarpeellista. Kaikessa yksinkertaisuudessaan lierihatun synnyttämät mielikuvat sirkusjohtajasta tuottavat vain erilaisia näyteltäviä asioita kuin ruumiin tuntoisuudesta kumpuavat virittävät ja vaikuttavat affektit. Arvottamalla niitä keskenään saatan huomaamattani kaventaa itseltäni näyttelijäntyöllistä maastoa. Tämän turhan väkivaltaisen kahtia jaottelun ohella voin alkaa nähdä erilaisilla impulsseilla olevan ainoastaan eri käyttötarkoitus ja käyttövoima suhteessa roolityöhön ja näyttelemisen tapahtumaan. Lopulta kyse on vain siitä, että kaikkiin impulsseihin ja niiden tarjoamiin väyliin ei voi tarttua yhtäaikaisesti, joten voin hyödyntää erilaisia impulsseja ja affekteja siinä järjestyksessä, mikä tuntuu työprosessin kannalta luontevalta ja kutsuvalta. Näen arvokkaana läpikäymässäni kokemuksessa sen, että tunnistan yhä laaja-alaisemmin erilaisia impulsseja ja affekteja ja tämä lisää minun näyttelijänruumiistani virittävää materiaalia.

Näen, että tämän luvun aikana läpikäymäni havainto muun muassa esiintymisen subjektiivisen kokemuksellisuuden arvosta auttaa elvyttämään katseeni ylikriittisyyden ja esiintymisenhalun synnyttämää jatkuvaa ristiriitaa. Havaitseen, että affektien ja impulssien monitasoinen tunnistaminen auttaa minua pyrkimyksissäni kohti näyttelijäntyöllistä tarkkuutta. Pidän näyttelijäntyöllisen ammattitaidon yhtenä kulmakivenä sitä, että kykenee ryhtymään uudelleen leikkiin, joka voi tuntua esiintyjäntehtävästä riippuen aina erilaiselta ja joka sisältää aina materiaalista riippuen myös erilaiset, muun muassa tyylilajiin liittyvät säännöt. Minun on turha näyttelijänä

luulla, etten enää kohtaisi ennenkokemattomia impulsseja tai affekteja itsessäni, vaan odottaa, mitä kaikkea luova mieleni oppii lukemaan itsestäni ja ympäristöstä. Yhdistän pohdintaani näyttelijäntyölliseen tarkkuuteen ja väitän, että näyttelijänä minun on aivan olennaista kohdata tunnultaan, vaikutuksiltaan ja määritettävyydeltään monenlaisia impulsseja, affekteja sekä mielikuvia, koska tämä lisää tarkkanäköisyyttäni suhteessa näiden erilaisten, vaikkakin keskenään samanarvoisten tarjoumien käyttövoimaan sekä lisää vaihtelua näyttelijänestetiikassani.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tämän opinnäytteen kirjoittamisen johdosta hahmotan selkeämmin ja yksityiskohtaisemmin sen, mistä minun näyttelijäntekniikkani rakentuu. Olen myös onnistunut sanoittamaan itselleni samalla sitä, mitä näyttelijäntyöllinen tarkkuus tarkoittaa minulle, miten se ilmenee minussa, miten voin pyrkiä kohti tarkkuutta ja mitä haasteita tuon tarkkuuden tavoitteluun liittyy. Tämän työn kirjoitettuani itselläni on päällimmäisenä mielessä tunne siitä, että eteeni avautuu suuri maailma, josta olen paljastanut itselleni vasta muutaman saarekkeen. Halusin tutkia ja jäsentää omaa näyttelijäntekniikkaani tarkkuuden näkökulmasta sen takia, että tarkkuus-sana on omassa ajattelussani jotain abstraktia. Yleisestikin olen huomannut, että sillä sanoitetaan työtä, joka on taidokasta, jopa maagista, mutta jolle tekijä tai kokija eivät löydä kohdallisempia sanoja, joilla selittää ja selventää koettua tai tehtyä työtä. Opinnäytteeni kirjoitettua totesin, että keskiössä ollut tarkkuuden käsite on yhä itselleni osittain konkretiaa pakeneva sana, joka esiintyy puhuttaessa näyttelemisestä sekä subjektiivisessä että objektiivisessä perspektiivissä. Kyseisellä ilmauksella pystytään kuvaamaan ulkopuolista sekä tekijän itsensä kokemusta näyttelijäntyöstä, mutta sillä voi olla nähdäkseni vaikea sanoittaa sitä, mitä näyttelijä todella teki ja mistä hänen työnsä koostui. Näen arvoa siinä, että otin kriittisen tarkastelun kohteeksi näyttelijöiden ja muiden ammattilaisten alati puheessaan käyttämän käsitteen.

Totesin jo johdannossa, että pohdittuani tarkkuuden kvaliteettia näyttelijäntyössä tämän työn aikana arvioin, koenko vielä tarpeelliseksi tarkkuuden tavoittelemisen näyttelijäntyössäni. Koen nyt, että tarkka näyttelijäntyö pysyy yhtenä työni tärkeimmistä pyrkimyksistä. Sanottakoon, että tämä pyrkimys on syntynyt osittain siksi, olen omaa työtäni kohtaan hyvin kriittinen ja ankara. Tällä väkivaltaisella suhtautumisella yritän oikeuttaa itselleni näyttelijäntyön tekemisen ja toisaalta puskea epävarmaa egoani kohti täydellistä suoriutumista työstäni. Tällä hetkellä hahmotankin, että minun olisi tärkeintä keskittyä siihen, miten voin olla lempeämpi ja tukevampi työkaveri itselleni. Näyttelijäntyöllisen tarkkuuden pyrkimykset saattavat myös tulla osittain tielleni näytellessä, koska miellän, että tarkkuutta syntyy työhöni kontrolloinnin, tiedostamisen ja varsinkin etukenoisen kuvittelun ja ratkaisemisen avulla. Tällöin en ole oikeasti läsnä reaaliajassa tapahtuvassa näyttelemisen hetkessä. Tämä läsnäolo

vuorovaikutustilanteessa on lopulta oleellisin osa näyttelemistäni, jotta se voi olla laadultaan tarkkaa. Mainitsin tässä luvussa aiemmin, miten tarkkuus-sanalla pystyy kuvaamaan osuvasti kokemusta näyttelijäntyöstä. Näen nyt, että itse tarkkuuden kokemukset näyttelijänä ja katsojana ovat hyvin hedelmällisiä ja minun on oleellista painaa mieleeni niihin sisältyvä tuntuma ja luottaa siihen tekijänä ollessani. Ymmärrän myös, että varsinainen näyttelijäntyön toteuttaminen koostuu paljon konkreettisimmista asioista, jotka yhdessä kumuloituvat muodostamaan tarkkuutta.

Valotin opinnäytteeni aikana joitain näyttelijäntyöllisten tarkkuuden konteksteja ja kokemuksia, kuten näyttämöllisen toiminnan jaksottaminen sekä replikoiminen, jotka ovat molemmat myös vahvasti kiinni kaikessa ilmaisussa näyttelijäntyössä. Tarkkuuskäsitteen pohdintaani rajoitti tai vähintäänkin väritti osittain se, että en löytänyt lähdemateriaalia, jossa olisi tarkasteltu ja sanoitettu näyttelemistä tarkkuuden näkökulmasta. Koen kuitenkin, että esittelemäni näyttelijäntekniikkani keskiössä olevat subjektiiviset ajatukset, tajuamiset ja mahdolliset niihin liittyvät haasteet tukevat näyttelijäntyöllisen tarkkuuden pyrkimyksiäni sekä sanoittavat kriittisesti sitä, millaisena miellän tarkkuuden näyttelijäntyössä.

Tämän opinnäytteen kirjoittaminen auttoi minua ymmärtämään, mihin minun kannattaa näyttelijänä seuraavaksi keskittyä. Havaitseen nyt, että näyttelijäntyölliseen tarkkuuteen liittyy vahvasti läsnäolo sekä tietty hahmon sisäisen maailman ratkaiseminen, josta tein havaintoja replikointia käsittelevässä luvussa. Näiden kahden asian tutkiminen heijastaa tekstistäni kumpuavaa havaintoa siitä, että näyttelijäntyöllistä tarkkuutta syntyy tietyn valmistautumisen ja kontrolloinnin sekä toisaalta irti päästämisen, uteliaisuuden ja avoimuuden kautta. Päätän työni työpäiväkirjamerkintään, jossa on siemeniä äsken mainitsemiini tulevaisuuden tutkimuskohteisiin. Kirjoitin *Sano se* -produktion toisen esityksen jälkeen seuraavaa 12.4.2022:

Päätin toisessa vedossa keskittyä pelkästään olemaan läsnä kohtauksen tilanteissa, itsessäni ja toisessa. Olin häkeltynyt siitä, kuinka tämä sai aikaan vaikuttumista ja virittymistä ja kuinka silti koin olevani samaan aikaan roolihenkilössä, hänen manereissaan ja olemuksessaan kiinni. Kuvaamani monitasoinen läsnäolo ei ollut koko ajan oikeasti monitasoista, vaan simultaanisti välillä keskityin enemmän toiseen ja sitten taas vaikuttuvaan ruumiiseeni. Olennaista onkin, ehkä että olin läsnä havaitsemassa muutoksia, joita tapahtui tiputellen välillä minussa, välillä

ympäristössä ja välillä samanaikaisesti molemmissa. Läsnäolo ei tämän kokemuksen jälkeen ole pelkästään toisen repliikkien kuulemista. Laskeutumalla tilanteeseen voin tunnistaa pienenkin värähtelyn rintakehässäni, joka herää spontaanisti vastaanäyttelijän poistuessa ulos ovesta. Annan värähtelyn vaikuttaa minuun.

LÄHTEET

Aho, Taru. 2020. *Näkyväksi tulemisesta: Esiintyjän näkökulmia katseeseen ja katseessa olemiseen teoksessa Voyeur*. Tanssitaiteen maisterin opinnäyte. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Houseman, Barbara. 2008. *Tackling text [and subtext]*. London: Nick Hern Books.

Koskinen, Anu. 2013. *Tunnetiloissa: Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvulla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Lecoq, Jacques. 2009. *The moving body: teaching creative theatre*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

Oida, Yoshi. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Pirhonen, Tiina. 2018. ”Kolmesataakuusikymmentä astetta kohti näyttelijäntaiteen sydäntä.” Teoksessa Malla Kuuranne-Autelo, Seppo Kumpulainen (toim.). *Kesken, näyttelijänkoulutuksen rakentuminen opettajien kokemana*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 25-43.

Smeds, Sofia. 2021. *Vaikuttuva sielu - näyttelemisen affektiivisena tapahtumana*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Tampere: Tampereen yliopisto.

Stanislavski, Konstantin. 2017. *Näyttelijän roolityöskentely - Näyttelijäntyö 3*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Aula&Co.

Tervo, Petri. 2011. ”Sisälmyksiä repivä teeskentely.” Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nyky näyttelijän taide*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 51-57.

Äikää, Pyry. 2015. *Vastakohtieni ykseys – jalat ja sielu liikkeellä*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.