

Heli Hyttinen

HERKKYYS JA NÄYTTELIJÄNTEKNIikka

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Teatteritaiteen maisterin opinnäyte

Maaliskuu 2021

TIIVISTELMÄ

Heli Hyttinen: Herkkyys ja näyttelijäntekniikka
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatterityön tutkinto-ohjelma
Maaliskuu 2021

Tämä maisterin kirjallinen opinnäyte käsittelee herkkyyden ja näyttelijäntekniikan suhdetta. Opinnäytteessä esitellään näyttelijän näkökulmasta käsin erilaisia kokemuksia herkkyydestä ja sen muodoista näyttämöllä ja kameratyöskentelyssä. Tulokset herkkyyteen vaihtelevat ilmaisun, esitystilanteen, prosessin ja esiintyjän oman henkilökohtaisen tason hyödyntämisessä osana näyttelemistä. Lopuksi opinnäytteessä pohditaan itkuvirsiharjoittelun kautta sitä, miten herkkyys voi toimia myös teoksen sisällöllisenä lähtökohtana.

Avainsanat: näyttelijäntaide, herkkyys, tunneherkkyys, lähikuva, itkuvirsi

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	1
2	HERKKYYDESTÄ	3
3	<i>MEHILÄISKESÄ</i>	6
	3.1 Eedi	7
	3.2 Kanssanäyttelijänä mehiläiset ja ydinkuva.....	11
	3.3 Lähikuva	15
4	<i>PASKATEORIA</i>	19
	4.1 Lähikuva näyttämöllä.....	19
	4.2 Aistisuus.....	24
	4.3 Toisto.....	29
5	ÄÄNELLÄ ITKEMINEN ELI ITKUVIRSIEN ESITTÄMINEN.....	35
	5.1 Äänellä itkemisen harjoittelusta	35
	5.2 Kohti <i>Itkupilliä</i>	41
6	LOPUKSI.....	44
	LÄHTEET	46

1 JOHDANTO

Opinnäytteeni on saanut alkunsa seuraavista kysymyksistä: Millaisia rooleja herkkyydellä on näytellessäni? Miten näyttämöllä herkistytään ja mitä se tuottaa? Entä miten herkkyydestä voi luoda näyttelijäntekniikkaa? Aiheeni on tuntunut jopa paradoksiselta, sillä herkkyyks ei lähtökohtaisesti ole ollut minulle tekniikkaa. Olen enemminkin ajatellut sen olevan jotakin, joka asettuu tekniikan rinnalle. Tämä maisterin kirjallinen opinnäyte on sukellukseni näyttämölliseen herkkyyteen ja sen käsittämiseen. Pyrkimyksenäni on tutkia näyttelemistäni herkkyyden linssin läpi.

Pohtiessani sopivaa aihetta huomasin hakeutuvani miettimään hetkiä, joissa teoksen sisällöt herättävät minussa voimakkaita tunteita. Tunnistin toistuvan kokemuksen, jossa esityksen maailma lävistää minut, ja tunnen kiinnittyväni esitykseen voimakkaammin. Hetket ovat muovanneet näyttelijändramaturgiaani esimerkiksi synnyttämällä jonkinlaisen muutoskohdan roolihenkilöni kokonaiskulkuun. Tekemäni havainnon myötä kiinnostuin tarkastelemaan herkkyyden ja herkistymisen hetkiä laajemmin ja tarkemmin.

Tässä opinnäytteessä tulokulmani herkkyyteen vaihtelevat ilmaisun, esitystilanteen, prosessin ja esiintyjän oman henkilökohtaisen tason hyödyntämisessä osana näyttelemistäni. Esiintyjän henkilökohtainen taso on osa David Graverin ehdottamaa listausta esiintyjän eri ruumiillisen läsnäolon tavoista. Teatteritaiteen professori Pauliina Hulkko suomentaa väitöskirjassaan Graverin jaottelun seuraavasti: *roolihaamo (character)*, *esiintyjä (performer)*, *kommentaattori (commentator)*, *esiintyjän oma henkilöllisyys (personage)*, *ryhmän edustaja (group representative)*, *liha (flesh)* ja *tuntu (sensation)* (Graver 1997, 159–171, lain. Hulkko 2013, 109). Hulkon mukaan Graverin erittelemiä läsnäolon tasoja on kiinnostavinta työstää ja tarkastella erilaisina yhdistelminä ja suhteessa toisiinsa (Hulkko 2003, 109). Kokemukseni on, että erityisesti esiintyjän oman henkilöllisyyden tason ollessa osa näyttelemistäni, on näyttelemiseni väistämättä herkkä tapahtuma.

Toisessa luvussa käsittelen lyhyesti erilaisia herkkyyden määritelmiä Janet Toddin *Sensibility – An Introduction* -teoksen avulla. Pohdin lyhyesti, miten näyttämöllinen herkkyyks käsitettiin 1700-luvun sentimentalismien aikana. Käsittelen Diderot'n *Näyttelijän paradoksia* ja sen kuuluisaa väitettä näyttelijän tunneherkkyydestä. Pohdin,

mitkä ovat opinnäytteeni lähtökohdat herkkyydelle ja millaisesta lähtöasetelmasta ryhdyn aiheittani käsittelemään.

Mehiläiskesä-luvussa käsittelen kesällä 2020 kuvattua lyhytelokuvaproduktiota. Tulokulmana on kokemus näyttelijän herkstä työskentelyprosessista sekä herkkyyden yhtenä roolihenkilön rakentamisen parametrina. Jäsentelen roolityöprosessiani Eedinä ja sitä, millaisin keinoin näyttelijändramaturgiani teoksessa syntyi. Hyödynnän Saara Cantellin teoksessaan *Lähikuvan lumo* käyttämää termiä *ydinkuva*. Pohdin ydinkuvan lävitse erityistä kokemustani mehiläisten kanssa näyttelemisestä. Lopuksi pohdin, mikä on herkkyyden ja lähikuvan suhde.

Paskateoria-luvussa käsittelen herkkyyttä näyttämöllä. Miten soveltaa lähikuvassa näyttelemisen kokemuksiani näyttämölle? Entä miten olen näyttämöllä haavoittuvainen? *Paskateoriassa* tekemäni rooli Antti Suurnäkinä oli myös taiteellinen opinnäytteeni. Pohdin luvussa myös aistisuutta ja sen käyttämistä näytellessäni. Tarkastelen aistisuutta erityisesti suhteessa intiimin rakkauskuvauksen ilmaisemiseen, sen tuottamisen ja vaikuttamisen välineenä. Lopuksi pohdin toistoa *Dramaturgiakäsikirjan* antaman määritelmän avulla. Havainnoin herkkyyden ja toiston suhdetta, ja tarkastelen, millaista herkistymisen tekniikkaa toistosta muovautuu.

Viides luku käsittelee äänellä itkemistä eli itkuvirsien esittämistä. Luvussa pohdin kokemuksiani äänellä itkemisen yksityistunneista itkijä Emmi Kuittisen opetuksessa. Keskeisimpinä lähteinäni toimivat Aili Nenolan teos *Inkerin Itkuvirret* sekä Anna-Liisa Tenhusen väitöstutkimus *Itkuvirren kolme elämää*. Käsittelen myös omaa, hamassa tulevaisuudessa sijaitsevaa *Itkupilli*-esitysproduktiota, joka on askeleeni kohti herkkyyttä teoksen lähtökohtana.

Lopuksi teen yhteenvedon näytellessäni löytämistäni herkkyyden muodoista, ja tarkastelen, millaisia herkistymisen menetelmiä voin tulevaisuudessa näyttelijäntekniikassani käyttää.

2 HERKKYYDESTÄ

Sanalla herkkä on suomen kielessä monia määritelmiä. Kielitoimiston sanakirjassa herkkyyden määritelmät vaihtelevat riippuen siitä, puhutaanko esineestä tai asiasta vaiko henkilöstä. Henkilöstä puhuttaessa herkkyydellä voidaan tarkoittaa muun muassa tunteellista, ilmeikästä, sielukasta, taipuvaista, hempeää, arkaa tai helposti loukkaantuvaa. Joku voi myös olla herkkä nauramaan tai loukkaantumaan, tai hänellä voi olla ”itku herkässä”. (Kielitoimiston sanakirja.) Herkkyys liitetään siis erityisesti tunteisiin, niiden kokemiseen ja näyttämiseen. Esineestä tai asiasta puhuttaessa herkkyydellä taas voidaan kuvata esimerkiksi herkästi syttyvää ainetta tai valoherkkää filmiä (Kielitoimiston sanakirja). Tällöin herkkyydellä tarkoitetaan etenkin tarkkuutta tai taipuvaisuutta johonkin.

Kirjallisuudentutkija Janet Toddin *Sensibility – An Introduction* -teoksessa Todd kuvaa herkkyyden (*sensibility*) olleen koko 1700-luvun eurooppalaisen taiteen keskeisin käsite. Olen päättänyt kääntää sanan *sensibility* sanalla *herkkyys*, ja tarkastella sen avulla aikakautta, joka nähdäkseni operoi nimenomaan tunneilmaisun ja näyttelijäntyön herkkyyden kysymyksen parissa. Sentimentalismi (*sentimentalism*) nousi 1700-luvun filosofian, politiikan ja taiteiden aatteeksi, joka korosti uskoa ihmisen luontaiseen hyvyyteen ja moraliin. Teatteritaiteessa, joka oli sentimentalismien keskiössä, vaadittiin kyyneliä, paatosta ja moraalista hyveellisyyttä. (Todd 1986, 7-8, 32.)

Kuten sentimentalismi, myös siihen liitetty herkkyys jakoi mielipiteitä. *Herkkää* voitiin käyttää kuvauksena teennäisestä ja liiallisesta emotionaalisesta esittämisestä tai vastaavasti näyttelijän ”kyvystä tuntea” (Todd 1986, 6-8, 34). Toddin mukaan sentimentalismien ajan näytelmäkirjailija Aaron Hillin teoksessa *Essay on the Art Of Acting* (1753) korostetaan herkkyyden olevan jopa lähde ”aidolle” (*genuine*) näyttelemiselle (Todd 1986, 34). Herkkyys siis yhdistettiin erityisesti näyttelijän ”aitona” ja uskottavana välittyvään ilmaisuun.

Mielestäni herkkyys ja tunneherkkyys ovat kaksi eri asiaa. Tunneherkkä viittaa esiintyjän tai henkilöahmon tunnemaailman herkkyyteen, siihen, että joku on tunteiltaan herkkä. Tunneherkkyys ei mielestäni vielä välttämättä tarkoita, että henkilön tunteet näkyisivät suuresti ulospäin. Suuret tunteet ja reaktiot eivät välttämättä ole näkyviä, jonka takia koen

mahdottomaksi määritellä, kuka on tunneherkkä (näyttelijä) tai kuka ei. Sanalla *herkkä* taas voidaan kuvata esimerkiksi esiintyjää, ilmaisua, näyttämötapahumaa, prosessia, ruumiista, kosketusta, tilaa, katsojan kokemusta tai esitystilannetta. Sen merkitykset voivat olla monenlaisia.

Tunnetuimman väitteen näyttelijän tunneherkkyydestä, tai tarkemmin sen haitallisuudesta, on tehnyt sentimentalismien ajan filosofi Denis Diderot. Teoksessaan *Näyttelijän paradoksi* Diderot'n kuuluisa väite on, että ”suuri tunneherkkyys synnyttää keskinkertaisia näyttelijöitä, keskinkertainen tunneherkkyys joukoittain huonoja näyttelijöitä, ja tunneherkkyyden täydellinen puuttuminen on loistavan näyttelijän edellytys” (Diderot 1987, 20). Minulle näyttelijän, itseni tai toisen, tunneherkkyys on toissijaista. Mielestäni näyttelijän ei tarvitse olla erityisen tunneherkkä ihminen, eikä se ole mittari näyttelijän osaamiselle tai uskottavuudelle. Koen myös, että nykyteatterissa näyttelijän ilmaisun mahdollisuudet ovat laaja-alaisia, eikä näyttelijän ole pyrittävä uskottavuuteen. Oleellisinta Diderot'n väitteessä on mielestäni tutkia, että miten herkkyyden tai tunneherkkyyden voi muuntaa tekniikaksi.

Nykyhetkestä käsin on kiinnostavaa tarkastella, kuinka Diderot käsitteli tunneherkkyyttä ikään kuin luonnontieteellisestä näkökulmasta ja käsitti sen ”mielentilana, joka johtuu elinten heikkoudesta ja on seurausta pallean liikkeistä, mielikuvituksen vilkkaudesta ja hermojen herkkyydestä” (Diderot 1987, 41). Diderot kuvaa tunneherkkyyttä seuraavasti:

Tunneherkkyys - - johtaa taipumukseen sääliä, tuntea väristyksiä, ihailla, pelätä, hämmentyä, itkeä, pyörtyä, auttaa, paeta, huutaa, menettää malttinsa, liioitella, torjua, halveksia, menettää kaikki täsmälliset käsitykset siitä mikä on totta, hyvää ja kaunista, olla epäoikeudenmukainen ja hullu.

(Diderot 1987, 40)

Ranskaksi eli alkuperäisellä julkaisukielellä Diderot'n käyttämä termi on herkkyys (ransk. *sensibilité*). *Näyttelijän paradoksin* suomentaja Marjatta Ecaré toteaa teoksen jälkisanoissa, kuinka haastavaa oli löytää suomenkielinen vastine Diderot'n käyttämälle termille. Ecaré tulkitsee Diderot'n käsittelevän herkkyyttä ja tunneherkkyyttä osittain risteävästi, mutta uskoo kuitenkin *tunneherkän* olevan ”melko lähellä” Diderot'n sille antamia merkityksiä. (Ecaré 1987, teoksessa Diderot 1987, 79.) Herkkyuden ja

tunneherkkyyden suhde toisiinsa on mielestäni oleellinen, sillä herkkyydellä on välitön yhteys kokemiseen ja tuntemiseen, jonka vuoksi ne voivat myös limittyä toisiinsa. Esitänhän itsekkin tämän kirjallisen opinnäytteeni johdannossa havaintoni siitä, kuinka teoksen minussa herättämät tunnekokemukset ovat tehneet kyseisistä näyttämöhetkistä itselleni herkkiä kokemuksia.

Näyttelijä Antti Holma esittää pakinatyyliisessä kolumnissaan *Herkkyyys on taiteiden suurin huijaus*, että herkkyyttä ei taidealoilla ole olemassakaan. Holman mukaan herkkyyttä ei voi pystyttää näyttämölle, vaan sinne voi tuoda ainoastaan kuvan siitä. (Holma 2019.) Käsitän väitteen niin, että herkkyyys voi näyttämöllä tulla ainoastaan esitetyksi, mutta se ei voi olla ”todellista” herkkyyttä. Tällöin Holman johtopäätös lienee yhteneväinen Diderot’n kanssa. Koen kuitenkin, että esiintyessäni olen aina haavoittuvainen. Juuri se tekee minulle näyttelemisestä herkän tapahtuman. Asetanhan katsottavaksi ja koettavaksi aina jotain itsestäni, vaikka se olisikin esitysteosta varten tuotettua. Tämä maisterin kirjallinen opinnäytteeni ennemminkin pyrkii osoittamaan, että minulle taiteen tekemistä ilman herkkyyttä ei ole olemassakaan. Sen muodot voivat olla monenlaisia.

3 MEHILÄISKESÄ

Tässä luvussa käsittelen kesällä 2020 kuvattua *Mehiläiskesä*-lyhytelokuvaa, jossa näyttelen pääosahenkilöä Eediä. *Mehiläiskesä* on Elo Film School Finlandin tuottama puolituntinen lyhytelokuva, jonka ohjasi lopputyönään elokuvaohjauksen maisteriopiskelija Ida-Maria Olva. Olva toimi myös elokuvan toisena käsikirjoittajana pääkäsikirjoittaja Marjo Airisniemen kanssa. Tätä kirjoittaessani elokuva ei ole vielä valmistunut, joten käsittelen työprosessiani näkemättä valmista teosta. Tulokulmani on kokemus näyttelijän herkstä roolityöprosessista sekä herkkyys yhtenä roolihenkilön rakentamisen parametrina.

Mehiläiskesä kertoo ilmastoahdistuneesta Eedistä, joka keskeyttää keramiikkataiteen opintonsa ja ryhtyy tarhaamaan mehiläisiä äitinsä Annen kanssa. Kesän aikana Eedin ja Annen arvomaailmat kuitenkin törmäävät. Eedi syyttää Annea kuluttavista elämänvalinnoista ja Anne taas ei ymmärrä Eedin valtavaa ahdistusta ja maailmanlopun pelkoa. (Elokuvan synopsis.) Elokuva on autofiktiivinen, eli tarina pohjautuu Olvan omiin kokemuksiin ensimmäisestä kesästään aloittelevana mehiläistarhaajana.

Tähänastinen kokemukseni kameranäyttelemisestä koostuu pitkälti lyhytelokuvista. Tuotannot, joissa olen ollut mukana, ovat olleet elokuvaopiskelijoiden lopputyö- tai välityöelokuvia, joita he tekevät harjoitustöinään opintojensa aikana. Koska elokuvat ovat olleet opiskelijatuotantoja, koen, että niissä olen voinut tutkia ja harjoitella ilman suurta painetta tai tulosvastuuta. Työskentely on ammattimaista, ja samanaikaisesti koen, että minulla on lupa opetella asioita. Sellaisena koin työskentelemisen myös *Mehiläiskesässä*.

Mehiläiskesä oli ja on minulle erityinen projekti. Oman sukupolveni kokemaa ilmastoahdistusta oli aivan erityistä käsitellä teoksessa, jonka ovat kirjoittaneet nuoret itse, ja jonka työryhmä myös koostui pääosin saman ikäluokan tekijöistä. Myös käytännön tasolla moni asia tuntui olevan lähellä itseäni. Koska pääkäsikirjoittaja oli kuvauksissa kuvaussihteerinä, kohtausten tekstistä ja sisällöistä keskusteleminen yhdessä ohjaaja-käsikirjoittajan ja käsikirjoittajan kanssa oli mahdollista vielä kuvauksissakin. Koen, että taiteellinen työskentely on ylipäättään herkkä prosessi, johon vaikuttavat prosessin työtavat ja monenlaiset osatekijät. Ja kun työskentelyn pohja on vastavuoroinen

ja avoin, mielestäni myös työni lopputuloksen mahdollisuudet syvenevät, kuten *Mehiläiskesää* tehdessä tapahtui.

Keskityn seuraavaksi kuvaamaan tärkeimpiä hetkiä roolityöstä, joissa Eedi muovautui roolihahmoksi. Avaan sitten kokemuksiani mehiläisten kanssa näyttelemisestä. Lopuksi syvennyn lähikuvassa näyttelemiseen.

3.1 Eedi

Eedi on keramiikkataiteen opiskelija, joka päättää keskeyttää keramiikkataiteen opintonsa ja ryhtyy tarhaamaan mehiläisiä. Tarhauspaikaksi valikoituu Eedin äidin ja isäpuolen piha, jossa Eedi ryhtyy tarhaajaksi äitinsä Annen auttamana. Yhdessä työskenteleminen on kuitenkin vaikeaa, sillä Eedi mieluiten hoitaisi tarhauksen itse ilman äitinsä apuja. Äiti ei ymmärrä Eedin elämänvalintoja, eikä Eedi äitinsä kuluttavia ja epäekologisia elintapoja. Mehiläistenhoito on Eedille henkireikä, jonka kautta hän yrittää löytää merkityksellisyyttä elämäntilanteeseensa ja saada aikaan muutosta. Keramiikkataiteen opinnot ovat alkaneet tuntua merkityksettömiltä, ja ahdistus maapallon tilanteesta on ylitsevuotava.

Roolihenkilön rakentamisen prosessiini vaikutti keskeisesti se, että käsikirjoitus oli autofiktiivinen ja perustui ohjaajan omiin kokemuksiin ensimmäisestä tarhauskesästä. Harjoitusjakson aikana Olva kertoi, mitkä käsikirjoituksen tapahtumat oli poimittu hänen omista kokemuksistaan. Autofiktiivisyys nousi esiin, kun keskustelimme esimerkiksi erään elokuvan kohtauksen sisällöstä. Ehdotin Eedin toiminnan suuntaa, johon Olva tarjosi kokeiltavaksi toisenlaista ajatusta. Hän ehdotti Eedin suuntaa oman kokemuspohjansa kautta, kertomalla mitä hän oli itse vastaavassa hetkessä ajatellut. Päädyimme käyttämään hänen ehdotustaan, sillä yhteisesti koimme sen toimivan parhaiten suhteessa kokonaisuuteen ja henkilöhahmoon.

Olen aikaisemminkin työskennellyt autofiktiivisen käsikirjoitusmateriaalin parissa, jonka tapahtumat perustuvat ohjaajan omiin kokemuksiin. Näyttelijänä koen tärkeäksi sen, etteivät taustalla olevat todelliset tapahtumat tai henkilöt sekoitu liikaa minun näyttelijänä rakentamaani tulkintaan henkilöhahmosta. Koin tärkeäksi sen, ettei kuvaukseni roolihahmosta pyri toistamaan jotakin taustalla olevaa todellista henkilöä, joka tässä

tapauksessa oli vieläpä ohjaaja itse. Onnekseni kuitenkin koin, että hän suhtautui roolihenkilöni objektiivisesti Eediä seuraten ja ehdotuksistani innostuen.

Poimin ohjaajan ehdotuksista kaksi asiaa, joiden Olva kuvasi yhdistäneen häntä ja Eediä tarhauksen suhteen. Kriisitilanteessa Eedi joutuu tekemään nopean ratkaisun mehiläistenhoidosta, jolloin hän stressaantuneena pysyttelee itsepäisesti päätöksessään. Eedi uskoo tietävänsä mikä on oikea ratkaisu ja pyrkii toimimaan oikein. Toinen yhteneväinen kokemus, jonka ohjaaja mainitsi käydessämme läpi käsikirjoitusta, oli stressaaminen muutoksesta. Tämä oli toinen autofiktiivinen poiminta, jonka yhdistin Eedin toimintaan ja otin ”salaa” roolityöhöni.

Jollakin tapaa autofiktiivisyys ja omakohtaisista kokemuksista keskusteleminen antoivat alkutönäisyn sille, että yhteisestä työskentelystämme tuli alusta alkaen hyvin avointa ja välitöntä. Minun oli helppo antaa paljon myös itsestäni. Nyt jälkikäteen prosessia tarkastellessani huomaan, että sen myötä aloin tutkimaan roolihenkilöä enemmän itseni kautta kuin tavallisesti. Graverin roolihahmon (*character*) ja näyttelijän oman henkilöllisyyden (*personage*) tasot olivat siis työskentelyssäni jatkuvasti läsnä, ja jopa vertailussa keskenään. Halusin käyttää Eedin hahmossa esimerkiksi omaa suhdeitani keramiikan tekemiseen. Hyödynsin myös omaa suhtautumistani mehiläisiin, jolloin mehiläisistä itselleni nousseet tunteet ja tunnut näyttäytyvät elokuvateoksessa Eedin omina.

Minä aloitin keramiikkataideharrastuksen kuusivuotiaana. Vaikka tänä päivänä harrastamiseni on satunnaista, se on edelleen minulle tärkeää. Savi on minulle erityisen kotoisa ja tuttu materiaali. Tunnen savea muovaillessani edelleen samanlaista rauhan tunnetta kuin lapsenakin, eräänlaista lohdullista yksinoloa. Muu maailma katoaa ympäriltä, ja minä voin keskittyä vain saven muovailuun. *Mehiläiskesässä* ei ole kohtauksia, joissa Eedi muotoilisi savea, mutta näyttelin tuttua olotilaani kohtauksissa, joissa Eedi väkersi keskittyneenä uutta tarhauspesää tai hoiti mehiläispesien sadonkorjuuta. Yksin toimiminen mehiläisten parissa oli hänelle samanlainen tila, kuin minulle keramiikkataiteen tekeminen. Yksin toimiminen on Eedille tuttua ja turvallista, mutta samalla hänellä on paine pelastaa maailma yksin.

Vaikka en missään vaiheessa elokuvaa muotoillut savesta mitään, saven hyödyntäminen roolihahmossa tuntui minulle oleelliselta. Eedin keramiikkataiteilijuus ei edustanut

minulle vain roolihenkilön kädentaituruutta. Savi on itsepäinen materiaali. Se muistaa kaiken. Jos sitä vääntää liian voimakkaasti, se saattaa hiljalleen palautua vanhaan totuttuun asentoonsa. Minulle Eedi on kuin savea – hän reagoi voimakkaasti tutun ja turvallisen muuttumiseen, on itsepäinen ja haluaa tehdä asiat toivomallaan tavalla.

Käsikirjoituksesta nousi keskeisesti esiin myös Eedin ilmastoahdistus. Kuvani hänestä muodostui suuntaansa etsiväksi tyyppiksi, jonka elämäntilanne tuntuu tyhjältä ja pysähtyneeltä kun samanaikaisesti ympärillä maapallon tilanne vyöryy kohti tuhoa. En osannut täysin samaistua Eedin kokemaan valtavaan ilmastoahdistukseen, vaikka ymmärsinkin syyt sen taustalla. Näytelläkseni sitä hyödynsin virityslähdeistä työskentelyä.

Viritys on ollut ehkä keskeisin näyttelijäntekniikan käsite opinnoissani teatterityön tutkinto-ohjelmassa Nätyllä. *Nyky näyttelijän taide* -julkaisussa viritys määritellään psykofyysiseksi (mielen)liikkeeksi tai liikesarjaksi, jolla herätetään ja otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimavaroja ja avataan aistikenttiä (Silde ym. 2011, 211). Ilmastoahdistus-virityksessä kuvittelin rintakehäni alle paineen, joka voimistui aina, kun Eedi teki virheitä tarhauksessa. Kovimmillaan paine jäykistää myös muuta ruumista, kääntää hartioita sisäänpäin ja muuttaa hengityksen tiheätahtiseksi ja pinnalliseksi. Samalla myös katseen ja tietoisuuden fokus ympäristöstä tiivistyy kapeammaksi ja kapeammaksi, lopulta vain ”mehiläisen kokoiseksi” (Opintopäiväkirja 22.5.2020).

Poimin käsikirjoituksesta myös muita yksittäisiä asioita, joista Eedin näytteleminen rakentui. Koska mehiläistarhaus oli koko elokuvan keskeisin toiminta, koin tärkeäksi kuvata mahdollisimman uskottavaksi tarhaustaitojen kehittymistä kesän aikana. Alussa kennojen nostelu ja vuorovaikutus mehiläisiin on epävarmaa, eikä Eedi uskalla koskettaa niitä. Elokuvan loppukohtauksissa kokemusta kertyy, ja Eedi uskaltaa jo siirrellä ja ohjailta niitä kosketuksellaan, jolloin myös suhde mehiläisiin näyttäytyy varmempana.

Lisäksi *Mehiläiskesän* käsikirjoituksessa oli omassa lukukokemuksessani paljon hiljaisuutta ja Eedin toivottomuutta. Halusin kontrastina sille näytellä Eedin hahmolle konkreettisia hetkiä, joissa hänessä olisi myös iloa ja valoa. Pohdin, millainen on Eedin nauru ja missä kohtaa hän nauraa. Elokuvassa Eedin äitiä Annea näyttelee Irina Pulkka. Vaikka tulkinnassani Eedistä oli turhautumista äidin kulutustapoihin, heidän välillään oli myös lämpöä. Pulkan ja minun henkilöahmojemme välille syntyi kepeyttä ja lämpöä,

kun Pulkan näyttelemä Anne sai yhtäkkisen innostuspuuskan ja visioi jotakin älytöntä. Tällöin Eedikään ei voinut olla huvittumatta, vaan pyöritteli päätään ja naurahteli äidinsä hölmöille jutuille. Eedin ja hänen äitinsä suhde oli mielestäni myös yksi elokuvan keskeisimmistä asioista. Koen, että Pulkalle ja minulle oli alusta asti tärkeää, että saisimme luotua mahdollisimman uskottavan kuvauksen äidin ja tyttären välisestä suhteesta.

Edellä mainittujen lisäksi pyrin näyttelemään Eedin suhtautumista äitiinsä erilaisten ikävaiheiden kautta. Hetkittäin Eedi oli turhautunut ja omaa tilaa tarvitseva teini, toisaalta taas yhdenvertainen aikuinen. Tarhauksessa tekemiensä virheiden jälkeen koin hänet ”hoivaa kaipaavana ja pienenä versiona itsestään” (Opintopäiväkirja 18.6.2020). Ikävaiheiden ajattelu auttoi minua näyttelemään, millainen Eedin suhtautuminen on äitiinsä missäkin hetkessä. Elokuvan kuvasuunnittelussa nousi keskeisesti esiin myös Eedin ja Annen väliset ”porraskohtaukset”, jotka toistuivat elokuvan dramaturgiassa. Minulle oli tärkeää vaihdella Eedin ruumiin asentoja ja olotiloja eri kohtauksissa, jotta ne tukisivat kunkin kohtauksen tilannetta äidin ja tyttären välillä. Saman asennon käyttäminen taas olisi mielestäni kertonut esimerkiksi jonkinlaisesta tilanteen pysyvyydestä tai henkilöhahmojen yhteisestä rituaalista.

Nätyltä valmistunut näyttelijä Katariina Havukainen kuvaa maisterintutkintonsa kirjallisessa opinnäytteessä *Näyttelijändramaturgiasta näyttelijä-dramaturgiksi*, kuinka etenkin ajan ollessa rajallinen, on näyttelijän osattava tehdä valintoja ja herkistyä sille, mistä ja miten tekstistä vaikuttuu (Havukainen 2019, 17). Havukaisen tavoin koen, että toisinaan kiire jopa vahvistaa tätä vaikuttumista ja päätöksentekoa (Havukainen 2019, 17). Uskallan luottaa omiin valintoihini ja siihen, miten tekstistä vaikutun. Parhaimmillaan tällainen työskentelyprosessi on vastavuoroista innostumista ja ideoiden kehittämistä. Silloin löydän itsekin herkemmin ikään kuin suorittamisesta vapaan olotilan, jossa koen työskentelyni luovaksi ja osaavaksi.

Vasta *Mehiläiskesän* työskentelyprosessin jälkeen huomaan, kuinka herkkyyks on usein myös yksi näyttelemiseni perusparametreista. Tunteiden piilottaminen tai paljastaminen: Kuinka paljon roolihenkilö paljastaa itsestään? Kenelle, miksi, miten ja milloin? Näiden kysymysten pohtiminen auttaa minua näyttelemään hahmoa suhteessa muihin henkilöhahmoihin ja luomaan kuvausta roolihenkilöstä. Eedin kohdalla oli mielestäni

tärkeää, että osoittaakseen äidilleen pärjäävänsä, hän pyrkii piilottamaan epävarmuutensa ja tietämättömyytensä tarhauksesta. Hän haluaa pärjätä yksin. Pyrin siis näytellessäni kätkemään mahdollisimman paljon hänen sisäistä kokemusmaailmaansa äidin seurassa, mutta myös tunnistamaan hetket, joissa hänen haurautensa ja epävarmuutensa paljastuvat äidille.

Uskon, että parametrin haasteena voi myös olla liiallinen keskittyminen henkilöhahmon tunteisiin ja niiden esittämiseen. Tästä syystä se ei varmastikaan ole sovellettavissa kaikkiin tyyllilajeihin tai henkilöhahmoihin. Parametrin kehittäminen teoriaksi asti vaatii kuitenkin pidemmälle vietyä kokeilua ja tutkimista, ja tunnistan havaintoni olevan vielä varsin alkutekijöissään.

3.2 Kanssänäyttelijänä mehiläiset ja ydinkuva

Näytellessäni minulle lähes poikkeuksetta syntyy teoksiin jokin lempikohta, johon kiinnyn erityisesti. Mehiläiskesässä minulle muodostuivat erityisen tärkeäksi kohtaukset, joissa Eedi yksin hellii, tutkii ja hoivaa mehiläisiä.

Elokuvaohjaaja Saara Cantell käyttää kirjassaan *Lähikuvan lumo* termiä *ydinkuva*. Cantellin mukaan ydinkuva on elokuvan tarinan ja teema kiteytymä, joka kulkee elokuvanteon ajan muistuttamassa ohjaajaa siitä, mikä teoksessa on olennaista. (Cantell 2018, 51.) Cantell ei luonnehdi ydinkuvaa teostensa varsinaiseksi ”lempikohdaksi”. Käsitän niiden kuitenkin olevan hänelle ohjaajana erityisen tärkeitä kohtauksia, sillä hän kertoo ydinkuviinsa usein liittyvän vahvoja tunnekokemuksia (Cantell 2018, 51). Tällöin ydinkuva voi varsinaisen kuvan sijaan olla myös tunne, jonka hän haluaa sisällyttää elokuvateokseen.

Ydinkuva on siis kiteytymä siitä, mikä ohjaajalle itselleen elokuvasta nousee tärkeäksi. Esimerkkinä Cantell käyttää lastenelokuvaa, jota ohjatessaan hän halusi elokuvan välittävän samanlaisen haltioitumisen ja maagisuuden tunteen, joka hänellä itsellään oli lapsena ollut elokuvaan perustuvia lastenkirjoja lukiessa (Cantell 2018, 51). Cantell täsmentää, että ydinkuva voi olla osa elokuvaa ja päätyä sellaisenaan valmiiseen teokseen, mutta aina näin ei ole (Cantell 2018, 51). Vaikkakin Cantell käsittelee ydinkuvaa ohjaajan työskentelyn terminä ja ohjauksensa apuna, tunnistan muodostavani omia ydinkuviani myös näyttelijänä.

Minulle ydinkuvat ovat kokonaisia kohtauksia tai lyhyitä välähdyksiä, joiden näyttelemistä usein jopa odotan. Ydinkuvat saattavat nousta esiin jo tekstiä lukiessa tai muuhun teoksen lähtömateriaaliin tutustuessa. Teatteriproduktioissa ydinkuvani voivat muotoutua vasta esityskaudella esityksen asettuessa paikoilleen. Ydinkuvani voi olla Cantellin kuvaama kiteytymä, joka tiivistää sen, mikä minulle on olennaisinta teoksessa sen sisältä käsin.

Esimerkiksi Näytyn kolmosvuoden *Hair*-musikaalissa roolihenkilöni Claude Bukowski seisoi käsi kädessä kahden muun henkilöihahmon, Sheilan ja Bergerin kanssa. Hetki oli rauhallinen, ja käsien kiinnittyminen toisiinsa tuntui lohdulliselta ja rakastavalta. Sellaisena se myös korostui minulle, sillä kosketuksen laatu oli siihen asti ollut esityksessä laadultaan kiihkeää, latautunutta ja liimautuvaa. Kädestä pitäminen oli kuin pysähdys kaikesta. Minulle se osoitti sen, kuinka roolihahmot todella välittivät toisistaan.

Ydinkuvani voivat olla myös eräänlaisia poikkeamia, jotka paljastavat jotakin uutta teoksen maailmasta. Suomen Kansallisteatterin *Otteita*-produktiossa ydinkuvakseni muodostui kohtaus, jossa roolihenkilöni Coral kertoi terapiamatkastaan valitsemilleni katsojille. Kohtaus tuntui erityisen tärkeältä esittää, sillä samaistuin myös itse roolihenkilöni puheisiin terapian tärkeydestä. Koska teksti oli osittain improvisoitua, annoin itseni puhua omia ajatuksiani Coralin ajatusten joukossa. Silloin oma liikuttumiseni tuli osaksi kohtausta, mutta en tietenkään tiedä, tunnistikko katsoja sen yksityisminäni tunteeksi. Maisterin kirjallisen opinnäytetyöni ohjaaja, teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutela kuvasi osuvasti tällaisia kokemuksia hetkiksi, joissa näyttelijän ”jalat ottavat pohjaan”. Ajattelen, että suhteessa Graverin ruumiillisen läsnäolon tasoihin (roolihahmo, esiintyjä, kommentaattori, esiintyjän oma henkilöllisyys, ryhmän edustaja, liha ja tuntu) oma henkilöllisyyteni taso oli jälleen keino syventää roolihahmoa, kuten aiemmin käsittelemäni keramiikkataustani hyödyntäminen.

Ydinkuviini usein liittyy voimakasta kiintymystä ja jopa liikuttumista. Niillä saattaa olla jokin henkilökohtainen yhteys omiin kokemuksiini, kuten Coralin terapiakohtauksessa. Se ei kuitenkaan ole millään tapaa välttämätöntä. Kiintymykseni voi olla esitystilanteeseen ja katsojiin, kanssanäyttelijöihin -tai rooleihin, tai muihin tilan tai teoksen materiaaleihin liittyvää.

Koska ydinkuvani on jotain yksityistä, omaani, eikä alleviivattu osa näyttelijändramaturgiaani, en pyri korostamaan sitä kameralle tai katsojalle. Se on olemassa vain minua itseäni varten. Toisaalta ydinkuva voi halutessani olla sellainen hetki, joissa yksityinen minä, oman henkilöllisyyteni taso, voi myös hetken olla osa teosta ja valua näkyväksi. On kuitenkin mahdotonta sanoa, näkyvätkö ydinkuvani ja siihen liittyvät yksityisminäni tunteet aina katsojalle. Oleellisinta minulle ydinkuvissani on, että niiden kautta itse kiinnityn teoksiin voimakkaammin. Tästä voi olla hyötyä myös silloin, jos teosta on syystä tai toisesta haastavaa tehdä.

Mehiläiskesässä ydinkuvani oli ikään kuin useiden kohtausten summa, sillä käsikirjoitus sisälsi useita kohtauksia mehiläispesillä. Eedin suhde mehiläisiin nousi minulle tärkeäksi jo käsikirjoitusta lukiessa. Se voimistui harjoituskauden aikana mehiläispesillä, kun pääsin tekemisiin mehiläisten kanssa. Minulle ydinkuvassani tiivistyi se, miten mehiläisten avulla Eedi kokee lohtua ja toiveikkuutta tulevaisuuden suhteen. Vaikka äitiään kohtaan hän olisi välillä turhautunut tai kova, mehiläisiin hän suhtautuu aina hellästi ja pehmeästi. Koen, että kaikissa henkilöhahmoissa on jonkinlaista herkkyyttä, jotakin sellaista heille tärkeää, jota he haluavat varjella ja suojella.

Erityistaidon opettelu auttoi kiinnittymään roolihenkilöön ja elokuvan maailmaan, mutta loi myös näyttelijäntaiteellisesti keskeiset suunnat. Ohjaajan nimeämä ”mehiläismania” tuo elokuvaan keskeisen kaaren, sillä mehiläistenhoidosta sekoaminen tiivistyy koko ajan tapahtumien edetessä. Pyrin siis näyttelemään Eedin fokuksen jatkuvaa kapenemista, joka lopulta johtaa irrationaaliseen juoksenteluun metsässä, kun hän yrittää mehiläismaniassaan löytää pesästä pois parveilleita mehiläisiä.

Kuvausta edeltävän harjoitusjakson opettelin tarhaamista ensin Olvan omien tarhamehiläisten, sitten elokuvaa varten hankittujen tarhamehiläisten kanssa. Kaikki tarhaamani mehiläiset olivat rodultaan italialaisia tarhamehiläisiä. Oppimani mukaan moniin muihin rotuihin verrattuina italialaiset ovat hyvin rauhallisia mehiläisiä ja siksi helppoja tarhata. Yllätyin suuresti siitä, kuinka pörröisiä ja suloisia ne olivat. Halusin Eedin suhteen mehiläisiin näyttäytyvän tärkeänä, joten voimistin omaa kokemustani Eediä näytellessä. Eedi suhtautuu mehiläisiin kuin koiranpentuihin, ja lepertelee ja hoivaa niitä haltioituneena.

Mitä tarkemmin mehiläisiin keskittyi, sitä enemmän niiden toimintatapoja oppi huomaamaan. Lämpötilan noustessa osa niistä tuuletti pesän lentoaukkoja peräpäätä pystyssä ja siivet nopeaan tahtiin hakaten. Ne pitivät jopa pesän ilmanvaihdosta huolta. Opin tunnistamaan niiden työroolit ulkonäön perusteella. Kuhnurit olivat kooltaan työmehiläisiä hieman suurempia mehiläisiä, joiden elämäntehtävänä oli toimia hedelmöittäjinä. Työmehiläiset taas toimivat useissa eri tehtävissä huolehtimalla esimerkiksi pesästä ja sen kuningattaresta. Kuningatar oli pesän kookkain mehiläinen, joka pysytteli pesän keskikennossa ja liikkui hitaasti. Sen selässä oli syntymävuotta edustava väriläiskä, jotta tarhaaja voisi tarvittaessa erottaa sen helposti muista mehiläisistä. Ennen kuvausten alkua luin artikkelin, jossa uutisoitiin uusista tutkimustuloksista liittyen mehiläisten tanssiin. Artikkelissa kerrotaan mehiläisten kommunikoivan keskenään erinäisillä murteilla, ja yksittäisellä mehiläisellä voi olla jopa oma lempimakunsa (Wallius 2020). Minun on edelleen vaikeaa käsittää, miten niin pieni olento voi olla niin oma, ajatteleva yksilönsä. Siksi ei ollut vaikeaa ymmärtää Eedin välittävää suhdetta mehiläisiin. Niistä tuli ihmeellisiä myös minulle.

Eedin ja Annen henkilöhahmojen lisäksi voisi ajatella, että mehiläiset ovat elokuvan kolmas päähenkilö. Ne ovat aktiivisia vaikuttajia, joka virittivät minua ja minä niitä. Mehiläisten vaikutus itseeni oli kuitenkin suurempi kuin osasin arvata. Elokuvassa on kohtausta, jossa Eedi ja Anne hoitavat yhdessä tarhauskauden sadonkorjuuta. Kohtauksen toimintoja kuvatessa mehiläisten pitämä surina oli ilta-aikaan tavallista matalampi ja rauhallisempi. Sateella tai pilvisellä säällä ne saattoivat ääntelehtiä ja liikkua stressaantuneesti, jolloin niistä itseenikin välittyvä olotilakin oli ihan erilainen. Tehtävänäni oli toistaa Pulkan kanssa yhteistä liikesarjaa, jossa täysiä kehiä nostetaan pois pesästä ja harjataan pois kiinni takertuneet mehiläiset, jonka jälkeen tilalle siirretään tyhjät kehät. Tuhansien mehiläisten pitämä surina oli jotenkin niin hypnotisoiva, että lumouduin niistä täysin. Olin koko kuvaustilanteen ajan raukeassa mutta keskittyneessä, meditatiivisessa tilassa, jollaista en muista aiemmin saavuttaneeni näytellessäni.

En tietenkään vielä tiedä, millaisena oma ydinkuvani välittyi lopullisessa elokuvassa. Oleellisinta kuitenkin on, että se kiinnitti minut näyttelijänä teoksen maailmaan. Koen sen syventäneen omaa näyttelemistäni, ja olleen myös tärkeä koko elokuvan teeman

kannalta. Sen kautta minä, ja ehkä katsojakin, ymmärtää roolihahmoni ahdistusta ja pelkoa ilmastonmuutoksesta.

3.3 Lähikuva

Lähikuva on elokuvaamisessa käytettävä kuvakoko, jossa ihmisen kasvot näkyvät olkapään kaaresta päälakeen asti tai sitä leikaten. Erikoislähikuva on lähikuvasta seuraava, tiiviimpi kuvakoko, joka tuo esille jonkin yksityiskohtan, kuten osan kasvoista. (YLE Mediakompassi.) Lyhytelokuvatuotannoissa, joissa olen ollut mukana, on erikoislähikuvaa kuvattu esimerkiksi tiukasti silmiini tai huuliini rajaten. Kokemukseni mukaan lähikuvaa ja erikoislähikuvaa käytetäänkin erityisesti juuri lyhytelokuvien kerronnassa.

Käsikirjoittaja Timo Leino kuvaa lyhytelokuvan vahvuuden olevan sen intiimiydessä (Leino 2003, 53). Käsitän Leinon mukaan intiimiyden syntyvän siitä, että koska kerronta ei tavoittele pitkän elokuvan rakennetta monine käänteineen ja sivujuonineen, se syvennyy läpileikkaamaan valittua aihetta yksityiskohtaisemmin ja tiiviimmin kuin pitkä elokuva (Leino 2003, 53). Tällöin myös kerronnan keinot ovat omanlaisensa, ja intiimiys voi syntyä esimerkiksi lähikuvien ja erikoislähikuvien käytöstä.

Intiimiys kuitenkin viittaa mielestäni myös henkilökohtaiseen ja yksityiseen, jonka takia se on terminä hiukan harhaanjohtava. Lyhytelokuva voi myös toteuttaa kerrontaa, joka ei ole intiimiä. Olen kuitenkin samaa mieltä siitä, että lyhytelokuvalla on mahdollisuus erityiseen tiivistämiseen ja läpileikkaamiseen juuri lyhyen kestoensa vuoksi. Myös ohjaaja Saara Cantell puhuu lyhytelokuvasta tiivistyksen taidelajina, joka parhaimmillaan ”voi avata katsojalleen tien näennäistä kestoaan paljon suurempiin ja syvempiin maailmoihin” (Avek-lehti 1.10.2004, 10).

Näihin nojaten koen oleellisena sen, että oma kamerakokemukseni on enimmäkseen juuri lyhytelokuvista. Runsaan lähikuvan ja erikoislähikuvan käytön myötä olen päässyt ja joutunut näyttelemään lähelle olevalle katseelle. Lähikuva sekä erikoislähikuva kysyvät mielestäni kykyä tiivistää ilmaisuja, johon myös Leino ja Cantell mielestäni viittaavat. Tiivistäminen on mielestäni oivallinen termi, sillä se viittaa siihen, että ilmaisu pyrkii yksityiskohtaisuuteen, josta ylimääräinen suodattuu pois. Näyttelemisen tapa ei siis välttämättä muutu pienieleisemmäksi. Ajatus on ehkä jokin vanha kaiku työskentelyni

alkuajoilta, kun käsitin lähikuvan vaatiman ilmaisun tarkoittavan sitä, että minun tulisi ”näytellä vähemmän”.

Myös Richard Dyer käyttää intiimiyden käsitettä teoksessaan *Stars*. Dyer esittää, että juuri lähikuva voi olla syynä elokuvan ”luontaiselle intiimiydelle” (Dyer 1986, 16). Intiimiyden sijaan esittäisin lähikuvan olevan herkkä näyttelemisen väline. Tarkoitan tällä sitä, että juuri lähikuvassa hienovarainen ilmaisu ja vaikuttuminen nousevat mielestäni parhaiten esiin. Kaikki välittyy tarkasti ja pienetkin vivahteet ilmaisussa voivat välittää paljon. Lähikuvassa ilmaisun välineinä toimivat kasvojen alue, eli esimerkiksi silmät, katse, huulet, hengitys ja kasvojen ilmeet. Voin vaikuttua ja toimia osalla näistä tai yhdistellä niitä keskenään.

Samanaikaisesti koen lähikuvassa näyttelemiseen liittyvän myös haasteita. Kameratyöskentelyssä erityisesti lähikuvan kuvakoko mielestäni paljastaa, jos kuvattava kohta on minulle epäselvä. En pysty vaikuttamaan tai tuottamaan selkeitä ehdotuksia, vaan tällaisissa hetkissä saatan ikään kuin palata vanhoihin tottumuksiini ja ”näytellä vähemmän”, jotta tietämättömyyteni ei paljastuisi. Erityisesti huomaan tämän vaikuttavan äänessä ja puheessa, jotka saattavat silloin muuttua huonommin artikuloituksi muminaiksi. Jotta välttyisin tällaisilta tilanteilta, pyrin valmistautumaan mahdollisimman hyvin etenkin sellaisiin kohtauksiin, joita ei etukäteen harjoitella. Kirjaan itselleni ylös käsikirjoituksesta nousevia mielikuvia, ruumiillisia tunteja, mahdollisia tahdon suuntia, henkilöahmon reaktioita ja ajatuksia, joiden ulos näyttelemistä voisin jollakin tapaa myöhemmin kokeilla ja jakaa työskentelytilanteessa. Tämä vaihe työskentelystäni on usein intuitiivista havainnointia ja ideointia, eräänlaista käsikirjoituksen maailman tunnustelua.

Muistiinpanoni eivät siis välttämättä itsessään vielä liity käytettäviin kuvakokoihin, sillä niiden ei mielestäni pidä antaa liikaa ohjata käsikirjoituksen tunnustelua. Tärkeämpää on herkistyä käsikirjoituksen sisällölle, ja vasta myöhemmin ideoita voi tarkastella teknisemmin, kuten juuri kuvakokoja ajatellen. Mahdollisen harjoituskauden aikana selvitän ohjaajalta ja kuvaajalta teoksen kuvasuunnittelua, elleivät ne nouse harjoittellessa esiin. Kuvasuunnittelusta käy ilmi kohtauksissa käytettävät kuvakoot, kuvasuunnat ja millaista kerrontaa niiden kautta aiotaan luoda. Jos esimerkiksi kohta toteutetaan henkilöahmojen selkäpuolta kuvaten, tiedän, ettei minun kannata etukäteen ideoida

jotakin sellaista, joka kuvauksessa ei lopulta näkyisi tai toimisi. Itsenäinen ennakkotyöskentely on erityisen tärkeää siksi, että kohtausten harjoittelulle varattu aika on usein rajallista.

Mehiläiskesän kuvausjaksoa edeltävän ajan kirjoitin itselleni muistiin esimerkiksi seuraavanlaisia merkintöjä. Ensimmäinen merkintä on roolihenkilöni näkökulmasta käsikirjoituksesta tekemäni havainto, ja nuolella merkitty jatkoajatus on siitä syntynyt ehdotus sen näyttelemisen keinoksi:

- [Eedi] huomaa jotain poikkeavaa mehiläisissä > siristä silmiä ja nosta kehä lähemmäs kasvoja
- [Eedi] vastailee lyhyesti, ettei äiti tajuaisi tietämättömyyttä mehiläistenhoidosta > teeskentele reipasta, voiko ääni olla reipas ja muu ruumis hätäntynyt? pyri vakuuttamaan äiti siitä, että tiedät mitä teet
- [Anne] selittelee turhia ostoksiaan ja Eedi suuttuu > pidä tauko [ennen kuin vastaat mitään], viikkaa tarhauspuku vihaisena sivuun, mutta pidä äänessä rauha
- [Eedi on] loukkaantunut äidille, ei halua puhua hänelle > älä katso Annea silmiin, hae katseella turvaa [isäpuolesta eli] Anterosta ja katso häntä, kun vastaat Annelle
- [Eedi ja Anne ovat] väsyneitä työnteosta ja loikoilevat tyytyväisinä terassilla > vaikutu auringon paahteesta (voit sulkea silmät, kaikki on hidastempoista ja pehmeää, lämmintä, ihanaa), huokaise syvään, ruumis on letkeä ja rintakehä auki

(Muistiinpanoja ajalta 29.5.-22.6.2020)

Kokeilut voivat tietysti lopullisia kohtausversioita varten muuttua paljonkin ohjauksesta ja yhdessä työskentelyn aikana syntyvistä suunnitelmista riippuen. En siis vain asetu kameran eteen tekemään valmiiksi suunnittelemani asioita, vaan pyrin jatkuvasti olemaan vuorovaikutuksessa näytellessäni ja ylipäätään työskentelyprosessin aikana. Kohtaus, josta ensimmäinen esittelemäni havainto on, kuvattiin sekä lähi- että puolikuvassa. Puolikuvassa näkyy puolet ihmisestä, eli kuva rajautuu suurin piirtein navan kohdalta pääläen yläpuolelle (YLE Mediakompassi). Kyseinen kohtaus on erittäin hyvä esimerkki siitä, miten eri kuvakokojen huomioiminen tulee esiin näytellessä. Puolikuvassa näkyy, kun Eedi nostaa kehää ja tarkastelee sitä lähempää, mutta haalarin

hattuosa laskeutuu kuvassa silmien eteen. Näin ollen kaikki, millä näyttelen poskipäistä ylöspäin, ei näy puolikuvassa. Lähikuvassa taas ei näy kuvassa kehän nostaminen käsillä, mutta siinä Eedin huolestunut, poukkoileva katse ja alaspäin kurtistuvat kulmat rajautuvat kuvan keskiöön. Tällöin juuri lähikuvassa minun oli erityisesti keskityttävä näyttelemään, millaisia ajatuksia Eedi käy hädän hetkellä läpi päässään ja miten tilanne vaikuttaa häneen. Koska lähikuvassa tullaan fyysisestikin lähemmäs näyttelijää, koen, että sillä halutaan myös näyttää erityisen läheltä, mitä henkilöhahmossa tapahtuu.

Dyerin mukaan Bela Balazs ehdottaa lähikuvan sieppaavan esiintyjän ainutlaatuisen (*unique*) persoonan (Balazs 1970, 185, lain. Dyer 1979, 17). Dyer jatkaa, että on kuitenkin ongelmallista ajatella, että lähikuvassa kamera vain ”sieppaisi” näyttelijän persoonan (Dyer 1986, 17). Olen samaa mieltä Dyerin täsmennyksestä, sillä väite myös jossain määrin vähättelee näyttelijän taiteellista ajattelua ja tekniikkaa. En usko näyttelijän persoonan paljastuvan lähikuvassa sen enempää, kuin muidenkaan kuvakokojen käytössä. Käsitän Balazsin perustelevan väitettään sillä, että kasvojen ilmeet ovat ihmisen kaikista subjektiivisin ja yksilöllisin ilmaisukeino, verrattuna esimerkiksi puheeseen, joka toistaa enemmän opittuja konventioita (Balazs 1970, 188, lain. Dyer 1986, 16-17). Dyer kritisoi Balazsin perusteluita toteamalla, että myös kasvojen ilmeet ovat vaikutteisia useille konventioille. Näitä ovat esimerkiksi kulttuurisesti opitut käytösmallit sekä elokuvantekoon liittyvät käytännöt, eli esimerkiksi se, miten valaisemalla näyttelijän kasvoja voidaan korostaa tiettyjä kasvonpiirteitä ja siten myös vaihtuvia ilmeitä. (Dyer 1986, 17.)

Tunnistan kuitenkin kokemuksen siitä, että lähikuvassa olen saattanut tuntea olevani jotenkin enemmän paljaana, ikään kuin yksityinen minä näkyisi enemmän roolihahmoni sijaan. En kuitenkaan osaa jäljittää, mistä kokemus syntyy. Jossain määrin se on ollut jopa haasteena työskentelylleni, ja aiemmissa tuotannoissa aiheuttanut eräänlaista ”lähikuvalukkoa”. Tällaisissa tilanteissa olen voinut esimerkiksi edellä mainitsemieni hetkien tavoin alkanut ”näyttelemään vähemmän” lähikuvaan siirtyessä. Ehkä siis olen kokenut juuri kasvojen ilmaisun subjektiivisempänä ilmaisuna, joka on jopa tahtomattani lähempänä omaa itseäni.

4 PASKATEORIA

Tässä luvussa käsittelen taiteellista lopputyötäni Juhana von Baghin ohjaamassa esityksessä *Paskateoria*. Teosta esitettiin Näтын Teatterimontussa syksyllä 2020, ja sen dramatisoinnista vastasi yhdessä ohjaajan kanssa dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen opiskelija Liila Jokelin. Jokelin toimi myös teoksen dramaturgina.

Paskateoria-esitys perustui Arto Salmisen samannimiseen vuonna 2001 julkaistuun romaaniin, jonka tapahtumat sijoittuvat iltapäivälehdessä toimitukseen. Toimituksessa työskentelee toimittaja Antti Suurnäkki, joka saa vihiä Itä-Helsingin lähiöissä kytevästä vallankumouksesta. Idealistinen Suurnäkki haluaa kirjoittaa vallankumouksesta vuosisadan jutun, mutta lehden päätoimittaja Juurakko ja tämän perässä hännystelevät toimittajakollegat vastustavat Antin yritystä. Samanaikaisesti Antti peittelee Heidi-vaimoltaan suhdetta lähiöissä asuvaan Jasmineen. Näyttelin teoksessa näkökulmahenkilöä Antti Suurnäkkiä yhdessä kurssitoverini Minea Långin kanssa. Erityistä Antin roolissa oli, että olimme Långin kanssa molemmat lähes koko ajan näyttämöllä. Näin ollen Antti Suurnäkki jakaantui näyttämöllä kahdeksi.

Avaan ensin pohdintojani edellisestä luvusta tutun lähikuva-ajattelun siirtämisestä näyttämölle. Sitten siirryn pohtimaan aistisuutta ja sen käyttämistä. Tarkastelen aistisuutta erityisesti suhteessa intiimin rakkauskuvauksen ilmaisemiseen, sen tuottamiseen ja vaikuttamiseen välineenä. Lopuksi pohdin esityskaudella tapahtuvaa toistoa ja sen suhdetta herkkyyteen, sekä tekemieni havaintojeni muuntumista tekniikaksi.

4.1 Lähikuva näyttämöllä

Richard Schickel kuvaa näyttämöä ”vähemmän intiimiksi välineeksi kuin elokuva”. Schickelin mukaan tämä johtuu siitä, että näyttämön rampilla (*proscenium*) on väistämättä etäännyttävä vaikutus, vaikka teatterissa katsojat ja esiintyjät ovatkin läsnä samassa tilassa (Schickel 1974, 6, lain. Dyer 1986, 16). Käsitän Schickelin tarkoittavan sitä, että teatteri on itsessään etäännyttävää. Kun jotakin asetetaan lavalle katsottavaksi, on esiintymisen taso väistämättä läsnä.

Annette Arlander toteaa artikkelissaan *Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä*, että esittäminen on suomen kielessä hankala sana, sillä se viittaa sekä representaatioon

(jonkun asian esittämiseen edustamalla sitä, kuvaamalla sitä jne.), presentaatioon (jonkun asian esiin tuomiseen) että performanssiin (jonkun asian toimeenpanemiseen tai tekemiseen) (Arlander 2010, 87). Käsitän Schickelin viittaavan näistä jokaiseen.

Käsitän, että Schickel tarkoittaa intiimiydellä tässä kontekstissa sitä, että kameran avulla katsoja pääsee lähemmäs esiintyjää kuin yleisöstä käsin teatterissa. Esiintyjänä ajattelen, että pääsen lähikuvassa kameran kanssa näyttelemään hienovaraisemmin kuin esimerkiksi suurella näyttämöllä teatterissa. Samanaikaisesti koen, että esiintyjän näkökulmasta teatterinäyttämöllä näytteleminen mahdollistaa intiimin kokemuksen suhteessa yleisöön. Tällä tarkoitan, että vuorovaikutus syntyy katsojan kanssa suljetussa tilassa ja tilanteessa aivan toisella tavalla kuin tallenteena olevassa teoksessa. Tästä esimerkkinä toisessa luvussa jakamassani *Otteita*-esityksen terapiakohtauksessa kokemani vuorovaikutus katsojien kanssa, mikä oli esiintyjänä minulle herkkä kokemus. Liikuttumiseni syntyi yleisöstä ja kontaktista katsojiin. Myös katsojan roolissa olen kokenut vastaavanlaista herkkyyttä.

Kiinnostukseni lähikuva-ajatteluun näyttämöllä heräsi syksyllä 2019 *Otteita*-produktion aikana. Esityksessä näyttelijänä ja immerstiivisen näyttelijäntyön opettajana toiminut Henna Tanskanen opetti meitä erilaisten näyttämökokojen ajattelusta näyttelemistä ohjaavana tekijänä. Näyttämökokojen vaihtelua tutkittiin pieneksi tiivistettyyn näyttämökokoon asti, jolloin esimerkiksi pelkkä sormi voi kutsua katsojaa ja siten näyttellä katsojalle haluttua ohjetta. Etenkin immersiossa tästä näyttelijän itseohjautuvasta näyttämökokojen hallinnasta on hyötyä, kun näyttämöt vaihtelevat katsojien ja esiintyjien liikkeessa esitystilasta toiseen.

Lähikuvaa on hyödynnetty suomalaisessa teatterissa sodan jälkeisestä teatterista asti. Teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutelan mukaan sotien jälkeinen teatteri esiintyi pienissä tiloissa, koska kaupunkien suurten teattereiden käyttöä estivät sodasta johtuneet vauriot tai liian kalliit käyttöönottokulut. Syntyi pienten näyttämöiden estetiikkaa ja näytelmäkirjallisuutta, 1950-luvun modernismia, joka oli pieniin tiloihin kirjoitettua. Pienissä esitystiloiissa näyttelijän ja yleisön välinen etäisyys on lyhyt, joten kasvojen pienetkin värähdykset ovat havaittavissa. (Suutela 30.1.2021.) Läheltä katsominen tuli katsojille elokuvien lisäksi tutuksi myös teatterissa.

Paskateorian maailma oli irstas, rääviton ja vino. Esityksen dramaturgi Liila Jokelin totesi esityskauden jälkeen romaaniteoksen olevan paikoitellen jopa misogyyninen, mikä sysäsi hänet etsimään teoksesta ”herkkää sielua”. Jokelinin ajatus mielestäni kuvaa myös osuvasti sitä, kuinka Antin rooli teoksen sisällä oli toisenlainen verrattuna muihin näytelmän hahmoihin. Työskentelyssämme Antin tyylilaji erotettiin muiden henkilöihahmojen groteskista ilmaisusta. Valinta ohjasi minua lähikuvassa näyttelemiseen erityisesti siitä syystä, että Antin roolihenkilö toimimisen sijaan oli monessa kohtauksessa todistajana paikalla. Antti ei samaistunut muiden henkilöihahmojen maailmoihin tai olemisen tapoihin vaan toimi nähdäkseni niin sanotusti hulluuden todistajana.

Näkökulmahenkilön asema teoksen rakenteessa sisälsi useita konkreettisia vierestä katsomisen ja todistamisen hetkiä. Näytyn näyttelijäntaiteen lehtori Minna Hokkanen ehdotti työskentelyni avuksi kolmeosaista jäsentelyä – Antti todistajana, havainnoijana ja kokijana. Katseesta ja katsomisesta muovautui minulle oma näyttelijändramaturginen kaari. Huomasin kiintyvänä hetkiin, joissa sain vain katsoa toista. Tästä esimerkkinä toimii oma ydinkuvani *Paskateoriassa*, jota käsitelen myöhemmin tässä luvussa.

Koen, että lähikuvassa näyttelemiseen päädyttiin monen eri kokeilun kautta. Aluksi hain eleellistettyä ilmaisutapaa. Testasimme Långin kanssa erinäisiä eleitä, jotka liittyivät roolihaamon sukupuolen merkitsemiseen tai sen kommentoimiseen. Sitten rakensin ilmaisuani asettamalla materiaalit ja niistä vaikuttumisen näyttelemisen keskiöön. Näyttelimme Kujalan kanssa Jasminen ja Antin rakastelukohtausta kylmää ja kovaa tankoa vasten. Kujala painoi ruumistani metallista kehikkoa vasten, joka aiheutti ruumiissani lievää kivun tunnetta. Hyödynsin tuntua näytellessäni Antin seksuaalista nautintoa. Kohtauksen tila lopulta vaihtui, jolloin myös ympäröivät materiaalit muuttuivat. Jälkikäteen ajattelen, että kaikki kokeilut ja vaiheet kuitenkin jättivät jälkensä lopullisiin valintoihin. Onnistuimme kanssänäyttelijäni Kujalan kanssa säilyttämään toimivia elementtejä kohtauksessa. Tällaisesta esimerkkinä se, että kipu jäi lopulliseen versioomme rakastelukohtauksessa. Rakastelun imitoimisen sijaan kohtauksessa Jasmine nyrkkeili Anttia nyrkkeilyhanskoilla ja kohtausta toteutui etäännytyllä tavalla. Näin ollen pystyimme hyödyntämään aiemmin löytämiämme kivun tunnun ja sen tuottamisen virityksiä.

Näyttämön lähikuvaa tutkiessani päädyin pitkälti toistamaan samaa lähikuvan tekniikkaa kuin kameratyöskentelyssä. Mutta toisin kuin kameran lähikuvassa, näyttämöllä esiintyi koko ruumiini eivätkä vain kasvoni. Näin ollen hetkissä, joissa sovelsin lähikuvaa näyttämölle, kasvoni ikään kuin osittuivat ruumiini päänäyttämöksi. Myös muu ruumiini virittyi, mutta ajattelin erityisesti kasvojeni alueen olevan keskiössä. Kuten kameratyöskentelyn lähikuvassa, myös näyttämölle kuvitellussa lähikuvassa näyttelemiseni keskiössä olivat erityisesti katse, hengitys ja kasvojeni ilmeet. En siis työskennellessäni kuvitellut kameran katsetta lähelleni, vaan pyrin ennen kaikkea vaikuttamaan edellä mainittujen kautta.

Kameratyöskentelystä oppimani lähikuvan työtavat ja tekniikat eivät kuitenkaan olleet yhteneväisesti sovellettavissa näyttämötyöskentelyyni. Erityisenä haasteenani koin sen, että esityksen näyttämö ja sen vaatima ilmaisu eivät olleet suuren näyttämön kokoluokkaa, mutta tilan akustiikka oli. Tällöin minun oli näyttelijänä ikään kuin käytettävä kahta eri tekniikkaa samanaikaisesti. Näyttelin henkilöhahmoni tyylilajin mukaisesti lähikuvassa, mutta puheeni oli ulotuttava äänenkäytöllisesti koko tilaan. Näytyn Teatterimonttu vaatii erityisen artikuloitua ja kuuluvaa näyttämöpuhetta. Näytyn puheen ja äänitekniikan lehtori Tiina Syrjä tuki prosessiani esityskautta edeltävissä läpimenoissa. Silloin Syrjä ohjeisti minua virittymään kanssänäyttelijöideni kanssa äänellisesti yhteiseen taajuuteen. Koin äänellisen virittymisen haastavaksi, ja tasapainottelin sen kanssa läpi esityskauden.

Lähikuvassa näytteleminen tuotti minulle aika-ajoin passiivisuuden kokemusta näytellessäni. Koen, että kameratyöskentelyssä lähikuva ei ole kuvakoko, johon siirryttäisiin henkilöhahmon toimintaa kuvatessa. Näyttämöllä saatoinkin kokea olevani ”puhuva pää”, joka kokee ja vaikuttuu, mutta ei tarpeeksi. En osaa eritellä, mistä vaatimukseni syntyi. Ehkä myös roolihenkilöni asema tapahtumien todistajana vääristi uskomustani siitä, että en tehnyt tarpeeksi. Näin ollen koin toistuvasti tekeväni liian vähän. Tunsin usein, että näyttelemiseni ei ollut tarpeeksi näkyvästi virittynyttä ja kokonaisvaltaista. Rankaisin itseäni, sillä hakeuduin mielestäni itselleni liian tuttuun ja turvalliseen ilmaisuun. Tarkoitan tällä alastatuksista ja vetäytyvää olotilaa, jossa tarkkailen ja seuraan mitä tapahtuu, enkä aktiivisesti tuota toimintaa. Tällöin pidän näyttelemistäni jopa maneerisena ja toisteisena, ja tekemiäni ratkaisuja liian helpoina.

Kuitenkin keskeistä oman roolihahmoni kulussa esityksen rakenteessa oli juuri tilanteiden ja toisen Antin katsojaksi asettuminen, ja niistä vaikuttuminen. Vaikkei vaikuttuminen ollut suurta ja ekstensiivistä, ei se silti tarkoita, etteikö se olisi ollut kokonaisvaltaista. Olihan ilmaisuni tarkoituksenmukaista ja perusteltua suhteessa tyyllilajiin.

Löysin onnekseni kuitenkin myös hetkiä, joissa lähikuvatyöskentely näyttämöllä oli minulle erittäin nautinnollista. Ydinkuvakseni muodostui kohta, jossa kurssitoverini Arttu Soilumo näytteli Porno-Rositaa, iskelmäthdeksi haluavaa entistä missiä. Kohtauksessa näyttämäni Antti haastatteli Porno-Rositaa Juurakon määräämää kohu-uutista varten. Kesken haastattelun Porno-Rosita alkoi laulamaan laulua, jonka sanoitukset olivat seuraavanlaiset:

Eletään kuin
viimeistä päivää
Rakkauden voima on ihmeellinen
Huora makaa
jalat levällään
voimista suurin
nostaa sen ilmaan
Maailman akseli natisee
varjot, varjot pitenevät
Rakkauden voima on ihmeellinen

(Paskateoria-esityksen käsikirjoitus 2020)

Minulle kokemus Soilumon Rositana esittämästä kappaleesta oli alusta alkaen hyvin voimakas. ”Rakkauden voima on ihmeellinen” -fraasi ja Soilumon voimallinen tapa laulaa se kiteyttivät minulle sen, mitä umpirakastunut Antti koki Jasminea kohtaan. Kohtauksesta muovautui omaan ja ehkä myös Anttien yhteiseen dramaturgiaan eräänlainen käännekohta, jonka myötä Antti päätti ryhtyä vallankumoukseen.

Pidin Soilumon tulkintaa paljaana ja kauniina, jotenkin samanaikaisesti sekä vahvana että särkyväisenä. Valot, laulu ja sensuelliin tarkasti liikehtivä ruumis muodostivat usvaisen ja maagisen näyttämökuvan. Tarkastelin vierestä hänen käsiensä liikkeitä ja valon tekemää

siluettia. Tarkensin katsettani siihen, miten valo välkehti Soilumon iholla. Kuva piirtyi minulle tarkasti edelleen. Voisi ajatella, että kohtauksessa hän oli se, joka asettui lähikuvaan minun tarkasteltavakseni.

Soilumon tulkinta oli erityinen minulle myös siksi, että olemme opiskelleet yhdessä jo vuosia. On ihmeellistä pysähtyä seuraamaan vierestä omia kurssitovereitaan, sillä heidän kanssaan olen viettänyt tähänastisen elämäni tärkeimpiä vuosia. Mietin laulun aikana usein, kuinka tunnen hänet aivan erityisellä tapaa ja hän myös minut. Koska hetken eri sisällöt ja tasot liikuttivat itseäni, päätyivät Antin liikuttuminen ja sen pidättely osaksi lopullista kohtausversiota. Kohtauksesta tuli Antin dramaturgiassa käänne, jonka aikana hän vaikutui Porno-Rositan laulusta ja päätti, että kaiken on muututtava.

En varsinaisesti ajatellut näytteleväni kuvausta herkästä henkilöahmosta, mutta koen, että sellaisena näyttelemäni Antti saattoi välittyä katsojalle. Sain työskentelystäni joiltakin katsojilta palautetta siitä, kuinka minun Anttini oli ”herkkä Antti”. Uskon tämän syntyneen nimenomaan lähikuvassa näyttelemisen hyödyntämisestä. Näyttämöllä käyttämäni lähikuvan tekniikka loikin kuvauksen herkästä henkilöahmosta.

4.2 Aistisuus

Graverin mukaan ruumiillisten tuntujen (*sensation*) taso osallistuu esitykseen aina, mutta on harvoin sellaisenaan esillä (Graver 1997, 169). Käsitän, että Graverin puhuessa sisäisistä tunnuista (*internal sensations*), kuten tuska, ilo, tai suru, hän viittaa tunteisiin (Graver 1997, 169). Koen, että ruumiin tuntujen erottaminen sisäisiin ja ulkoisiin on vanhentunut tapa käsittää näyttämöllisiä ruumiin tunteja. Näyttelijänä koen sisäisten ja ulkoisten tuntujen limittyvän toisiinsa. En itse koe pystyväni esiintyjänä määrittämään, missä kulkee sisäisen tai ulkoisen tunnun raja. Tunnut ja tunteet ovat myös usein toisiinsa limittyviä kokemuksia ja mielestäni vaikeasti eroteltavissa toisistaan.

Graverin mukaan representaatio on esityksissä usein vahvasti läsnä, eikä katsoja voi olla varma, mikä representaation suhde on esiintyjän todellisiin ruumiin tunteihin (Graver 1997, 169). Esimerkiksi aiemmin kuvaamani kivun tunnut olivat kohtausta varten vahvistettuja, mutta todelliseen ruumiin havaintoon ja tuntuun perustuvia. Aistimuksesta syntyviä havaintoja ja reaktioita voi myös pidätellä tai piilottaa. Teatterin tiedotuskeskuksen johtaja Hanna Helavuori toteaa artikkelissaan *Mitä esiintyjä tekee*

nykyteatterissa, että ”nykyteatterissa esiintyjä on kokemuksellisen ja aistimellisen esittämisen ”tutkija”, joka tarkastelee esittävyttä sekä oman että myös katsojan/osallistujan kokemuksen kautta” (Helavuori 2010, 105). Vastoin Graverin väitettä Helavuori siis esittää, että nykyteatterissa esiintyjän ruumiin aistisuus voi jopa asettua näyttelemisen keskiöön.

Suuri osa kohtauksistani oli Jasminea näytelleen kurssitoverini Samuel Kujalan kanssa. Jasminen ja Antin suhteen myötä rakkauden ja erotiikan teemat asettuivat keskeisimmäksi sisällöksi omassa esitysdramaturgiassani. Näyttelemästäni Antista tuli ennen kaikkea rakastunut Antti. Harjoite, jonka koin antaneen keinoja Jasminen ja Antin välisen suhteen näyttelemiseen, oli von Baghin ja Jokelinin esittelemä ”nukkeharjoite”. Harjoitteessa jakauduimme pareiksi, josta toinen oli nukkena ja toinen nukettajana. Harjoitteessa nukettaja sai tutkia ja ohjailta nukkea haluamallaan tavalla. Nuken tehtävänä oli olla nukettajansa ohjailtavana. Käytössä oli myös Näтын opetuksessa käytössä oleva delfiini-turvasana, jolla kumpi tahansa saisi keskeyttää työskentelyn. En jälkikäteen muista sen tulleen käytetyksi kertaakaan. Koin harjoitteen jopa äärimmäisen turvalliseksi, sillä säännöt ja roolit olivat hyvin selkeät.

Nukkeharjoite sysäsi minut koskettamisen, haistamisen ja maistamisen äärelle. Helavuoren mukaan aistimellisen tutkimisen tuottamaa ruumiin materiaalisuuden tuntua lisää usein se, että esiintyjä irrotetaan ihmiselle luonteenomaisesta kommunikaatiosta (Helavuori 2010, 105). Nukkeharjoitteessa tällainen käyttäytymisen tapa muodostui jopa tavoitteelliseksi. Koen, että harjoite ohjasi etsimään vastaavanlaisia vaikuttumisen tapoja myös esityksen sisällä.

Harjoituskauden aikana koin, että nukkeharjoitteen avulla pystyin hetkittäin sallimaan itselleni sen, että Anttina minun ei tarvinnut pyrkiä olemaan aktiivinen toimija. Nyt ajattelen, että aistimellinen vaikuttuminen on yhtä lailla aktiivista toimintaa ja suhdetta toisiin. Helavuoren mukaan aistimellinen esittäminen on tilallista virittäytymistä ja reagoitua ympärillä olevaan (Helavuori 2010, 105). Harjoite siis toimi itselleni myös eräänlaisena suorittamisen vastalääkkeenä. Suorittamisella tarkoitan sellaista työskentelyn tilaa, jossa pyrin jatkuvasti näyttelemään ”paremmin”. Koen suorittamisen itselleni haitalliseksi, sillä alan keskittymään väärin asioihin ja rankaisemaan itseäni. En kuitenkaan voi väittää, että olisin prosessin aikana päässyt kokonaan eroon vaativista

ajatuksistani. Jälkikäteen uskon, että vaativuuttani itseäni kohtaan kasvatti myös se, että roolityöni teoksessa oli taiteellinen lopputyöni.

Nukkeharjoitetta tehdessä minulla oli lupa ja tavoite olla intiimi, päästä lähelle ja olla lähellä. Harjoitteessa ohjaaja haastoi meitä tutkimaan, kuinka pitkälle nukettaja voisi mennä. Nuken ja nukettajan roolit muodostuivat minulle jonkinlaiseksi kuvaukseksi siitä, millaisena Antin ja Jasminen suhde näyttäytyi Antille. Jasminen kanssa Antti sai hetkittäin vapautua maskuliiniseksi kokemastaan roolista ja olla alistettavana. Yhtäaikaaisesti Antti halusi hoivata ja saada hellyyttä, päästä Jasminen lähelle ja lävitse. Harjoitteen tekeminen oli aika ajoin myös hervotonta naureskelua, kun huomasin äkkiä olevani esimerkiksi takapuoli kiinni kurssitoverini kasvoissa tai yllätyin nukettajani minulle tekemistä kokeiluista. Jälkikäteen uskon, että harjoitteen mahdollistama kosketukseen pysähtyminen oli minulle tärkeää myös siksi, että kevään epidemia-ajan alkamisesta asti emme olleet päässeet toistemme lähelle näyttämöllä.

Paskateoriassa aistisuus toimi yhtenä näyttelemistäni ohjaavana näkökulmana – näen, tunnen, haistan, maistan ja kuulen. Kohtauksissa pyrin tarkentamaan itselleni sitä, mikä tai mitkä aistimukset missäkin korostuivat. Minulle oleellista oli se, kuinka annan ja vastaanotan kosketusta sekä se, miten vaikutun ja vaikutan kosketuksella. Tähän liitän ajattelussani *Dramaturgiakäsikirjassa* kuvatun käsitteen *tuntu*. Tuntu määritellään *Dramaturgiakäsikirjassa* seuraavasti:

Tuntu on aistimellisuuteen ja tunnevaikutukseen liitettävä esityksen tai sen osan dramaturginen ominaisuus. Sanan merkitys palautuu eritoten kosketusaistiin, mutta sillä voidaan ymmärtää kaikkia niitä tapoja, joilla esitys resonoi ruumiissa, ”tulee iholle”. [- -] Tuntu on voimakkaan kehollinen, aistillinen kvaliteetti, joka läpäisee kaikki esityksen osa-alueet. Esimerkiksi David Graver (1997) ymmärtää tunnun (*sensation*) yhtenä näyttelijän näyttämöllisen läsnäolon perusulottuvuutena – hahmon, esiintyjän, kommentaattorin, lihallisuuden jne. moodien ohella. Tuntu on näyttämöllisen läsnäolon ja kokemuksen akseleista kenties intiimein – ja samalla hankalimmin määriteltävissä tai sanallistettavissa.

(Numminen ym. 2018, 233).

Paskateoriassa yksi keskeisin näyttämöllinen tuntuni tai sen kuvittelemisen oli Jasminen tuoksu. Kuvittelin Jasminen tuoksua erinäisissä hetkissä läpi esityksen. Kohtauksessa, jossa Jasmine ja Antti kohtasivat ensimmäistä kertaa, toimintani oli kävellä musiikin alkaessa valokeilaan, jota kohti Jasmine liikkui. Kujala esitti Jasminena *Licence to kill* -kappaleeseen tekemänsä koreografian. Jasmine lipui hitaasti kohti Anttia ja liikehti hänen ympärillään. Matkalla valokeilaan virityn kuvittelemalla laventelin tuoksun, joka kantautui Jasminesta. Musiikin kuulemisen ja siitä hämmentymisen lisäksi halusin, että Anttina virittyisin Jasminen tuoksusta jo ennen, kuin he ovat edes tavanneet toisiaan. Minulle se vahvisti kuvausta Antin kokemasta vetovoimasta Jasminea kohtaan. Myöhemmissä kohtauksissa, joissa henkilöhahmomme olivat lähekkäin tai sylikkään, toistin kuvitellusta tuoksusta virittymistä. Sen haistaminen tihensi hengitykseni rytmiä ja sai hakeutumaan jatkuvasti Jasminen lähelle ja iholle.

Esityskauden aikana kokeilimme Kujalan kanssa myös laventelitipan laittamista Jasminen huppariin. Vaaleanpunainen veluuripaita oli jo itsessään kiehtova. Tekstuuri herätti minussa kummallisen kotoisan mutta samanaikaisesti vieraan tuntemuksen. Heijastin sen Antin kokemukseen Jasminesta. Laventelin lisääminen toi hupparin tuoksutteluun kuitenkin aivan uudenlaisen tason - huppari tuoksui nyt oikeasti. Haju oli mielestäni äklö ja liian voimakas, ja reaktio tuntuikin vähän samalta kuin joskus jotakin pahaa haistaessaan. Sitä halusi heti päästä haistamaan lisää. Tarve tuki näyttölemistäni *Licence to kill* -kohtauksessa, sillä pyrin jatkuvasti kohti Jasminen hupparia ja pitelemään sitä lähelläni, kuin tuoksusta huumautuneena. Koin todellisesta hajusta virittymisen voimakkaammaksi ja tarkemmaksi kuin sen kuvittelemisen, jonka vuoksi säilytimme laventelin lisäämisen esityskauden loppuun saakka.

Jälkikäteen huomaa, kuinka alusta alkaen käsitykseni oli, että Jasmine tuoksuu laventelilta. Ilmeisesti Jasminen tuoksua ei kuitenkaan nimetä laventelin tuoksuksi romaaniteoksessa tai esityksen käsikirjoituksessa. Mielleyhtymä saattoi syntyä siitä, että produktion aloitusleirillä kuljetin mukanaani laventelin tuoksuista eteeristä öljyä. Tuoksuttelen sitä tarvittaessa sellaisissa tilanteissa, joissa koen itseni stressaantuneeksi tai ylivirittyneeksi. Laventelin tuoksu rauhoittaa minua. Laventeliöljyn hajusta myös vitsailtiin *Paskateorian* aloitusleirin aikana, koska minun ja kurssitoverini huone suorastaan kärysi siltä. Vitsin myötä päädyimme käyttämään laventelia aloitusleirillä

tekemässämme kohtauskokeilussa. Siitä asti yhdistin laventelin tuoksun automaattisesti Jasmineen.

Koska Antteja oli esityksessä kaksi, pyrimme Långin kanssa löytämään tapoja virittyä toisistamme ja linkittämään esitysdramaturgioitamme yhteen. Itselleni tarkin ja voimakkain kokemus Anttien yhteisestä ruumiista oli kohtauksessa, jossa Långin esittämä Antti saapui kapina-armeijan päämajaan. Kohtaus oli Anttien kaaren kannalta merkittävä, sillä sen aikana hän sai vihdoinkin lisätietoja kapina-armeijan vallankumouksesta. Kohtauksen aikana Lång seisoi pahviseinän takana, jonka läpi hän löi reiän nyrkillään. Hän työnsi päänsä läpi reiästä, ja minä seisoin kasvokkain hänen kanssaan. Koin, että Antilla oli kohtauksessa kaksi samanaikaista tilannetta. Lång näytteli Antin kohtaamista kapinajohtajan kanssa. Minun Anttini oli jossakin toisessa ajassa ja tilassa, missä hän katsoi itseään peilistä. Kohtauksessa ajattelin Anttini näkevän ”todellisen” itsensä. Tarkastelin Långin kasvojen ilmehdintää ja tunnustelin käsilläni omien kasvojeni ihoa suhteessa häneen. Kuvittelin oman ruumiini olevan jatke Långin kasvoille. Vaikka emme fyysisesti koskeneet toisiamme, virityin kuvittelemalla, että Lång koski ihoani puheellaan. Kosketuksen laatu määräytyi tavasta, jolla Långin repliikit tulivat ulos ja lausutuksi. Jos repliikki esimerkiksi alkoi voimakkaalla äänenvoimakkuudella ja terävästi, suhteutin ruumiini liikkeitä sen mukaisesti. Kuvittelin Långin repliikkien kulkevan oman ruumiini läpi, ja liikuskelevan sen sisällä ja pinnalla. Pyrin siihen, etten veisi huomiota käynnissä olevasta kohtauksesta itseeni, ja silti kiinnittymään Långin esittämään Anttiin löytämälläni tavalla. Koska kohtauksessa näkyi katsojille vain selkäpuoli ruumiistani ja virittymiseni määräytyi Långin näyttelemisen kautta, koin, että suhteutin viritystäni onnistuneesti.

Koen, että näyttelijä-dramaturgiani ei rakentunut roolihenkilön luonnekuvauksen tai identiteetin näyttelemisestä. Enemminkin koen, että tein erinäisiä toiminnallisia valintoja, jotka mahdollisesti muodostivat henkilökuvauksen katsojan tulkinnassa. Aistisuuden avulla sain syvennettyä näyttelemistäni lähikuvatyo-skentelyn ohella. Näiden tekniikoiden välisessä suhteessa olisi ollut vielä paljon tutkittavaa. Koen, että aistisuus linkitti ilmaisuani esityksen groteskeihin hahmoihin. Ilmaisumaailmassani oli ikään kuin välähdyksiä myös heidän ruumiillisuudestaan. Uskon, että aistisuus oli minulle myös keino löytää omaan työskentelyyni turvaa, kun teoksen maailma oli ajoittain jopa

väkivaltainen ja raaka. Jäin pohtimaan, että ehkä *Paskateoriassa* aistisuus tarkoitti minulle kiintymystä ja välittämistä, mikä irrotti minut teoksen maailmasta.

4.3 Toisto

Dramaturgiakäsikirjassa määritellään toistoa seuraavanlaisesti:

Toisto lävistää teatterin mikro- ja makrotason: esitykset toistuvat ilta illan perään, harjoittelu on toistoa, merkitykset syntyvät esityksessä usein toiston kautta. Toistosta syntyy esimerkiksi henkilö – toistuvien eleiden, puhetapojen, pyrkimysten jne. kautta – mutta myös kokemus esityksen koheesiosta, teosmaisuudesta. Toistolla on kyky tihentää ja synnyttää merkitystä – ja toisaalta myös tuhota sitä: mekaaninen toisto tuottaa yhdentekevyyden, turtumuksen kokemuksen ja irrottaa toistettavan asian (alkuperäisestä) merkityksestään.

(Numminen ym. 2018, 233)

Paskateorian harjoitus- ja esityskauden aikana tapahtunutta toistoa voi siis lähestyä monesta eri näkökulmasta. Edellä kuvatun mukaisesti toistosta syntyy itse esitys ja henkilöhahmot sen sisällä. Koen, että usein esitys loksahdelee paikoilleen ja syvenee vasta esityskaudella, kun käsitys kokonaisuudesta ja sen sisälle asettumisesta voimistuu. Näin koin myös *Paskateoriaa* tehdessä. Toisaalta toistoon liittyy edellä kuvattu problematiikka. Toisto tuottaa turtumusta ja myös sellaista muutosta, joka ei välttämättä ole haluttua tai pyrkimyksellistä suhteessa kokonaisuuteen. Tällöin esimerkiksi napakan kohtauksen rytmi saattaa löystyä ja hidastua, ja kohtauksen muoto liukua raiteiltaan.

Esityskauden aikana keskityin havainnoimaan erityisesti toiston ja herkkyyden suhdetta. Etenkin Antin ja Jasminen kohtaukset olivat oleellisia toiston ja herkkyyden kannalta. Harjoituskauden aikana kokemukseni oli, että Jasminen ja Antin kohtauksia ei lähestyttyä pääasiallisesti draamallisella tasolla. Sen äärelle kuitenkin päädyttiin ennen esityskauden alkua. Koen, että koska melodraamallisuutta työstettiin varsin myöhäisessä vaiheessa, pääsimme Kujalan kanssa toistamaan kohtausten lopullista tyyliä ja muotoa vasta esityskauden aikana. Koin erityisesti Antin ja Jasminen erikohtauksen nautinnolliseksi

mutta haastavaksi näytellä, koska tunneherkkyys asettui melodraamallisuudessa näyttelemiseni keskiöön.

Koin, että erokohtauksen teksti oli painokas ja ehdotti lopullisuutta, josta henkilöhahmoilla ei ollut enää paluuta entiseen. Tästä syystä kohtauksen tilanne ja teksti vaativat draamallista tarkkuutta. Kohtausta selkeyttääksemme sovimme Kujalan kanssa kohtaukseen rytmisiä valintoja ja repliikkien sisältämiä tunnelatauksia ja tavoitteita. Siten pystyimme rakentamaan kohtaukselle toistettavan muodon. Samanaikaisesti koen, että tarkan toistettavuuden lisäksi kohtausta näytellessämme pyrimme kuitenkin säilyttämään jatkuvan herkillä olemisen toiselle ja toisen näyttelemisessä tapahtuville muutoksille. Meidän tuli ikään kuin olla jatkuvasti herkillä kohtauksessa tapahtuville vivahde-eroille. Sovittujen asioiden ja hetkessä kuuntelun tasapainotteleminen oli mielestäni haastavaa, ja koin tutkimiseni sen parissa jääneen vielä varsin kesken.

Ennen esityskautta näyttelijäryhmämme loi yhteiset esitykseen virittymisen rutiinit. Toiston ja herkkyuden näkökulmasta nämä tuntuivat tärkeiltä. Yhteiset rutiinit auttoivat minua virittymään siihen, että kuuntelen ja aistin kanssänäyttelijöitäni. Koen, että yhteiset rutiinit luovat kollektiivisemmän kokemuksen teoksen esittämisestä. Yhteisen virittymisen lisäksi testasin esityskauden aikana useita omia virittymisen tapojani. Rutiinikseni muodostui käydä oma kulkuni läpi aina ennen joka esitystä, joko sinnepäin sutaisten tai toisinaan käyden läpi jokaisen repliikin. Tavan valitsin aina esityskohtaisesti. Joskus tunsin tarvitsevani huolellista kertaamista, toisinaan halusin keskittyä erityisesti jonkun asian tutkimiseen ja joskus halusin testata vain esitykseen suoraan hypäämistä. Rutiinikseni muodostui myös esityksen loppukohtauksen roikkumisessa ja ritualistisessa tanssimisessa tarvittavien lihasten lämmittely, selän ja kylkien avaaminen. Lopuksi varmistin, että kaikki rekvisiitat olivat paikoillaan. Viimeisimpänä mainittujen rutiinien taustalla olivat käytännön syyt, mutta koin, että osa mainitsemistani rutiineista vaikuttivat myös herkkyteen oleellisesti. Ne auttoivat minua pääsemään esityksen äärelle ja herkistymään sen esittämisen aikana tapahtuville muutoksille.

Varsinaista herkistymisen tekniikkaa tutkiessani keskityin aistimaan ympäristöäni. Pyrin esimerkiksi ennen esitystä käymään katseellani läpi kaikki katsomon penkit. Kirjoitin katsojista Antin toimittajavihkoon esityksen alussa ja sen aikana. Esitystilan tarkastelu

viritti minua olotilaan, jossa tutkin ympäristöäni ja tein siitä havaintoja. Koin olemisen tavan keskeiseksi Antin hahmolle. Hänen ”työminänsä” oli jatkuvasti ympäristöstään tietoinen ja kiinnostunut.

Herkkyuden tutkiminen tuntui tuottavan minussa näyttelijänä kiinnostusta kiintymykseen. Tämän takia koin yhteiset virittymisen hetket erityisesti Långin ja Kujalan kanssa tärkeiksi. Långin kanssa yhteiset hetket eivät olleet sovittuja, mutta jälkikäteen huomaan, että ennen jokaista esitystä tavaksemme muodostui istua kaksin esitystilassa esityksen aloituskuvasa. Näissä hetkissä usein pidimme toisiamme kädestä, vaihdoimme lämpimän katseen tai lohkaisimme typerän sisäpiirin vitsin. Kujalan kanssa tällaiset virittymisen hetket syntyivät usein toistemme halaamisesta ja viimeisen yhteisen kohtaukseemme lyhyestä kertaamisesta. Nämä hetket vahvistivat kokemustani yhdessä tekemisestä.

Esityskauden aikana kokemukseni esityskerroista olivat hyvin vaihtelevia. Toisinaan tunsin suorittavani ja toistavani mekaanisesti harjoituskaudella syntyneitä tunnereaktioita. Tällaisissa hetkissä kokemukseni oli, että näyttelemiseni oli enää jälki vaikuttavasta ja aistisesta näyttelemisestä, ja nyt muodostunut kohtausten suorittamiseksi. Toisinaan taas koin löytäväni sellaisen näyttelemisen tilan, jossa koin todella jatkuvasti herkistyväni esitykselle. Esityskausi sisälsi yhteensä 10 esitystä. Kirjasin lähes jokaisesta esityksestä havaintoja ja ajatuksia:

1. esitys 14.10. Kosketuksen eri laadut esityksessä! Siis niin paljon tutkittavaa. Voiko niitä eri laatuja nimetä ja miten virittyä niistä mahdollisimman tarkasti, niin että se välittyy kauas katsomoon joka penkkiin asti?
2. esitys 16.10. Toisen näytöksen jälkeen totesin Minnille [Långille], että tuntui sellanen privaatti toteutuvan tänään enemmän ja syvemmin. Se tuntuu olevan ennen kaikkea puhetekniikkaan liittyvä asia. Tiina [Syrjä] puhui mulle enskaa edeltävällä puheyksärillä siitä, kuinka äänenkäytön voi asettaa yhteisesti samalle taajuudelle, jolloin intiimimpi ilmaisu voi löytyä Samuelin [Kujalan] kanssa yhteisesti ja helpommin. Tuntui kuin juuri niin olisi käynyt tänään, mutta nyt yllättäen mun ja Minnin [Långin] kanssa, ei vain Samuelin [Kujalan] ja mun kohtaoksissa. Hauskasti kävi niin, että

molemmat meistä kävi siellä enemmän. Kun sanoin aistineeni privaatimpaa rekisteriä Minnistä [Långista], se vaan totesi rennosti että ”Jep, se oli kiva!”. Ehkä jonkinlainen rentous sitä juuri auttaakin. Ei tarvitse yrittää niin paljon. Entä miten emotionaaliseen kuljetukseen pitäis virittyä? Intiimimmän rekkarin löytäminen tuntuu tosi vaihtelevalta.

3. esitys 17.10. Kolmas veto oli jotenkin itelle kummallinen. Mua jännittää aina eniten, kun on paljon ystäviä tai perhettä katsomassa. Vaikka ne on armollisimpia katsojia, heidän katseensa jännittää eniten. Mokasin heti ekan kohtauksen replikoinnit enkä päässyt puoleen näytökseen yli siitä. Eilen ja tänään oli tosi vaikea herkistyä ympäristölle, olin niin tietoinen itsestäni. Pelkäsin mokailuni tuottavan jonkinlaista surullisuutta Antin hahmoon, koska itse koin oloni epäonnistuneeksi ja alakuloiseksi.

4. esitys 20.10. Ehkä siinä kolmannessa esityksessä kävi niin, että koin itse olevani haavoittuvainen. Liian paljas. Kaverit tuntee mut läpikotaisin, ja siksi niiden edessä esiintyminen on aina jotenkin kuumottavaa. Hassua. Neljännessä vedossa löytyi uudenlainen rentous lavalla. Antin rentous. Olisiko herkistymisen tekniikka ennen kaikkea muiden kuuntelemista ja muista vaikuttumista?

5. esitys 21.10. Onko herkkyys minulle aina olemassa oleva parametri? Voiko herkkyys olla myös jonkinlainen arvo, jota haluan tuoda esiin tai noudattaa tekijänä? Niin kuin työskentelyprosessin etiikkaa... Tai että miten kohtaan katsojan. Kuten se, kuinka teen havaintoja heistä rekvisiittavihkooni esityksen alussa, mutta en tee johtopäätöksiä ihmisistä maskien takaa. Huomaamattani on tavaksi muodostunut se, että teen tarkkoja merkintöjä mahdollisimman monesta katsojasta, millaisia asioita näen heissä ja mitä he minussa herättävät. On ihanaa tarkastella katsojia. Antin toimittajuudesta alkaa nousta esiin se tarkkuus asioiden aistimisessa. Ei särmikäs asenne muihin hahmoihin, mitä koitin harjoituskaudella etsiä. Miten annan katsojan katsoa minua läheltä? Se tuntuu niin pelottavalta ja kutkuttavalta. Varsinkin Antin ja Jasminen ekassa *Licence to kill* -

kohtauksessa se tuntuu oleelliselta, se piirtää heidän välisestä suhteestaan ensimmäisen ja pysyvän kuvan.

6. esitys 21.10. Herkkyyden rutiineja pyrin etsimään rakentamalla muitakin rutiineja esitykseen. Ennen esitystä käyn aina läpi tekstin. Läpikäyn oleelliset viritykset, kuten tuoksun kuvittelu, tai säikähtäminen, joka toistuu läpi esityksen. Katson kanssanäyttelijöitäni. Sanon Minnille [Långille], kuinka kivaa sen kanssa on tehdä. Mietin, kuinka tämä saattaa [korona-ajan takia] olla viimeinen esityskerta. Olen esitystilassa ja käyn läpi jokaisen katsomotuolin. Sanon itselleni, että olen täällä turvassa. Joinakin päivinä koskettaa eri asiat kuin toisina. Haluaisin osata luopua siitä, että pyrin toistamaan jotakin ”alkuperäistä”. Se on juuri herkistymistä teokselle! Mekaanisen toiston tavoittelu tuntuu väkinäiseltä ja liian haastavalta, koska tämä esitys ei ole koreografinen teos. Samanaikaisesti taas erokohtaus tuntuu hyvinkin koreografiselta, ja tarkkuudessaan pysyessään tunteet liikkuvat kohdalleen joka kerta. Pulkka sanoi mulle viime kesänä, kun halusin vääntää tarkaksi jonkun tauon pituutta kohtauksessa, että jos se ei mene kuvatessa niin kuin on sovittu, niin eletään mukana ja tehdään jotain muuta. Sama pätee kyllä tässäkin. Sen sijaan, että pyrin mahdollisimman tarkasti toistamaan esim. murtunutta itkua tietyllä tapaa, pyrin mihin? Eilissä neljännessä vedossa nauroin loppukohtauksessa katketakseni, kun katoin Minniä [Långia]. Tuota rakasta kurssitoveriani, joka hekotti ja näytteli menemään. Helppo se on näytellä ja vaikuttua kun vaan katsoo toista.

7. esitys 23.10.: Syntyykö henkilöhahmon syvyys kuitenkin aina lopulta vasta katsojassa, jos syntyy? Dramaturgiakäsikirjassa Katariina Numminen puhuu siitä, kuinka henkilöhahmon syvyys syntyy vasta katsojassa, siinä miten ”teoksen vastaanottaja täyttää henkilöä omalla elämällään, assosiaatioillaan, kaikella kokemallaan ja näkemällään” (Numminen ym. 2018, 143). Edellisessä vedossa syntyneestä yhteisestä naurusta tuli nyt ehkä pysyvä osa kohtausta.

8. esitys 24.10. Kokeiltiin laventelia tänään Jasminen huppariin ja tykkäsin siitä! Laventelin tuoksuinen Jasmine. Aiemmin sen tuoksun on kuvitellut ja nyt se oli todellinen. Sama pullo, jota käytettiin aloitusleirin kohtauskokeiluissa Jasminen tuoksuna. Ostin sen putelin elokuussa lieventämään stressiä. Muutoin oma kokemukseni oli, että tein liian pienesti ja se ei ollut tarpeeksi suunnattua. Jotenkin vähän flegmaattinen fiilis verrattuna lauantain vetoon. Tuntui, että puhuin liian hiljaa. Esimerkiksi uutisjutun kirjoittaminen ei ollut maailman tärkein juttu, mitä sen musta pitäis olla. Sydämen asia.

9. esitys 28.10. Toiseksi viimeinen veto. Kohtauksien taustalla ympäröivältä backstagelta kuuluva järjestelyn kolina kuului taas tänään. Se tuntui enteilevältä vallankumoukselta. Siellä se kolisi ja porisi. Se sai ihan uudenlaisen merkityksen. Mietin sitä, kuinka oon tosi huono suhtautumaan mokailuun. Jossakin esityksessä sekosin ja unohdin repliikkini, Minni [Lång] onneksi nappasi sitten kiinni. Mulla kesti ikuisuus päästä siitä yli! Ihme suorittamista. Kolhiintunut ja rujo estetiikkahan tässä jutussa just päinvastoin sallisi sitä. Minna [Hokkanen] oli katsomassa. Kuulemma ilmaisuni oli ulottuvampaa, kuin edelliskerralla kun hän oli katsomassa. Ulottuvampaa! Vaikka oma kokemus oli just päinvastainen. Tärkeintä onkin kai sitten, se että oma ajatus on kohdallaan, ja luottaa siihen. Ei että mahdollisimman paljon pitäis yrittää välittää jotain katsojalle ja tehdä ratkaisuja, jotka varmasti näkyisi takariviin asti.

(Muistiinpanot 14.-28.10.2020)

Keskeisin havaintoni oli, että tunneherkkyyden asettuessa näyttelemisen tavaksi tai sen keskiöön, on toistettavuus haastavaa. Toisaalta juuri toiston kautta voi löytyä myös tekniikka, eli metodi tuottaa haluttuja reaktioita, kuten itkua. *Paskateorian* esityskaudella koen keskittyneeni erityisesti siihen, kuinka ylläpitää sovittuja muotoja mutta samalla jatkuvasti herkistyä sille, mitä uutta kohti teos on muodostumassa.

5 ÄÄNELLÄ ITKEMINEN ELI ITKUVIRSIEN ESITTÄMINEN

Tässä luvussa käsittelen äänellä itkemistä, jonka harjoittelun olen aloittanut syksyllä 2020. Kiinnostukseni itkuvirsiin heräsi Näтын kandidaattiopintojen aikana, kun opiskelimme lyhyesti kansanmusiikkia silloisen musiikin- ja laulunlehtorimme Soila Sariola-Lehtisen opetuksessa. Kurssin aikana muusikko Anne-Mari Kivimäki tutustutti meidät Notka-haitarin perusteisiin ja kertoi väitöstutkimuksestaan hanurinsoitaja Ilja Kotikalliosta. Muistan hämäästi, kuinka Kotikallion yhteydessä Kivimäki mainitsi itkijä Irinja Reijosen. Nimi jäi mieleeni, sillä Reijonen on myös äitini tyttönimi. Kun nimeä pyöriteltäessäni mainitsin myöhemmin vaarilleni Irinjasta, hän yllättäen kertoikin Irinjan olleen hänen isoäitinsä.

Emme vaarini kanssa olleet läheisiä, mutta ehkä juuri Irinjan myötä aloimme tutustua toisiimme paremmin. Kiinnostuin hänen mystisestä itkijäisoäidistään ja perhetaustoistaan, joista emme olleet aikaisemmin jutelleet. Viimeisinä elinvuosinaan vaarini kertoi minulle lapsuudestaan ja tunsin tutustuvani häneen uudella tapaa. Istuin monesti vaarini sängyn reunalla, ja hän kertoi minulle lapsuudestaan ja nuoruudestaan. Minä lähetin matkoiltani postikortteja hänelle ja hän esitteli niitä hoitokodin muille asukkaille. Jurosta ja hiljaisesta vaaristani tulikin esiin itselleni uusi, lämmin puoli. Vaarini poismenon jälkeen itkuvirret ja Irinja unohtuivat muutamaksi vuodeksi.

Talvella 2019-2020 Näтын Esityksen rakentamisen työpaja -kurssilla aloimme kukin suunnittelemaan omia unelmien produktioitamme. Aloin haaveilemaan Irinjaa käsittelevästä esityksestä, ja palasin taas itkuvirsien pariin. Syksyllä 2020 aloitin itkuvirsitunnit nykyitkijä Emmi Kuittisen opetuksessa, ja tässä luvussa jäsentelen kokemuksiani niistä. Suuntaan myös katseeni tulevaan, haaveilemaani *Itkupilli*-produktioon, jonka keskiössä ovat itkuvirret ja tietysti Irinja.

5.1 Äänellä itkemisen harjoittelusta

Kiinnostukseni äänellä itkemiseen heräsi erityisesti kahdesta eri syystä. Minua kiinnosti tutkia äänellä itkemistä näyttelijän näkökulmasta, mutta ennen kaikkea halusin oppia kansanperinteestä, joka on osa oman sukuni historiaa. Päästäkseni lähemmäs Irinjaa,

halusin tutkia, mistä äänellä itkemisessä on kyse. Lopulta kiinnostus johdatti minut syksyllä 2020 harjoittelemaan äänellä itkemistä itkijä Emmi Kuittisen opetuksessa. Äänellä itkijät ry tiivistää äänellä itkemistä seuraavanlaisesti: ”Karjalainen äänellä itkeminen on vanhan tradition säätelmää, erityisellä sävelkululla ja itkukielellä esitettyä valitusrunoutta. Se on kokonaisvaltainen tunne- ja rituaalikieli, jossa sanat, sävel ja esitystilanne muodostavat erottamattoman kokonaisuuden.” (Äänellä itkijät ry:n verkkosivu.) Äänellä itkiessä esitettyjä valitusrunoja tai -lauluja nimitetään itkuvirsiksi. Aili Nenola kuvaa teoksessaan *Inkerin Itkuvirret*, kuinka itkuvirren esitystapa rituaalitalanteessa on eläytyvä ja suggestiivinen ja voi vaihdella resitatiivinomaisesta melodisempaan, laulettuun (Nenola 2002, 30).

Harjoittelussani olen hyödyntänyt valmiiden itkuvirsitekstien opettelua ja uudelleen sovittamista Kuittisen ohjeistamana. Toista yksityistuntiani varten Kuittinen ohjeisti minua valitsemaan itkuvirsitekstin, joka jollakin tapaa kutsuisi minua. Päädyin valitsemaan alkupätkän Anni Agafonan itkutekstistä:

Jäin mie viherälle vesille, noorelle nojalle
kyl mie olin kyllillä kyynelillä
viherillä vesil viheränvalukas.
Kasvattelin kantamaisiaan
nossin nosseteltuisiaan
itul ikkäisen onnetoin
suurilla suruilla
suurel tusakkahel.

(Nenola 2002, 655)

Agafonan itkuteksti jatkuu vielä viidentoista rivin verran, mutta päädyin käyttämään harjoittelussani vain tätä osaa tekstistä. *Kanneteltu* (kannettu) ja *nosseteltu* (nosteltu) viittaavat lapseen, joten tulkitsin itkutekstin kertojan olevan äiti, joka itkee ”suurista suruista”. En kuitenkaan sen enempää ymmärtänyt tekstin sisältöä. Päädyin valitsemaan tekstin, sillä tunsin siitä välittyvän jonkinlaista suurta yksinäisyyttä, joka liikutti minua.

Anna-Liisa Tenhunen kuvaa väitöskirjassaan *Itkuvirren kolme elämää*, kuinka itkukielelle ominaisimpia tyylikeinoja ovat muun muassa allitteraatio [eli alkusointu],

frekventatiiviverbit [kuten *kasvatella*] ja deminutiivit eli hellittelynimet (Tenhunen 2006, 60). Agafonan itkutekstissä toistuvat esimerkillisesti kaikki edellä mainitut tyylikeinot. Tenhusen mukaan itkukieli on täynnä hellittelyä ja kiintymystä osoittavia kuvallisia ilmaisuja (Tenhunen 2006, 60). Agafonan itkutekstissä tällaisia ilmaisuja ovat esimerkiksi *kanneteltu* ja *nosseteltu*. Aleksandra Stepanova kuvaa itkujen tyylikeinoja ja kuvakieltä ”ihmeteltävän kuvaannolliseksi, tunnerikkaaksi ja herkäksi maailmaksi” (Stepanova 1983, 122, lain. Tenhunen 2006, 60). Samaistun Stepanovan kuvaukseen itkukielestä täysin. Jo pelkkä itkutekstin lukeminen voi tänä päivänä olla minulle voimakkaita tunteita nostattava kokemus.

Ennen Agafonan tekstin harjoittelua en kuitenkaan ymmärtänyt, mikä on se kertojan suuri suru, josta itkutekstissä puhutaan. Itkun otsikointi *Itku omasta elämästä* ei myöskään avannut minulle sisältöä lisää. Nenolan mukaan nimitysten ymmärtäminen ja niiden oikea tulkitseminen on usein edellytyksenä koko itkun ymmärtämiselle (Nenola 2002, 49). Minä lähestyin Agafonan itkutekstiä kuitenkin päinvastaisesti, eli äänellä itkemällä sitä ensin, josko teksti avautuisi minulle sitä kautta.

Opettelimme ensin Kuittisen valitsemaa hääitkua, jota Kuittinen lauloi ensin ja minä perässä toistaen. Kuittinen opetti minulle *itkuasennon* merkityksestä. Itkuasento on osa itkentämisen tekniikkaa, joka minulle näyttelemisen tekniikan näkökulmasta rinnastuu täysin viritykseen. Itkuasento on äänellä itkemisen viritys, jossa kulmakarvojen ja otsan alueelle haetaan ”luonnollista” itkua imitoiva ilme kasvoille. Itkentäessä on mahdollista käyttää myös liinaa, joka asetetaan kasvoja vasten, esimerkiksi toiselle poskelle tai otsalle. Äänellä itkemistä voi harjoittaa joko seisten tai istuen. Kuittinen ohjeisti minua toistamaan pätkää suurin piirtein annetussa kolmessa sävelessä pysyen. Sain jäljitellä ensin aiemmin laulamaamme melodiaa, mutta myös muovata sitä haluamallani tavalla tätä tekstiä varten. Kuittinen puhui siitä, kuinka oikeastaan teksti itse asettuu melodiaan, enkä minä aseta sitä. Tehtäväni oli löytää jonkinlainen pysyvä melodia toistojen ja hakemisen myötä. Hain kasvoilleni itkuvirityksen, ja aloin äänellä itkemään tekstiä.

Lyhyen toiston myötä hyvin nopeasti kyynelehdin ja ääneni alkoi särkyä. Myös syljeneritykseni voimistui huomattavasti ja nieleskelin jatkuvasti virkkeiden välissä. Harjoitteen tekeminen kesti ehkä kymmenisen minuuttia, enkä ole täysin varma, kauanko lopulta toistin tekstiä. Keskityin koko ajan vain samaani tehtävänantoon, eli toistamaan

tekstiä kolmella annetulla soinnulla ja seuraamaan miten ne asettuvat melodiaksi. Seuraamisella tarkoitan, että en pyrkinyt tuottamaan jotakin, joka kuulostaisi hyvältä, vaan tuotin melodiaa intuitiivisesti, ikään kuin itsekin äänellä itkemistäni kuunnellen.

Tunsin ymmärtäväni Agafonan tekstiä vasta kun se ruumiillistui minussa. Ensimmäinen kokemukseni äänellä itkemisestä herätti monia ajatuksia ja tuntuja. Näyttelijänteknisellä tasolla tunnistin käyttäväni samaa viritystekniikkaa kuin näytellessäni. Henkilökohtaisemmalla, oman ruumiini tasolla, koin jonkinlaista surua ja helpotusta, ikään kuin tunteen siitä, että äänellä itkiessäni olen osa isoisoäitini jatkumoa. Maagisin minussa herännyt tunne kuitenkin oli, että en tuntenut itkeväni yksin. Vaikka itse laulutilanteessa se tapahtuikin yksin, tunsin itkemisen kautta jonkinlaista yhteyttä kyseistä itkua aikaisemmin esittäneisiin ihmisiin. Tunsin ikään kuin asettuvani jonkinlaiseen jatkumoon.

Itkijä Liisa Matveinen esittää teoksessaan *Äänellä itkemisen opas*, että itkutilanne täytyy osata hallita ja lopettaa ajallaan, ettei itkijä joudu liian syvälle itkun vietäväksi. Matveisen mukaan itkun hallitseminen on vaikein alue itkutekniikassa. (Matveinen 2015, 11.) Käsitän Matveisen tarkoittavan, että vaikka itkijä esiintyy omien emootioidensa kanssa, itkeminen saatetaan silti aina loppuunsa. Itkijä ei siis ole yhteisön ja kuulijoidensa kannateltavana. Yhtä lailla ajattelen, että tämän tulee toteutua myös näytellessäni, jos liikun omieni ja roolihenkilön tunteiden välimaastossa. Nenolan mukaan äänellä itkeminen on fyysisesti hyvin rasittava esitystapa, jonka vuoksi jotkut itkijät ovat kertoneet itkemisen voivan olla raskasta sydämelle ”syvään tunnetilaan vaipumisen vuoksi” (Nenola 2002, 58). Kokemukseni tähänastisesta äänellä itkemisen harjoittelusta on, että harjoittelun jälkeen saatan kokea itseni väsyneeksi ja uupuneeksi. Uskon, että äänellä itkemisen tekniikan kehittymisen myötä kokemus voi varmasti muuttua.

Tähänastisessa harjoittelussani on korostunut toiston merkitys. Sen logiikka tuntui täysin päinvastaiselta kuin *Paskateoria*-luvussa esittelemäni toiston tuomat haasteet. Äänellä itkua harjoitellessani juuri toiston kautta itku syntyy ja voimistuu. Toisto ei poista tunneherkkyyttä äänellä itkemisestä, vaan se vahvistaa tekstistä vaikuttumista. Harjoitellessani itkutekstiä toistan sitä useita kertoja repetatiivisesti ilman pitkiä taukoja. Tähänastisessa harjoittelussani olen kokenut, että toiston myötä itku vain voimistuu, eikä tunnu ”kuluvan” harjoittelusta.

Koen, että äänellä itkiessäni ovat läsnä kaksi tasoa, jotka tässä opinnäytteessäkin ovat kulkeneet läsnä monessa hetkessä – oman henkilöllisyyteni taso sekä esiintyjän ruumiini taso. Nenola kuvaa tätä kerrostumista seuraavasti:

Silmillä itkeminen eli niin sanottu luonnollinen itkeminen (kyynelehtiminen, nyhkyttäminen), jota pidetään perittynä inhimillisenä käyttäytymisenä, muuttuu suremismenoissa ja itkuvirren esittämisessä, ”sanoilla” tai ”äänellä” itkemisessä, osaksi opittua ja kontrolloitua käyttäytymistä, ”itkentää”, jonka eräänä funktiona kuitenkin on saada kuulijat, sekä miehet että naiset, vuodattamaan kyyneliä ja osallistumaan siten yhteiseen suremiseen.

(Nenola 2002, 30).

Näin ollen äänellä itkemisessä ”luonnollinen” itkeminen ja itkentä eivät siis ole toisensa poissulkevia vaihtoehtoja, vaan osa samaa käyttäytymiskompleksia (Nenola 2002, 30). Ruumiin oman henkilöllisyyden taso on siis väistämätön osa itkentää ja itkun tuottamista.

Agafonan itkutekstin viimeiset rivit ovat seuraavanlaiset:

Jäivät peeneks peseteltyisen
viherävirtueks villoipäähyen.
Kasvattelin airoos
armituisiaan
olin kyntäjain kylveteltyiseen
atrojain armas aseteltuiseen.

(Nenola 2002, 655)

Kun tarkastelen Agafonan tekstiä nyt, uskon ymmärtäväni sitä paremmin. Ymmärrys on lisääntynyt ennen kaikkea itkutekstin äänellä itkemisen harjoittelun myötä. *Jäivät peeneks* ja *viherävirtueks* viittaavat siihen, että itkua itketään pieniksi jääneille lapsiksi, jotka eivät koskaan ehtineet varttua aikuisiksi asti. Ehkä tämän takia tekstistä välittyi minulle voimakas surun ja yksin jäämisen tunne, vaikken aluksi edes ymmärtänyt mistä siinä puhutaan.

Harjoitteluni on koostunut pääosin valmiiden itkuvirsitekstien ja -melodioiden harjoittelusta. Sittemmin harjoittelussa on käytetty valmista tekstiä, mutta siirrytty tuottamaan siihen oma melodia. Tämän jälkeen Kuittinen on ohjeistanut minua kirjoittamaan ensimmäisen oman itkuvirteni. Vaikka muistivihossani on monia fraaseja ja puolivalmiita ideoita, tuntui ensimmäisen oman itkutekstin kokoaminen erityiseltä. Itse kirjoitusprosessi oli jopa helppo, sillä aiheen synnyttyä siitä syntyviä tuntemuksia sai vain alkaa tavailemaan paperille. Päätin kirjoittaa ensimmäisen oman itkuni vanhalle asunnolleni, sillä tekstin kirjoittamisen aikaan olin juuri muuttamassa uuteen kotiin. Ensimmäinen itse kirjoittamani itku on nimeltään *Itku vanhalle kodille*:

Valkea vanha valtakuntaiseni
luovun lehtoisestani
lennän luota lujan lohtuni

Koti kallis kultaiseni
kallis kehtoiseni
kanna minut maille makeaisille
muille maille turvaisille

Sinut sulon säilöjäiseni
säilyttelen mukana muistojeni
mukana muiden seimieni

(Opintopäiväkirja 28.2.2021)

Itkutekstini varsinainen äänellä itkeminen osoittautui jännittävämmäksi, kuin osasin odottaa. Vaikka tekstin ei ole aiheeltaan minulle erityisen arka, siitä syntyvien tuntemusten avaaminen äänellä itkun muodossa tuntui kuitenkin äärimmäisen paljaalta. Harjoitellessa tunsin pidätteleväni itkureaktiotani, vaikka muiden kirjoittamien itkutekstien parissa sellaista tarvetta ei ollut syntynyt. Ajattelen, että omien itkutekstieni kirjoittaminen on jopa edellytys sille, että voin syvemmin ymmärtää, mistä äänellä itkemisessä on kyse. Koen ajatuksen korostuvan myös äänellä itkemisen perinteissä. Tenhusen mukaan itkijät Martta Kuikka ja Klaudia Pattonen korostavat, että itkujen on oltava omia ja niillä on oltava joku selkeä kohde, tarve itkulle (Tenhunen 2006, 276-278).

Ajattelen, että itku voi olla ”oma” vaikkei itse teksti olisikaan. Silti itse tuotetun itkutekstin harjoittelemisella on varmasti vielä aivan erityisiä kokemuksia tarjottavanaan.

Tähänastisessa kokemuksessani äänellä itkemisestä erityistä on ollut se, että en ole keskittynyt laulutekniseen suorittamiseen. Minulle on ollut täysin toissijaista se, miltä lauluni kuulostaa. Omaa itkutekstiäni harjoitellessa päädyin kuitenkin yllättäen arvottamaan äänellä itkuani tällaisella tapaa. Avattuani Kuittiselle harjoitteessa syntyneitä ankaria tuntemuksia, hän kannusti minua harjoittelemaan äänellä itkemistä myös yksinäni. Toiston ja yksinolon kautta voisin löytää uskallusta syventyä itkutekstiini ja sen herättämien tuntemusten ulos päästämiseen. Koska itkuharjoitteluni on vasta alkuvaiheissa ja olen vielä vahvasti kirjoittamani prosessin sisällä, en vielä edes täysin ymmärrä, mitä käyn harjoittelussani läpi tällä hetkellä. Koen, että tämänhetkinen harjoitteluvaiheeni on jonkinlaisessa murroksessa. Työskentelyni seuraava askel on alkaa harjoittelemaan Irinjan omia itkuvirsiä.

5.2 Kohti *Itkupilliä*

Filosofi Sir Leslie Stephen kuvaa kirjassaan *English Thought in the Eighteenth Century* herkkyyttä ”mielentilaksi, jossa teemme surusta luksusta” (Stephen 1902, 436, lain. Todd 1986, 7). Stephenin määritelmä on mielestäni ihastuttava. Se myös kiteyttää hyvin haavettani siitä, millaisen teoksen unelmoin *Itkupillin* olevan.

Itkupilli on Esityksen rakentamisen työpaja -kurssilla eli tutummin Erkissä aloittamani oma produktio. *Itkupilli* on produktio, jota olen vasta haudutellut ja kokeillut, mutta joka on nyt jo muodostunut minulle hyvin rakkaaksi ja tärkeäksi. Haaveeni on, että *Itkupilli* olisi itkumanifesti, esitys kyynelillä ja äänellä itkemisestä. Haaveilen teoksessa olevan Irinjan ja hänen itkujensa lisäksi myös omia itkujani. Haluaisin kurottaa kohti itkijöiden kansanperinnettä ja itkevää minää, etsiä sukupolviyhteyttä itseni ja Irinjan välille. Haluan luoda itkemisen ylistyksen, joka yhdistelee dokumentaarisuutta ja laullista ulostuloa, etsien samalla uusia syitä ja tapoja itkeä.

Työnimensä *Itkupilli* on saanut samannimisestä alter egostani, joka itkee kaikelle ja kaikesta. Hän on kova jännittämään, eikä pysty peittelemään tunteenpurkauksiaan. *Itkupilli* syntyi Näтын toisena kandidatuotena Marc Gassot’n ohjaamalla Maskityöpaja-kurssilla, jossa Gassot teetti meille klovnerian perusharjoitetta. Ohjeena oli kävellä

näyttämön eturampille, pysähtyä ja hengittää syvään. Tehtävänantona oli pointata katsojalle kaikki harjoitteen aikana itsessä ja katsojissa syntyvät reaktiot. Kaikkea harjoitteen aikana tapahtuvaa, kuten omia mokia tai jännityksestä syntyviä reaktioita toistettiin ja kasvatettiin. Viimeinen kerta, jolloin teimme harjoitetta kurssin aikana, aiheutti nähdäkseni Itkupillin ensimmäisen ulostulon. Olen kirjoittanut kokemuksesta muistiinpanoihini seuraavaa:

[- -] Tällä kertaa päiväni oli kuitenkin erilainen. Olin ollut ennen koulun alkua terapiassa, ja istunnosta oli jäänyt surullinen ja alavireinen olo. Ruumis hakeutui piiloon ja pieneen tilaan, hengitys oli jotenkin pidättyväistä. Kaikki tuntui takkuiselta. Menin kuitenkin näyttämölle, ja astuessani sieltä pois, Gassot kysyi, miltä äskeinen tuntui. Vastasin rehellisesti, ja myönsin odottaneeni koko ajan harjoitteen päättymistä, sillä meinasin vain purskahtaa itkuun. Samalla siitä kertoessani aloin itkemään ja tunsin epäonnistuneeni harjoitteessa täysin.

Gassot kannusti minua menemään näyttämölle heti uudestaan. ”Tuolla fiiliksellä!”. Nyt Gassot myös asetti näyttämösermien takana nenälleni punaisen klovninän. Hän käski olla näyttämöllä rehellinen siitä miltä minusta tuntuu. Jos veisin sinne jotakin mukaan, en voisi piilottaa sitä.

Kävelin lavalle uudestaan, ja tunsin oloni entistäkin vaikeammaksi. Yksinäiseksi, alavireiseksi, ja aivan kuin olisin itkenyt kovaa sisäisesti, mutta en vain osannut päästää itkua ulos. [- -] Kävelin samaan näyttämöasemaan kuin viimeksi, mutta tällä kertaa Gassot alkoikin yhtäkkiä kysymään minulta kysymyksiä. ”Mitä teit tänään ennen tänne tuloa?”. Kerroin yllättyneenä, että olin terapiassa ennen koulunalkua, ja sen jälkeen kuuntelin junassa musiikkia tänne tullessani. ”Mitä musiikkia?”, Gassot jatkoi, ja kerroin kuunnelleeni Samuli Edelmannin kappaletta *Ei mitään hätää*. [- -] Sen sanoessani aloin rääkymään jo niin lujaa, että yleisönä istuvat luokkatoverini purskahtivat nauruun. [- -] Rääkymiseni muuttui naurun ja itkun sekaiseksi ölinäksi.

(Muistiinpanot 24.11.2017)

Minulle Itkupilli on lapsenomainen hahmo, jonka kaikki tunteet ovat suuria ja purkautuvat itkemisen kautta. Nenolan mukaan useimmissa kulttuureissa kontrolloimaton spontaani itkeminen on sallittu vain pienille lapsille (Nenola 2002, 30). Siksi sekä äänellä itkeminen että Itkupilli edustavat minulle itkun sallimista ja sen kautta vapautumista, eräänlaista itkun juhlaa.

6 LOPUKSI

Herkkyydestä ja sen kokemuksista kirjoittaminen on osoittautunut haastavammaksi kuin osasin odottaa. Kuten johdannossakin totean, on haastavaa kirjoittaa aiheesta, jota en ole aikaisemmin osannut lähestyä tekniikkana. Opintojeni alkuvuosina olen osannut ajatella herkkyyttä vain piirteenä, joka minun on jollakin tapaa osattava huomioida työskentelyssäni. En ole osannut lähestyä herkkyyttä vaihtuvista ja laajemmista tulokulmista, vaikka olenkin usein tunnistanut herkkyyden toteutuvan työskentelyssäni jollakin tapaa.

Herkkyyttä tutkiessani työskentelyssäni on korostunut erityisesti Graveryn ehdottama esiintyjän oman henkilöllisyyden taso (*personage*). Koen löytäneeni keinoja siihen, kuinka oman henkilöllisyyden taso voi olla tulokulma roolihahmon lähestymiseen tai roolihahmon kommentoimiseen. Oman henkilöllisyyden tason kautta voin esiintyjänä tutkia vaikuttumista omien yksityisten tuntemusteni kautta ja hyödyntää niitä itse teoksessa tai työskentelyprosessin aikana. Oman henkilöllisyyden tasosta on siis avautunut eri kerroksia. Uskon syventäväni ymmärrystäni niistä jatkossa vielä lisää, ja mahdollisesti löydän yhä uusia kerroksia ja keinoja, jolloin oman henkilöllisyyden tason merkitys näyttelemisessäni voi laajentua lisää.

Voin todeta herkkyydellä olevan useita erilaisia rooleja näytellessäni. Tämän kirjallisen opinnäyteprosessin myötä tunnistan, millaisin tavoin herkkyyttä ja herkistymistä voi tarkastella prosessin eri vaiheissa. Koen, että Cantellilta työskentelyyni sovittama ydinkuva on oivallinen keino siihen, miten näyttelijä voi herkistyä käsikirjoitukselle ja löytää tapoja kiinnittyä teokseen. Minulle ydinkuvissa keskeistä on niihin liittyvät voimakkaat tunteet ja kiintymys, joiden kautta kokemus teokseen kiinnittymisestä voimistuu. Huomaan, kuinka kiintymys muotoutui koko opinnäyteprosessini kannalta erittäin olennaiseksi. Sen lisäksi, että herkkyyks johdatti minua tutkimaan roolihenkilöiden välistä kiintymystä, päädyin myös tarkastelemaan kollegiaalista kiintymystä *Mehiläiskesän* ja *Paskateorian* prosesseissa.

Tällä hetkellä koen, että erityisesti lähikuvatyöskentely ja sen näyttämölle sovittaminen ovat oivia välineitä herkän ilmaisun tuottamiselle. Lähtökohtana herkkyyden ja lähikuvan suhteesta kirjoittamiselle oli ajatus siitä, että juuri lähikuvassa koin herkän ilmaisun

korostuvan parhaiten. Koska lähikuvassa tullaan fyysisestikin lähemmäs näyttelijää, koen, että sillä halutaan myös näyttää erityisen läheltä, mitä henkilöhahmossa tapahtuu. Ehdottamani lähikuvatyöskentelyn keinoja voin siis hyödyntää tällaisissa hetkissä, joissa lähennyttään henkilöhahmossani tapahtuvia tuntemuksia. Lähelle pääseminen ja päästäminen tuntuvat yhdistävän useita kuvaamiani herkkyyden kokemuksia. Tällä hetkellä koen, että lähikuvan ja pienten näyttämöiden mahdollistama ilmaisu tarjoavat parhaiten mahdollisuuden lähelle pääsemiseen ja päästämiseen.

Koin haasteita erityisesti herkkyyden ja toiston suhteen käsittämässä ja tutkimisessa. Koen, että herkkyyden ja tunneherkkyyden erottaminen toisistaan eriävinä näkökulmina ei vielä päässyt syventymään toivomallani tavalla. Niiden parissa pääsen toivottavasti jatkamaan työskentelyäni myös tulevaisuudessa. Jatkossa toivon voivani hellittää lisää suorittamisesta ja ankaruudesta, joiden koen asettuvan myös herkkyyden ja herkistymisen esteiksi.

Lähitulevaisuudessa voin hyödyntää kartoittamiani herkkyyden keinoja ja tulokulmia etenkin *Itkupillin* työstämisessä. Kysymysten esittäminen on synnyttänyt myös useita uusia kysymyksiä. Millaisin tavoin esityksen sisältämää kosketusta, sen laatua ja siitä vaikuttamista, voisi eritellä ja syventää? Minkälainen yhteys aistisuudella on lähikuvan tekniikkaan? Tällä hetkellä minua kiinnostaa myös tutkia, voisiko herkkyys olla samanaikaisesti esimerkiksi vaarallista tai uhkaavaa. Tajuamattani olen tätä kirjoittaessani halunnut myös manifestoida siitä, miksi herkkyys on mielestäni arvokasta. Aihevalintani myötä olen välillä jopa kokenut, että herkkyyttä on kaikkialla ja kaikessa. Tämän kirjoitusprosessin myötä olen oppinut uusia tapoja käsittää herkkyyttä näyttelijän näkökulmasta. Toivottavasti tämä maisterin kirjallinen opinnäyte tarjoaa samoja oivalluksia myös lukijalle.

LÄHTEET

Arlander, Anette 2010: Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa: Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene. s. 86-100. Like kustannus, Helsinki.

Cantell, Saara 2004: Avek-lehti 1.10.2004. Runoja valkokankaalla vai visuaalisia vitsejä? Lyhytelokuvan lajityypit. s. 10-13. Osoitteessa:
https://www.kopiosto.fi/app/uploads/2018/09/23151226/aveklehti_04_2_suoj.pdf. Viitattu 16.12.2020.

Cantell, Saara 2018: Lähikuvan lumo. Ohjaajan ja näyttelijän yhteistyö elokuvassa. Otavan kirjapaino, Keuruu.

Diderot, Denis 1987: Näyttelijän paradoksi. Valtion painatuskeskus, Helsinki.

Graver, David 1997: The Actor's Bodies. Teoksessa: Auslander, Philip (toim.). Performance. Critical concepts in Literary and Cultural Studies vol. II part 3. s. 157–171 (2003). Routledge, Lontoo & New York.

Havukainen, Katariina 2019: Näyttelijändramaturgiasta näyttelijä-dramaturgiksi. Tampereen yliopisto, Tampere.

Helavuori, Hanna 2010: Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Teoksessa: Ruuskanen, Annukka (toim.): Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene s. 101-134. Like kustannus, Helsinki.

Holma, Antti 2019: Herkkyys on taiteiden suurin huijaus. Kolumni 20.12.2019. Osoitteessa: <https://www.uniarts.fi/artikkelit/puheenvuorot/antti-holman-kolumni-herkkyys-on-taiteiden-suurin-huijaus/>. Viitattu 18.1.2021

Hulkko, Pauliina 2013: Amoralista Riitaan. Ehdotuksia näyttämön materiaalisesti etiikaksi. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Kielitoimiston sanakirja: Herkkä. Osoitteessa:
<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/herkk%C3%A4?searchMode=all>. Viitattu 23.11.2020

Leino, Tomi 2003: Sanoista eläviä kuvia. Käsikirjoittajan opas. Otavan kirjapaino, Keuruu.

Matveinen, Liisa 2015: Äänellä itkun opas. Matveli, Jämsä.

Nenola, Aili 2002: Inkerin itkuvirret. SKS, Helsinki.

Numminen, Katariina – Kilpi, Maria – Hyrkkänen, Mari (toim.) 2018: Dramaturgiakirja. Kaikki järjestyy aina. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Silde, Marja ym. 2011: Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi. Teoksessa: Hulkko, Pauliina – Kirkkopelto, Esa – Silde, Marja (toim.) – Tapper, Janne – Tervo, Petri – Tuisku, Hannu. Nykynäyttelijän taide. Horjutuksia ja siirtymiä s. 209-220. Maahenki, Helsinki.

Todd, Janet 1986: Sensibility. An Introduction, Methuen & Co, Lontoo.

YLE Mediakompassi. Kuvakoot. Osoitteessa:

<http://vintti.yle.fi/yle.fi/mediakompassi/mediakompassi/4-6->

luokkalaiset/kuvakoulu/kuvan-lumo/kuvakoot.htm. Viitattu 17.2.2021.

Wallius, Anniina 2020: Mehiläisten tanssin uusissa tutkimuksissa löytyi murteita ja viestejä lempikukista. Yle Uutiset 3.5.2020. Osoitteessa: <https://yle.fi/uutiset/3-11313996>. Viitattu 4.12.2020.

Äänellä itkijät ry -verkkosivu. Äänellä itkeminen. Osoitteessa: <https://itkuvirsi.net/>. Viitattu 6.3.2020

Julkaisemattomat lähteet

Hyttinen, Heli: Opintopäiväkirjat ja muistiinpanot vuosilta 2016–2021.

Paskateoria-esityksen käsikirjoitus 2020: Arto Salmisen romaanin pohjalta sovittaneet Juhana von Bagh ja Liila Jokelin.

Suutela, Hanna 2021: Yksityinen sähköpostiviesti 30.1.2021. Viestin saaja: Heli Hyttinen

Esitykset

Hair – 50 years after 2019: Käsikirjoitus Gerome Ragni ja James Rado. Ohjaus Pauliina Hulkko. Ensi-ilta Tampereella Nätyin Teatterimontussa tammikuussa 2019.

Otteita 2019: Alkuperäisteksti Camilla Rantanen. Ohjaus Satu Linnapuomi. Ensi-ilta Helsingissä Suomen Kansallisteatterissa marraskuussa 2019.

Paskateoria 2020: Arto Salmisen romaanin pohjalta sovittaneet Juhana von Bagh ja Liila Jokelin. Ohjaus Juhana von Bagh. Ensi-ilta Tampereella Nätyin Teatterimontussa lokakuussa 2020.