

Talvikki Eerola

HORJUTTAMISELLE ANTAUTUMINEN

Näyttelijän havaintoja siirtymistä ja turvasta

TIIVISTELMÄ

Talvikki Eerola: Horjuttamiselle antautuminen: – Näyttelijän havaintoja siirtymistä ja turvasta
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatterityön tutkinto-ohjelma
Maaliskuu 2021

Tämä opinnäyte käsittelee horjuttamista näyttelijänteknisenä lähtökohtana ja työvälineenä. Aihe on rajattu käsittelemään nimenomaan sitä, miten näyttelijä horjuttaa itseään. Työn keskeisiä kysymyksiä ovat: miten horjuttaminen tapahtuu, miksi horjuttaa ja mitä siitä seuraa. Opinnäyte kuvaa prosessia, jossa antaudutaan horjuttamiselle, ja tarkastellaan, millaista näyttelemistä ja uutta näyttelijändramaturgiaa horjuttaminen synnyttää. Näyttelijänteknisen näkökulman lisäksi horjuttaminen ymmärretään laajempaan ajattelutapaan, olettamuksia ja näyttelijäidentiteettiä ravistelevana ilmiönä.

Opinnäytteen lähtökohtana on halu haastaa ja rikastaa omia työskentelytapoja. Olennaiseksi seikaksi muodostuu myös horjuttamisen suhde toistoon. Horjuttamisen tarkastelun rinnalla kulkee kysymys turvasta ja sen merkityksestä horjuttamisen harjoittamisessa. Olennaisessa asemassa on myös siirtymien merkitys. Siirtymät liittyvät niin näyttelijänteknisestä näkökulmasta horjuttamisen hetkeen kuin laajempaan, näyttelijän henkilökohtaiseen siirtymään kohti uudenlaista näyttelemisen tuntua.

Horjuttamista tarkastellaan kahden eri teosesimerkin kautta. Ensimmäinen on henkilökohtaiseen aiheeseen perustuva monodraamaesitys *Mihin katosit?*, ja toinen maisterin tutkinnon taiteellinen opinnäyte *Paskateoria*. Teosesimerkkien kautta tarkastellaan, miten horjuttamisen ja turvan kokemukset ovat niissä eri tavoin ilmenneet.

Opinnäytteen tutkimuskysymysten käsittelyssä hyödynnetään niin näyttelemisen teoriaa, sosiaali- ja kulttuuriantropologisia näkökulmia kuin musiikillista ajattelua. Opinnäytteen keskeinen löydös ja arvo on se, miten horjuttaminen lähtökohtana kutsuu esiin näyttelijäntaidetta, joka on yllätyksellistä, leikkisää, nautinnollista ja uteliasta.

Avainsanat: näyttelijäntaide, horjuttaminen, turva, siirtymät, antautuminen, ruumiillisuus

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	1
2	MINUN NÄYTTÄMÖNI RAKENTUMINEN ENNEN MAISTERIOPINTOJA ..	4
	2.1 Monet kouluni	5
	2.2 Tšehov-tekniikka	8
	2.3 Ruumiillisen tuntoisuuden muistot turvasta	10
3	MINUN NÄYTTÄMÖNI: KOHTI HORJUTUSTA	15
	3.1 Antautuminen horjuttamiselle	15
	3.2 Näyttelemisen uusi kielioppi	18
	3.2.1 Viritys	18
	3.2.2 Siirtymät ja horjuttaminen näyttelijändramaturgiassa	19
	3.2.3 Halkeamien liminaalinen luonne	21
	3.2.4 Ruumiin sisäinen partituuri.....	22
4	MONODRAAMA <i>MIHIN KATOSIT?</i> JA OMAN NÄYTELIJÄNDRAMATURGIAN SYNTY	25
	4.1 Työtapojen horjuttaminen	26
	4.2 Henkilökohtaisen aiheen synnyttämä näyttelijändramaturgia.....	30
	4.3 Keskenäisyys työskentelymetodina	35
	4.4 Kokemus turvasta	37
5	TAITEELLINEN OPINNÄYTE <i>PASKATEORIA</i>	41
	5.1 Hahmot ja materiaalit horjuttajina	42
	5.1.1 Manageri Tico.....	43
	5.1.2 Upi.....	44
	5.1.3 Repe.....	45
	5.1.4 Rosvo.....	46
	5.2 Vapaasti liikkuva sukupuoli	47
	5.3 Katseen valta	50
	5.4 Partituurini suhde toistoon	51
6	TULEVAISUUDEN NÄYTTÄMÖLLENI	57
	LÄHTEET.....	61
	LIITTEET	64
	LIITE 1, <i>MIHIN KATOSIT?</i> -KÄSIOHJELMA.....	64
	LIITE 2, <i>PASKATEORIAN</i> TEKIJÄTIEDOT	66

1 JOHDANTO

Ajalta ja töistäni ennen pääsyäni Tampereen yliopiston Teatterityön tutkinto-ohjelman eli Näytyn maisteriopintoihin tunnistan minua eteenpäin kuljettaneen ilmiön: kun olen jonkun uuden, haastavan ja vaikean asian äärellä, tunnen valtavaa innostusta ja nautintoa ruumiissani. Tällaisen haastavan asian parissa ollessani, koen hienovaraista herkkyyttä kuunnella omaa ruumista suhteessa toisiin esiintyjiin ja esitykseen, jolloin fokus ei ole itsessäni ja siinä, kuinka hyvin onnistun tehtävässäni. Uuden opetteluun liittyy olennaisesti työskentelyn arvaamattomuus ja yllätyksellisyys, mistä nuo mainitsemani innostumisen ja nautinnon tuntemukset syntyvät.

Mutta mitä sitten, kun osaan, kun näyteltävää kohtausta on toistettu ja harjoiteltu kuntoon, kun tiedän suunnat, koreografian, iskut, katseet, hengityspaikat ja kuljetukset? Miten säilyttää arvaamattomuus ja yllätyksen syntymisen mahdollisuus kauan toistetussa muodossa? Kuinka varmistaa, ettei haluni onnistua ala hallita ja näin näyttelemisen jää sovittujen koreografioiden hyvin onnistuneeksi suoritukseksi? Välillä huomaan, että toisto luo liiaksikin turvaa. Tästä johtuen olen opinnäytteessäni halunnut suunnata huomioni niihin hetkiin, joissa huomaan haluavani antautua leikin vietäväksi, mutta jokin saa minut kuitenkin pysyttelemään opitussa ja itselleni turvallisella alueella, jolla tiedän onnistuvani. Olen halunnut kysyä itseltäni, miksi onnistumisen tarpeeni on niin suuri ja miten voisin itse luoda tilaa arvaamattomalle toistetun ja harjoitellun muodon sisälle. Koen, että liika oikein tekeminen ja halu onnistua tukahduttaa elämän arvaamattomuuden. Siksi aloin kiinnostua arvaamattomuuden hetkistä ja päätin suunnata suurennuslasin niihin.

Syksyllä 2019 aloittaessani maisteriopinnot kuulin sanan *horjuttaminen* ensimmäistä kertaa näyttelemisen kontekstissa. Päätin lähteä tutkimaan, voisiko horjuttaminen olla keino ravistella haluani onnistua ja suoriutua tehtävästä hyvin. Aloitin matkani kohti työskentelyä ja oman näyttelijändramaturgian etsintää, jonka avulla voisin tönäistä itseni takaisin leikkiin ja sysätä itseni pois tutuista ja itseäni hidastavista ajattelumalleista. Huomasin heti, että horjuttaminen on aiheena laaja ja että voisin tutkia sitä monesta näkökulmasta. Niinpä päätin rajata aiheen kysymykseen, miten horjutan nimenomaan itse itseni.

Maisterin opinnäytetyöni käsittelee sitä, mitä kaikkea horjuttaminen voisi näyttelijäntyössäni tarkoittaa. Kysymys siirtymistä liittyy olennaisesti horjuttamiseen ja turva on asia, jota nämä molemmat vaativat. Opinnäytteeni keskeiset kysymykset ovat: mitä horjuttaminen tarkoittaa minulle ja miten horjutan itseäni? Miksi haluan horjuttaa itseäni ja mitä siitä seuraa? Mikä estää minua horjuttumasta ja milloin kaipaan turvaa? Mitä turvassa oleminen tarkoittaa? Miten voin virittää itseni tilaan, jossa voin horjuttaa ja yllättää itseni?

Luvussa kaksi palaan hetkeksi menneeseen ja tuon näkyville, mitkä tekijät erilaisissa koulutuksissa ja ammattikentällä ennen maisteriopintojani Nätyllä ovat vaikuttaneet oman henkilökohtaisen näyttämöni syntymiseen ja käsitykseeni itsestäni näyttelijänä osana sitä. Avaan työhön liittyvien kokemusten kautta lähtökohtiani, joiden näen olevan inspiraatio tämänhetkiseen horjuttamisen tutkimiseen. Luvun lopussa kuvaan musiikkiin liittyviä ruumiillisen tuntoisuuden muistoja, joiden näen ohjaavan taiteellista ajattelua ja luovan vankan perustan henkilökohtaiselle kokemukselleni turvasta.

Luvussa kolme kuvaan ensin horjuttamisen ensiaskeleitani reflektoiden kokemuksiani ja oivalluksiani peilaten niitä vuonna 2019 Nätyllä järjestettyyn Showpaini-opintojaksoon. Tämän jälkeen avaun horjuttamiseen liittyvää keskeistä tekniikkaa ja käsitteistöä.

Seuraavissa luvuissa lähestyn tutkimuskysymyksiäni kahden esityksen kautta. Näiden erilaisten teosten avulla tutkin, miten horjuttaminen ja turva ovat ilmenneet eri kohdissa sekä minussa että näissä erilaisissa prosesseissa. Luvussa neljä kirjoitan henkilökohtaiseen aiheeseen perustuvasta monodraamaesityksestä *Mihin katosit?*, jonka toteutin vuonna 2020 yhteistyössä Mielenterveysomaiset Finfami ry:n kanssa. Tämän esityksen yhteydessä tarkastelen muun muassa sitä, miten horjuttaminen tapahtuu, kun aihe on henkilökohtainen ja vaikea. Lisäksi havainnoin, miten kokemus turvasta on ilmennyt sekä esitystä rakentaessani että itse esitystapahtumassa.

Toinen, luvussa viisi käsittelemäni esitys on taiteellinen opinnäytteeni, Teatterimontussa syksyllä 2020 ensi-iltansa saanut *Paskateoria*. Esityksen kohdalla syvennyn hahmoista löytämiini horjuttaviin piirteisiin, joita ovat esimerkiksi havainnot ja kokemukset materiaalisuudesta, sukupuolesta, toistosta sekä katseen vallasta. Tarkastelen opinnäytteenissäni tutkimuskysymyksiäni muutaman teoreettisen viitekehyksen kautta. Molempien esitysten näyttelijäntyön jäsentämisessä käytän apunani David Graverin

havainnollistusta erilaisista ruumiillisen läsnäolon tavoista. Peilattessani kokemuksiani horjuttamisen synnyttämistä tuntemuksista, opinnäytteen kuluessa hyödynnän Victor Turnerin rituaaliteoriasta lainaamiani *liminaalin* ja *communitasin* käsitteitä sekä Mary Douglasin ajatuksia epäjärjestyksen voimasta. Lisäksi kuljetan tekstissä mukana Tšehov-tekniikan teoriaa pohtien, miten tapani käyttää sitä on muuttunut esitysprosessien aikana ja miten olen valjastanut kyseistä tekniikkaa horjuttamisen välineeksi.

Opinnäytteen viimeisessä eli kuudennessa luvussa avaan horjuttamisen synnyttämiä tunteja ja oivalluksia, ja pohdin, miten oma katseeni suhteessa näyttämöön on muuttunut maisteriopintojeni aikana. Tunnustelen, miltä turvan kokemus tuntuu nyt ja annan äänen mahdollisille tuleville jatkotutkimusideoille. Opinnäytteeni päättää manifesti mahdolliselle tulevaisuuden näyttämölle.

2 MINUN NÄYTTÄMÖNI RAKENTUMINEN ENNEN MAISTERIOPINTOJA

Näyttelijän ruumiini on yhdenlainen näyttämö, jossa vaikuttaa elämänhistoriani. Sitä, millaisessa ympäristössä olen kasvanut ja millaisia ammatillisia mahdollisuuksia olen saanut, ei voi nähdä erillisenä suhteessa siihen, millaiseksi taiteilijaksi olen kasvanut ja millaisena näyttelijänä itseni näen. Maisteriopintoni Nätyllä ovat tarjonneet mahdollisuuden jäsentää sekä ammatillista että henkilökohtaista kokemushistoriaani, jota kannan mukana. Näiden opintojen aikana olen tarkastellut ihanteitani, käsityksiäni sekä kokemuksiani omasta näyttelijäntaiteesta ennen ja nyt. Siksi aloitankin kirjallisen opinnäytteeni taustoittamalla kokemus- ja työhistoriaani, ja tuomalla näkyville, mitkä tekijät ovat elämäni aikana kenties vaikuttaneet siihen, miten henkilökohtainen näyttämöni on rakentunut.

Ennen maisteriopintoja olen käynyt monia erilaisia kouluja. Useimmat näistä eivät ole olleet suoranaisesti kouluja, vaan tuo sana tarkoittaa minulle laajemmin oppimista niin oppilaitoksissa, työelämässä kuin ihmisiltäkin. Kouluni ovat olleet laitosteattereita, kiertue-esityksiä, ihmisiä eri yhteisöissä, oppilaitoksia, elokuvia, musiikkikonsertteja ja monitaiteellisia teatteriesityksiä. Näille tekijöille on yhteistä niiden ruumiillisuus, esitysympäristöjen luonne sekä haastavuuden äärellä innostuminen. Yhdessä ne myös taustoittavat sitä, miten kokemukseni ovat muuttuneet taiteelliseksi ajatteluksi, millainen taiteellinen kädenjälkeni on juuri nyt ja miksi olen halunnut lähteä tarkastelemaan horjuttamista. Uskon, että historiani vaikuttaa siihen, mitä haluan tuoda näyttämölle, millaista maailmankuvaa pyrin vahvistamaan ja mitä haasteita kohti haluan mennä.

Professori Pauliina Hulkko (2013) esittelee väitöstudkimuksessaan Robert Gordonin (2006) ”kuusi tapaa tarkastella 2000-luvun länsimaista nykynäyttelemistä. Kukin näistä kategorioista pitää sisällään oletuksen sekä tavoiteltavasta näyttelemistavasta että siihen liittyvästä esitystyyppistä:

1. erilaiset realistiset henkilöhahmon rakentamiseen pyrkivät lähestymistavat (lähtöoletuksena näyttelemisen psykologisena totuutena),
2. näyttelijä skenografisena instrumenttina (esitys keksintönä),
3. improvisaatio ja pelit (teatterin tekeminen leikkinä tai pelinä),
4. esitys poliittisena käytäntönä (näyttelemisen muutoksen harjoittamisena),

5. itsen ja toisen tutkiminen (näyttelemisen henkilökohtaisena kokemuksena) sekä
6. esitys kulttuurisena vaihtona (oman toiseuden näyttelemisen).” (Gordon 2006, 6. lain. Hulkko 2013, 110.)

Kun katson omaa ammatillista polkuani, huomaan, että ennen maisteriopintoja olen lähestynyt näyttelijäntyötä kohtien yksi ja viisi mukaisesti psykologisena totuutena sekä henkilökohtaisena kokemuksena. Tästä havainnosta käsin palaan seuraavissa alaluvuissa hetkeksi omaan historiaani tarkastelemaan muutamia keskeisiä tekijöitä, jotka ovat muovanneet kokemustani näyttelemisestä ennen maisteriopintoja. Palaan Gordonin kategorioihin opinnäytteen loppuluvussa, jossa reflektoin sitä, miltä näyttelijäidentiteettini tuntuu nyt, maaliskuussa 2021.

2.1 Monet kouluni

Pitkä historia, joka minulla on musiikin parissa ja musiikin ympäröimänä, vaikuttaa suuresti siihen, miten hahmotan omaa näyttelemistä. Koen, että musiikkiin liittyvät kokemukset ja musiikki itsessään vaikuttavat vahvasti ammatti-identiteettiini ja taiteelliseen ajatteluuni ja on näin ollen yksi kouluistani. Nykyään omaa näyttelemistä jäsentäessäni, hahmotan sitä usein musiikin ja musiikillisten termien kautta. Saatan esimerkiksi piirtää käsikirjoitukseen merkintöjä *crescendoista*, eli voimistumisista suhteessa kohtausten intensiivisyyteen, ja tunnustella dialogissa tai liikkeellisissä koreografioissa *fermaatteja*, eli määrittelemättömiä taukoja. Kun saan uuden kappaleen nuotit eteeni, alan vähitellen muodostamaan omaa suhdettani teokseen, tekemään valintoja tulkintani perusteella ja luomaan musiikillista kuljetusta kokonaisuuteen. Samalla tavalla ajattelen näyttelijänä tekeväni esityskäsikirjoitukselle.

Käytän paljon sanaa *resonanssi* tunnustellessani, miten omat valintani suhteutuvat esityskokonaisuuteen tai yksittäiseen kohtaukseen. Resonanssi sen alkuperäisessä merkityksessään tarkoittaa myötävärähtelyä; jonkun tietyn aineen luontaista värähtelytaajuutta tietyn kokoisena kappaleena tietyssä tilassa (Fonetiikan muistiinpanot 2007). Itselleni resonanssin ajattelu konkretisoituu siinä, miten esimerkiksi toisen näyttelijän teko, äänensävy tai oma puvustusmateriaali vaikuttavat minussa milläkin hetkellä. Se, mitä näyttämöllä teen tai tunnen, on energiaa, joka lähtee minusta kohti toisia ja tilaa. Vastaavasti se, millaista energiaa toisista näyttelijöistä ja tilasta siirtyy minuun,

vaikuttaa eli resonoi minussa aina jollakin tavalla. Pidän ajatuksesta, että olemme esiintyjinä yhdessä taiteellisten suunnittelijoiden kanssa kuin yksittäisiä soittimia, jotka luovat yhdessä tietynlaisen uniikin yhteisen soinnin. Tuo sointi soittaa tilaa ja katsojia, ja ne meitä, jolloin esityksen todellisuus on joka kerta kuin iso orkesteri. Esityskokonaisuuden ja omat kuljetukseni esityksen sisällä hahmotan ruumiissani kuin partituurina. Tulen avaamaan tätä partituurin ajattelua seuraavassa luvussa tarkemmin.

Opiskelin vuosina 2008–2012 teatteri-ilmaisun ohjaajaksi esittävän taiteen koulutusohjelmassa Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Tuolloin halusin tutkia teatteritaidetta ja sen mahdollisuuksia suhteessa erilaisiin yhteisöihin. Opiskeluajanani Metropoliaassa minulla heräsi palo toteuttaa sekä kiertue- että tilalähtöisiä esityksiä missä tahansa, minne mielikuvitus riittää. Tärkeänä oppina koen saaneeni Metropoliaasta laajan näkemyksen siitä, mihin kaikkeen teatteria voi käyttää ja soveltaa. Esimerkkejä tällaisista soveltavan teatterin työskentelyvälineistä ovat tarinateatteri ja forum-teatteri, jotka kuuluvat tälläkin hetkellä työnkuvaani. Metropolian antama koulutus loi pohjan taiteellisen ajatteluni kasvamiselle, rohkaisi olemaan valpas, tutkimaan ympäristöä ja etsimään ilmiöitä, joista juuri minä haluaisin tehdä esityksiä. Se antoi myös hyvät valmiudet luoda omia esityksiä, ja kannusti monitaiteellisuuteen. Jo valmistuessani kuitenkin tiesin, että haluan jossain vaiheessa elämäni vielä tehdä maisteriopinnot ja syventyä näyttelijäntaiteeseen.

Viimeisenä opiskeluvuoteni Metropolia Ammattikorkeakoulussa olin ammattiharjoittelussa Todellisuuden tutkimuskeskuksessa (TTK), jossa työskentelen edelleen. TTK, sen jäsenet ja tuotannot ovatkin olleet yksi kouluistani. TTK:n tuotannoissa esiintyessäni olen saanut pohtia, mitä näyttämö ja esitys ovat ja miten esityksellä voi tutkia. Olen saanut kehittää esityskonsepteja, joissa haastetaan mahdotonta ja ravistellaan niin itsestäänselvyyksiä kuin automatisoituneitakin tapoja havainnoida itseä ja ympäröivää todellisuutta. Käsitykseni sekä näyttämöstä ja esityksestä että ymmärrykseni katsojuudesta ovat laajentuneet. Julius Elon ja Tuomas Laitisen (2011, 28–30) tavoin tarkastelen katsojaa nykyisin ennen muuta kokijana ja elimistönä, jonka koko keho, hermosto, tietoisuus, tiedostamaton ja elämänhistoria tulevat läsnä oleviksi esitystapahtumassa ja ovat osa esityksen syntymistä esiintyjien ja katsojien välillä.

Yksi tärkeistä kouluistani sijoittuu vuosiin 2016–2017, jolloin työskentelin Kajaanin kaupunginteatterissa näyttelijäkiinnityksellä ja sain työskennellä alueteatteripuolella. Veimme esityksiä kuntiin, joiden asukkailla oli pitkä matka matkustaa teatteriin. Itselleni uusi haaste oli esitystilojen muuttuminen lähes päivittäin, jolloin kiehtovinta ja opettavaisinta oli muokata esitystä aina suhteessa eri kokoisiin tiloihin. Kun vastassa olivat isot hallit, ilmaisua piti kasvattaa huomattavasti, kun taas pienissä intiimeissä tiloissa korostui esimerkiksi tarkkuus. Kymmeniä kertoja toistetusta esityksestä ja henkilöahmoista löytyi tilojen kautta aina jotain uutta ja yllättävää.

Edellä kuvaamani kokemukset tulevat lähelle myös työtäni klovnina, missä mikään ei ole itsestään selvää tai automaattista. Nimettäköön työ klovnina viidenneksi koulukseni. Erityisesti Klovnit ilman rajoja ry:n klovniensa kanssa tekemäni työskentely pakolaisleireillä Kreikassa on opettanut minulle paljaana ja epävarmana olemista yleisön edessä. Suunnitelmat ja tasapaino järkkyvät jatkuvasti esityksissä, kun yhtäkkiä peltoaukealla puhkeaa ukkosmyrsky tai rekvisiitat lähtevät lasten mukana ”kävelemään”. Klovneria on opettanut minulle, miten tärkeää on luoda erityinen suhde katsojien kanssa. Lisäksi se on opettanut minut katsomaan asioita, esineitä, ilmiöitä ja ihmistä joka kerta uusin silmin. Se on opettanut ei-olettamista, ei-tietämistä, uteliaisuutta, kekseliäisyyttä, herkkävireistä kommunikaatiota yleisön kanssa sekä leikin, ”pöljäilyä” ja naurun voimaa. Mihail Tšehovin (2017, 137) tavoin ajattelen, että ”klovni opettaa sinua uskomaan mihin tahansa itse haluat”.

Yhteisöllisyyden ohella tunnistan taiteellisesta ajattelustani myös aivan toisenlaisen juonteen. Se liittyy aasialaisiin esityksiperinteisiin, joiden ajattelevan olevan yksi kouluistani. Vuonna 2006 pääsin esiintymään japanilaiseen Noo-teatteriesitykseen, joka laajensi taiteellista ajattelua ja tarjosi uudenlaisia harjoittelurutiineja. Noo-teatterin traditio oli aivan uudenlainen tapa lähestyä näyttämöä, ruumiillisuutta ja erityisesti kokemusta oman ja näyttämön ajan risteämisestä. Hyvin meditatiivinen ja hidastempoinen liikekieli täynnä merkityksiä ja symboleita yhdistettynä hyvin nopeasti kulkevaan mieleeni oli tajunnanräjäyttävä kokemus. Minua inspiroi myös se, miten japanilaisessa teatterimuodoissa sana *tanssi* koskee näyttelijää. Yoshi Oidan mukaan näyttelemisen ei esiinny erillisenä taitona, vaan esittämistä kutsutaan joko tanssiksi, lauluksi tai puheeksi. Länsimaalainen nimittää näiden taitojen summaa näyttelemiseksi. Japanissa taas perinteisen esiintyjän odotetaan kykenevän laajaan äänelliseen ja fyysiseen

ilmaisuun, jossa tanssi on henkilön, tilanteen, suhteen ja tunteen visuaalinen ilmaus yhtä lailla kuin puhdasta liikettä. (Oida 2004, 12–13.)

Noo-teatterin ohella toinen vahvasti taiteellisen ajatteluuni ja ruumiissani vaikuttava aasialaisen esityserinteen muoto on kiinalainen peking-ooppera, jossa yhdistyvät musiikki, laulu, näyttelijäntyö, tanssi sekä perinteiset taistelulajit. Peking-ooppera on opettanut minulle liikkeiden, erityisesti käsien ja silmien tarkkuutta ja ilmaisuvoimaisuutta sekä kokonaisvaltaista liikkeen aksentointia suhteessa musiikkiin. Nautin tällaisesta tarkkuudesta suuresti, ja peking-ooppera on opettanut vaalimaan sitä myös näyttämöllä. Sekä noo-teatterin että peking-oopperan fyysiset ja keskittymisharjoitteet kulkevat edelleen mukanani osana harjoittelurutiineitani.

Peking-oopperan muoto auttoi minua myös ymmärtämään, mistä työskennellessäni nautin. Kun aloitin ensimmäisen peking-ooppera-roolini harjoittelemisen, tunsin hämmäntävällä tavalla onnellisuutta siitä, että en aluksi osannut muodon fyysistä estetiikkaa lainkaan. Tunsin olevani harjoituksissa todella elossa, koska sain painia vaikeiden ja todella haastavien fyysisten haasteiden äärellä päivittäin. Opin koko ajan, ja ensi-iltaan tultaessa kokonaisuus oli kasassa. Olin saavuttanut nuo haasteet, mutta jatkuvan opettelun ja epävarmuuden kautta ymmärsin, että mahdottomat tehtävät sekä innoittavat minua että saavat minut pois totutusta ja onnistumisen pakosta.

Monet kouluni ovat siis olleet monitaiteellisuuteen inspiroiva soveltavan teatterin koulutus, esityksen käsittämistäni laajentanut työ Todellisuuden tutkimuskeskuksessa, rutiineja ja itsestäänselvyksiä ravisteleva kiertue-elämä niin Suomessa kuin maailmalla, pitkä historiani musiikin parissa sekä harjoitteluani rikastavat aasialaiset teatteriperinteet. Juuri haasteiden tuoma ei-tietäminen ja ei-olettaminen kiinnostavat minua taiteellisesti juuri tällä hetkellä, ja ne ovat yksi inspiraatio opinnäytteeni aiheelle.

2.2 Tšehov-tekniikka

En ole koskaan ajatellut, että jokin tietty tekniikka olisi näyttelijäntekniikoista sellainen, jota vaalisin kaikissa töissäni. Kokemukseni mukaan erilaiset tehtävät vaativat erilaiset tekniikat. Haluan myös itse tutustua uusiin tekniikkoihin ja laajentaa näkökulmiani näyttelijäntaiteeseen, jotta minulla olisi mahdollisimman paljon erilaisia työ- ja

apuvälineitä, joita voin halutessani käyttää, muokata ja yhdistää työskentelyn vaatimusten mukaan. Haluan kuitenkin nostaa Tšehov-tekniikan esiin, sillä se on kulkenut mukani ennen maisterivuotia ja niiden aikana. Olen saanut siitä paljon apua sekä teatteri- että kameratyössä, niin valmistautumisessa, roolihahmon rakentamisvaiheessa kuin virittymisessä työhön yhdessä muiden näyttelijöiden kanssa.

Tšehov-tekniikka on psykofyysinen näyttelijäntyön tekniikka, jonka kehitti Konstantin Stanislavskin oppilas Mihail Tšehov (1891–1955). Stanislavski määritteli näyttelijäntyön siten, että se on elämistä totuudenmukaisesti annetuissa kuvitteellisissa olosuhteissa, ja myös Tšehov korostaa mielikuvituksen voimaa. Tekniikan ydin on näyttelijän inspiraation herättämisessä, ja sen erilaisissa harjoitteissa näyttelijän mielikuvitusta ja ruumista aktivoidaan yhtä aikaa. (Tšehov-tekniikan muistiinpanot 2018–2020.)

Itselleni eniten hyötyä on ollut Tšehov-tekniikkaan sisältyvistä käsitteistä *psykologinen ele* ja *atmosfääri*. Niiden avulla olen saanut tuotua mielikuvitukseni työskentelyn keskiöön. Näyttelijän tahtoa aktivoivia psykologisia eleitä ovat esimerkiksi toista kohti kurottaminen, lävistäminen, poraaminen, syleily, vetäminen, alas painaminen, nostaminen, laajeneminen ja supistuminen. Psykologisia eleitä voi ajatella roolia rakentaessaan, suhteessa toiseen henkilöön tai yksittäisten kohtausten dramaturgiassa. Tšehov-tekniikkaa harjoiteltaessa eleet tehdään ensin fyysisesti, jotta niistä saadaan ruumiillinen kokemus ja tuntu. Vähitellen niiden fyysistä näkyvää liikettä pienennetään, ja lopulta näyttelijä jättää ne sisälleen omiksi sisäisiksi suunniksi. Toki eleet voivat olla myös näkyviä, naturalististen eleiden kaltaisia, tai ne voivat toimia mielessä ja ruumiin tunnussa fyysisten eleiden ja sanojen takana (Tšehov 2017, 38).

Ennen kuin löysin Tšehov-tekniikan ja sen harjoitteet, työskentelin paljon oman elämän kokemusten kautta yrittäen etsiä samaistumispintaa omien ja roolihahmon tunteiden välillä. Tuolloin ajattelin, että minun tulee löytää omasta elämästä jokin samanlainen kokemus, jonka sitten roolihahmona eläisin mielessäni, uudelleen ja uudelleen. Kuvittelin, että vain tällöin kokemani tunteet olisivat totta. Tällainen työskentely kävi kuitenkin itselleni hyvin raskaaksi ja kuormittavaksi ja tuntui, että leikkisyys oli kaukana. Työskentelytapa oli myös epävakaa, sillä välillä omat muistot eivät herättäneet minussa mitään tuntemuksia. Tämän takia kiinnityin tekniikassa myös siihen, että näyttelijän psyyke on aina roolihahmon suojaama. Tämä tarkoittaa sitä, että vaikka roolihahmo kuinka kärsisi, voi näyttelijä samanaikaisesti kokea iloa ja nautintoa työssään. (Tšehov-

tekniikan muistiinpanot 2018–2020.) Tällä tavoin psykologiset eleet ja mielikuvituksen tuominen keskiöön, ovat vapauttaneet minut muistojen taakasta ja antaneet tilaa läsnä olevalle hetkelle, toisten näyttelijöiden kuuntelemiselle ja yllättäville tuntemuksille, jotka heräävät kuvitteellisista olosuhteista.

Toinen Tšehov-tekniikan käsite atmosfääri puolestaan värittää kaikkea toimintaa näyttämöllä. On aivan eri asia kuvitella olevansa keskellä avomerta kuin kauppakeskuksessa tai ahtaassa hississä. Atmosfääriin nojaamalla oman ruumiin tuntu, liikkeen laatu ja ääni muuttuvat kuin huomaamatta, ja siten myös ajatukset, tuntemukset ja sisäinen tunnelma muuttuvat (Tšehov 2017, 24). Tšehovin mukaan atmosfääriin täyttämä tila ja ilma ympärillä kannattelevat näyttelijän elävää ja luovaa aktiivisuutta ja ovat innoituksen lähde. Tšehov kuvailee, miten välitön yhteys näyttelijän ja katsojan välille syntyy, kun he ovat saman atmosfääriin vallassa. Silloin katsoja alkaa ikään kuin näytellä yhdessä näyttelijän kanssa. (Tšehov 2017, 23–24.)

Nykyään näyttelijäntyössä on minulle keskeistä juuri sitoutuminen yhteiseen leikkiin: päätän keskittyä ja sitoutua esimerkiksi psykologiseen eleeseen, jolloin fokus ja keskittyminen siirtyvät itsestä pois kohti toista. Näin roolihahmolle tulee tilaa, se voi ottaa vallan ja alkaa elää minussa. Antamalla psykologisen eleen tai atmosfääriin vaikuttaa, olen kokenut, että tuntemukset nousevat kuin itsestään. Atmosfääriin luoma jännite on muuntanut tilanteita orgaanisesti, ja minä olen voinut elää tilanteen mukana. Jos kuitenkin tulee hetki, jolloin en tiedä, mitä tapahtuu ja kadotan keskittymisen, voin psykologisen eleen kautta palauttaa itseni eleen ruumiilliseen tuntuun. Tekniikka tulee apuun, kun sitä tarvitsee, mutta näytellessä ajatukset eivät mielestäni saa olla tekniikassa.

2.3 Ruumiillisen tuntoisuuden muistot turvasta

Ruumiillisen tuntoisuuden muistot tarkoittavat minulle oman ruumiini sisällä olevaa aistimuksen kokemusta, kokonaisvaltaista elämystä, joka on yleensä lähtöisin jostain ulkoisesta tapahtumasta. Tällöin jokin tapahtuma synnyttää minussa voimakkaan sisäisen tuntemuksen, jossa tulen tietoiseksi oman ruumiini sisätilasta ja sen laajenemisesta suhteessa tilaan.

Sekä katsojana että esiintyjänä haluan, että esitys ja esiintyminen tuntuvat ruumiissani. Nautin siitä, miten esitykset järjestyvät kokonaisvaltaisesti niin ajattelua kuin fyysistä ruumistani. Sivusin tätä aihetta jo Metropolian opinnäytteessäni, jossa pohdin ihmisäänen henkilökohtaisuutta ja sitä, miten oman ja toisten äänien resonaation ja värähtelyn kautta voi oppia tuntemaan omaa kehoaan tarkemmin. Maisteriopintojeni aikana olen pohtinut, mistä tämä kiinnostus ruumiilliseen tuntoisuuteen johtuu, ja päädyin varhaisiin musiikkiin liittyviin kokemuksiin, joiden koen olevan valtava turvan kokemus ruumiissani.

Ensimmäiset musiikkiin ja sen kokonaisvaltaisuuteen liittyvät muistot yhdistyvät klassisen musiikin orkesterikonsertteihin Helsingissä sijaitsevassa Johanneksen kirkossa, jossa olin katsomassa vanhempieni esiintymistä. Isälläni oli oma kamariorkesteri ja -kuoro, jonka solistina äiti lauloi. Lauloin itse myös tuossa kuorossa ensimmäistä kertaa yksitoistavuotiaana vuonna 1999. Alle kouluikäisenä minulle turvallisin paikka nukkua oli kirkon urkuparvella urkujen pauhatessa, kun isä soitti. Välillä lähdin juoksemaan kirkkoa ympäri ja kuvittelin urkupilleistä lähtevät äänet hahmoina, jotka juoksevat kanssani. Välillä nuo äänet pelottivat, mutta tiesin isän olevan lähellä, joten saatoin keskittyä leikkiin. Viihdyin myös kuoron ja orkesterin välissä, missä oli pieni porras, jolla istuessani saatoin katsella yläpuolellani kaikkia eri soittimia. Muistan istuneeni silmät kiinni portaalla ja tunnustelleeni, kuinka hauskalta tuntuu, kun musiikki tärisyttää luitani.

Pääsin ala-asteikäisenä laulamaan Suomen Kansallisoopperan lapsikuoroon ja lauloin siellä yli kymmenen vuotta. Muistan tarkasti yhden esityksen 2000-luvun alkupuolelta. Esitys oli Modest Musorgskin ooppera *Boris Godunov*, jota olimme esittäneet jo monta iltaa perä jälkeen. Olin satapäisen kuoron keskellä ja lauloin niin lujaa, kuin minusta lähti. En kuullut itseäni, koska meteli oli niin voimakas. Seisoin keskellä suurta näyttämöä, orkesteri pauhasi edessäni, ja äänet kietoivat minut valtavaan äänimassaan. Tunsin suurta turvan tunnetta keskellä tuota kaikkea, kun laulajien äänet ja orkesterisoittimet soivat yhteen kuin yhtenä soittimena. Kaikki nuo äänet resonoivat ruumiissani, ja tuntui, että omat ääri viivat katosivat ja minusta tuli yhtä yhteisen soinnin kanssa. Muistan ajatelleeni siinä hetkessä: ”Tässä minä haluan olla.” Kun katson tästä päivästä käsin tuota hetkeä, ajattelen, että siinä kiteytyy kiinnostukseni taiteen yhteen tuovaan voimaan, pysähtymiseen ja mahdollisuuteen kokea jotakin tavanomaisuudesta ja itsestään selvästä poikkeavaa.

Yksi näkökulma, jonka avulla tarkastella tällaista yhteisen soinnin ja sulautumisen tuntua on *oseaaninen kokemus*, johon Nätyn puheen ja äänen yliopistonlehtori Tiina Syrjä väitöstutkimuksessaan viittaa. Kuten Syrjä (2007) Välimäkeä lainaten toteaa, oseaaninen kokemus viittaa ”tunteeseen suurempaan kokonaisuuteen sulautumisesta, minkä on katsottu olevan muistijälki lapsen varhaisesta ykseydestä äidin kanssa ennen subjektin ja objektin rajojen vakiintumista sekä ajan, paikan ja egon eriytymistä” (Välimäki 2005, 81, lain. Syrjä 2007, 167). Oseaanisessa kokemuksessa ”ruumiin ulkomaailmasta erottava raja tulee ylityksi tai hämärrytetyksi” (Syrjä 2007, 167). Samankaltaista uppotumista ja tunnetta omien ääriviivojen sulautumisesta tilaan koen vieläkin kuullessani esimerkiksi orkesterimusiikkia, jolloin valtava lämmin turvan tuntu valtaa ruumiini ja tunnen olevani kuin tuo sointi.

Toinen näkökulma, jonka kautta kokemusta voi tarkastella on tahdistumisen ja synkronisaation näkökulma, jota Tommi Himbergin (2012) mukaan tapahtuu aidossa musiikillisessa vuorovaikutuksessa esiintyjien kesken. Tahdistuessaan osapuolet mukautuvat toistensa rytmiin, millä on positiivisia emotionaalisia ja sosiaalisia vaikutuksia Himberg 2012, 17–22). Vaikka Himbergin tutkimus koskee musiikkia, ajattelen, että tahdistumisen ilmiö koskee yhtä lailla sekä näyttelijöiden että näyttelijöiden ja katsojien välistä vuorovaikutusta. Erityisen vahvasti ajattelen tämän liittyvän kohtausten atmosfääriin, joka synnyttää välittömän yhteyden näyttelijän ja katsojan välille, jos olemme saman atmosfäärin vallassa. Oman kokemukseni mukaan tällaisissa hetkissä tuntuu kuin koko esitystila ja kaikki ihmiset siinä resonoisivat minussa. Tuo ruumiillinen tuntu tuo minulle esitystilanteissa turvaa. Palaan edellä mainitsemiini näkökulmiin luvussa neljä käsitellessäni turvan kokemuksiani yleisön kanssa.

Soittaessani pianoa koen usein tuota sulautumisen ja turvan tunnetta, jota lapsuuden orkesterikokemuksessa kuvasin. Aloitin pianonsoiton nelivuotiaana ja koen, että pianosta on tullut minulle kuin toinen ruumis. Kun näen missä tahansa tilassa pianon, tunnen olevani turvassa, sillä se ankkuroi minut johonkin tuttuun ja turvalliseen sekä myös omaan lapsuudenkotiin, jossa elävä pianomusiikki oli ja on jatkuvasti läsnä. Aikuisiällä olen myös ymmärtänyt pianonsoiton ja näyttelijäntyön välisen yhteyden. Koen sekä soittaessani että näytellessäni, että sävelet ja sanat kertovat ja paljastavat minusta aina jotain sekä itselleni että muille. Samalla tavalla kuin jokaisella näyttelijällä on oma persoonansa ja elämäkokemuksensa, jota uniikissa ruumiissaan kantaa, yhtä lailla

muusikko piirtää oman itsensä jokaiseen säveleen. Tämän takia tunnistan välillä itsessäni myös halun suojata itseäni turvautumalla hyvin harjoiteltuun suoritukseen, jotta virheiden ja paljastumisen vaaraa ei syntyisi. On helpompi piiloutua muodon taakse ja tehdä tutusti ja turvallisesti, sillä riskittömässä työskentelyssä on pienempi vaara tehdä virheitä.

Tunnistan virheiden pelon juontavan juurensa osin klassisen musiikin opiskeluun ja pianokonserttien pitämiseen hyvin nuorena. Tunsin konserteissa valtavaa onnistumisen painetta, sillä klassisessa musiikissa, jossa nuotit määräävät kappaleen etenemisen, ei ole varaa improvisaatiolle. Jos yhtäkkiä kaikki ulkoa opeteltu katoaa jännittävässä esiintymistilanteessa, niin virheen kuulevat kaikki. Lapsena välillä tällaiset esiintymistilanteet olivat jännittäviä vain sen takia, että pelkäsin soittavani väärin ja unohtavani kaiken. Näissä tilanteissa tunsin turvattomuutta, jolloin epäonnistumisen ja yksin esillä olemisen kokemukset tuntuivat ajallisesti ikuisuuksilta.

Vuosien saatossa pianonsoitosta näyttelemiseen siirtynyt virheiden pelko on laantunut, mutta välillä edelleenkin tunnistan sen ruumiissani ja vaikuttavan myös näyttelijäntyöhöni. Paikoin se tulee esiin pääni sisäisenä äänenä, joka pohtii epäonnistumisen mahdollisuutta ja uhkakuvia siitä, ettei oma työni riitä, etten osaa tarpeeksi hyvin. Saatan näin asettaa itselleni suuret paineet siitä, että minun tulisi onnistua heti, ensimmäisissä harjoituksissakin. Tällaisissa turvattomissa hetkissä vaarana on se, että omana suojamekanismina jäänkin omalle mukavuusalueelleni, jotta ei edes syntyisi mahdollisuutta epäonnistua, ja näin en uskalla heittäytyä työskentelyyn, niin kuin haluaisin. Vuosien mittaan olen kuitenkin oppinut tunnistamaan omia kuvitteellisia uhkia erilaisissa hetkissä, ottamaan ne ikään kuin erillisinä olioina viereeni, olemaan niiden kanssa ja rauhoittamaan itseäni. Esimerkiksi ennen esityksiä juuri musiikin kuuntelu palauttaa minut niin oman ruumiini ääreen, tuo turvaa kuin avaa kiinnittymisen ympäristööni. Olen kuunnellut musiikkia myös kirjoittaessani tätä työtä ja siten palauttanut itseni moniin ruumiillisiin tunteihin käsittelemissäni esityksissä.

Minun näyttämöni on siis rakentunut muun muassa näistä edellä kuvaamistani kokemuksista ja tekijöistä. Tässä luvussa kuvaamani monipuoliset kouluni ja vahva ruumiillinen turva musiikkiin nojaamisesta ovat asioita, joihin tukeudun taiteellisessa työskentelyssäni. Samalla kuitenkin juuri nämä kyseiset kuvaamani esimerkit nostavat esiin sen, miksi olen halunnut lähteä horjuttamaan. Niissä tulee näkyville minua eteenpäin kuljettava voima eli haastavien asioiden äärellä innostuminen ja haastavuuden

synnyttämä yllätyksellisyys, joka saa minut pois totutusta ja halustani onnistua. Olen halunnut lähteä etsimään keinoja, joilla voisin tietoisesti sysätä itseäni ennalta-arvaamattoman äärelle.

3 MINUN NÄYTTÄMÖNI: KOHTI HORJUTUSTA

Tämän luvun alussa otan ensiaskeleet horjuttamiselle antautumisessa käyttäen esimerkkinä oivalluksia vuoden 2019 Showpaini-opintojaksolta Nätyllä. Muissa alaluvuissa avaan käsitteistöä ja uutta näyttelemisen ”kielioppia”, jonka avulla olen voinut sekä jäsentää näyttelijäntekniikkaani maisteriopintojeni aikana että hahmottaa aikaisempia ajattelu- ja työskentelytapojani syvemmin.

Yhdessä nämä kuvaamani opintojaksot ja uusi kielioppi muodostavat kuin verkoston, jonka avulla olen alkanut etsimään itseäni horjuttavia työskentelytapoja ja kysymään, millaista näyttelijändramaturgiaa horjuttaminen lähtökohtana voisi synnyttää. Opinnäytteessäni näyttelijändramaturgia tarkoittaa minulle kerroksellisesti kahta asiaa. Ensinnäkin se on jonkun tietyn esityksen rakentamisen aikana aktiivista luovaa etsintää, jossa kysyn, millaisista ainesosista näyttelemiseni rakennan. Se on möyhintää erilaisten ainesosien äärellä ja niiden järjestämistä suhteessa esityksen kokonaisdramaturgiaan. Vähitellen valintoja tekemällä, poistamalla ja lisäämällä ainesosia se on eräänlaisen oman kudelman punomista, jolle syntyy oma logiikka. Toiseksi ajattelen, että esityksen sisällä näyttelijändramaturgia on tuon oman kudelmani logiikan synnyttämien reittien löytämistä esityksen kokonaisuudessa. Se on oman näyttelemisen hienovaraista kuuntelemista aina suhteessa toisiin ja esimerkiksi esitystilaan tai äänisuunnitteluun. Se on myös herkkyyttä kuunnella, millaista uutta logiikkaa tuosta suhteesta syntyy.

Käsitykseni lähenee Eugenio Barban (2010) määrittelyä näyttelijändramaturgiasta (*dramaturgy of the actor*), jossa kiinnityn juuri ajatukseen näyttelijän omasta logiikasta, joka nousee muun muassa hänen henkilöhistoriastaan, kokemuksestaan, ammatillisista tarpeistaan, tekstistä, hänelle annetuista tehtävistä sekä suhteestaan ohjaajaan ja toisiin näyttelijöihin. Näyttelijändramaturgia merkitsee näyttelijän itsenäisyyttä niin yksilönä kuin taiteilijana. (Barba 2010, 24.)

3.1 Antautuminen horjuttamiselle

Aloittaessani maisteriopinnot Nätyllä ensimmäisten opintojen joukkoon kuului professori Pauliina Hulkon vetämä Minun näyttämöni -opintojakso. Kyseiselle jaksolle tuli valita jokin oma tutkimuskysymys, jota kuljettaisimme mukaan työkentelyssä.

Pohdittuani kurssin alkupäivinä ääneen omia intohimojani tutkimuskysymyksen suhteen, sanoin lopulta: ”Haluaisin jotenkin yllättää itseni.” Tuo lause oli avain horjuttamiseen, ja siitä tuli työskentelyssäni osa jokapäiväistä sanastoani. Tunsin, että nyt olin löytänyt jotain sellaista, mikä voisi heilauttaa ja ravistella minua pois totutusta onnistumisen ja hyvin tekemisen tarpeestani sekä synnyttää arvaamattomuutta ja nautintoa erityisesti suhteessa toistoon.

Anna-Elisa Hannula (2016) kirjoittaa maisterin opinnäytteessään näyttelijän itseohjautuvuudesta kohti arvaamatonta. Hän kirjoittaa juuri näyttelijän variaatiomahdollisuuksista, jotta näyttelijäntyö ja esitys ei muuttuisi pelkäksi psykofyysisen koreografian suorittamiseksi sekä sovittujen asioiden toistamiseksi. Hannula (2016) viittaa Anne Bogartiin (2004), joka korostaa tottumusten välttelemisen tärkeyttä. Bogart käyttää tästä, mielestäni osuvasti, sanaa ”hyppääminen”: ”Joka kerta, kun näyttelijä kävelee näyttämölle, hänen on oltava valmis hyppäämään odottamatta. Vailla halukkuutta siihen näyttämö pysyy kesynä ja sovinnaisena paikkana” (Bogart 2004, 130–131, lain. Hannula 2016, 43). Minun näyttämöni -opintojaksolla minua ajoi ylläkköinen kaltainen halu hypätä ja mennä itsessäni jotakin tietämätöntä kohti, josta voisin saada inspiraatiota ja löytää uudenlaista näyttämötyöskentelyä.

Tärkeä hyppy horjuttamisen matkallani tapahtui joulukuussa 2019 Näytyn Teatterimontussa järjestetyllä Showpaini-opintojaksolla. Jakson opettajina toimivat FCF-Wrestling -järjestön painija ja kouluttaja Mikko Shemeikka sekä näyttelijä ja kouluttaja Arttu Kurttila. Viikon työskentely huipentui show'hun, jossa me opiskelijat painimme toisiamme ja FCF:n painijoita vastaan. Pureutumatta enempiä koko opintojakson sisältöön haluan tuoda esiin ison oivalluksen ja tunnun, joka tuolta kurssilta jäi. Opintojakso tuntui itselleni horjuttamisen tulikokeelta, sillä halusin tarkkailla tietoisesti valintoja, joita eri tilanteissa teen. Tunnustelin, millaisiin suuntiin nuo valinnat minua veivät, ja heti, kun huomasin, että jokin minussa halusi toteuttaa jotain tuttua, päätinkin valita toisin.

Opintojaksolla saimme itse rakentaa painihahmomme, joissa vaihtoehtoina oli olla ”hyvis” tai ”pahis”. Ajattelin ensin, että haluaisin olla ”hyvis”, joka keräilee yleisön kannustusta ja luo hyvää energiaa ympärilleen. Tämä tuntui kuitenkin liian turvalliselta ja mukavalta. Päätinkin tutkia minulle vieraampaa, mutta kuitenkin itseäni houkuttelevaa tapaa olla näyttämöllä. Päädyin olemaan heel- eli pahishahmo, hiuksiaan omalla räällään

harova, ja tämän jälkeen yleisön käsiä tavoitteleva, raskasta metallimusiikkia kuunteleva olento nimeltä Takatalvi – tilanteiden jäädyttäjä. Tavoitteenani oli saada yleisö buuaamaan Takatalvi-hahmolle. Hahmon kohdalla en ajatellut ihmistä, vaan koin sen olevan jäätävä, musta pakkasilmio, josta kaikki yrittivät pysyä kaukana. Tuntu, joka tästä jäi, oli voimakas, voimaantunut ja energisoitunut. Työskentelin jonkinlaisen oman raa’an energiani kanssa, jonka harvemmin olen päästänyt näin vapaasti ohjaamaan valintojani ja virtaamaan näyttämölle.

Sen lisäksi, että horjutin itseäni painihahmon rakentamisessa, sain kyseisellä opintojaksolla horjuttamisesta myös toisen suuren oivalluksen. Viikon kestävän kurssin aikana harjoittelimme painikoreografioita piti hioa ja toistaa niin kauan, että painiminen oli turvallista. Horjuttaminen ei siis tietenkään tullut kyseeseen painihetkissä, koska se olisi ollut vaarallista. Kiinnostavinta olikin se, kuinka koreografia itseasiassa loi turvaverkon, joka vapautti hahmolle tilaa paistatella kaikessa loistossaan ja minulle turvan horjuttaa. Jos koreografiaa ei olisi ollut, olisi luultavasti kaikki keskittyminen mennyt selviytymiseen, koska tilanteessa olisi ollut liikaa epäselviä muuttujia eikä mitään, mitä lähteä horjuttamaan.

Kehässä painiminen oli konkreettinen horjuttamisen ja turvan vaihtelun jatkumo. Painiessa keskityimme yksittäisissä lyönneissä tai nostoissa turvalliseen liikerataan, mutta hetki ennen ja tämän jälkeen oli tilaa hahmolle näytellä kipua tai voittoa. Näissä hetkissä oli tilaa tehdä joka kerta erilaisia valintoja ja näin horjuttaa omaa tekniikkaani. Myös yleisöllä oli horjuttava vaikutus, sillä sieltä saattoi väliin tulla mitä tahansa yllättäviä huuteluja, joihin hahmon tuli reagoida. Koenkin, että showpaini opetti minut tunnustelemaan herkemmin tilannetta: missä on oikea hetki horjuttaa, ja milloin toiston tuoma muoto on hyvällä tavalla turvan kokemuksen luoja.

Syksyllä 2019 siis päätin horjua, ja edellä kuvatut kokemukset Minun näyttämöni ja Showpaini-opintojaksoilta avasivat erityisen herkkyyden tarkastella hetki hetkeltä omia valintojani. Itseni horjuttamisen laatuja tutkimisessa olennaisina avainsanoina ovat leikki, vapaus, intuitiivisuus, aistimellisuus, yllätyksellisyys, ruumiillisuus ja eläimellisyys. Marraskuussa 2019 kirjoitin aiheesta työpäiväkirjaani seuraavasti:

Itseni horjuttaminen mahdollistaa yllätysten syntymisen, joka taas puolestaan saa aikaan elossa olon tunteen. [...] samanaikaisesti tunnen

olevani vahva, voimakas ja varma sekä mureneva, herkkä, hauras ja altis kuulemaan ja kuuntelemaan. Tuossa tilassa voin olla epävarma ja hukassa kunnes uusi reitti löytyy jostain, jota en voinut ehkä kuvitella olevan olemassa. (Työpäiväkirja, 20.11. 2019.)

3.2 Näyttelemisen uusi kielioppi

Maisteriopinnoissa olen saanut teoreettista ulottuvuutta näyttämölliselle ajattelulleni sekä uusia käsitteitä ja kielioppia, joiden avulla voin purkaa ja havainnoida näyttelijäntekniikkaani. Käytän tässä apunani terminologiaa ja erityistä käsitteistöä, jota olen oppinut näiden kahden opintovuoden aikana Nätyllä. Käytän horjuttamisen tutkimisessa käsitteitä *viritys*, *virittäminen* ja *vaikuttuminen*. Lisäksi pureudun *siirtymien* merkitykseen näyttelemisessä. Avaan käsitteitä nojautuen *Nykynäyttelijän taide* - julkaisuun (2011), jonka tutkimuksen loppupäätelmissä ”Ehdotus nykynäyttelijän uudeksi kieliopiksi” hyödyntämäni vaikuttamisen tekniikkaa avataan.

3.2.1 Viritys

Omassa näyttelemisessäni yhtenä vahvana pohjana on se, mitä Nätyllä oppimassani terminologiassa voitaisiin kutsua virittämiseksi. Itse olen käyttänyt virittämistä ikään kuin itseni ”säättämisenä” kutakin esitystä, harjoitusprosessia tai roolia palvelevaksi. Vuosien kuluessa virittämisen keinoni ovat saaneet erilaisia muotoja. Ajattelen, että vähän kuin musiikissa soitin säädetään oikeaan vireeseen, näyttelijänä viritän oman ruumiini ja mieleni. Kun soittimien vireellä viitataan niillä tuotettujen äänien värähtelytaajuuteen, voisi ajatella, että näyttelijänä viritän itseni oikeaan tuntuun ja tehtävään sopivalle värähtelytaajuudelle. Toki näyttelijän kohdalla ei voi puhua samalla tavalla hertseistä, mutta ajattelenkin värähtelytaajuuden laajemmin ruumiillisena tuntuna.

Maisteriopinnoissani olen kuitenkin päässyt vielä entistäkin syvemmälle virittämisen erityiseen tekniikkaan, joka Nätyn opetuksessa on vahvasti läsnä. *Nykynäyttelijän taide* - teoksen (2011) viimeisessä luvussa avataan tätä tekniikkaa, joka jakautuu kolmeen vaiheeseen: *viritykseen*, *väliseen* ja *olotilaan*. Kirjan mukaan ”viritys on psykofyysinen (mielen)liike tai liikesarja, jolla herätetään ja otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimavaroja ja avataan aistikenttiä”. (Silde ym. 2011, 211.)

Näyttelijä voi virittyä itsensä ulkopuolisista materiaaleista tai toisista esiintyjistä, yleisöstä sekä esitystilanteesta. Minkä tahansa voi ajatella olevan virittävään aistimelliseen tilaan johdettava sytyke ja näyttelijä voi kehittää niistä mistä vain. Tärkeintä itselleni kuitenkin on se, että teen tarkan valinnan siitä, mikä viritys itselläni on kulloinkin käytössä, ja vien sen loppuun asti. Kun sitoudun viritykseen täysillä, koen aistimellisen tilan olevan voimakkaampi ja selkeämpi. Kuten Tšehov (2017, 152) kirjoittaa, erilaisten tehtävien tulee ”täyttää” näyttelijän tunteet, tahto ja ruumis, ja niillä pitää olla juuret koko olemuksessa, ei vain päässä.

Viritys vie välitilaan, joka on virittynyt aistimellinen tila. Näyttelijä voi säädellä välistä loputtomasti erilaisilla ”siirtymämuuttujilla”. Ne voivat olla esimerkiksi muutoksia tempossa, tilasuhteessa, ruumiin sisäisissä aistimuksissa tai havainnon kohdistuksessa. (Silde ym. 2011, 211, 215.) Horjuttamisen kannalta kiinnostavinta itselleni on juuri tämä välitila, joka on eräänlainen siirtymävaihe. Välitilaa voi venyttää, ja siinä voi viivytellä tunnustellen tietämättömyyttä sekä sitä, mihin olotilaan se on mahdollisesti kuljettamassa. Koen virittymisestä syntyneen välitilan mahdollistavana, aistivoimaisena, kokonaisvaltaisena ruumiillisen inspiroitumisen tilana ja tuntoisuutena, mistä on mahdollisuus lähteä mihin suuntaan tahansa.

Kun annan välitilalle oman kokemuksellisen tulkintani, syntyy olotila. Olotila on kokijalleen tarkasti määrittynyt henkilökohtainen kokemus- ja havaintoavaruus, kuin oma todellisuutensa. (Silde ym. 2011, 210–212.) Olotilasta toiseen liikkuminen tapahtuu aina välitilan kautta. Kun esiintyjä tekee samasta välisestä erilaisia tulkintoja ja muuttaa sen laatua, voi päästä rajattomaan määrään erilaisia olotiloja. Vastaavasti jokainen uusi viritys ja välinen voivat tuottaa loputtomasti erilaisia tulkintoja ”aistikentästä”. (op.cit., 212–213.) Tunne on yksi olotilan mahdollisista ominaisuuksista ja se on yhteydessä välisen synnyttämään tuntemukseen, tuntuun tai tunnelmaan (op.cit., 216, 213).

3.2.2 Siirtymät ja horjuttaminen näyttelijändramaturgiassa

Olotilojen väliset siirtymät ovat paikkoja horjuttamiselle (Silde ym. 2011, 214). Siirtymistä voisi käyttää myös sanaa halkeama tai särö, joista pidän enemmän niiden railomaisen mielikuvan vuoksi. Halkeamissa on mielestäni jotain kiehtovaa ja voimakasta, ja ne herättävät mielikuvan kahden erilaisen voiman yhteentörmäyksestä. Aivan kuten mielikuvassani halkeamien synnystä, ajattelen näytellessäni olevani jatkuvasti erilaisten voimien ristitulella. Säröt yhdistyvät myös jonkin epätäydelliseen

ilmentymiseen, esimerkiksi puhtaita säveliä rikkoviin säröäniin. Käytänkin tulevissa luvuissa näitä kolmea ilmaisua, siirtymä, halkeama ja särö, vuorotellen.

Myös Hulkko korostaa siirtymien merkitystä, sillä niissä tulee esiin näyttelijän dramaturginen ajattelu. Siirtymissä tulevat näkyville näyttelijän kokemuksellinen, älyllinen, taiteellinen ja eettinen tapa tehdä valintoja. (Hulkko 2015, 96.) Siirtymät eivät ole vain siirtymistä yhdestä hetkestä toiseen, vaan ne pitävät tapahtumia kasassa, ja niissä piirtyy esiin esityksen dramaturgia (Turner & Behrnt 2008, 33, lain. Hulkko 2015, 96). Siirtymien voisi siis ajatella olevan avain esityksen logiikan ymmärrykseen. Pidän myös Hulkon ajatuksesta, että siirtymät voi nähdä paikkoina, joissa näyttelijä harjoittaa vapauttaan. Halkeamat ovat mielestäni ennen kaikkea siis luomisen ja päätöksen hetkiä, joissa näyttelijän oma dramaturginen ajattelu antaa syyn siirtymälle olotilasta toiseen. Teknisesti tarkasteltuna tämä prosessi edellyttää horjuttamista.

”Horjutus on itselle tai toiselle annettu yllättävä psykofyysinen sykäys, joka tuottaa hallittua epätasapainoa” (Silde ym. 2011, 215). Horjutuksen avulla voi purkaa vallitsevan olotilan ja rakentaa siirtymiä olotilasta toiseen. Horjuttaminen on keino päästä väliseen ja sen voidaankin ajatella olevan juuri välitilan laadun muuttamista, sen uudelleenvirittämistä ja -virittäytymistä. (Silde ym. 2011, 215.) Näyttelijänä voin ottaa impulssin itseltä, toiselta esiintyjältä, yleisöstä, esitystilanteesta tai oikeastaan mistä vain. Itselleni kaikkein tärkein havainto ja horjuttamiselle antautumisen lähtökohta on se, että esiintyjä päättää aina itse, horjuuko ja myös sen, miten tämän tekee.

Esiintyjät seuraavat toisiaan aina välisessä, josta käsin on mahdollista vaikuttua toisesta, virittyä, horjuttua ja lähteä horjuttamaan (Silde ym. 2011, 215). On kiinnostavaa, että näyttelijän itsen ja toiseen kohdistuva horjutus tapahtuu eräänlaisessa ”turvaverkossa” tai ”kiipeilytelineessä” (op.cit., 213). Ajattelen turvaverkkoni muodostuvan omasta vahvasta ruumiillisesta tietämyksestä ja kyvystä kuunnella sen tuntua sekä erilaisista tekniikoista, joihin voin työskennellessäni luottaa. Tämän turvan avulla voin sekä horjuttaa että kannatella esiintyvää ruumistani. Turvaverkko tekee mahdolliseksi leikin ja liikkeen sekä näyttelijälle ominaisen sosiaalisesti ja ruumiillisesti määrittyneen, ”habituallisen” ilmenemisen (Silde ym. 2011, 154). Horjuttaa ei siis voi, ellei ole turvassa, ja ellei jo ole olemassa jotain, mitä ja millä horjuttaa.

Hulkko (2015, 96) toteaa, että on kyseessä sitten mikä esittämisen muoto tahansa, siirtymien taustalle ei pidä olettaa eikä niiden pyrkiä luomaan mitään kokonaisuutta, eikä niiden tarvitse viitata mihinkään tiettyyn niistä ulkopuolella olevaan logiikkaan. Ulkopuolella olevan logiikan ajattelun tarkoittavan esimerkiksi esityksen kokonaisdramaturgian synnyttämää logiikkaa. Olen samaa mieltä Hulkon kanssa siitä, että juuri edellä kuvatun kaltainen logiikattomuus kutsuu näyttelijäntyöhön, joka on älykästä, uteliasta ja leikkisää. Tällainen näyttelijäntyö on sellaista, josta ainakin tällä hetkellä saan eniten tekijänä nautintoa.

3.2.3 Halkeamien liminaalinen luonne

Halkeamia, eli välitilaa, voisi ajatella myös siirtymärituaalien, erityisesti niihin kuuluvan siirtymävaiheen ja tähän sisältyvän *liminaalisuuden* näkökulmasta. Tästä näkökulmasta olen saanut inspiraatiota horjuttamisen tutkimisessa, ja liminaalisuus nousee itselleni tärkeäksi erityisesti opinnäytteen luvuissa neljä ja viisi käsittelemissäni teoksissa *Mihin katosit?* ja *Paskateoria*.

Kaisa Rissanen (2008) toteaa, että erilaiset siirtymät ovat ominaisia teatterille; ne voivat olla konkreettisia, esimerkiksi yleisön siirtymistä lämpiöstä teatteritilaan tai näyttelijän siirtymistä näyttämölle. Siirtymää voi ajatella myös mielellisenä siirtymänä tilasta toiseen: sanan siirtymisenä näyttämölle, näkymättömän ruumiillistumista näkyville yleisön nähtäväksi ja koettavaksi. (Rissanen 2008, 37.) Minua inspiroi ajatus mielellisestä siirtymästä, joka myös horjuttamisen tilassa tapahtuu.

Arnold van Gennep tunnistaa siirtymäriitin rakenteesta kolme vaihetta: erottaminen, välitila/siirtymävaihe ja takaisin liittäminen (Gennep 1909, lain. Turner 2007, 106). Horjuttamista ja turvaa tarkasteltaessa kiinnostavin niistä on siirtymävaihe, jota kutsutaan myös nimellä liminaalivaihe (Turner 2007, 106; ks. myös Rissanen 2008, 38). Victor Turnerin (2007) mukaan välitilassa yksilö tai ryhmä on irrottautunut kulttuurisista olosuhteista (eli tilasta), entisestä asemastaan sosiaalisissa rakenteissa, jommasta kummasta tai molemmista, mutta ei vielä liitetty takaisin mihinkään rakenteellisten oikeuksien ja velvollisuuksien piiriin. Tätä välitilaa kuvaa sana *limen*, joka merkitsee latinaksi kynnystä tai sisäänkäyntiä. (Turner 2007, 106–107.)

Tunnistan horjuttamisen tilasta kynnyksellä olemisen tunteen: viritys on aiheuttanut ruumiissani jonkin tunnun, jonka pohjalta olen muodostanut olotilan. Sitten yhtäkkiä

muutan tietoisesti rytmiä ja vaihdan fyysisesti suuntaa tilassa. Ruumiin sisäinen tuntu ja olotila eivät olekaan enää sama, mutta en vielä tiedä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan. Tässä yhteydessä pidän kuitenkin enemmän sisäänkäynnin ajatuksesta, sillä siihen sisältyy mielestäni mahdollisuus astua johonkin uuteen tai toisaalta myös tuttuun. Sisäänkäynti on mielessäni tie tai portti, josta aukeaa jokin houkutteleva näkymä, kun taas kynnyksellä seisomisen taas tulkitse enemminkin jonkin asian passiiviseksi odottamiseksi. Turner kuvaakin sisäänkäyntiä osuvilla ilmauksilla ”hedelmällinen olemattomuus” (*a fertile nothingness*) ja ”mahdollisuuksien lähde” (*a storehouse of possibilities*) (Turner 1990, 11–12, lain. Rissanen 2007, 39).

Liminaaliset riitit nähdään usein pakollisina ja niiden tavoitteena on muuttaa ihmistä pysyvästi ja saavuttaa muutos eli transformaatio. Vapaaehtoisen liminoidin rituaalisen toiminnan taas on tarkoitus tuottaa kokijassa muutoksen väliaikainen kokemus, joka kestää hetken, eikä pyri näin muuttamaan kokijaa tarkoituksellisesti. (Rissanen 2007, 40.) Liminoidissa on siis kyse transformaation sijaan transportaatiosta, jossa yksilö kuljetetaan tai siirretään johonkin toiseen, hetkelliseen kokemukseen (Schechner 2002, 61, 63–64, lain. Rissanen 2007, 40). Saan inspiraatiota tästä transportaation ajatuksesta, jota koen tapahtuvan siirtymissä olotilasta toiseen juuri itseni horjuttamisen seurauksena.

Esittävät taiteet ovat sidoksissa Turnerin kuvaamaan sosiaaliseen rakenteeseen, mutta sisältävät mahdollisuuden siirtyä liminaalisuuden arvaamattomalle ja yllättävälle epäjärjestyksen alueelle (Turner 1990, 12, lain. Rissanen 2007, 39). Rissanen (2007, 40) tulkitsee Turnerin käsittävän juuri taiteen liminoidiksi rituaaliksi, joka on vapaaehtoista, yksilöön hetkellisesti vaikuttavaa symbolista toimintaa. Näin ollen voisi ajatella, että kokonainen esitys on mahdollisuus siirtyä liminaalisuuden arvaamattomalle alueelle. Näen liminaalivaiheen siis kahdella tavalla: henkilökohtaisena omana välitilana, johon olen päässyt horjuttamalla sekä kokonaisen esityksen mahdollisuutena tuottaa säröjä, horjuttaa automaatiota ja tavanomaisuutta.

3.2.4 Ruumiin sisäinen partituuri

Riippuen roolistani esityksessä hahmotan niin esityksen kokonaiskuljetuksen kuin omat reittini sen sisällä kuin partituurina. Partituuri (*engl. full score*) tarkoittaa yhdistelmänuottia, moniäänisen sävellyksen kaikkien nuottien graafista yhteisesitystä (Tieteen termipankki). Näyttelijänä näen itseni kapellimestarina, jolla partituuri toimii työn lähtökohtana. Maisteriopintojen aikana kokemukseni partituurin tunnusta on

syventynyt ja saanut uusia osa-alueita. Olenkin alkanut kutsumaan tätä syvempää tuntoa partituurista *ruumiin sisäiseksi partituuriksi*.

Kuten edellä kuvailin, minun on esityksen dramaturgisen kuljetuksen ohella mahdollisuus käyttää näytellessäni monenlaisia ja erilaisista asioista vaikuttuneita virityksiä ja mielikuvia. Ne ovat ikään kuin erilaisia naruja, nuotteja nuottiviivastolla, joista voin halutessani ja tarvittaessa vedellä, ja ne muodostavat kokonaisuuden, partituurin. Ajattelen tämän kokonaisuuden olevan oma sointini esityksessä. Sointi koostuu siitä, miten eri viritykset resonoivat minussa juuri tänään ja millaisia uusia mielikuvia, impulsseja, olotiloja ja vaikuttumisen tiloja syntyy.

Eugenio Barba (2010) käyttää partituurista käsitettä *score* ja eri ruumiinosien välisistä suhteista sanaa *orquestraatio*. Scoressa fokus on näyttelijän yksilöllisessä vapaudessa suhteessa hänen toimintoihinsa. Barban mukaan score pitää sisällään toiminnan suunnittelun, niiden sisältämän dynamiikan, eri toimintoja yhdistävät siirtymät, samoin kuin energian, rytmin ja tempon sekä intensiteetin erilaiset vaihtelut. (Barba 2010, 27.) Näen oman käsitykseni soinnista vertautuvan nimenomaan Barban orkestraation käsitteeseen, mutta koen sen myös laajempaan, kaikkien näyttelijöiden, tilan, ääni- ja valosuunnittelun ja kaiken materiaalin yhteisen kuuntelemisen tilana. Esityksen sointi muodostuu vuorovaikutuksessa kanssänäyttelijöiden ja katsojien kanssa, hetki hetkeltä, tässä ja nyt, tilassa ja ajassa. Ajattelen ruumiini sisäistä partituuria myös tanssina ruumiini sisällä: miten eri viritykset liikkuvat sisälläni, millaisia reittejä ne saavat aikaan ja miten ne liikuttavat ruumistani. Palaan erityisesti luvussa viisi siihen, miten olen oppinut käyttämään ruumiin sisäistä partituuria horjuttamisen välineenä.

Maisteriopintojeni aikana olen saanut uusia keinoja hahmottaa erilaisia ruumiin sisäisen partituurini läsnäolon tapoja. Ne perustuvat David Graverin (1997) jäsenyykseen. Hulkon (2013) mukaan Graver ei ole kiinnostunut näyttelijän luomista merkityksistä, vaan ennemminkin tämän erilaisista ruumiillisista läsnäolontavoista. Sen sijaan, että painotettaisiin roolin ja esiintyjän välistä erottelua, Graver keskittyy näyttelijän ruumiilliseen olemassaoloon. (Hulkko 2013, 108.) Liikkuessaan teatterin, tanssin ja esitystaiteen välimaastossa Graverin jäsenyys tulee lähelle kokemustani omasta näyttelijyydestäni ja sen moniruumiillisuudesta. Tapahtuuhan myös minun näyttämöllinen työskentelyni usein eri ilmaisualueita yhdistellen.

Hulkko on suomentanut nämä ontologisesti erilaiset ruumiillisen läsnäolon tavat seuraavasti: ”roolihahmo (*character*), esiintyjä (*performer*), kommentaattori (*commentator*), esiintyjän oma henkilöllisyys (*personage*), ryhmän edustaja (*group representative*), liha (*flesh*) ja tuntu (*sensation*)” (Graver 2003, 159–171, lain. Hulkko 2013, 109). Näissä erilaisissa ruumiillisen läsnäolon tavoissa ”ruumis ei näyttäyty ainoastaan objektina, vaan sen oma sisäisyys, ulkoisuus ja autonomia korostuvat” (Hulkko 2013, 108). Hulkko kirjoittaa, että ”Graverin mukaan ’ruumiin sisäisyys piilottaa sen näkymättömät, tahdonalaiset mekanismit, motivoivat voimat, jotka ohjaavat sen näkyvää käyttäytymistä’ (Graver 2003, 160, lain. Hulkko 2013, 108), kun taas ulkoisuus edustaa ruumiin kuvaa maailmalle” (Hulkko 2013, 108). Autonomisuus tarkoittaa tässä sitä, miten ”ruumiin olemassaoloa hallitsee sen sisäisyyden ja ulkoisuuden välinen side” (Hulkko 2013, 108–109.)

Graverin ruumiillisen läsnäolon tavat ovat tulleet maisteriopintojeni aikana yhdeksi uudeksi tavaksi hahmottaa kerroksellisuutta ruumiin sisäisessä partituurissani ja auttaneet jäsentämään omaa näyttelemistäni näiden kerrosten avulla. Havainnoin erityisesti esitysten *Mihin katosit?* ja *Paskateoria* kautta sitä, kuinka itse käytän edellä mainittuja läsnäolon tapoja. Kokemukseni mukaan ne toimivat rinnakkain ja päällekkäin. En siis tunnista Graverin jaottelua omista työskentelytavoistani ja näyttelijäntekniikastani näin suoraviivaisesti ja selkeästi, mutta hänen kuvaamansa ruumiillisuudet ovat hyvä keino jäsentää omaa kokemustani näyttämöllä. Eri läsnäolon tavat ovat osaltaan syventäneet kokemustani ruumiin sisäisestä partituuristani, jonka koen olevan minulle eräänlainen turvaverkko. Partituurini on sekä työvälineeni että turva, johon voin palata.

4 **MONODRAAMA MIHIN KATOSIT? JA OMAN NÄYTTELIJÄNDRAMATURGIAN SYNTY**

Mihin katosit? on mielenterveyspotilaan omaisen kokemuksestani käsin tekemäni esitys, jonka toteutin yhteistyössä Finfami ry:n Uudenmaan ja Pirkanmaan omaisyhdistysten kanssa. Esityksen ensi-ilta oli 19.11.2020 Helsingissä Mielenterveysomaiset Finfami ry:n tiloissa. Esitykset jatkuvat kiertue-esityksinä kevään ja syksyn 2021 ajan osana Finfamin tapahtumia, mikäli koronarajoitukset sallivat.

Kysymyksessä on ensimmäinen kokonaan oma sooloteokseni, jossa olen sekä materiaalin kerääjä, kokemusasiantuntijoiden haastattelija, musiikin säveltäjä, äänisuunnittelija, dramaturgi, ohjaaja, puvustaja, lavastaja, tuottaja että ainoa esiintyjä. Esityksen lähtökohta on henkilökohtainen, joten edellä kuvaamieni työtehtävien lisäksi olin siinä ennen kaikkea omainen ja tytär. Kuten käsiohjelmassa kirjoitan, käsittelen esityksessä aikuisen lapsiomaisen näkökulmasta, mitä on olla vaikeasti sairaan vanhemman lähellä, kun vanhempi ei yhtäkkiä olekaan se sama ihminen, jonka on tuntenut vuosikaudet, vaan sairauden myötä muuttuu vieraaksi. Käsittelen sairaan vanhemman ja lapsen kohtaamista, kohtaamattomuutta ja vuorovaikutuksen muutosta: mitä tapahtuu, kun roolit kääntyvät toisinpäin ja lapsesta tulee yhtäkkiä vanhempi, auttaja ja huoltaja. (Käsiohjelma liitteenä.)

Keräsin esitykseen materiaalia haastattelemalla muita nuoria omaisia, jotka löysin Finfamin avulla. Haastatteluissa halusin keskittyä kysymään ruumiillisista tuntemuksista, joita omaisena olemisen kokemukset ja muistot nuorissa herättävät. Ruumiillisilla tuntemuksilla tarkoitan sitä, miltä jokin tietty muisto tuntuu omassa ruumiissa, ja voisiko noita tuntuja paikantaa johonkin tiettyyn kohtaan kehossa. Tämän haastattelu- ja tutkimusmateriaalin pohjalta muodostuivat esityksen tanssillisuus ja fyysinen ilmaisu. Esityksessä käytän myös kirjoitettua ja äänitettyä haastattelumateriaalia, omaa tekstiä sekä itse säveltämäni musiikkia.

Ensimmäistä kertaa elämässäni tein esityksen, joka on näin omakohtainen. Horjuttamisen näkökulmasta kiinnostavaa on se, miten kykenin horjuttamaan jotain todella henkilökohtaista, vaikeaa ja sellaista, minkä kanssa nimenomaan koen tarvitsevani turvaa. Kuitenkin samanaikaisesti juuri tämä ristiriita alkoi tuntua kiehtovalta ja oikeanlaiselta haasteelta itselleni. Koska olin jo etäällä omasta omaisena olemisen tilanteestani, tuntui, että voisin muovata kokemuksiani taiteelliseen muotoon, ottaa

vastaan haastateltavien nuorten kokemuksia ja kantaa tätä kokonaisuutta. Lopullisen rohkeuden lähteä toteuttamaan kyseistä esitystä sain Nätyn Esityksen rakentamisen työpaja -opintojaksolla keväällä 2020.

Seuraavissa alaluvuissa avaan, miten horjuttaminen ja turvan tarve sekä ilmenivät että ohjasivat minua kyseisen esityksen valmistamisessa ja esityskokemuksissa. Havainnoin ensin millaisia työtapoja ja näyttelijändramaturgiaa henkilökohtainen aihe minussa synnytti ja tarkastelen löydöksiäni David Graverin erittelemiini ruumiillisiin läsnäolotapoihin tukeutuen. Alaluvussa 4.3 pureudun keskeneräisyyteen työmetodin katsoja- ja esityskokemusten kautta. Lopuksi reflektoin yleisösuhteen pohjalta nousseita turvan kokemuksia käyttäen apunani Turnerin *communitasin* ja liminaalisuuden ilmiöitä, joita peilaan Mary Douglasin ajatuksiin epäjärjestyksen voimasta.

4.1 Työtapojen horjuttaminen

Ennen kuin tiesin esityksen konkreettisesta sisällöstä vielä mitään, halusin, että esitys olisi moniaistinen ja kutsuisi katsojan kokonaisvaltaisesti osaksi esitystapahtumaa. En halunnut käsitellä vain omaa kokemustani vaan pyrin laajentamaan esityksen, muiden mielenterveysomaisten kanssa tekemäni yhteistyön avulla, isommaksi kokonaisuudeksi ja löytämään jaettuja kokemuksia ja tunteita. Se, että halusin esityksen todella *tuntuvan* niin, ettei katsoja vain seuraisi ulkopuolelta minun matkaani vaan voisi ruumiissaan tunnustella esityksen herättämiä tunteita, ohjasi valintojani sekä esitystä rakentaessani että sitä esittäessäni. Itselleni tämä oli uusi tapa lähestyä esitystä, ja olenkin kysynyt itseltäni, millä keinoin tämä voisi tapahtua myös tulevaisuudessa ja millaista harjoittelumuotoa, näyttelijän- ja esitysdramaturgiaa tällainen tuntuu perustuva lähestymistapa synnyttää.

Aloitin *Mihin katosit* -esityksen intensiivisen harjoittelun kesällä 2020 ja halusin haastaa itseäni kyseenalaistamalla vanhoja työtapojani. Koska en ollut aiemmin työskennellyt näin ison kokonaisuuden kanssa yksin, halusin ottaa rauhassa aikaa harjoittelulle ja tunnustella, millainen esityksestä voisi olla syntymässä. Huomasin nopeasti, että haluni ratkaista kohtausten sisällöt etukäteen oli suuri. Koin esimerkiksi tarvetta päättää etukäteen, mitä kohtauksia milloinkin harjoittelen ja mitä pitäisi tulla valmiiksi minäkin harjoituspäivänä. Olin jo esityksen sisällön myötä astumassa pois omasta turvallisesta

tunnusta kohti minua ihmisenä horjuttavaa aihetta, joten päätin myös työskennellessä kokeilla toimia toisin: hidastaa, harjoitella asia kerrallaan ja katsoa, mihin tietämättömyys minua kuljettaisi.

Käynnistin aina harjoitukset levittämällä kaikki kussakin vaiheessa tiedossa olleet materiaalit ympäri tilaa ja kokeilin esiintyä materiaalien kanssa päättämättä etukäteen, mitä tulisin tekemään. Materiaaleja olivat muun muassa äänitetty ja tekstiksi litteroitu haastattelumateriaali, omat tekstini, tuoli, elektroniset äänimaisemat sekä uudelleennimetyt haitari (*Syylisyys*), bluetooth-kaiutin (*Xena*) ja tietokone (*Sisäinen ääni*). Mitä pidempään materiaalien kanssa harjoittelin, sitä elävämpiä kanssaesiintyjä niistä minulle tuli.

Haastattelumateriaaleista piirtyi vähitellen selkeästi esiin yhteneviä tunteita ja teemoja. Näitä olivat muun muassa häpeä, syylisyys, ikävä, omien tunteiden piilottaminen, toivo, selviytyminen ja keveys. Lähdin tutkimaan liikkeellisen näyttelijäntyön kautta erilaisia yhdistelmiä, joissa haastateltava on paikantanut kokemansa tunteen johonkin tiettyyn kohtaan ruumiissaan. Työskentelin antaen itselleni erilaisia tehtäviä ja kysymyksiä: 1) Miten ikävä liikuttaa vatsaa/ rintakehää? 2) Miten häpeä liikuttaa käsiä? 3) Miten syylisyys ruumiillistuu selässä? 4) Missä ja miten riemu/painottomuuden tunne ruumiillistuu? Kysymyksiä liikkeen avulla tutkien esitykseen muodostui nopeasti kaksitoista erilaista kohtausta.

Tallensin työskentelyäni videoiden, litteroiden ja kirjoittaen, minkä perusteella toistin ja työstin ideoitani eteenpäin. Näin ohjasin itseäni menemään pidemmälle kiinnostavilta tuntuviin kokeiluihin. Kun esimerkiksi jokin fyysinen liike kiinnosti ja tuntui oikealta, lähdin syvemmälle sitä kohti ja yritin hidastaa liikettäni. Hidastamisen merkityksen olin oivaltanut Nätyn opintojeni aikana chi kung -harjoittelussa. Sisäinen rytmini on nopea, ja teen yleensä montaa asiaa samanaikaisesti. Chi kung -harjoittelun myötä olen oppinut hidastamaan ja haastamaan itseäni konkreettisesti pysähtymään oman ruumiini, esimerkiksi selän liikeratojen hankauskohtiin. Esityksen rakentamisvaiheessa keskityin hidastamaan omaa harjoitteluani ja tarkentamaan keskittymiseni yksittäisiin harjoitteisiin, jotta voisin syventymisen kautta löytää yksityiskohtien kerroksellisuutta. Hidastaminen toimi myös horjuttamisen keinona. Sen avulla pääsin välitilaan, jossa on tiennyt, mitä tapahtuu. Kun viivyteltiin tässä halkeamassa, löytyi sieltä uusi suunta ja

myös yllättäviä ratkaisuja, joita ruumiini teki ilman, että itse kontrolloin liikettä tai tietoisesti ohjasin tekstimateriaalin ruumiillistamista sanoiksi. Tällaisen viivyttelyn pohjalta sain myös ideoita omien horjuttamisharjoitteiden keksimiseen.

Yhdessä kehittämistäni harjoitteista käytin chi kung -harjoittelun tyhjentyvän ja täydentyvän ajatusta, joka pohjautuu yin-yang -ajatteluun vastakkaisista, toisiaan täydentävistä perusvoimista. Jaoin ruumiini sisätilan näihin kahteen vastakkaiseen voimaan, joista toisen päätin olevan kontrollin puoli, jossa tietoisesti muutan liikkeen mekaanisen toisteiseksi. Toisen puolen ajattelin olevan kuuntelun, leikin ja horjuttamiselle antautumisen tila. Kun nojauduin konkreettisesti jommallekummalle puolelle ruumistani, ajattelin sen täydentyvän ja vastaavasti toisen tyhjentyvän. Annoin sille puolelle, johon nojauduin, ikään kuin vallan hallita koko ruumistani. Seuraavassa vaiheessa vuorottelin näiden tilojen välillä eri tempoissa. Harjoituksella koin heiluttelevani näiden erilaisten energioiden tasapainoa ruumiissani, ja löysin monipuolisia liikkeenlaatuja. Harjoitteessa konkretisoitui se, miten itse pystyn valitsemaan, millaisille laaduille annan ruumiissani tilaa.

Toinen konkreettinen esitystä rakentaessa kehittämäni harjoite sai inspiraation Pauliina Hulkolta Minun näyttämöni -opintojaksolla. Hulkko sanoi, että jos tuntee olevansa työskentelynsä kanssa jumissa, voi konkreettisesti kokeilla työntää itsensä seinästä tilaan, ja katsoa, mihin se vie. Tämän inspiraation pohjalta syntyi Irti seinästä -harjoite, joka menee näin:

Aloita vapaalla tanssilla tilassa, laita musaa. Kun tuntuu siltä, lähesty seinää ja työnnä itsesi jollain dynamiikalla siitä irti tilaan. Anna tuon työntöenergian vaikuttaa ja katso mitä se herättää ruumiissasi. Anna sen levitä ja vaikuttaa koko ruumiisi liikkeeseen, sen laatuun ja ääneesi. Korostuuko jokin ruumiinosa, jos korostuu, ajattele sen olevan tämän olion keskus, josta kaikki energia lähtee ottaen koko tilan itsellesi. Tunnustele miten tuo ruumiinosa virittää koko ruumiin ja mihin olotilaan se vie. Leiki tällä mahdollisesti syntyneellä hahmolla. Heti kun alkaa tuntua siltä, ettet enää liiku vaikuttamista seuraten, vaan alat tuottaa liikettä, mene takaisin seinälle. Seinälle siirtymisen rytmi riippuu siitä, millaisesta liikkeenlaadusta olet juuri irtautunut. Työnnä itsesi uudelleen jollain

uudella dynamiikalla ja katso mihin se vie. Toista tätä niin pitkään kuin haluat. (Työpäiväkirja 12.6.2020.)

Käytin seinästä irrottautumisen ajatusta myös äänen horjuttamisen keinona yhdelle myöhemmin esityksen sisällöstä syntyneestä hahmoistani Syyllistäjä, jolle äänen ja puhettavan löytyminen oli haastavaa. Syyllistäjä-hahmo kehittyi liikkeellisestä tehtävästä, jossa tutkin, miten syyllisyys liikuttaa selkääni. Syyllistäjän ääntä etsiessä lähdin selän virityksestä ajattelemalla, että näyttämö ja kasvoni ovat hetkellisesti selässäni. Tässä tapauksessa ”seinästä irrottautuminen” tapahtui siten, että tein konkreettisia nykäisyjä eri kohdissa selkää ja näin irrotin itseni edellisestä olotilasta, siirsin itseni uuteen viritykseen ja siten myös ääneni virittyi uudelleen. Ennalta ratkaisemisen sijasta keskityin virittyneeseen selkään, jolloin ääneni vapautui elämään viritysten synnyttämän vaikuttuneen ruumiini mukana. Samalla se muuttui monipuolisemmaksi ja arvaamattommaksi. Arvaamattomuus toi nautintoa tähän hahmoon, vaikka puhumani teksti liittyi vaikeaan muistoon.

Mielenkiintoinen oli ruumiillinen jälki tai lihaani jäänyt muistikuva, joka tästä harjoitteesta jäi. Kun huomaan tuottavani jotakin olotilaa sen sijaan, että kuulostelisin rauhassa viritystä, päätän työntää itseni ruumiini sisällä ”irti seinästä”. Olotilan kontrolloidun tuottamisen hetkellä ruumiissani alkaa tuntua ontolta, tylsältä ja rajoittuneelta, ja tuntuu kuin ruumiini liikkeet, laadut ja suunnat olisivat kuin ennalta määräytyillä raiteillaan. Välillä olen kuitenkin harjoitellut myös tuossa tunnussa viipymistä tutkien, mikäli jostain tulisi impulssi johonkin uuteen suuntaan. Uusia suuntia on löytynyt monesti esimerkiksi tilasuhteen avaamisesta ja kiinnittymisestä johonkin sen kiinnostavaan yksityiskohtaan.

Harjoitteessa harjoittelin siis erilaatuisten horjuttavien impulssien, hallittua epätasapainoa tuottavien sykäyksien antamista itselleni. Tällainen tapa horjuttaa, ja siitä syntynyt tila oli elävä, leikkisä ja arvaamaton. Nyt jälkikäteen, kun tarkastelen Irti seinästä -harjoitetta turvan näkökulmasta, huomaan, että harjoitteelle kehittämäni säännöt olivat turva, johon nojata. Saatoin kuitenkin horjumisen tilassa venyttää niitä ja haastaa itseäni menemään virityksissä mahdollisimman pitkälle. Kun tuonempana tekstissä kuvaan, miten irrotan itseni olotilasta, tarkoittaa se juuri edellä kuvaamaani tapahtumasarjaa.

4.2 Henkilökohtaisen aiheen synnyttämä näyttelijä-dramaturgia

Kokonaisdramaturgiaa luodessani, kun jotkin harjoittelemani kohtaukset olivat jo jossain muodossa, horjutin rakennetta muuttamalla järjestystä arpomalla. Sattumanvaraisuus nosti esiin kiinnostavalla tavalla kohtausten väliset siirtymät, jotka piti ratkaista aina uusien tavoin, siitä riippuen, missä järjestyksessä kohtaukset olivat. Alkuvaiheessa halusin luoda punaista lankaa kohtausten välille, mutta sain Nätyn tanssi- ja liikkeen yliopistonlehtori Samuli Nordbergilta rohkaisua siihen, että voisin dramaturgian ja asiayhteyksien rakentamisessa luottaa myös katsojiin. Tämä vapautti ja antoi tilaa taiteelliselle ajattelulleni, ja ratkaisun myötä uskalsin kokeilla ja leikkiä vielä vapaammin materiaalien yhdistelmillä. Lopulta jaoin esityksen kaksitoista kohtausta viiteen osioon erilaisten ruumiillisuuksien mukaan, jotka olin löytänyt haastattelumateriaalien ja omien kokemusteni yhteisistä teemoista.

Tällä tavoin esitykseni alkoi muotoutua erilaisten itselleni laatimien tehtävien kudelmaksiksi ja kompositioksi, jossa haastatteluissa löytämäni teemat ruumiillistuivat näyttämölle erilaisin esittämisen tavoin, tyylein ja tekniikoin. Yhdistettynä aiheen henkilökohtaisuuteen tämä sommitelma synnytti ruumiin sisäiseen partituuriini omanlaista logiikkaa, jonka hahmottamisessa käytän apunani Graverin (1997) seitsemää eri ruumiillisen läsnäolon tapaa. Ne ovat *roolihahmo*, *esiintyjä*, *kommentaattori*, *esiintyjän oma henkilöllisyys*, *ryhmän edustaja* sekä *liha* ja *tuntu*. Jos tarkastelen näitä läsnäolon tapoja turvan näkökulmasta, koen, että esitystilanteissa mahdollisuus nojautua eri ruumiillisen läsnäolon tapoihin minussa loi eräänlaisen ankkuroitumisen omaan ruumiiseeni ja sen esiintyjyyden tasoihin. Eri läsnäolon tavat tuntuivat siis omassa sisäisessä partituurissani kuin erillisiltä ruumiilta, joiden välillä saatoin vaihdella. Toistettuani kohtauksia tarpeeksi kauan aloin myös esitystilanteessa huomaamaan, miten eri kohtauksissa ja hetkissä olen liukuen ja kerroksellisesti läsnä oleva näiden kaikkien ruumiillisuuksien kanssa. Eri läsnäolon tavoissa myös suhteeni yleisöön vaihteli ja katseeni muuttui niiden mukana.

Kohtauksissa, joissa kerron katsojille omia henkilökohtaisia kokemuksiani, olen persoona *autofiktio* tasolla, jossa siis tulee esille oma henkilöllisyyteni. Kun liikutun omasta muistosta tai ruumiillisesta tuntemuksesta, annan sen näkyä ja tuntua, mutta kuitenkin samaan aikaan muovaan tunnettani suhteessa kohtauksen sisältöön esiintyjänä. Olen kuin rajapinnalla, jossa esiintyjä minussa pitää huolen omasta henkilöllisyydestäni.

Tunnen olevani hyvin paljas, samaan tapaan kuin haastattelutilanteissa, joissa jaoin omia henkilökohtaisia muistojani.

Henkilökohtaisen tason alta tunnistan omaisena olemisen roolin, joka on osa kokemusta minästä tämän esityksen kontekstissa. Näissä läsnäolotavoissa kohdistan katseeni suoraan yleisöön ja jokaista katsojaa kohti. Näissä katsojien suoran puhuttelemisen hetkissä tunnistan olevani *ryhmän* ”omaiset” *edustaja*. Finfamin tapahtumissa, joissa on ollut katsojina suurimmaksi osaksi mielenterveysomaisia, on tämä ruumiillisen läsnäolon tapa tuntunut pelkkänä omaisena olemisen rooliin verrattuna helpottavalta. Kun omaisena olemisen rooli tuntuu ruumiissani vastuun kantamisen taakkana, tuntuu omaisten ryhmän edustajana oleminen puolestaan keveytenä, tunteiden jakamisena ja tunnistamisen voimana. Lisäksi esityksen päätyttyä en enää ajattele kantavani omaisen roolia.

Kun puhun nuorten omaisten litteroitua tekstiä omalla äänelläni, ja samalla kuitenkin jaan tuon saman kokemuksen tai tunteen, tunnen olevani samanaikaisesti roolihenkilöksi muuttunut henkilöahmo, persoona ja esiintyjä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa esitän haastateltavan kokemusta lapsen roolissa, etäännyin omasta itsestäni. Hetkittäin, joidenkin yksittäisten lauseiden kohdalla, joissa tunnistan itsekin kokeneeni tuon tunteen, huomaan henkilökohtaisen reaktion sisälläni. Kuuntelen esiintyjänä tuota reaktiota ja muovaan sen muotoon, jonka roolihahmo Lapsi tuo näkyville.

Siirtymissä kohtausten välillä tunnistan taas olevani kommentaattori, joka kommentoi itseään samanaikaisesti, kun säädän esiintyjänä tekniikkaa tai valmistelen seuraavaa kohtausta. Kommentaattorin ruumiillinen läsnäolon tapa muistuttaa kuitenkin omaa itseäni, sillä olen kokenut noissa hetkissä paljastuvani vielä henkilökohtaisemmalla tasolla kuin jakaessani omia omaisena olemisen kokemuksiani. Joissakin esityksissä materiaalit, ja etenkin äänilaitteet, niin sanotusti päättivät ottaa vallan omiin käsiinsä ja lopettaa toimintansa. Nämä säätämisen hetket horjuttivat kaikkia ruumiillisen läsnäolon tapoja minussa, siis koko olemustani, ja päätin ottaa kaiken hyödyn noista tekniikan pettämishetkistä. Nuo säröt olivat nautinnollisia mahdollisuuksia kommentaattorille ensin tunnustella tilannetta, ja tämän jälkeen keventää ilmapiiriä ja siten kohdata yleisö Talvikkina – ei esiintyjän, omaisen tai roolihahmon läpi, vaan omassa pulassa olemisen hetkessä, jossa syntyi aina odottamatonta sisältöä.

Materiaalit ikään kuin pakottivat minut irrottautumaan esitystilanteesta ja palaamaan välitilaan, jossa mahdollistui esiintyjän ruumiini esiin tuleminen ja paljastuminen ennen sen liittymistä johonkin seuraavaan olotilaan. Näissä halkeamien hetkissä esiin tullutta paljauden tuntua voisi kuvata ruumiillisena, äänettömänä ja kevyenä sisäänhengityksenä juuri ennen laulamaan aloittamista tai hetkenä, kun kuulen soinnun ja sen laadun ruumiini sisällä, mutta en ole vielä asettanut sormiani pianon koskettimille. Näiden hetkien koen olleen itselleni, liminaalisuuden käsitteeseen peilaten, kynnyksellä seisomisen hetkiä juuri ennen hetkeä, kun astun sisään esimerkiksi olotilaan tai kohtauksen atmosfääriin.

Liiketeos ikävästä ja tunteista, joita on vaikea sanoittaa -nimisessä kohtauksessa virityn käsistäni, joiden ajattelen kurottavan ikävästä. Seuraan käsiäni ja annan niiden lihan vaikuttaa koko ruumiiseeni. Samaisen kohtauksen lopussa keskityn tunnustelemaan, miltä näkymätön käsi, käsi jota ikävöin, tuntuu poskeani vasten. Tämän kaltaisissa liikkeellisissä osioissa tuntui ensimmäisessä yleisölle esitetyssä luonnosversiossa siltä, että koska olen näyttämöllä yksin, olen vastuussa esityksen kannattelemisesta suoran yleisöön kohdistuvan katseen avulla. Tuntui, että välillä halusin vaipua omaan sisäisyyteen, mutta pelkäsin, että yleisö menettää minut, läsnäoloni ja kyllästyy. Professorimme Hulkko oli katsomassa viimeistä läpimenoani ennen ensi-iltaa ja sanoi palautteessa, että voisin liikkeellisissä osioissa rauhassa ”katsoa sisäänpäin”. Hänen mukaansa kohtaukset kyllä kestäisivät sen, koska yleisösuhteen luominen oli jo tapahtunut alussa. Näin ollen päätin välillä vaipua todella tutkimaan tunteen ruumiillistumista minussa. Tämä sisäänpäin katsominen mahdollisti heittäytymisen täysillä. Näin katsojalle ei myöskään tullut minun katseeni myötä velvollisuutta ottaa vastuuta minusta reagoimalla tai vastaamalla katseeseeni, vaan hän sai rauhassa seurata esitystä.

Sisäänpäin katsominen myös vapautti minut tunnustelemaan rauhassa omaa henkilökohtaista tuntuani ja tekemään siitä tulkinnan, jonka esiintyjän ruumiillisuudessani toin näkyville. Tätä, tunnun kautta syntynyttä ruumiillista läsnäolon tapaa ilmentää kohtaus, jossa yksi virityksistäni on tuoli, jolla istun ja yritän istua. Näyttelen Tuolin tunnun kautta, sitä kuinka se toisessa kohtauksessa on lämmin turva, kun taas toisessa hetkessä epämiellyttävin paikka maailmassa. Kohtauksessa minua virittävät omien mielikuvieni lisäksi allani oleva reaalin tuoli: sen pinta, uurteet, karheat kohdat ja lämpötilaerot sen pinnalla. Liikuttamalla kättäni Tuolin eri kohdissa ja

tunnustelemalla näitä erilaisia tunteja saan omana itsenäni iloa siitä, kuinka paljon näyteltävää materiaalia tuo tuntu tuo ja kuinka saan esiintyjänä muovata sitä liikkeelliseen muotoon.

Esityksessä siirtymät erilaisten läsnäolotapojen välillä toimivat myös horjuttamisen välineinä, joiden kyydissä pystyn siirtymään välitilan kautta olotilasta ja läsnäolotavasta toiseen. Esimerkiksi hetkessä, jossa minä esiintyjänä esittelen seuraavan kohtauksen nimen, tunnen olevani koko ruumiillani suorassa kontaktissa yleisöön, ja ruumiini tuntuu piirtyvän selkeästi tilassa. Sitten päätänkin heittää itseni aiempaa nopeammin näyttämölle kohtaukseen, joka perustuu tuntuun. Heittäessä itseni seuraavaan kohtaukseen tunnistan ruumiissani jäljen vielä edellä kohtauksen esitelleestä esiintyjä-minästä, ja samalla tuntuu kuin humahtaisin ruumiini sisätilaan, mutta en ole vielä täysin sielläkään. Sitten käänän suoraan yleisöön kohdistuvan katseeni seuraavaan kohtaukseen kehittämäni mielikuvaan, ja ruumiini rajat ja katse tuntuvat laajentuvan koko tilaan. Näin siirryn vähitellen uuteen olotilaan. Edellä kuvaamani kohtaaminen on esimerkki siitä, miten voin seurata erilaisia virityksiä omassa partituurissani, irrottaa itseni erilaisilla rytmivaihdoksilla olotiloista ja niiden synnyttämistä omista ruumiillisuuksista ja seurata, mihin tämä irti repäisy minut kuljettaa.

Myös tekemäni musiikki auttoi minua siirtymään niin kohtauksesta kuin läsnäolon tavasta toiseen. Esityksen äänisuunnittelu yhdisti kuusi vuotta sitten säveltämäni musiikkia ja kevään 2020 aikana tekemiäni ”elektroäänimaisemallisia” kokeiluja. Äänisuunnittelua rakentaessani istuin päiväkausia pianon ja tietokoneen ääressä, kuulostelin ja tunnustelin, miltä omat muistot ruumiissani tuntuvat, ja yritin työstää niitä äänimaisemiksi. Voisi ajatella, että koska musiikki oli keino tuoda esiin sisäisiä tuntemuksia, niin esityksen äänisuunnittelu oli myös yksi ruumiillisista läsnäolon tavoistani: eräänlainen ulkoistettu hahmo. Tämä tuli näkyville esimerkiksi siirtymissä puheesta liikkeellisiin tutkielmiin, jolloin laitoin tietokoneesta äänimaiseman käyntiin. Konkreettisesti siirtymässä kestää hetken, ennen kuin Xenasta (bluetooth-kaiutin) alkaa kuulua ääntä. Tuo välitila, hiljaisuus, jonka aikana signaali kulkee tietokoneesta kaiuttimeen, tuntui ruumiissani latautuneelta. Näin jälkepäin tuota hetkeä tunnustellessani ajattelen, että juuri noissa hiljaisissa siirtymissä ruumiillinen muistoni ja tuntuni projisoituivat minusta kaiuttimeen ja teimme työnjaon: kaiuttimeesta tuli hahmo, joka ilmaisi henkilökohtaisia ruumiillisia tuntemuksiani ja muistoja, ja minä tulkitisin haastateltavien ruumiillisia tunteja omalla

liikkeelläni. Voisi ajatella, että minä kävin ruumiillisuuksien dialogia kaiuttimen hahmon kanssa.

Mihin katosit? -esityksessä edellä kuvaamani esimerkit ruumiillisen läsnäolon tavoista vaikuttivat yleisösuhteen ja kontaktin muodostumiseen. Välillä olin täysin suorassa kontaktissa jutellen yleisön kanssa, toisessa hetkessä puhuttelin heitä roolihahmossa, mistä sitten äkisti sukelsin omaan sisäiseen maailmaani. Sisäänpäin kääntyneissäkin hetkissä ilmaisullinen suuntani oli kuitenkin koko ajan ulospäin; kohdensin energiaa ulospäin, vaikka ikään kuin katsoin itseni sisälle. Phillip Zarrillin (2002, 22) tavoin ajattelen, että eri esittämisen tavat vaativat erilaisten yleisösuhteiden kehittämistä. Tämän esityksen kohdalla en kuitenkaan halunnut erityisesti kehittää tai päättää yleisösuhteita etukäteen. Halusin jättää suhteen auki, hetkessä tapahtuvaksi, syntyväksi ja eläväksi esitystapahtumassa.

Prosessin alusta lähtien halusin siis olla ratkaisematta ja hallitsematta esitystä liikaa etukäteen. Ajattelen, Mary Douglasista inspiroituneena, että tätä pyrkimystäni hallitsemattomuuteen voisi kutsua epäjärjestyksen tilaksi. Mutta hauskaa on kuitenkin se, että ajatteleamalla itseni rajoittamattomuutta ja epäjärjestyttä olen tullut luoneeksi itselleni uuden tavan harjoitella ja tähän esitykseen sopivan, omanlaisensa näyttelijändramaturgian. Olen siis kuitenkin luonut järjestystä ja kaavoja. Douglas kirjoittaakin:

Vaikka epäjärjestyksen on todettu rikkovan kaavoja, se toimii myös kaavojen rakentamisen raaka-aineena. Järjestys edellyttää rajoituksia: kaikista mahdollisista aineksista on rajattu tietty valikoima ja kaikista mahdollisista suhteista käytössä on rajattu määrä. Niinpä epäjärjestyksessä pitää olla jotakin rajoittamatonta; se ei toteuta mitään kaavaa, mutta siinä on määrättömät mahdollisuudet kaavojen luomiseen. Tämän vuoksi me emme yksinomaan hylkää epäjärjestyttä, vaikka pyrimmekin luomaan järjestystä. Tiedämme kyllä, että epäjärjestys on tuhoisaa valmiille kaavoille, mutta tunnistamme myös siinä piilevät mahdollisuudet.
(Douglas 2000, 156.)

Horjuttamalla työskentelytapojani, olen löytänyt epäjärjestyksestä tällaiset Douglasin kuvaamat piilevät ja määrättömät mahdollisuudet. Ehkäpä juuri luopuminen halustani suunnitella tarkkaan sen, mitä minäkin päivänä harjoittelen, on mahdollistunut edellä kuvaamieni, esityksen edellyttämien harjoitteiden ja näyttelemisen logiikan syntyminen. Jotta olen voinut uskaltaa antaa tilaa halkeamille ja säröille tässä esityksessä, eli astua jonkinlaiseen omaan henkilökohtaiseen liminaaliseen tilaan, on se vaatinut rinnalleen rakenteen, tekniikkaa ja toistoa, eli järjestystä, jota vasten epäjärjestys voi syntyä.

4.3 Keskeneräisyys työskentelymetodina

Esityksen *Mihin katosit?* materiaalina oli omien kokemusteni lisäksi muiden omaisten kokemuksia, mistä johtuen halusin näyttää jo varhaisessa vaiheessa kohtausluonnosmateriaalia katsojille sekä pyytää kunkin esityksen yleisöltä palautetta sen jälkeen pidetyssä yhteisessä keskustelussa. Näiden palautteiden ja oman esityskokemukseni perusteella syvensin esitystä tekemällä lisää materiaalia ja muovaamalla olemassa olevia kuljetuksia.

Ensimmäisen luonnosversion esityksestä esitin 30.6.2020 Tampereella. Aluksi tuntui hyvin pelottavalta mennä keskeneräisen materiaalin kanssa yleisön eteen. En osannut vastikään kirjoittamaani tekstiä vielä ulkoa, äänitysmateriaalin editointivaihe ja haitarisävellykseni olivat kesken eikä liikkeellinen materiaalikaan tuntunut vielä olevan täysin lihassani. Pohdin jo epävarmoina pitämieni kohtausten poisjättämistä, mutta lopulta päätin kokeilla niitä yleisön edessä nimenomaan niiden epätäydellisyytensä takia. Esityksen henkilökohtaisuus oli syynä myös siihen, että jännitys tuntui kouriintuntuvammalta kuin koskaan ennen. Tärkeältä tuntui kuitenkin se, että haaveistani tehdä tämä esitys, tuli tuossa hetkessä totta.

Havahduin luonnosvaiheen esitystilanteessa siihen, etten ollut pohtinut, olisiko esitys mahdollisesti joillekin omaisille liian voimakas vastaan otettavaksi. Omien muistojen ja tuntemusten ruumiillistaminen tuntui itselleni vahvalta, mutta koin myös sen, miten suuresti ne resonoivat katsojissa. Tunnistin, että yleisössä jaetaan samankaltaisia kokemuksia. Tämä teki minut epävarmaksi, ja huomasin pienentäväni ruumiillisiin tuntemuksiin heittäytymistä ja henkilökohtaisen tekstimateriaalin tulkintaa. Pelkäsin, että

jos antaisin itseni eläytyä liian voimakkaasti, tämä saattaisi saada katsojat etäännyttämään itsensä välillemme syntyneestä kontaktista.

Luonnosesityksen jälkeen pidetyssä loppukeskustelussa pelkoni osoittautuivat kuitenkin turhiksi. Palautteiden perusteella katsojat olivat kokeneet esityksen ruumiillisena matkana omiin henkilökohtaisiin kokemuksiinsa ja tunteidensa ymmärtämiseen. Yksi katsojista rohkaisi esittämään tunteita fyysisesti vielä voimakkaammin, koska ”me omaiset ollaan paras yleisö kestämaan mitä tahansa” (Palautekeskustelu 30.6.2020). Loppukeskustelussa kävi ilmi, että erityisesti liikkeellisissä osioissa katsojat olivat kokeneet saavansa olla rauhassa ja voineet peilata omia kokemuksiaan näyttämöllisiin tapahtumiin. Uskon, että syy tähän oli se, etten pakottanut katsojaa vastaamaan katseeseeni, vaan vaivuin näissä osioissa katsomaan sisäänpäin. Kokonaisuuden osat olivat herättäneet katsojissa monenlaisia eri tulkintoja, mutta kaikki tunnistivat omasta omaisena olemisen todellisuudestaan teemat, joita esityksestä nousi. Monet jakoivat kokemuksiaan erityisesti siitä, miten esitys oli mahdollistanut omakohtaisen tunnematkan, jota ei ollut koskaan uskaltanut edes ajatella.

Näin jälkepäin, kun katson palautteiden merkitystä turvan näkökulmasta, ymmärrän ensinnäkin sen, että palautteiden kautta sain varmuuden siitä, että katsojilla on turvallinen tila istua yleisössä. Toiseksi koin tärkeäksi juuri esitysluonnosvaiheessa kuulla nämä asiat toisten omaisten suusta. Näin pystyin kehittämään itsessäni aiemmin epävarmuutta ja pelkoa herättäneistä kohtauksista vieläkin voimakkaampia. Näin saatoin seuraavissa esityksissä antaa kohtausten mennä täyteen mittansa ja kuljettaa myös yleisön kanssani vielä pidemmälle. Sain siis myös itse turvaa palautteista, ja tämä tunne vapautti ilmaisuani.

Kun yleisö oli ensimmäistä kertaa paikalla, tajusin myös, etten ollut miettinyt kohtausten välisiä siirtymiä. Niinpä heitin niissä lennosta jonkin ”hassunhauskan” sutkautuksen kommentoimalla esimerkiksi laitteistoani tai materiaaleja olevia näyttämöllä. Tämä hetkessä syntynyt dialogi yleisön kanssa tuntui tärkeältä ilmapiirin keventäjältä kohtausten välissä. Tuntui hyvältä, että voin olla kuin stand up -esiintyjä tai narri, joka kommentoi siirtymiä aina, kun säätää tietokoneelta seuraavaa äänimaisemaa. ”Virhe”, jonka olin tehnyt unohtaessani ratkaista siirtymät, mahdollisti siis kommentaattorin

syntymisen. Tämän takia päätin vielä tietoisemmin välttää lopullisen esityksen tarkkaa hiomista, ja jättää esityksen kulkuun tilaa epäjärjestykselle.

Horjuttamisen näkökulmasta katsottuna olennaisin havainto edellisestä on se, että halusin ravistella omaa varmuuden haluani ja näin tulini todistaneeksi itselleni, ettei kaiken tarvitse olla valmista. Nyt näen, että mikään ei koskaan ole valmista, eikä aina tarvitse tietää, ja voin jakaa tämän keskeneräisyyteni yleisön kanssa. Aiheen henkilökohtaisuus loi kokemukseni mukaan erityistä herkkyyttä tunnustella keskeneräisyyttä, mutta samaan aikaan näyttämöllä tunsin ruumiini kuitenkin vahvaksi.

Hanna Helavuori ilmaisee oivaltavasti, miten henkilökohtaisuus syntyy ikään kuin oman ruumiin paljaasta läsnäolosta, mikä tarkoittaa kasvokkain tai ”ruumiikkain” olemista yhdessä katsojan kanssa (Helavuori, 2011, 109–110). Ajattelen, että oman varmuuden horjuttamisesta syntynyt paljauteni, johon liittyi kokemus omaisena olemisen todellisuudesta, oli kuin kutsu yleisölle astua kanssani esitykseen, olemaan yhdessä kasvokkain ja ruumiikkain jaettujen kokemusten äärellä. Koin, että kutsuun vastattiin, sillä katsojat halusivat jakaa myös omia muistojaan ja tuntemuksiaan esityksessä. Keskeneräisyydestä tuli näin olennainen työmetodi.

4.4 Kokemus turvasta

Esitystä *Mihin katosit?* tehdessäni palasin teemaan, joka on suuresti horjuttanut minua ihmisenä. Uppouduin tähän kokemukseen ja muovasini sen taiteelliseen muotoon muiden kanssa jaettavaksi, mistä esitystilanteissa seurasi yllättäen kokemus turvasta.

Mihin katosit? -esityksessä koin samanlaista, oseaanisen kokemuksen kaltaista ruumiillista tuntoisuutta, kuin edellä kuvaamani varhaiset musiikkikokemukset. Erityisen voimakkaasti tunsin sen hetkissä, joissa sanoin jotain, minkä huomasin yleisön tunnistavan. Tilan tunnelma muuttui erityisellä tavalla tiiviiksi, ja koin vahvasti olevani esityksen sisällä yhdessä yleisön kanssa. Se oli kuin yhteisöllisyyden tila, jossa näimme toisemme sanovan: ”Olen kokenut saman”. Tämän kaltaisissa jakamisen hetkissä tunsin, ettei ole minää vaan ainoastaan yksi iso yhteinen sointi. Ensi-illassa näitä yhteisen ymmärtämisen välähdyksiä synnytti jaetun aiheen lisäksi myös poikkeuksellinen aika –

esitys oli vain kolme päivää ennen kuin koronarajoitukset kielsivät yli kymmenen hengen tilaisuudet Suomessa.

Tunnistan edellä kuvaamastani kokemuksesta samankaltaisuutta myös Turnerin käsitteellistämään *communitasin* ilmiöön, jota edellä lyhyesti kuvasin. Turnerin mukaan *communitas* on ryhmän sisäinen kokemus yhteydestä, ”välähdys selkeästä yhteisestä ymmärtämisestä eksistentiaalisella tasolla” (Turner 2002, 62, lain. Rissanen 2008, 49). Se sisältää ”täydellistä itsen sekä maailman objektien ja tapahtumien ymmärtämistä” (Turner 1990, 13, lain. Rissanen 2008, 48). Turnerilla *communitas* liittyy uskontoon, rituaaliin ja taiteeseen (Turner 1990, 13, lain. Rissanen 2008, 48). Turner (2007, 129) käyttää *communitasia* kuvaillessaan sanoja *spontaanisuus*, *välittömyys* ja *olemassaolo*, jotka mielestäni ilmaisevat hyvin myös kokemustani esiintyessä kokemastani yhteisestä soinnista ja sulautumisesta toisiin.

En toki koskaan voi tietää, mitä yleisö ja sen yksittäiset katsojat ajattelevat ja kokevat. Voin luottaa ainoastaan tuntuuni kontaktista esitystilanteessa, ja tähän omaan tuntuuni perustan näkemykseni. *Communitasin* ja liminaalisuuden avulla olen ymmärtänyt omaa esitykselle antautumisen prosessiani sekä sitä, miksi olen niin kiinnostunut yhteisen ”sykäyksen” kokemisesta muiden näyttelijöiden ja yleisön kanssa. Erityisesti siinä inspiroi juuri *spontaanisuus*, *välittömyys* ja *olemassaolo*, jotka mielestäni viittaavat toisia kohti kurottavaan yhteisölliseen tilaan ja omaan haluuni hakeutua sitä kohti.

Communitasin voima on yhteyden tuntemisessa toisiin. Minulle *communitas* ilmentää sitä mahdollista tilaa, joka avautuu, kun en ole näyttelijänä keskittynyt omaan suoritukseeni onnistumiseen enkä analysoi toimintaani, vaan olen uponnut esitystilanteeseen ja sulautunut kontaktiin tilassa olevien kanssa.

Aluksi ajattelin, että *communitas* syntyy vain turvallisessa tilassa. Ajatteluni syvennyttyä olen kuitenkin ymmärtänyt, että juuri siirtyminen liminaalisuuden jäsentymättömälle alueelle ja sieltä palaaminen ovat se, mikä tuo ihmisiä yhteen ja saa aikaan eksistentiaalisella tasolla tapahtuvan kohtaamisen. Douglasin ajatuksen jäsentymättömyydestä (*inarticulateness*) voisi hyvin nähdä kuvaavan myös näyttelijän ja yleisön yhteistä liikkumista esityksen sisällä. Douglas kirjoittaa, että jäsentymättömyydessä on kyse ”matkasta yhteisön turvallisten rajojen tuolle puolen.

Näiltä pääsemättömiltä mailta palatessa ihmisellä on voima, jota itsensä ja yhteisönsä kontrollissa pysyttelevät eivät voi saavuttaa.” (Douglas 2000, 157.)

Samaan aikaan kuitenkin ajattelen, että voidakseni lähteä kuljettamaan yleisöä kanssani kohti tuntematonta, tulee yhteisten pelisääntöjen olla esityksessä selkeät, jotta katsojat tietävät olevansa lähtökohtaisesti turvassa. Se, miten näyttelijänä ajattelen voivani kuljettaa yleisöä mukani, perustuu siihen, että tunnen näyttelemiseni peilautuvan yleisöstä. Vain venyttämällä ja ylittämällä itse omia rajojani, siirtymällä omien turvallisten rajojen tuolle puolen ja luopumalla sosiaalisista maskeista, kutsun myös katsojaa tekemään saman.

Esityksen *Mihin katosit?* tekeminen oli minulle omakohtainen liminaalin epäjärjestyksen ja paljouden tila, jossa halusin irtautua vanhentuneista olettamuksistani, joiden mukaan minun pitäisi näyttämöllä osata heti ratkaista kaikki. Monta kertaa kuitenkin epäilin onnistumistani suhteessa omiin odotuksiini. Alussa tuntui todella horjuttavalta työskennellä näyttämöllä yksin, ja epäilin, saanko esityksen kasaan: onko se tarpeeksi syvällinen, taiteellisesti kunnianhimoinen ja puhutteleeko se ketään. Pääni sisällä oli monenlaisia pelkojen luomia kuvitteellisia uhkia. Nyt kuitenkin huomaan, että olen oppinut keskustelemaan paremmin kuvitelmieni kanssa ja turvan kokemuksellinen alueeni on laajentunut.

Kirjoitin luvun alussa, miten lähdin tutkimaan, millaista esitys- ja näyttelijändramaturgiaa *tuntuun* perustuva lähtökohtani synnyttäisi. Lopulta juuri lähtökohta kutsui esiin keskeneräisyydelle antautumista, ja juuri siitä löysin yllättäen voimaa ja turvaa. Douglasin (2000, 156) ajatus, jonka mukaan epäjärjestys symboloi vaaraa ja voimaa, resonoi minussa suuresti. Oman taiteeni kannalta kaikkein hedelmällisimmäksi alueeksi osoittautuikin se, jolla en aluksi kokenut olevani turvassa. Vaikeudesta, hankauksista ja tietämättömyyden luomasta epäjärjestyksestä loin itselleni ja tähän esitykseen uudenlaista näyttelijändramaturgiaa, jossa jätin siirtymille tietoisesti tilaa ja jossa viritykset ja horjuttavat siirtymät syntyivät itseni haastamisen ja leikin halusta. Leikki oli mahdollista, koska sain turvaa ruumiin sisäisestä partituuristani ja kanssani esiintyvistä materiaaleista. Ennen kaikkea turvaa syntyi kuitenkin siitä, että jaoin aiheen yleisöni kanssa. Esityksen jälkeen monet katsojat tulivat sanomaan, että esitys oli fyysinen kokemus, joka otti kokonaisvaltaisesti mukaansa ja todella *tuntui*. Tuossa palautteessa

kiteytyy toiveeni tehdä jatkossakin ruumiillisia esityskokemuksia niin näyttämölle kuin katsomoon, esiintyjän ja katsojan väliseen todellisuuteen.

5 TAITEELLINEN OPINNÄYTE *PASKATEORIA*

Tein taiteellisen opinnäytteeni syksyllä 2020 Juhana von Baghin ohjaamassa esityksessä *Paskateoria*, joka esitettiin Näтын Teatterimontussa. Esitys perustui Arto Salmisen samannimiseen romaaniin, ja sen dramatisoi Liila Jokelin ja ohjaaja itse. (Tekijätiedot liitteenä.)

Harjoitukset alkoivat 24.8.2020 Teiskossa ”Radicalization”-residenssissä. Olimme jo aiemmin keväällä lukeneet käsikirjoituksen ja keskustelleet ensivaikutelmistamme. Minulle oli tällöin piirtynyt omien mielikuvien ja ohjaajan näkemyksien perusteella vahva näkymä tulevasta teoksesta, joka kaikessa karnevalistisuudessaan, irvokkuudessaan ja ylitsepursuavuudessaan tuntui isolta haasteelta ja sen takia hyvin inspiroivalta. Alusta asti minulla oli vahva tuntemus siitä, että esitys mahdollistaisi laajan ilmaisullisen skaalan sekä lähestymisen kohti jotakin itselleni tuntematonta tyyllilajia. Näyttelijänä tämä vaatisi rohkeutta ja röyhkeyttä heittäytyä täysillä sekä herkkyyttä kuunnella työryhmänä yhteisen esityksen syntyä.

Teimme Teiskossa erilaisia aistilähtöisiä harjoitteita, jotka loivat itselleni vahvan pohjan lähteä työskentelemään. Jaan tässä tarkemmin yhden harjoitteen pohjalta syntyneen hahmon, koska se oli merkittävä innoitus muille esityksen hahmoilleni: Raakakakku lähestyi kaikkea eri keinoin kuin ihminen. Hahmo oli eläimellinen ja löysin sitä kautta vahvan aistilähtöisen tuntuman tilaan, toisiin ihmisiin ja materiaaleihin ympärilläni. Häivyitin omaa ihmisen muotoani liimaamalla viiksiä eri puolille kasvojeni ja kiinnittämällä laastareita vääristämään kasvojeni muotoja. Kun ohjaaja haastatteli Raakakakua, ei hän osannut vastata kovin pitkästi mihinkään hänen elämäänsä koskeviin kysymyksiin, koska hajuaisti vei häntä ympäri tilaa ja ihmisestä toiseen.

Aiemmin, jos olen tehnyt samankaltaista harjoitetta, olen keskittynyt hyvin paljon nimenomaan hahmon psykologiaan ja ajatteluprosessiin, kuten siihen, millaiset mahtaisivat olla hänen motiivinsa. Kuitenkin tässä harjoitteessa Raakakakun aistit veivät analyysin mennessään ja toivat mukanaan röyhkeän ja kovaäänisen olion. Tunsin hetkittäin päästäväni irti omasta ihmisen muodostani ja se tuntui nautinnolliselta. Päätin tuolloin, että haluaisin rakentaa hahmoni *Paskateoriassa* inspiroituen tällaisesta aisteihin keskittyvästä tuntoisuudesta.

Päästyämme harjoittelemaan Teatterimonttuun ohjaaja teki roolituksen ja sain aloittaa työskentelyn *Manageri Ticon*, *Urheiluosaston päällikkö Upin*, *Rosvon* ja *Sököpiirin Repen* kanssa. Tämä oli ensimmäinen esitys, jossa minulla oli näin monta hahmoa. Hahmojen lisäksi olin kuorossa, joka liikkui ja muuntautui kohtauksissa eri tavoin. Halu tehdä jotain, mitä en ollut vielä koskaan tehnyt näyttämöllä, oli minua eteenpäin ajava voima. Määrittelin itselleni tutkimuskysymykset, jotka nousivat sekä kirjallisen opinnäytteeni aiheesta että hahmoista. Miten horjuttaminen tapahtuu hahmojeni kohdalla? Missä tilanteissa huomaan haluavani horjuttaa, mutta en jostain syystä pysty siihen, miksi? Väkivalta ja uhka minussa – miten löydän ne ja otan ne rakennusaineeksi näyttämöllä?

Tässä luvussa tarkastelen, miten horjuttaminen on synnyttänyt itselleni uusia tapoja lähestyä näyttelijäntyötä ja miten moninaisia horjuttavat tekijät ovat olleet. *Mihin katosit?*-esitykseen verrattuna työskentely Paskateoriassa oli jo lähtökohtaisesti erilaista, sillä teksti ja roolitus oli annettu ulkopuolelta. Alaluvuissa tulen avaamaan keskeisiä havaintojani siitä, miten horjuttaminen lähtökohtana on ravistellut kokemuksiani materiaalisuudesta, sukupuolesta ja toistosta sekä mahdollistanut uusia oivalluksia ja syventäen ja rikastaen taiteellista ajatteluani ja työtapojani. Havainnoin myös katseen valtaa ja miten sen kautta olen löytänyt Tšehov-tekniikasta horjuttamisen keinoja. Lopuksi tarkastelen oman ruumiin sisäisen partituurini suhdetta toistoon.

5.1 Hahmot ja materiaalit horjuttajina

Tunnistan, että aikaisempien töitteni roolitukset ovat tiedostamattani vaikuttaneet minuun ja vahvistaneet aiempaa omaa käsitystäni siitä, millaisia rooleja voin esittää. Aikaisempia roolejani on kuvailtu sanoilla herkkä, kaunis, eteerinen, hauras, mutta olen saanut esittää myös päämäärätietoisia taistelijanaisia. *Paskateoriassa* halusin tietoisesti lähteä horjuttamaan omaa käsitystäni siitä, minkä näköisiä henkilöitä voin luoda näyttämölle.

Ohjaaja antoi meille hyvin vapaat kädet suhteessa hahmoihimme ja saimme rakentaa niitä sellaisiin suuntiin kuin meitä jokaista itseämme kiehtoi. Kun aloin tutustumaan eri hahmoihini suhteessa kokonaistarinaan, huomasin hyvin pian, että työskentely oli omaan aiempaan työskentelyyni verrattuna itsessään jo hyvin horjuttavaa. Ohjaaja ohjasi jo tehtyjä kohtauksia aina uudelleen ja kokeilimme kohtauksista monia eri versioita koko

harjoituskauden ajan. Hahmoni muovautuivat näissä muutoksissa mukana ja kulkivat ison matkan ennen kuin päädyin siihen, miten ne lopulta näyttäytyivät.

Matka hahmojen kanssa alkoi kuitenkin puvustusmateriaaleista, joiden tuntu ohjasi ja viritti työskentelyäni. Hahmojeni kohdalla koin, että ruumiini ei ole pelkästään se, mitä se on kaikkien hahmojen vaatteiden alla, vaan juuri näiden materiaalien, niiden tuntuman, minun ja niiden synnyttämän liikkeen yhteensulautuma. Tällaiseen ajatteluun sain inspiraatiota japanilaiselta muotisuunnittelijalta Rei Kawakubolta, jolla on Dress Becomes Body -niminen vaatemallisto (ks. Manning 2016, 99). Mallisto antaa kokonaan uuden tavan havainnoida vaatesuunnittelun merkitystä ja horjutti omaa kokemustani ja oletusta nähdä puvustus, sillä kyseisen malliston vaatteet eivät oleta ihmisen muotoa.

Kawakubo kysyykin, miksi olettaisimme, että tiettyjen vaatteiden muotoilun alla olisi ihmisenmuotoinen ruumis, vaan miksi emme sen sijaan tulkitsisi muotoa sellaisena kuin sen näemme (Manning 2016, 86, 98. suom. kirjoittaja). Manning (2016, 86) kertoo, että Kawakubon mukaan vaatteet eivät siis ole jokin ennalta määrätty kategoria, vaan ehdotus, johon ihmisen ruumis on kutsuttu keksimään jatkuvasti itsensä uudelleen.

Paskateoriassa eri hahmojen vaatteilla oli minulle tällainen Kawakubomainen ehdottava, ei ihmisen muotoa olettava, ajattelutapa. Hahmojen erilaiset vaatteet, materiaalit ja ruumiissani kiinni olevat ulokkeet synnyttivät jokaiselle hahmolle omat ruumiinsa, joihin sain päivittäin astua. Seuraavaksi haluan omistaa jokaiselle *Paskateorian* hahmolleni oman pienen luvun ja tuoda näkyville horjuttavien tekijöiden monenkirjavuutta.

5.1.1 Manageri Tico

Ensimmäistä kertaa, kun teimme Manageri Ticon ja hänen manageroitavansa kilpa-ajaja Tony Kaakon kohtausta, ohjaaja antoi minulle viisi minuuttia aikaa käydä puvustossa etsimässä itselleni vaatteet. Ainoa mitä von Bagh sanoi, oli että hahmolla voisi olla viikset. Pyysin Nätyn puvustajalta Tiina Heliniltä miesten pukua ja kenkiä. Kiireessä saamani asusteet olivat liian isot, mutta ne tuntuivat laajentavan minua ja tunsin itseni paljon ruumistani isommaksi. Isot kengät myös synnyttivät oman kävelytyylin ohjaamalla ottamaan omiani isompia askeleita. Puvun ja kengät saatuani liimasin kasvoilleni viikset ja kokeilin hattua, joka ei kuitenkaan tuntunut kokonaisuuteen oikealta. Sen sijaan vedin tukkani otsalta taakse Tiinan antamalla hiusvoilla. Takin muoto ja sen iso hartialinja sai asentoni muuttumaan, olin työntänyt rintakehää eteenpäin, ja se tuntui liikuttavan minua

tilassa. Asento sai pääni laskemaan vähän alaspäin ja sain pienen kaksoisleuan, mikä muutti myös ääntäni matalammaksi ja karheammaksi. Pyysin vielä kultaketjun kaulaani ja sormuksia sormiini. Katsoin itseäni peiliin ja olin saanut vaatteiden kautta uuden ruumiin. Kaikki tuo materiaali oman ruumiini päällä ei ollut vain joku erillinen osa päälläni, vaan ne virittivät voimakkaasti minua sisältä käsin.

Kävellessäni Monttuun tunsin Managerin keskuksen olevan lantiossa ja maan vetävän minua puoleensa. Kävelin näyttämölle kohtauksen lavasteisiin ison pöydän ääreen ja nojasin suurielisesti pöydän reunaan. Pahoittelin Managerina, että puvustossa kesti, jolloin ohjaaja naurahti ja kysyi: ”Mihin sä Talvikin jätit?” Manageri vastasi, että hän jäi puvustoon Tiinan kanssa.

Laitettuani ennen esitystä Managerin vaatteet päälleni, en halunnut enää puhua omalla äänelläni, vaan aloin keskustella muiden näyttelijöiden kanssa aina Managerin äänellä ja kävin kuviteltua dialogia roolihahmojeni kanssa. Heittelin myös flirttailevia vitsejä esityksen missejä kohtaan. Tämä small talk olikin olennaista Managerin atmosfääriin löytymiseksi ensimmäistä kohtausta varten, joka aloitti koko esityksen.

5.1.2 Upi

Urheiluosaston päällikkö Upi oli ensimmäisissä kohtausversioissa toimistotuoliin ilmastointiteipillä sidottu ihmisenmuotoinen koira, joka muistutti Teiskossa löytämäni Raakakakku-hahmoa. Tämä kuvitelmissani ranskanbulldoggilta näyttävä ihmiskoira liikkui eteenpäin konttaamalla, kieli ulkona, silmät ulospullistettuina ja hajuaisti ohjasi häntä tilassa. Vaikka seuraavassa versiossa hahmot olivat pystyasennossa lähempänä kahdella jalalla seisovan ihmisen muotoisuutta, jäi ruumiiseeni kuitenkin muistijälki tuosta eläimenkaltaisesta valppaudesta vaikuttaen hengitykseeni ja aistien kirkkauteen.

Upin verryttelypukukankaasta tehdyn harmaan puvuntakin alla ollut isokokoinen huppari muodosti möykyn yläselkääni, joka viritti selkääni kyyryiseen asentoon. Vähän pienet lenkkarit taas virittivät jalkojani, jotka tuntuivat muuhun ruumiiseen nähden pieniltä. Tämä tuntu ohjasi jalkateriä osoittamaan hieman sisäänpäin ja viritti hahmon sekä raukaksi pyrkyriksi että pilke silmäkulmassa olevaksi veijariksi.

Kun pukeuduin Upin ruumiiseen, ajattelin rakentavani sen kuin palapelinä; taputtelin käsilläni ruumiinosani läpi ja annoin niille uudet muodot näkyvillä olevien esineiden mukaan, jolloin Upin ruumis oli joka kerta eri. Saatoin siis ajatella, että pääni oli tyyny,

jalkani lamppu ja varjostin, keskivartaloni mikrofoni ja selkäni pöytä. Esityskaudella en enää tehnyt fyysistä taputtelua, vaan tuo tuntemus ja mielikuva palapelistä oli ruumiillistunut toiston kautta.

Edellä kuvaamani sisäisen tunnun lisäksi halusin Upille fyysiseksi esteeksi koirien kaulurin, joka estää niitä nuolemasta itseään. Koska kauluria ei löytynyt, kiristin vyön kaulani ympärille, joka tuntui poistavan kaulani ja samalla muovasi kehoani vielä enemmän kyyryyn. Vyön ylimääräisestä kaulani edessä roikkuvasta osasta tuli kuin lisäruumiinosa, jolla pystyin konkreettisesti kurottamaan toisia hahmoja kohti. Vyöstä muodostui myös hänen suojelemansa ruumiin herkkä kohta. Vaikka Upi oli roisi, ohjasi häntä vastavoimana paljastumisen pelko, sillä jos kaulavyön olisi ottanut pois, olisi hänen päänsä valahtanut sijoiltaan.

5.1.3 Repe

Toimiston yölliseen sököpiirijengiin kuuluvan hahmoni Repen ruumis puolestaan muodostui pitkistä kalsareista, paljaista jaloista ja pään tilalla olevasta paperipussista. Pussissa oli pienet silmänreiät, jotka kavensivat näkökenttäni hyvin rajatulle alueelle. Rajoittunut näköaisti ja paljaat jalat saivat tuntoaistini herkistymään, jolloin lattiasta tuli turva, johon tukeuduin. Kalsareiden virittämä takapuoli taas vaikutti huomaamattani kasvoihini. Suuni vääntyi asentoon kuin sanoisin todella voimakkaasti shh-äänettä. Suun asento veti leukaani alaspäin kohti rintakehää ja takaraivo tuntui vetävän niskaani selkärangan jatkeeksi. Vaikka kasvojani ei näkynyt yleisölle, nautin niiden vaikuttamisesta ja ne auttoivat myös virittämään muuta ruumistani.

Repen keskus oli taaksepäin työntyvässä takapuolella, joka tuntui massiiviselta, tilaaottavalta ja veltolta löysissä pitkissä kalsareissa. Repen liikkeenlaadut vaihtelivat sulavasta, takapuolikeinuvasta salsa-askeleesta pysähtyneeseen tarkkaan liikerataan. Kiinnostavia välitiloja olivat juuri siirtymät liikkeenlaatuja välillä. Laatuja vaihtojen piti olla yhtenäisiä muiden kanssa, jolloin samanaikaisesti sekä tarkkailin silmärei'istä, milloin lähtisimme taas liikkeelle että tunnustelin ruumiini sisällä tuota välitilaa, joka oli kuin sekoitus molemmista laaduista. Horjuttava impulssi oli näin ollen hetki, kun joku meistä teki valinnan muuttaa liikkeenlaatua ja ne yllättivät aina.

5.1.4 Rosvo

Ohjaaja määritteli, että esityksessä Rosvo edustaa maskuliinista väkivaltaa ja kohtauksissa tuli olla atmosfääri väkivallan uhasta. Minulle maskuliininen väkivalta näyttäytyi ennen kaikkea aggressiivisena uhona ja voimankäytön ihannointina. Rosvon hahmoon liittyikin alussa määrittelemäni tutkimuskysymys: Väkivalta ja uhka minussa – miten löydän ne ja otan ne rakennusaineeksi näyttämöllä?

Rosvon kohtauksia harjoitellessamme liikuin itselleni vaikealla alueella ja koin olevani horjuvassa tilassa jatkuvasti, sillä aiemmissa roolitöissäni väkivalta ei ole ollut läsnä kuten tässä hahmossa. Hahmossa ruumiillistui oma henkilökohtainen ristiriita; olen halunnut tehdä Rosvon kaltaisia, arvaamattomia, voimakkaita ja vaarallisia rooleja jo pitkään, mutta samaan aikaan koin epäuskottavuutta omien olettamusten takia. Tunsin haasteena elämäni aikana eri sosiaalisten roolien kautta kuvitelmiini iskostuneen olettamuksen, että näköistäni kilttiä ja lempeää ei ole nähty uhkaavana eikä tämän energian ulosnäyttämiseen ole myöskään kannustettu, vaan päinvastoin. Sitä on hyssytelty ja pienennetty, sillä ”eihän noin kiltti tyttö voi suuttua, en olisi uskonut sinusta”, tai ”kylläpä sinusta lähti voimaa, vaikka näytät noin herkältä”.

Tästä johtuen inspiroiduin suuresti Rosvosta, joka mahdollisti minulle uhkaavuuden ja väkivallan energioiden tutkimisen itsessäni ja oman henkilökohtaisen sosiaalisen, niin sanotun ”kiltteys-maskin” pudottamisen. Aluksi työskentely tuntui vieraalta ja vaikealta enkä uskaltanut heittäytyä harjoitteluun. Tunsin kuitenkin, että juuri tuota vaikeutta minun piti näyttelijäntyössäni tutkia. Tunsin, että ruumiissani olisi kaikki nuo laadut, kunhan vain pääsisin niihin käsiksi ja uskaltaisin päästää ne irti.

Kokeilimme erilaisia fyysisiä väkivaltaisia eleitä ja uhan atmosfäärin kasvattamista. Mitä enemmän yritin jotain, sitä epäuhkaavammaksi muutuin. Mitä enemmän karsin, pudotin itseäni kohti maata ja reaalista lattiaa, nojauduin taaksepäin kuin nojaisin itseäni kuvitellen, että oma käsi kannattelee minua selkäpuolelta, sitä enemmän tunsin vallankäytön mahdollisuuden kasvavan. Aloin vähitellen nojaamaan enemmän myös Rosvon kohtausten ääni- ja valosuunnittelun luomiin atmosfääreihin, jotka synnyttivät vaarantunnetta. Rosvon tapauksessa myös muiden näyttelijöiden vastuulla oli näytellä asennetta ja pelkoa suhteessa Rosvoon.

Eri kohtausversioissa minulla oli aina eri puvustus, eikä mikään tuntunut oikealta. Lopulta Rosvon ruumiin löytämiseksi riitti poskille kiinnittämäni pyykkipojat ja päässäni väärinpäin oleva missikruunu. Pyykkipojista tuli kuin väylä, joka synnytti aina kokonaistunnon Rosvon ruumiista. Poskiani puristavat pyykkipojat herättivät minussa tietoisuuden kasvojeni lihasta ja aiheuttaessaan pientä kipua, ne virittivät ruumistani herkkään tuntoisuuteen. Pyykkipojat levittivät myös suutani ja muunsivat puhettani epäselvemmäksi, joten minun piti todella keskittyä puheeseen ja artikuloida tarkasti ja hitaasti. Osaltaan koin juuri tarkkuuden ja hitauden lisäävän uhkaavuuden atmosfääriä. Parasta pyykkipojissa oli kuitenkin se, miten ne puristaessaan ja venyttäessään kasvojeni muunsivat omat kasvoni konkreettisesti ja horjuttivat tuntua omasta näköisyydestäni. Uskalsin heittäytyä isommin, koska tiesin, etten näytä yhtään itseltäni. Jos tästä päivästä käsin peilaan Rosvoa Graverin (1997) ontologisten ruumiiden erittelyyn, ajattelen, että hahmossa korostuivat *liha* ja *tuntu*.

Ulkoisten materiaalien lisäksi löysin ymmärrystä väkivallan kauneudesta tukeutumalla alamaailman kuninkaaseen Kaarakaiseen, jota näytteli kollegani Samuel Kujala. Sitoutumalla Kaarakaiseen ja luottamalla häneen kuin korkeampaan voimaan, Rosvo oli valmis tekemään oman elämänsä kustannuksella mitä vain. Näistä sitoutumisen tunteista oli helppo saada kiinni, ja ne loivat sisälleni herkkyyden atmosfääriin. Tämän oivalluksen jälkeen sain palautetta vastaanäyttelijältä, että todellista uhkaa kohtauksessa oli luonut juuri liikuttumiseni väkivallan mahdollisuuden edessä. Uhkaavuus löytyikin liittyneenä yhteen kauneuden ja herkkyyden kokemiseen, eikä ollut jokin täysi vastakohta sille.

5.2 Vapaasti liikkuva sukupuoli

Kun harjoitukset alkoivat, päätin etten oleta hahmojeni sukupuolta, vaan halusin antaa tilaa hahmoille opettaa minua katsomaan toisin ja etsimään uusia reittejä ajatella ja työskennellä. Musiikin- ja teatterintekijä sekä esitystaiteilija Laura Murtomaa kuvailee Kallisen ja Vuoren (2016, 115) haastattelussa osuvasti ihmisen muuntuvaista luonnetta. Halusin luoda hahmoja, jotka ovat, Murtomaan kuvaamalla tavalla, sukupuolen eri ilmentymismuotojen ja ”erilaisten muuttuvien energioiden läpikulkupaikkoja [...] liikkeessä olevia eläimiä” (Kallinen, Vuori 2016, 115). Manageri Tico, Upi, Rosvo ja Repe antoivat nahkansa minulle, avasivat tilan tälle ja horjuttivat salakavalasti elämäni aikana sisäänrakentunutta halua määrittää näyttämöllä olevien hahmojen sukupuoli.

Annoin itselleni mahdollisuuden, että jokaisen erilaisen hahmon kohdalla voisin ruumiillistaa näyttämölle energioita ja laatuja, joita minussa on, mutta joilla ei ole ollut aiemmissa roolitoissani niin paljon mahdollisuuksia tulla näkyville.

Ohjaaja sanoi heittona harjoitusten alkupäivinä, että Manageri voisi olla mies. En oikein tiennyt, miten näyttelisin miestä, sillä se tuntui jonkun omassa päässäni olevan stereotyyppisen karikatyyrihahmon näyttämiseltä, enkä halunnut jäädä sille tasolle. Sen sijaan halusin keskittyä löytämään Managerille jonkinlaisen energian ja laadun itsestäni.

Kun ensimmäistä kertaa puin Managerin puvun ja laitoin viikset kasvoilleni, en ajatellut, että teen itsestäni miehen. Puvustuksen tuoma uusi ruumis viritti minut tuntemaan lipevää flirttienergiaa, ja se sai minut käyttämään aikaa suhteessa toisiin hahmoihin. Tämä energia oli kokemukseni mukaan jotain maskuliinista energiaa minussa, joka ohjasi minua käyttämään tilaa röyhkeämmin ja kaappaamaan valtaa muilta hahmoilta. Kun Manageri otti kontaktia päälleikävästi toisiin hahmoihin, olin liikkeissäni suora, maadoittunut ja reteä. Joissain esityksissä kuitenkin Manageri tuntui pehmeämmältä ja sulavaliikkeisemmältä ja näissä hetkissä tunsin liikkuvani hyvin vaihtelevasti kuvaamieni maskuliinisten laatuja sekä itse feminiinisiksi kokemieni pehmeämpien ja taipuisampien laatuja välillä.

Eri laatuja välillä liikuin myös Rosvon hahmossa. Tunsin aaltoilevani herkkyyden ja sensitiivisyyden sekä aggressiivisuuden, voiman- ja tilankäytön sekä hyökkäävyyden laatuja välillä. Pyykkipojat virittivät minua selvästi herkistymään niiden tuoman kivun äärelle, mutta kipuun tukeutumisen avulla sain myös tarvittavaa voimaa olla aggressiivinen.

Repen kohdalla taas tunsin itseni enemmän alkukantaiseksi sukupuolettomaksi olioksi. Paperipussi päässäni poisti omaa ihmisen muotoisuuttani ja tunsin olevani määritetyn sukupuolen sijasta tilassa eri suuntiin liikkuvaa löysää materiaalia. Repe oli myös yöllisessä sököpiirikohtauksessa osa esityksen eri kohtauksissa ilmestynyttä kuoroa, jonka koin isompana joukkoruumiina. Tämä kollektiivinen ruumis tuntui ennemminkin erilaisista materiaaleista koostetulta yhteenkietoutumalta kuin ihmiskuorolta. Niin ikään Upin hahmossa sukupuolen näkemisen sijaan, halusin toisten hahmojen ja yleisön pitävän minua etovana. Keskittymällä hengittämään raskaasti kohti kaulavyötä, lisäämällä ruumiin tärinää ja antamalla itseni puristua kaulavyöhön, koin ällöttävyyden, likaisuuden

ja mielikuvan monen päivän krapulan pistävästä hajusta olevan hahmon ydin. Myös hajuaistiin ja ennen kaikkea sieraimiin keskittyminen virittivät Upin ruumista sisältä käsin enemmän eläimelliseen kuin inhimilliseen suuntaan.

Kiinnostavinta olivat katsojien kommentit eri hahmoista, sillä jotkut sanoivat niiden olevan selvästi miehiä, kun taas osa koettiin naisina. Ehkä eri esityksissä hahmoissani on ruumiillistunut erilaisia laatuja ja siten ne ovat vaikuttaneet katsojien tulkintaan sukupuolesta. Minulle niillä ei ollut merkitystä, vaan merkityksen loi sukupuolen liikkuvuus.

Esityksen kaikki hahmoni olivat sukupuolen näkökulmasta poikkeavaa kaikista aiemmista töistäni, joissa sukupuoli on määritetty tarkasti. Itselleni tällainen sukupuolta määrittelemätön työskentely oli hyvin vapauttavaa. Samanaikaisesti näen sen myös laajempaa näyttämön poliittisena kannanottona sukupuolen esittämiseen, mikä mielestäni näkyy myös Hanna Helavuoren blogikirjoituksessa, jossa hän avaa kokemustaan Paskateoriasta. Helavuori kuvaa, miten esitys antaa tilaa *queerille* ja juhlistaa sukupuolten moninaisuutta normalisoiden sen. Hänen kokemuksensa mukaan esityksessä näyttelijän sukupuolella tai seksuaalisella suuntautuneisuudella ei ole merkitystä ja olemme esiintyjinä tietoisia sukupuolien ideologisesta konstruktioluonteesta. Helavuori kiteyttää kokemuksensa mielestäni kauniilla tavalla: ”Nyt on siirrytty uusiin esiintyjän ja roolin yhteenkytkeytyksiin”. (Helavuori Hanna: Päiväkirjasta 2020.)

Myös näyttelijä Lotta Kaihua avaa *Pukkarikeskusteluja* -podcastsarjassa kiinnostavia omia havaintojaan sukupuolesta roolin rakentamisessa ja siitä, millaisia vaatimuksia, rajoituksia ja stereotyyppioita sukupuoleen liittyy. Kaihua kuvailee, miten Q-teatterin Pääomani-näytelmässä chicagolaisen runoilijan roolissa sukupuolen määrittelemättömyys avasi hänelle vapauden omaan näyttelemiseensä. Hän kuvailee inspiroivasti sitä, miten hän kyseisen roolin kohdalla ymmärsi, että joskus naisrooleissa, tai ylipäätään naisnäyttelijänä, hän itse rajoittaa valintojaan esimerkiksi omista emootioistaan tai taktiikoistaan ja tulee näin luoneeksi itselleen oman vankilan. (Pukkarikeskusteluja 2/16, 3:30-5:25.)

Kokemukseni omista rooleistani *Paskateoriassa* on hyvin samankaltainen kuin Kaihualla. Tunnistan tämän itse itselleni luoman vankilan, jota huomaamatta olen ylläpitänyt aiemmin esittämissäni naisrooleissa. Se, että *Paskateoriassa* lähestyin

hahmoja puvustusmateriaaliselta ja virityslähteiseltä pohjalta, enkä lähtenyt rakentamaan tietoisesti kokonaisia psykologis-realistisia hahmoja ja niiden kokonaiskuljetuksia, vapautti minut sukupuolen määrittämisestä. Erityisesti tämä horjutti itseni luokittelua näyttelijänä ja avasi laajemman katseen tarkastella minkä tahansa esityksen hahmoja. Hanna Helavuoren näkemys siitä, miten nykyteatterissa ”esittäminen on aktiivista tilallista ja aistimellista suhdetta toisiin sekä tilallista virittäytymistä ja reagointia ympärillä olevaan” (Helavuori 2010, 105), tulee kuvanneeksi tuntua, joka ohjasi *Paskateoriassa* syntyneitä hahmojani. Näiden hahmojen kautta sain rohkeutta ajatella, että näyttelijänä voin olla mitä vain. Maskuliinisuuden ja feminiinisuuden erilaisten laatuojen tutkiminen kohtaus kerrallaan, aistilähtöisyys, tuntu, lihallisuus ja mielikuvittelu mahdollistivat liikkumisen sukupuolen moninaisessa ymmärtämisessä.

5.3 Katseen valta

Paskateorian hahmojeni vapaa liikkuvuus erilaisten laatuojen ja energioiden välillä nosti esiin katseen merkityksen. Katseeni muuttui eri hahmojen mukana ja siinä ruumiillistui monet Tšehov-tekniikan psykologiset eleet, jotka aluksi loivat turvaa, mutta toiston myötä löysin niistä myös keinon horjuttaa.

Eri hahmoissani minulla oli vahva kokemus vallankäytöstä ja erityisesti tämä korostui Managerin hahmossa. Puvustuksen synnyttämässä Managerin ruumiissa nautin isomman ruumiillisuuden tuomasta katseen vallasta. Tilaa ottava, jatkuvasti laajentuva ruumis viritti katsettani ja koin sen hyvin voimakkaaksi ja määritteleväksi. Koin, että omistin tilan ja määritin, miten minua katsotaan. Tuntui kuin olisin ollut aivan uudeltaisessa valta-asemassa mihinkään aiempaan tilanteeseen tai roolihahmoon verrattuna. Näin managerin katse tuntui kokonaisvaltaiselta ruumiilliselta katseelta, ei vain silmien tapahtumalta.

Jos tarkastelen tätä Graverin (1997) ruumiillisia läsnäolotapoja vasten, Managerin lipevässä suurieläisessä hahmossa pystyin henkilöihahmona käyttämään valtaa katsojiin. Samanaikaisesti pystyin sekä esiintyjänä että oman persoonani tasolla nauttimaan katseesta, jota en omana itsenäni juurikaan koskaan käytä suhteessa muihin ihmisiin.

Vallankäytön välineeltä tuntuneen katseen lisäksi, katseesta tuli paikoin myös turva, joka toimi suojanani. Havaitsin viimeisissä läpimenoissa ennen ensi-iltaa, että olin jäänyt

Rosvon hahmossa oman katseeni taakse piiloon. Katseeni taakse piiloutumisella tarkoitan sitä, miten tiedostamattani sumensin katseeni aina, kun katsoin yleisöön. Kysyin itseltäni, miksi näin oli tapahtunut ja ymmärsin, miten olin suojautunut epävarmassa tilanteessa, ja tuo suojautuminen oli jäänyt päälle. Prosessi uhkan ja väkivallan äärellä oli ollut vaikea ja Rosvon kohtaukset tuntuivat harjoituksissa välillä epämiellyttäviltä, pelottavilta ja joskus myös itselleni epäaidoilta. Tunsin ohjaajan ja muiden kanssanäyttelijöiden työskentelyäni seuraavat katseet, jotka saivat minut epävarmaksi ja tuntemaan itseni hyvin paljaaksi. Epävarman ja paljauden olon minulle toi kuitenkin nimenomaan oma katseeni, joka vaati heti valmista ja niin sanotun oikean näyttölemisen tavan löytämistä.

Rikkoakseni tuota katseeni sumeutta, aloin heitellä itseäni erilaisten katseiden ja psykologisten eleiden välillä. Tunnustelin ensin pyykkipoikien kipua poskieni lihassa, jolloin katsoin ruumiini sisätilaan. Toisessa hetkessä siirsin katseeni ulospäin, laajensin itseäni tilaan, katsoin yksittäisiin katsojiin ja reagoin heidän katseisiinsa. Rentoutin katseeni ja koin voimakasta kontaktia tilaan ja kanssanäyttelijöihin. Kun tämä alkoi tuntua hyvältä ja katseeni alkoi kirkastua, haastoin itseäni lisää ja aloin käyttää psykologisia eleitä horjuttavina tekoina vaihtelemalla niitä eri tempoissa. Kohtauksessa, jossa Rosvo puhuu päähenkilölle yleisön kautta, ajattelin ensin tietoisesti poraavani rauhassa yksittäisten katsojien läpi ja vaihdoin eleen nopeasti alas painamiseen. Elettä muuttamalla irrotin itseni eleen tuomasta ruumiillisesta tunnusta ja päädyin hetkeksi eittämisen äärelle. Tästä välitilasta käsin pystyin kuuntelemaan kontaktia ja siitä vaikuttuneena ele muuttui katsojien alas painamiseen. Eleen luoma kontakti kirkasti katsettani ja aloin tuntea katseen koko ruumiissani. Katse ikään kuin levisi koko ruumiiseeni ja tunsin laajentuvani joka suuntaan, jokaisen tilassa olevan lävitse. Tällä tavoin esityskauden alkupuolella psykologiset eleet toivat turvaa, jotta pystyin kirkastamaan katseeni, mutta mitä pidemmälle esitykset menivät en ajatellut eleitä enää tietoisesti, vaan ne elivät omaa elämäänsä ruumiissani ja osana sen partituuria.

5.4 Partituurini suhde toistoon

Harjoitus- ja esityskaudella ruumiin sisäisestä partituuristani tuli vankka turva. Sen muotoutumiseen *Paskateoria*-esityksen kohdalla kuului niin inspiroivia kuin työtäni lukitsevia piirteitä. Erityisesti työskentelyssä korostui partituurini suhde toistoon, joka

kuuluu erottamattomana osana näyttelijäntyöhön ja avaa samalla kiinnostavan paikan tutkia, missä suhteessa horjuttaminen siihen on.

Ennen kuin olimme löytäneet työryhmän kanssa kohtausten sisällöt, tunsin epävarmuutta tilanteissa, joissa en tiennyt, mitä versiota monista harjoitelluista eri kohtausversioista työstimme. Omassa ruumiin sisäisessä partituurissani ei ollut vielä mitään, millä pelata. Ensi-illan lähestyessä tunsin suurta tarvetta tietää lopulliset kohtausten sisällöt ja järjestys, jotta pääsisin toiston kautta syventämään niitä. En myöskään luottanut muistikuviiini enkä ideoihini jo tehdyistä kohtausversioista ja tämän takia tunsin turvattomuutta omassa ruumiissani ja se lukkiutti työskentelyäni. Työtavan vuoksi olimme työryhmän kanssa todellisen ei-tietämisen äärellä ja jatkuvassa horjumisen tilassa, joten minulla ei ollut tarvetta horjuttaa itseäni tietoisesti.

Kun ohjaaja oli tehnyt lopulliset päätökset kohtausten järjestyksestä ja sisällöistä, pääsimme toistamaan ja partituurini sai selkeämpiä osia. Pystyin esimerkiksi keksimään helpommin virityksiä ja miettimään niiden kuljetuksia, kun tiesin, missä ja milloin hahmoni liikkuvat. Toiston kautta huomasin, että nimenomaan yhdessä sovitut kohtauksien muodot ja niihin luottaminen vapauttivat paljon energiaa ja näin myös hahmoni piirtyivät minulle selkeämmin. Sen lisäksi siis, että partituuriini alkoi piirtyä koko esityksen kokonaiskuljetus, myös jokaisen hahmoni erilaiset omat partituurit alkoivat vahvistua. Hahmojeni partituurit pitivät sisällään muun muassa tunnut hahmojen erilaisista ruumiista, puvustukseen liittyviä virityksiä, kohtausten atmosfäärejä sekä tavoitteita toisia hahmoja ja tilanteita kohti.

Kun työ hahmojeni kanssa oli vielä alussa, näistä yksittäisistä virityksistä tuli minulle turvia, joihin tukeutua. Hetkissä, joissa keskittymiseni hajaantui liian moneen tai minulla oli nopeita vaihtoja, pystyin palauttamaan itseni kuhunkin ruumiiseen keskittymällä vain yhteen yksityiskohtaan partituurissani. Suuntaaminen esimerkiksi Rosvon pyykkipoikiin tai Managerin kenkiin herättivät ruumiissani aistimuksen, joka puolestaan käynnisti koko ruumiini vaikuttumisen. Kun vähitellen toiston myötä pääsin nopeammin kiinni hahmojen kokonaistuntuun, saatoin päästää irti yksittäisten viritysten ajattelusta.

Ajan myötä hahmojen erilaiset toistetut partituurit synnyttivät jokaiselle hahmolle omanlaisia logiikoita. Toisto vapautti tilaa kuunnella niin hahmojen logiikoiden synnyttämiä impulsseja kuin tilanteita. Impulssien seuraaminen ja niihin tarttuminen

kuljettivat minua jatkuvasti uusiin tilanteisiin ja kiinnittämään huomiota erilaisiin yksityiskohtiin, joista saatoin esiintyjänä yllättyä ja nauttia. Aloin kiinnittämään huomiota tarkemmin esimerkiksi toisten hahmojeni yksittäisiin kasvopiirteisiin, tartuin rekvisiittoihin eri tavalla kuin aikaisemmin, kuulin omia ja toisten repliikkejä monimerkityksellisemmin ja aloin nauttimaan jostain tietyistä asennoista, joissa eri hahmoni viihtyivät. Logiikka alkoi näin ruokkia itse itseään ja sain kaikkialta kuin ilmaiseksi materiaalia, johon reagoida. Hahmojen logiikat synnyttivät myös vähitellen niille ominaista ajattelua, josta kirjoitin työpäiväkirjaani:

Upi on itse niin osista kasattu ja rikkonainen, ällöttävä, hikinen, liimattu yhteen ja pysyy vain jotenkin kasassa, että hänen ainoa tehtävänsä maailmassa on saada muut näyttämään yhtä kamalalta kuin hän itse on. Tai kamalammilta. Mitä sääliävämpi sen parempi. Jos jollain menee hyvin, se pitää ampua alas mahdollisimman nopeasti. Ihmiset on kertakäyttötavaraa ja sitten Upi heittää ne pois. (Työpäiväkirja, 5.10. 2020.)

Vaikka partituurini olikin minulle kuvaamallani tavalla inspiraatio, huomasin kuitenkin siihen liittyvän ristiriidan ja haitallisen puolen tulevan esiin. Olen huomannut työskentelyssäni aiemminkin tämän saman vaiheen, jossa alan toistaa jotain aiemmin löydettyä hyväksi havaittua muotoa, koreografiaa tai vaikuttumisen tilaa. Tällaisissa hetkissä turhaudun, kun huomaan, että alan näytellä viritystä ja näin lukitsen itse itseni. Oma haasteeni on juuri tämä, etten monien toistojen jälkeen jäisi liiaksi kiinni omaan sisäiseen partituuriini, vaan uskaltaisin päästää siitä irti, luottaa ruumiiseeni ja antaa sen vaikuttua rauhassa joka toistokerta uudestaan.

Kun sitten tiedostin hetkiä, joissa aloin imitoida kuvaa mielestäni onnistuneesta edellisestä kokeilusta, pysäytin itseni ja päätin valita toisin. Hidastin, rauhoitin itseni ja ohjasin itseäni kuuntelemaan, miten juuri siinä hetkessä ruumiini virittyi esimerkiksi pyykkipojista vasten kohtauksen muita esiintyjä ja tilannetta. Tämä riitti irrottamaan minut pyrkimyksestä toistaa tuo sama onnistumisen kokemus. Sain omaa ryhtiäni hidastamalla horjutettua itseni takaisin välitilaan, jossa pystyin taas tunnustelemaan, minne se olisi minua kuljettamassa. Nyt, kun asiaa tarkastelen, koen, että horjutin myös omaa analyttistä ajattelua pois ruumiini tieltä, jotta se sai vaikuttua ja olla rauhassa. Mitä selkeämpi esityksen rakenne alkoi vähitellen olla, sitä helpompi minun oli päästää ruumiin sisäisestä partituuristani irti. Ensi-illan jälkeen kirjoitin:

Nyt [esityksen] maailma puhuu meissä, me emme enää tee sitä, vaan se alkaa tehdä meitä. Tilanteet kuljettivat minua enkä minä niitä. Huomaan sen, että mitä varmemmat on tilanteet ja suunnat, kun on selkeä toistettu pohja, niin se on se turva, jolloin esitystä ja hahmoja voi alkaa kuuntelemaan vielä tarkemmin. Niillä on minulle paljon enemmän infoa kuin minulla niille. (Työpäiväkirja, 15.10. 2020.)

Toiston myötä kuitenkin selkeäksi muuttuneesta toistetusta pohjasta sekä aluksi horjuttavilta tuntuneista työskentelytavoista tulikin esitysten myötä itselleni helppoa ja turvallista aluetta. Huomasin heti haluavani haastaa itseäni ylittämään tuo uusi turvallinen raja. Aloin käymään esityksiä mielessäni läpi ja mietin, miten seuraavassa esityksessä voisin tehdä toisin, jotta maa jalkojeni alla tuntuisi vähän huterammalta.

Tällaisia horjuttamista mahdollistavia keinoja partituurissani olivat muun muassa hahmojen viritysten pidemmälle vieminen ja energian lisääminen. Esimerkiksi Upin kohdalla keskityin kaulavyötä vasten hengittämiseen isommin ja kuuluvammin. Managerille lisäsin enemmän kierroksia lämmittelemällä nopearytmisemmin ennen esitystä. Erityisen tärkeä horjuvaa tilaa lisäävä löytö oli kokemukseni Managerin suuremmista kierroksista heti alusta lähtien, sillä ne synnyttivät paljon energiaa, joka kannatteli minua koko kohtauksen ajan. Tuolla energialla pystyin leikkimään; vuoroin pidättelemään, päästämään ulos ja kohdistamaan sitä toisiin näyttelijöihin. Suurempi energia sisälläni synnytti myös enemmän materiaalia ja toi hahmoistani esiin paljon uusia vivahteita, joista näyttelijänä saatoin hetki hetkeltä innostua. Tällaisia olivat esimerkiksi hahmojeni puheäänien monipuolistuminen ja isompi ruumiillinen heittäytyminen tilanteisiin. Hetket olivat hyvin nautinnollisia ja huomasin energiani tarttuvan myös muihin näyttelijöihin.

Kun opin toiston kautta tuntemaan sekä hahmojeni että kohtausten logiikkaa paremmin, löysin edellä kuvaamiani keinoja ikään kuin ruokkia partituuriani. Näissä pienissä itseäni horjuttavissa teoissani konkretisoituu Barban (2010) näkemys siitä, miten score alkaa elämään vasta, kun se on kiinteä ja sovittu, ja kun sitä on toistettu pitkään. Scorella etsitään siis järjestystä, jotta epäjärjestykselle löytyisi tilaa. (Barba 2010, 28.) Barban kuvaama epäjärjestys tarkoitti minulle juuri tätä, miten toiston kautta aloin nähdä ruumiin sisäisessä partituurissani mahdollisuuksia horjuttaa.

Partituurini tarkastelu onkin nostanut esiin kysymyksen siitä, milloin luotan siihen tarpeeksi päästääkseni siitä irti, jotta se voisi alkaa elää rauhassa. Ruumiini partituuriin luottamisessa minua on inspiroinut Mae Westin ajatus siitä, miten ihminen voi saada todellista viisautta vain lihastaan. Varto (2008) kirjoittaa, että West käyttää tästä käsitettä *carnal knowledge*, jonka olen vapaasti suomentanut *lihan viisaudeksi*. Westin mukaan tällä tarkoitetaan juuri elämisen mukana tullutta ja koeteltua viisautta, joka on kiinni lihassa. (Varto 2008, 13.) Tähän lihan viisauteen nojaten ajattelen, että juuri tuo toiston mahdollistama lihaksi muuttuminen on siis kuin lihasmuistia, mutta jotain vielä paljon syvempää ja tiedostamattomampaa. Jos katson tätä Graverin (1997) ruumiillisia läsnäolotapoja vasten, voisi *lihan* näyttelemisen ajatella kohdallani tarkoittavan antautumista lihan viisaudelle ja luottamista siihen. Lihaa näyttelemällä, voisin siis kuvitella antavani tilaa syvemmälle toiston kautta tulleele lihassa asuvalle kokemuksen tuomalle hiljaiselle tiedolle ja taidolle sekä sen arvaamattomuudelle.

Varto kirjoittaa, että Westin näkemyksen mukaan lihan viisaus näyttäytyy pääosin suhteessa toisiin ihmisiin eli oman lihan tietämisestään pääsee selville, jos ”keskittyä ajattelemisen sijasta kokemaan sen, että elää toisten kanssa yhdessä” (Varto 2008, 14). Tämä ajattelemisen sijasta toisiin kiinnittyvä näkökulma resonoi minussa erityisesti. Ravistelemalla omaa luovaa työskentelyäni rajoittavia itselleni asettamia odotuksia, olen kokenut voivani unohtaa itseni ja nauttia olemisesta osana hetkellistä esityksen luomaa yhteisöä. Esityskaudella tunsin, että omasta ruumiin sisäisestä partituuristani irrottautumisesta auttoi keskittyminen juuri toisiin näyttelijöihin ja hetki hetkeltä tilanteiden atmosfäärien ja yhteisen soinnin kuunteleminen herkin aistein. Tunnustelin, miten nämä kaikki resonoivat minussa ja annoin partituurini elää ja muuntua niiden mukana. Horjuttumisen hetkissä koin pääseväni kiinni oman lihan viisauteen ja samalla tunsin voimakasta kontaktia ja sulautumisen tunnetta toisiin – oseaanisen kokemuksen ja communitasin kaltaista ruumiillista tuntoisuutta turvasta.

Kun nyt katson *Paskateoriassa* ajan kanssa muodostunutta ruumiin sisäistä partituuriani, huomaan siitä muovautuneen kiinnostavan sekoituksen aiemmin käyttämäni tekniikoista, Nätyllä syventyneestä virittämisen ajattelusta, uudensuhteesta materiaaleihin sekä horjuttamisen keinoista, joita loin itse ja jotka syntyivät esityksen rakentamisen myötä. Päätökseni horjua vapautti minut ainakin tämän teoksen kohdalla painolastista lähestyä hahmoja psykologisten kokonaiskaarikuljetusten näkökulmasta. Sen sijaan lähdin tutkimaan, mikä tämä esitys on, mitä hahmot sen sisällä ovat ja miten

ne voisivat avata tilan minussa eläville erilaisille laaduille. Työskentely oli abstraktia, assosioivaa, nautinnollista ja kevyen leikkisää, mutta samaan aikaan sain painia uusien haasteiden kanssa, jotka ovat vieneet minua omien turvallisten rajojen tuolle puolen. Koen, että *Paskateorian* hahmojeni kohdalla horjuttamalla eri tavoin, olen näyttelijänä operoinut tällä epäjärjestyksen liminaalisella ja arvaamattomalla alueella, jossa olen voinut löytää itsestäni uusia laatuja, inspiraatiota ja aivan uudenlaista elinvoimaa sekä ihmisenä että näyttelijänä. Jos olisin luovuttanut hahmojen kohdalla ja päättänyt valita toteuttaa ne jollakin itselleni tutummalla tavalla, en olisi saavuttanut tällaista kuvaamaani elinvoiman kokemusta. Horjuminen on järjestyttänyt ja luonut voimakasta yhteyttä itsen kerroksellisuuteen ja ennen kaikkea toisiin ihmisiin.

6 TULEVAISUUDEN NÄYTTÄMÖLLENI

Ennen maisteriopintojani hahmotin minun näyttämöäni ja omaa kokemusta näyttelijyydestäni Gordonin (Hulkko 2013, 110, lain. Gordon 2006, 6) nykynäyttelemistä tarkasteleviin tapoihin nojautuen (ks. luku 2) psykologisena totuutena (1) sekä henkilökohtaisena kokemuksena, joka perustuu itsen ja toisen tutkimiseen (5). Sekä henkilökohtainen että psykologisen totuuden kautta lähestyminen ovat toki edelleen olemassa, mutta ne ovat saaneet rinnalleen syvemmän tavan olla kontaktissa oman itsen kerroksellisuuden kanssa.

Maisteriopintojen ollessa loppusuoralla, huomaan, että olen lähestynyt näyttelemistä muutoksen harjoittelemisena, jossa esitys nähdään poliittisena käytäntönä (4). Näen nyt selkeästi sen, että opinnäytteessä kuvaamani esitykset ovat olleet minulle henkilökohtaista poliittista käytäntöä, jossa olen ravistellut aiempia työtapojani ja antanut tilaa keskeneräisyydelle ja arvaamattomalle. Olen suhtautunut työskentelyyn leikkinä ja pelinä (3), luonut omia sääntöjä ja luopunut niistä sekä nähnyt esitykset keksintöinä, joissa näyttelijä on skenografinen instrumentti (2), jolle kasvaa oma näyttelemisen logiikkansa osana esitysten uusia todellisuuksia. Tällainen määrittelykin tuntuu liian rajatulta ja kategoriselta, mutta auttaa minua refleктоimaan muutosta, joka on tapahtunut opintojeni aikana.

Kuten luvussa kolme kirjoitin, näyttelijä päättää aina itse horjuuko. Tein maisteriopintojen alettua päätöksen horjua ja lähdin työskentelemään horjuttaminen edellä. Opinnot Nätyllä ovat olleet turvapaikka, jossa olen voinut antaa itseni ottaa tilaa, aikaa ja vapautta horjua. Suuntasin katseeni omaan näyttämööni, omaan ruumiiseeni ja tottumuksiini. Ajattelin keskittyä havainnoimaan, millaista näyttelijäntekniikkaa horjuttaminen lähtökohtana synnyttää ja mitä se minussa nostaa esiin. En kuvitellut, että se olisi ravistellut minua niin syvästi. Lopulta tärkeimmäksi koen se, että olen tullut horjuttaneeksi sitä, miten katson itseäni näyttelijänä ja ihmisolentona juuri nyt. Horjuttamisen avulla olen pystynyt päästämään irti omista näyttelijyyteeni liittyvistä olettamuksista ja käsityksistä, jotka ovat huomaamattani lukinneet minua.

Tästä tunnusta käsin, kun nyt tarkastelen opinnäytteeni alussa kuvailemaani kokemusta pianonsoittoon liittyvästä virheen pelosta lapsena, ymmärrän, että pelkäsin silloin epävarmuuden ja siten oman paljauteni näyttämistä julkisesti. Haluni olla vahva, osata

heti ja seistä aina vahvasti omilla jaloillani on ollut suuri ja tasapainoilu sen kanssa jatkuu edelleen. Se on minua hyvällä tavalla eteenpäin ajava voima, mutta nyt sekä *Mihin katosit?* että *Paskateoria* -esityksissä olen löytänyt niin voimaa kuin uutta näyttelemistä juuri paljaudesta ja omista säröistäni.

Matkani ei ole ollut vastakohtaisuuksien vertailua lukittuneesta työskentelystä yllätykselliseen, vaan pysähtymisiä suojakuorien äärelle, jotka välillä ovat tarpeellisia ja toisessa hetkessä muuttuvat tarpeettomiksi luovan intuition estäjiksi. En myöskään ajattele, että horjuttava työskentely olisi jatkossa minulle ainoa tapa työskennellä ja kaikki muu olisi jotenkin huonoa ja haitallista. Enemminkin näen turvan ja horjuttamisen vielä vahvemmin alati liikkeessä olevana jatkumona, jossa tuntemukset sisäisistä tulivuoren purkauksista ja vankasta maaperästä vuorottelevat, kietoutuvat yhteen ja ruokkivat toinen toisiaan.

Tärkeimpänä havaintona itselleni on ollut hetki juuri ennen päätöstä horjuttaa. Olen tunnistanut ruumiissani jonkin liikkeen pysähtyvän tai jokin viritys ei ole ollut tarpeeksi pitkälle viety, jolloin se on ikään kuin kuollut sisälläni. Nuo ”hiipumisen hetket” ovat tulleet näiden esitysten myötä tunnistettavammaksi itselleni. Impulssi horjuttaa on tullut omasta ruumiistani, joka on vaatinut muutosta ja uutta kipinää. Tämän myötä olen oppinut kuuntelemaan ruumistani tarkemmin ja luottamaan intuitiooni vielä enemmän, sillä se juuri ohjaa minua havaitsemaan niitä lukemattomia impulsseja niin sisä- kuin ulkopuolellani ja kuljettaa minua elävään, muuntuvaan ja nautinnolliseen näyttelijäntyöhön.

Eryteisesti katseen ja paineen alla, horjuttaminen on löytynyt yhdeksi keinoksi muistuttaa itseäni leikin ja mielikuvituksen mahdista, hallitsemattomuuden vapaudesta ja yllätyksellisyyden kuplinnasta. Näyttelijyyden tarkastelu horjuttamisen näkökulmasta, on avannut koko ruumiini kattavan kokonaisvaltaisen katseen näkemään mitä kaikkea toistoa ravistelevaa ympärilläni on. Lopulta kyse on omasta valinnasta; päätätkö pysytellä varmallalla maaperällä, vai uskallanko kuunnella joka hetkessä tulevia lahjoja, päätätkö tarttua niihin ja päästää irti omasta otteestani muotoon.

Olen kantanut huolta kirjottaessani siitä, että horjuttaminen olisi itsekeskeinen asia. Ajattelin, että haluaisin kirjoittaa opinnäytteeni siten, että siitä olisi hyötyä laajemmin taiteen kentällä. Olen pohtinut, onko vain oman navan kaivelua pohtia kysymystä, ”mitä

minä teen itselleni, jotta minulla olisi kivempaa”. Nyt kuitenkin koen, että jos annan itseni inspiroitua ja vaikuttua, ja kykenen luomaan itsessäni kuvaamaani elinvoiman tunnetta, niin se on juuri materiaalia ja elämää, jota voin suunnata toisiin näyttelijöihin, tilaan ja yleisöön aina uudelleen, toisto toiston perään. Koska katsojana nautin taiteesta, joka vie minut matkalle omiin käsityksiini, ravistelee olettamuksiani ja jossa liikutaan arvaamattomuuden alueella, haluan olla myös itse toteuttamassa tällaista näyttelijäntaidetta. Koen, että olen löytänyt maisteriopintojeni ja horjuttamisen tutkimisen aikana paljon työvälaineitä juuri tällaisen elämän vaalimiseen näyttämöllä.

Kirjoittaessani olen konkreettisesti tuntenut ajatteluani ruumiissani. Se on tuntunut ruumiini sisätilassa avautuvana tilana, kuin hidastettuna vesiputouksena, jota olen voinut tunnustella, ja taas toisessa hetkessä voimakkaasti tyrskyävänä ristiaalokkona, joka kulkee niin nopeasti, etten ole pysynyt sen perässä. Horjuttamisen tutkiminen on avannut isomman meren kuin uskoinkaan, ja ajatteluuni on vilissyt myös satoja virtauksia, joita kirjoittaessani olisin halunnut lähteä seuraamaan, mutta joihin tulen tulevaisuudessa varmasti palaamaan jotenkin. Annan muutamalle niistä mahdollisuuden tulla näkyville:

Haluaisin tutkia, millä keinoin taideteos voi ravistella tapoja katsoa ja havainnoida totuttua. Mitkä voisivat olla horjuttamisen eleitä kokonaisella esityksellä? Pysähtyisin esityksen syntymiseen näyttelijän ja katsojan välillä ja tutkisin tuota hienovaraista erilaisten ruumiillisuuksien ja elimistöjen dialogisuutta. Haluaisin tarkastella miten muiden ihmisten, ja ehkä laajemminkin yhteiskunnan normien kautta syntyneet olettamukset esimerkiksi sukupuolesta muovaavat valintoja näyttämöllä, miten näistä voisi tulla tietoisemmaksi ja kyseenalaistaa niitä. Uppoutuisin seuraamaan oman intuitioni, hahmoille syntyneiden logiikoiden ja erilaisten ruumiillisten läsnäolotapojen dialogia ja kirjoittaisin niiden välisestä keskustelusta esityksen. Tutkisin, miten kaikki ulkopuoliset tekijät horjuttavat minua erilaisilla näyttämöillä. Haluaisin jatkaa musiikillisen ajattelun ja näyttelijäntaiteen yhteenkietomista ja löytää lisää oivalluksia tuosta kietoutumasta.

Tästä päivästä käsin tarkasteltuna, katson maisteriopintojani sekä näitä kahta opinnäytteessä refleктоimaani esitystä oman itseni, toisin sanoen minun näyttämöni siirtymäriittinä. Olen tarkastellut omia olettamuksiani ja halunnut päästää niistä irti päättämällä horjua. Työskentely *Mihin katosit?* - ja *Paskateoria* -esityksissä on ollut liminaalivaihe, jossa olen käynyt tuntemattomassa, mistä olen löytänyt voimaa,

inspiraatiota, rohkeutta sekä luottamusta alitajuntaani. Nyt valmistuessani olen liittymässä luottavaisena uuteen vaiheeseen, jossa minulla on vahva tuntu siitä, että kannan lihassani viisautta, johon voin tukeutua tulevilla töissään.

Lopuksi haluan kirjoittaa manifestin sille, miltä työskentely tulevaisuuden näyttämölläni voisi mahdollisesti tuntua. Vaikka peilaan manifestissa opinnäytteeni oivalluksia, toivon, että näistä tunnuista voisi olla hyötyä toistenkin näyttämöille. Manifestia voisi ajatella laajemmin myös näyttämön äänenä. Omistankin tämän manifestin kaikille mahdollisille näyttämöille tulevaisuudessa:

Manifesti tulevaisuuden näyttämölle

Katso yksityiskohtia. Älä oleta.

Tietämällä jo valmiiksi, ja toistamalla jo tiedettyä, et löydä uutta.

Anna tilaa ihmiselle. Erilaisille tarinoille. Ruumiille. Esineelle. Eläimelle. Materiaaleille. Tilalle. Haista. Maista. Tunnustele. Liiku. Hengitä.

Kysy. Haasta. Kuvittele mahdottomia.

Tunnustele, missä on vaikeus, ja mikä työntää luotaan pois. Kysy itseltäsi, mitä pelkää eniten. Katso noita pelkoja ja astu niiden kanssa turvallisen rajan yli. Ole rauhassa epävarma ja kesken.

Sano varovaiseksi tekeville kuvitelmiille, että nyt mennään. Ajattele, että se on voima, joka potkii eteenpäin.

Uskalla päästää irti. Anna mahdollisuus säröistä löytyvälle inspiraatiolle.

Kiinnity toisiin. Vaijeri itsesi näkymättömin vaijereihin tilaan, toisiin näyttelijöihin ja katsojiin.

Hankauksessa, hankaluudessa, säröissä, epäviressä, kamppailussa, yhteisessä ratkomisessa, vähitellen löytymisessä ja yhdessä löytämisessä on voimaa.

Anna ihmiselle, esitykselle ja näyttämölle mahdollisuus luoda itsensä uudestaan.

LÄHTEET

Barba, Eugenio & Barba, Judy. 2010. *On directing and dramaturgy: Burning the house*. London: Routledge.

Douglas, Mary. 2000. *Puhtaus ja vaara: Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.

Graver, David. 1997. *The Actor's Bodies*. *Text and Performance Quarterly* 17: 3, 221–235.

Hannula, Anna-Elisa. 2016. *Itseohjautuen kohti arvaamatonta*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Tampere: Tampereen yliopisto.

Helavuori, Hanna. 2011. ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?” Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 101–116.

Helavuori, Hanna: Päiväkirjasta 2020. *Paskateoria Nätyllä – rivo alepa ja tragedian ylevä*. <https://hannahelavuori.com/paskateoria-natylla-rivo-alepa-ja-tragedian-yleva/> (19.12.2020).

Himberg, Tommi. 2012. ”Molemminpuolinen mukautuminen: tahdistumisen ja musiikillisen vuorovaikutuksen tutkimus”. Teoksessa T. Himberg, J. Vuoskoski & T. Eerola (toim.). *Monitieteinen musiikintutkimus: Suomen Musiikintutkijoiden 16. Symposium, Jyväskylä 21.-23.3.2012. Konferenssijulkaisu*. Jyväskylä: Musiikin laitos, Jyväskylän yliopisto, 17–22. Luettu <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/37585> (20.2.2021).

Hulkko, Pauliina; Kirkkopelto, Esa; Silde, Marja; Tapper, Janne; Tervo, Petri & Tuisku, Hannu. 2011. ”Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi”. Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 209–221.

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

- Hulkko, Pauliina. 2015. "The ethics of the actor's dramaturgy". *Performing Ethos: An International Journal of Ethics in Theatre & Performance* 6: 1–2, 81–99.
- Kallinen, Aune & Vuori, Eki. 2016. *Nykyesityksen prosesseja: Tekijähaastattelukirja*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Laitinen, Tuomas. 2011. "Katoava elimistö". Teoksessa: Julius Elo & Tuomas Laitinen (toim.). *Kokeva keho: Ajatuksia katsojan kehosta esityksessä Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitysten valossa*. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus.
- Manning, Erin. 2016. *The minor gesture*. Durham: Duke University Press.
- Oida, Yoshi & Marshall, Lorna. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Suom. Lauri Sipari. Helsinki: Like: Teatterikorkeakoulu.
- Pukkarikeskusteluja. 2/16: Tyttö nimeltä Hamlet. Areena Audio, 3.8.2020. Ylen, Q-teatterin, Ryhmäteatterin, Viirus teatterin ja Kom-teatterin Podcast-keskustelusarja. Keskustelemassa: Lotta Kaihua, Eero Ritala, Ida Kuningas & Miiko Toiviainen. <https://areena.yle.fi/audio/1-50589131> (18.12.2020).
- Rissanen, Kaisa. 2008. *Vaikuttava kokemus Jerzy Grotowskin ja Esa Kirkkopellon teatterillisissä tiloissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Syrjä, Tiina. 2007. *Vieras kieli suussa: Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*. Tampere: Tampere University Press.
- Tieteen termipankki: Partituuri.
https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taideet:partituuri (21.12.2020).
- Tšehov, Mihail & Byckling, Liisa. 2017. *Näyttelijän tekniikasta*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Turner, Victor. 2007. *Rituaali: Rakenne ja communitas*. Suom. Maarit Forde. Helsinki: Summa: Suomen antropologinen seura.
- Varto, Juha. 2008. *Tanssi maailman kanssa: Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Zarrilli, Phillip B. 2002. *Acting (re)considered: a theoretical and practical guide*. London & New York: Routledge.

Julkaisemattomat lähteet

Talvikki Eerolan työpäiväkirjat 2019–2021. Kirjoittajan hallussa.

Tšehov-tekniikan muistiinpanot 2018–2020. Opettajana näyttelijä Marjo-Riikka Mäkelä. Kirjoittajan hallussa.

Puheviestinnän perusopintojen muistiinpanot, fonetiikka 2007, Helsingin avoin yliopisto. Kirjoittajan hallussa.

Palautekeskustelu 30.6.2020 Mihin katosit? -esityksen jälkeen. Kirjoittajan hallussa.

LIITTEET

Liite 1, MIHIN KATOSIT? -KÄSIOHJELMA

Tekijän sanat

Välillä on vaikeaa sanoittaa sitä, miltä tuntuu. Kun oma keho täyttyy niin monista päällekkäisistä tuntemuksista, tuntuu, ettei mistään saa kiinni. Tämä teos on mahdollistanut kysymisen, miltä nuo eri tuntemukset ja kokemukset tuntuvat ruumiissamme. Mitä jos en yrittäisikään kertoa kaikkea niistä ääneen, vaan antaisin oman kehoni kertoa miltä siitä on tuntunut ja jakaisin tuo kysymys muiden omaisten kanssa? Näistä havainnoista on syntynyt esityksen liikkeellinen materiaali. Halusin tehdä myös esityksen musiikin ja äänisuunnittelun itse. Olin kiinnostunut siitä, minkälaista äänellistä ilmaisua esityksessä tutkittavat kokemukset nostattavat.

Valtavan suuri kiitos kaikille teille Mielenterveysomaiset Finfami ry:n kautta minuun yhteyttä ottaneille! Oli olennaista, että tulitte kertomaan ja jakamaan omia kokemuksianne ja kysymään yhdessä, miltä ja missä kohtaa omaa ruumista tuntuvat ikävä, suru, riemu, toivo sekä kaikki omaisena olemisen, lähellä elämisen vaiheet ja olomuodot.

Työskentelyprosessi tämän esityksen kanssa on ollut monivaiheinen ja itselleni uusi. Halusin rakentaa esitystä yleisön kautta ja sen kanssa niin, että esitän keskeneräistä materiaalia erilaisille katsojille. Tämän teoksen kanssa tuntui tärkeältä tulla näyttämölle keskeneräisten, vaiheessa olevien ja jatkuvasti vaihtuvien materiaalien kanssa. Ensimmäisen luonnoksen esityksestä näytin järjestön vapaaehtoisille 30.6.2020 järjestetyssä Pirkanmaan Finfami ry:n kesätapahtumassa. Tämän jälkeen jatkoin esityksen rakentamista ja syventämistä. Toinen luonnos oli omistettu haastateltaville. Nyt nähtävä kokonaisuus on siis muovautunut katsojien kanssa. Myös jokainen esityskerta tästä eteenpäin tulee muovaamaan esitystä uusiin suuntiin. Kiitos kaikille katsojille keskusteluista ja jakamisesta esityksen eri vaiheissa.

Toivon, että tämä esitys auttaa meitä omaisia jakamaan taakkaa ja huomaamaan, kuinka samanlaisten teemojen ja tuntemusten äärellä omaisina olemme. Ennen muuta toivon, että se saa meidät tuntemaan myös sen, mitä kaikkea muuta kuin omaisia me olemme. Esityksen yhden luonnosvaiheen jälkeen eräs katsoja kirjoitti, mitä toivo hänelle

tarkoittaa:

“Tämä päivä on sinun. “

Mihin katosit? antaa äänen omaisille. Meidän tunteillemme ja meidän kehoillemme, jotka kantavat. On meidän vuoromme puhua. Vaikka esityksessä puhun muodossa MINÄ, niin omien kokemusteni lisäksi esitys sisältää kaikkien haastateltavien ja kohtaamieni omaisten kokemusmaailmoja.

Helsingissä 16.11.2020 Talvikki

ESITYKSEN OSIOT ERILAISTEN RUUMIILLISUUKSIEN MUKAAN:

Selviytyjä / Piilotettu / Painoton / Tunnoton / Vapaa

KIITOS

Siigri, Henriikka ja nim. Diana

Mielenterveysomaiset Finfami ry. Uusimaa ja Pirkanmaa, Anne Alakiuttu ja Suvi Hietaniemi

Kemppi musiikillisesta tuesta

Näty, Pauliina Hulkko, Samuli Nordberg, Anna Böhm, Tiina Helin, Samuli Hytönen

Perhe

Esitystä on tukenut Ida Aalberg -säätiö

Liite 2, PASKATEORIAN TEKIJÄTIEDOT

ARTO SALMINEN: PASKATEORIA

Näky Suomesta hetkeä ennen maailmanpaloa.

Idealistista toimittajaa Anttia polttaa halu totuuden paljastamisesta - sekä Itä-Helsingin helmi, Jasmine. Lähiössä valmistellaan vallankumousta ja Antti haluaa kirjoittaa siitä kaikkien aikojen jutun. Lehden toimituksessa taas valmistaudutaan nostamaan Porno-Rosita iskemätähdeksi ja paljastamaan raskaana olevan missin isä. Kansa haluaa tietää saako rallikuski Tony Kaakko Suomen viimein maailmankartalle. Samalla kadut uhkaavat peittyä vereen.

Liian nuorena kuolleen Arto Salmisen visionäärisestä kulttiromaanista ammentava Paskateoria vyöryttää yleisön eteen Nätyn maisteriopiskelijat. Paskateoria on aistillinen matka ja isoilla kierroksilla sykkivä kuvaus kadonneen sielun metsästyksestä. Kaikki on kammottavaa ja kaikki on kaunista. Kaikki on totta. Tulevaisuutta ei ole peruutettu.

Esitykset Teatterimontussa 14.10.-30.10.2020

Ohjaus: Juhana von Bagh

Dramatisointi: Liila Jokelin ja Juhana von Bagh

Dramaturgi: Liila Jokelin

Pukusuunnittelu: Tiina Helin

Lavastus: Salli Kari

Äänisuunnittelu: Tatu Nenonen

Valosuunnittelu: Titus Torniainen

Rooleissa teatterityön tutkinto-ohjelma Nätyn maisteriopiskelijat Talvikki Eerola, Heli Hyttinen, Miko Petteri Jaakkola, Samuel Kujala, Linnea Leino, Minea Lång, Anna-Maija Oka, Inkeri Raittila ja Arttu Soilumo