

Pihla Pohjolainen

OMAÄÄNINEN NÄYTTELIJÄ
oma ääni näyttelijäntyöllisenä työkaluna

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Maaliskuu 2019

TIIVISTELMÄ

Pihla Pohjolainen: Omaääninen näyttelijä. Oma ääni näyttelijäntyöllisenä työkaluna
Maisterin opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatteritaiteen tutkinto-ohjelma
Maaliskuu 2019

Opinnäyte käsittelee omaa ääntä näyttelijäntyöllisenä työkaluna. Opinnäyte avaa kokemuspohjaisesti ja käytännönläheisesti äänitöitä tekevän näyttelijän kokemuksia ja näyttelijäntyöllisiä ratkaisuja erilaisissa työtilanteissa. Näitä tutkitaan äänen näkökulmasta kolmessa eri näyttelemisen viitekehyksessä: näyttämötyöskentelyssä, dubbaamisessa ja kuunnelmassa. Opinnäytteessä tarkastellaan omaäänisyyttä sekä opiskelussa että teatterityön tutkinto-ohjelman ulkopuolisissa produksioissa ja millaista näyttelijän dramaturgiaa ja tekniikkaa siihen integroituu. Omaäänisyyttä käsitellään myös keskittyen näyttelijäntaiteellisen ajattelun kehittymiseen ja oman taiteilijaidentiteetin rakentumiseen. Lisäksi havainnoidaan tunnenäyttelemistä suhteessa laulamiseen. Opinnäytteessä eritellään ratkaisuja, joita on tehty eri produksioissa äänen näkökulmasta. Opinnäytteen lähtökohtana on henkilökohtainen kokemus kehoaan kompleksisesti tarkkailevasta näyttelijästä, joka suorituskeskeisyydestä vapauduttuaan muuttaa suhteensa ääneen näyttelijäntyössä.

Avainsanat: dubbaaminen, itseohjautuva näyttelijä, karaktääri, kuunnelma, laulaminen, näyttämö, näyttelijäntyö, omaäänisyys, puhetekniikka, tunnenäytteleminen, ääninäyttelijä

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2. Puheen opetus Nätyllä	3
3. Tunteet teknisesti vs. orgaanisesti — liikkuminen ja roolin rakentaminen.....	6
3.1 Mitä ovat tunteet?.....	7
3.2 Mikä on rooli?.....	9
3.3 Tunteet teknisesti ja orgaanisesti.....	11
4. Laulaminen.....	17
4.1 Kaj Chydeniuksen oppilaana.....	19
4.2 Irina Milanin oppilaana.....	20
4.3 Laulaminen musikaalissa.....	21
5. Itsenäinen näyttelijä.....	25
5.1 Näyttelijän dramaturgia.....	27
6. Ääninäyttelijä — dubbaaja.....	29
6.1 Dubbaaja ja afroamerikkalaisen kulttuurin representaatio.....	30
6.2 Yksi sarja - useampi hahmo: Kun olet itsesi vastaanäyttelijä.....	31
6.3 Näyttelijän dramaturgia dubatessa.....	32
6.4 Dubbaaminen vieraan kielen päälle.....	32
6.5 Dubbaus vs. kuunnelma.....	33
7. Näyttelemisen kuunnelmassa.....	35
7.1 Roolin rakentaminen kuunnelmassa — Martta.....	36
7.2 Karakterien luominen kuunnelmassa.....	38
7.3 Kuunnelma suorana lähetyksenä.....	39
7.4 Intiimiys kuunnelman äänityksissä.....	40
8. Loppusanat.....	42

Lähteet

Liitteet

1. Johdanto

Maisterivuosieni aikana olen kokenut oivalluksen: näyttelijäminen on helpompaa, kun ajattelen mitä sanon.

Olen alkanut tarkastelemaan näyttelijäntyötäni kiinnittäen huomiota lähtökohtaisesti äänenkäyttöni. Uskon tämän liittyvän siihen, että nykyään pyrin kuuntelemaan, mitä impulsseja kehoni intuitiivisesti harjoitus- tai äänitystilanteessa synnyttää ja mihin ne virittävät minua. Ennen ajatukseni suhteessa näyttelijäntyöhön liittyivät pitkälti ulkoisiin seikkoihin, lähinnä siihen miltä näyttelijäntyöni näyttää. Nykyään huomaan luottavani, että jos minulle syntyy näyttämöllinen impulssi, tarkoittaa se silloin luontaisinta tapaa ilmaista kohtauksessa hahmon kokemaa tunnetta. Silloin sen täytyy myös tunteena olla niin vahva, että impulssi välittyy kuulijalle tai katsojalle. Tilaa äänen kuuntelulle on jäänyt, kun fokus ei ole ollut kiinni kehossa.

Kandivuosieni aikana suhtauduin näyttelijäntyöhön hyvin kehokeskeisesti. Miltei koko kandidaatin opinnäytteeni käsitteli kompleksista suhdetta kehooni, syömishäiriötäni ja sen vaikutusta näyttelijäntyöhöni. Koin usein, että näyttelijänä olin parhaimmillani, kun näyttelijäni tunnetila tuntui koko kehossani. Ilman voimakasta fyysistä kokemusta en luottanut, että näyttelijäni tunne välittyisi katsojalle. Tavoittelin tällöin tunnetiloja uuvuttamalla kehoni tilaan, jolloin se oli valmis vastaanottamaan mitä vain. Koin, että näyttelijäntyöni oli väkinäistä, ja näin ollen oloni näyttämöllä oli yksinäinen. Vastanäyttelijänä toimi toisen ihmisen sijasta oma kehoni.

Vaikka uskon syömishäiriön kulkevan mukana jollakin tapaa ikuisesti, ja sen olevan valtava osa oman näyttelijäminäni rakentumisesta, oli kandidaatin tutkintoni ikään kuin sinetti kyseisen asian käsittelyssä. Historiani vilahtelee myös maisterin opinnäytteen kirjallisessa osuudessa, mutta en halua paneutua asiaan sen enempää.

Nykyään kiinnitän huomiota omaan ääneeni eri tavalla. Ääneni on pääinstrumenttini, joka virittää mieleni ja kehoni työtilanteessa käytettävään hahmoon.

Minulle omaäänisyys merkitsee näyttelijäntyössäni sekä taiteilijaidentiteettini rakentumisesta, että ääneni hahmottumisesta näyttelijäntyölliseksi työkaluksi. Koen näyttelijäntyöni olevan ääneni, kehoni ja ajatusteni kokonaisuus.

Näyttelijän identiteettini jakautuu tällä hetkellä kahteen osaan: näyttämöllä toimivaksi näyttelijäksi ja ääninäyttelijäksi. Teen aktiivisesti töitä ääninäyttelijänä dubbaamalla, lukemalla äänikirjoja sekä

näyttelemällä Radioteatterin kuunnelmissa. Silloin näyttelemiseni yleisölle välittyvä osa on pelkkä ääneni. Näyttämöllä olen taas vartaloni, ääneni, habitukseni kokonaisuus. Maisterin kirjallisessa opinnäytteessä haluan purkaa, millaisia erilaisia työkaluja käytän näissä eri näyttelijäntyön muodoissa. Löytyykö täysin erilaisten näyttelemisen muodoista samoja työkaluja?

Lisäksi haluan pohtia, mitä tunnenäyttelemisen tarkoittaa minulle. Haluan pohtia sen muuntumista näyttämöltä esimerkiksi kuunnelmassa näyttelemiseksi. Käytänkö samoja työkaluja näissä näyttelemisen eri muodoissa? Huomaan kuunnelmassa näyttelemisen kirkastaneen myös tunnekuljetuksia näyttämötyössä. Kuitenkin näyttämö ja kuunnelman äänitystilanne asettavat näyttelijälle erilaisia lainalaisuuksia jotka vaikuttavat työhön.

Tein taiteellisen lopputyöni Tampereen Teatterilla Anna Karenina -näytelmässä. Kokemukseni roolihahmoni Kittyn rakentamisesta on ollut kivuton: hahmo löytyi nopeasti ja nautin sen esittämisestä. Koen tässä produktiossa kiteytyvän äänenkäytölliset havaintoni konkretiaksi. Tämä produktio vilahdaa tekstissäni useasti eri kappaleissa.

Nykyään huomaan näyttämöllä herkistyväni eri tavalla. Kandidaatin opinnäytteessä kirjoitin, että itkeminen näyttämöllä on vaikeaa. Nyt koen sen olevan helppoa ja orgaanista. Se on oman näyttelijäntyön kehittymiseni kannalta merkittävä havainto. Minä uskallan tuntea näyttämöllä. Tahdon avata mitä minulle on tapahtunut. Lisäksi tahdon jäsentää, millä keinoin näyttelen tunteita. Voiko tunteita näyttellä teknisesti? Dubatessa tunteiden näyttelemisen havaintoni mukaan on teknistä. Siinä olen keskittynyt purkamaan, miltä tietty tunne kuulostaa. Haluan jäsentää, miten erilaisia tunteita välittyy äänen kautta.

2. Puheen opetus Nätyllä

Minulle yksi merkittävimmistä opettajista opiskeluni aikana on ollut puheen lehtorimme Tiina Syrjä. Vaikka opetukseemme on sisältynyt paljon puheen yksityistunteja, artikulaatioharjoituksia, murrekurssia ym. On suuressa asemassa ollut Tiinan jatkuva läsnäolo kurseillamme. Kurssista tai sen sisällöstä riippumatta hän on ohjeistanut ja tarkastellut opiskeluamme juuri puheen näkökulmasta. Tämän takia puhe on jatkuvasti rinnastunut näyttelijäntyön yhtä merkitseväksi tekijäksi kuin näyttelijän tuottamat fyysiset toiminnot ja roolianalyysi. Huomaan itse pitäväni puhetta näyttelijäntyöni ”tukikohtana”: jos koen näyttämöllä harjoitus- tai esitysvaiheessa kadottavani fokuksen, alan automaattisesti keskittymään puheeseeni. Mitä hahmoni puhuu? Kenelle? Missä tilanteessa?

Syrjä (2007, 39) kirjoittaa:” Opetustyöni pohjana on käsitys siitä, että ääni on keskeinen osa näyttämöllä olevaa ihmistä ja hänen kokemustaan itsestään kehollisena olentona. Tärkeää on siksi kehittää menetelmiä, joissa puheopetus ei olisi irrallista ja mekaanista vaan integroituisi osaksi näyttelijäntyötä, johon olennaisesti liittyy sekä ulkoapäin havaittava äänen ja liikkeen muoto että näyttelijän sisäinen kehollinen läsnäolokokemus.” Juuri näitä asioita olen Syrjän puheopetuksessa kokenutkin. Hänen puheeseen liittyvät kommenttinsa ovat integroituneet meille annettujen näyttelijäntyöllisten tehtävien lomaan. Niitä on huomannut hyödyntävänsä tilanteissa, jossa Syrjä ei ole ollut itse paikalla, kuten työharjoittelussa tai taiteellisen lopputyön harjoituskaudella. Huomaan, että minun on sinänsä vaikea eritellä opetuksestamme puheopetusta, koska se on ollut mukana niin organisaation, että opiskelijana en ole aktiivisesti ajatellut kehittäväni näyttämöpuhettani.

Puheopetuksessamme on käytetty useasti Teatterikorkeakoulun entisen puheopettajan Niilo Kuukan kehittämää ääniharjoitussarjaa. Se koostuu noin kymmenen ääniharjoituksen sarjasta jota on mahdollista toistaa rutiininomaisesti joko äänen avauksena tai teknisenä harjoituksena. Tähän metodiin kuuluvat harjoitukset kehittävät erityisesti äänen hyvää sointia ja tehokasta äänenkäyttöä. Käytän Kuukka-metodia ennen esitystä äänenavauksena.

Oma havaintoni ääniharjoituksesta on kokemus äänen rentoutumisesta, jolloin ääneni luonnollisesti madaltuu. Huomaan äänen rentoutumisen tapahtuvan erityisesti harjoituksessa olevien toistuvien ”sumutorvi”-osioiden aikana (Liite). Tätä osiota toistetaan useasti harjoituksen aikana. Harjoituksen jälkeen oloni on maadoittunut. Rentoutunut ääni kokemukseni mukaan luo näyttämöllä oloni itsevarmaksi. Ajatuksena tämä tuntuu loogiselta: kehoni lisäksi toinen näyttelijän päätyökaluista on ääni. Rentoutunut puhe integroituu myös samankaltaiseksi kokemukseksi kehooni. Opiskeluajankauten esitystemme tyypillisin lämmittelykeino on ollut Syrjän pitämä Kuukka-metodi. Nämä tilanteet ovat olleet kokemukseni mukaan myös tärkeitä ryhmää virittäviä yhteisiä valmistautumishetkiä.

”Ääni heikentää sanoihin sitoutunutta ego-tietoisuutta, mutta kohottaa kehotietoisuuden tasoa. Näyttelijä, joka ei unohda kielen kehollista, semioottista merkitystasoa, ei rakenna näyttelijäidentiteettiään ainoastaan sanojen vaan myös äänen ja kehon varaan.“ (Syrjä, 2006, 307.) Oma kokemukseni Kuukan metodin maadottavasta vaikutuksesta tilallisena kokemuksena on hyvin samankaltainen kuin Syrjän kuvailema. Koen, että säätelemällä omaa äänenvoimakkuuttani näyttämöllä olevat etäisyydet hahmottuvat minulle kirkkaasti. Missä vastaanäyttelijäni on? Onko heitä useita? Missä yleisö on? Kuinka suuri näyttämö on? Nämä ovat oleellisia kysymyksiä kohtauksia rakentaessa, ja vaikuttavat näyttämöpuheeni voimakkuuteen, ja näin ollen koko kohtauksen intensiteettiin.

Hyvä näyttämöpuhe kokemukseni mukaan lisää myös energiaa näyttämöllä. Kohtauksen fokuksen kadottaminen on näyttelijälle tyypillistä erityisesti harjoitusvaiheessa, jossa kohtauksia vasta luonnostellaan. Tuolloin näyttelijä on helposti, kuten Syrjä käsitteen muotoili, hyvin ”ego-tietoinen”. Minulle tämä merkitsee itsetutkiskelevaa työskentelemistä. Kohtauksissa näytellessä näyttelijä keskittyy omaan tekemiseensä sen sijaan, että kiinnittäisi huomionsa impulsseihin, joita ympäristö ja teksti syöttävät. Ego-tietoisuus kokemukseni mukaan kääntyy helposti sisäänpäin suuntautuneeksi työskentelyksi, joka näyttäytyy katsojalle matalaenergisytenä. Tällaisissa tilanteissa olen huomannut puheeseen keskittymisen tuottavan lisäenergiaa: puhumalla repliikit hyvin ja selkeästi ja *kohdistamalla* ne vastaanäyttelijälle tai yleisölle, muodostuu kehostani taas tilallinen.

”Näyttelijän puhetekniseen osaamiseen kuuluu myös kyky sovittaa nämä (äänen tekniset) tekijät tilaan, tekstiin, tyyliin ja viestintäkanavaan sopiviksi; hänen tulee hallita elokuva-, radio- ja tv-työssä tarvittava intiimi puhetapa ja toisaalta hänen on osattava laajentaa puheensa täyttämään suuren teatterin ja pitää äänensä silti ilmaisevana”. (Laukkanen & Leino, 1999, 20.)

Nätyllä on seurattu äänien kehitystä yksityis- ja ryhmäopetuksen lisäksi myös vokologian äänentutkimuslaboratoriossa tehdyillä äänitesteillä. Testi on sisältänyt erilaisia äänellisiä tehtäviä, kuten monologin lausumista mahdollisimman matalalta, kovaa taikka korkealta. Lisäksi testissä on ollut lauluosio. Tämä testi on järjestetty opiskelujemme ensimmäisenä, kolmantena sekä viidentenä vuonna. Muistan ensimmäisenä vuonna testissä Tiina Syrjän havainneen ääneni olevan luontaisesti hyvin matala. Hän myös havaitsi minun omaavan tendenssin puhua korkeammalta kuin minun oikeasti tarvitsisi. Syrjä epäili ääneni madaltuvan opiskelujemme aikana. Syrjän mukaan tarpeeni puhua korkeammalta on saattanut johtua sosiaalisesta tarpeesta ja oletuksesta, miltä naisoletetuksi sukupuolittuneen äänen kuuluisi kuulostaa: heleältä ja korkealta. Muistan kysyneeni, miten voisin edistää ääneni luontaista madaltumista. Syrjä neuvoi minua vain tiedostamaan asian, ja ääneni rentoutuisi ajan myötä itsestään. Olen kokenut ääneni rentoutuneen opiskelumme aikana huomattavasti. Konkreettisin havainto tästä kokemuksestani on, että ääneni ei väsy samalla tavalla kuin

ennen. Aikaisemmin saatoin tuntea äänessäni kireyttä ja väsymystä dubatessani tai esityksessä. Nykyään en huomaa ääneni väsyvän, vaikka päiväni sisältäisi sekä äänitöitä että esityksen.

Tunnistan Syrjän purkaman sosiaalisen tarpeen ääneni korkeuden nostamisesta. Näin jälkikäteen ajatellen koen sen liittyneen jonkin tyttömäisyyden tavoittelun tarpeeseen. ”Ihannäänäni” oli korkea, heleä, hiukan nasaali. Pyrin tähän käyttämällä puristeista twang-moodia ja puhuvan korkeammalta kuin minulle olisi luontaista. Twang on Complete vocal technique -laulutekniikassa käytetty äänenväriä muokkaava moodi. Kerron siitä yksityiskohtaisemmin Laulaminen-kappaleessa. Usein twang haetaan hiukan puristeisesti, ja se väsyttää ääntä mikäli sitä käyttää pitkäjaksoisesti tai hakemalla tuen jännittäen kaula -ja niskalihaksia vatsa- ja selkälihasten sijaan.

3. Tunteet teknisesti vs. orgaanisesti - liikuttuminen ja roolin rakentaminen

” Onko liikuttuminen ollut minulle vaikeaa siksi, että olen yrittänyt kannatella itseäni niin paljon? Kurinalainen, ylikuntoiseksi treenattu, tiukka kroppa osaa suorittaa teknisiä toimintoja täydellisesti ja olla virtuoottinen ja näyttävä. Mutta se ei osaa päästää irti. Se ei osaa hengittää tai antaa itsensä yllättyä. ” (Pohjolainen 2017.)

Olen löytänyt itsestäni uuden puolen: näyttämöllä itkesselijän. Tämä näyttämöllä itkesselijä kyynelehtii helposti kohtauksissa, sekä harjoituskaudella että esityksissä. Näyttämöllä itkesselijä kyynelehtii myös koekuvaustilanteissa ja koeluvuissa. En tiedä, mistä hän on tullut. Aikaisemmin suhteeni itkemiseen näytellessä on ollut monimutkainen. Olen katsojana pitänyt sitä ärsyttävänä, toisaalta olen kadehtinut näyttelijöitä, joille itkeminen ja tunteiden näyttäminen näyttämöllä on ollut helppoa. On työstetty ajatus määrittää tunteiden liikkuminen näyttämöllä ainoastaan itkemiseen, mutta koen sen olevan konkreettinen esimerkki sisäisestä muutoksestani. Muistan näyttelijäntyön lehtorimme Mikko Kannisen joskus sanoneen itkemisen olevan luovuttamista. Kontrollin luovuttamista. Sen tunnistan itsessäni.

Uskon syyn muutokseen tapahtuneen omassa uskalluksessani. Kuten kandidaatin tutkintoni opinnäytteessä kirjoitin, kurinalainen näyttelijä ei aina osaa päästää irti. Kun näyttelijänä fokukseni on ollut niin rajoittunut oman kehoni toimintaan ja siihen, millaisena se katsojalle näyttäytyy, ei omien impulssien seuraamiselle ole jäänyt tilaa. En ole luottanut niihin. Kun kehoni on vapautunut jatkuvasta kontrollin tarpeesta, on mieleni vapautunut. Huomaan sen näyttämöllä synnyttävän minussa erilaista olemisen tapaa. Koin ennen vahvasti tarvetta näyttämöllä jatkuvasti liikkua, muodostaa kehollani eräänlaisia kuvia ja ehdotuksia. Taiteellista lopputyötäni, Anna Kareninaa harjoittellessani ja esittäessäni minulle kaikista tärkeimmiksi työvälineiksi on muodostunut teksti ja vastanäyttelijäni.

3.1 Mitä ovat tunteet?

Kandidaatin tutkinnon kirjallisessa osiossa kirjoitin, että laulaessa koen liikuttumisen olevan helpompaa kuin näytellessä. Tällä tarkoitin lähinnä itkemistä. Pidän silloista suhtautumistani näyttelemiseen liittyvään itkemiseen kompleksisena. Ajattelin itkemisen olevan merkki onnistuneesta tunteen näyttelemisestä. Kuten olen aikaisemmissa luvuissa kertonut, tapani näytellä oli silloin puristeista. Lisäksi käytin itse nimeämäni ”paalutusta”. Se tarkoitti, että kohtauksia harjoitellessani muodostin samalla asemallisen kaaren, jonka kautta kohtausta rakentui mieleeni. Kolme askelta

eteen, repliikki, katse sivulle, kaksi askelta vasemmalle... Tämä todennäköisesti on ollut syy, miksi tunteet eivät olleet kokemukseni perusteella mukana näyttelmissäni. Tekninen suoritus ei jättänyt tilaa tekstin tulkinnalle.

Laulaessa taas ainoa ”paaluni” oli teksti. Se luonnollisesti sai minut tutkimaan sitä tarkemmin, miettimään, miten kuljetan juuri tekstiä eteenpäin enkä vartaloani. Kandidaatin kirjalliseen osioon olen analysoinut kokemuksen johtuvan vahvasta fyysisestä tuntemuksesta, mitä laulaminen pitää sisällään ja mitä musiikin kuuleminen meille aiheuttaa. Se on varmasti myös totta. Tällä hetkellä minulle mieluisin tapa käsitellä aihetta on puhua vaikuttamisesta. Näin en korosta liikuttamisen arvoa sen enempää kuin muutakaan näyttelijäntyylinen tekniikkaa.

En ajattele, että on olemassa oikeaa tapaa tuottaa tunteita näyttämölle. En ajattele, että näyttelijä on parempi, jos hän itkisi näyttämöllä oikeasti kuin tekisi saman tunnetilan teknisesti. Mielestäni ammattitaitoinen ja hyvä näyttelijä tunnistaa ja valitsee itselleen tekniikat, jotka sopivat juuri hänelle parhaiten tietyssä produktiossa ja elämäntilanteessa. Minulla ei ole niin kattavaa kokemusta produktioista, että osaisin purkaa esimerkiksi kahden produktion päällekkäistä esittämistä ja sen vaikutusta valintoihin, joita näyttelijä harjoituskaudella tekee.

Tunteiden näyttelystä mielestäni helpottaa rutiini. Mielestäni esityksen kuuluu näyttää katsojalle yhtä hyvältä joka kerta. Pyrin tähän rakentamalla jo harjoituskaudella näyttelijäntyyliäni tietynlaisia tukipisteitä, kuten liikkeitä tai äänenpainoja, joita toistan esitykseni aikana. Se on minusta huojentavaa; minulla on tukiranka, johon voin tukeutua jokaisessa esityksessä huolimatta omasta senhetkisestä olotilastani. Vaikka aikaisemmin olen pelännyt rutiineja ennen esitystä, etenkin Anna Kareninaa esittäessä olen kokenut ne itselleni mielekkäiksi. Minulla on tietty aika, jolloin lämmitelen näyttämöllä ennen esitystä, ja avaan ääneni. Uskon tämän liittyvän siihen, että tuntuu on tärkeältä kohdata kyseisessä esityksessä olevat minulle merkittävät vastaanottelijät ennen kuin menemme näyttämölle. Kohtaamisissa vapautuu joku energia, joka tekee näyttämöllä yhdessäolosta kollektiivisempää. Kohtaamiset ovat erilaisia; yhden kanssa olemme aina samaan aikaan maskissa, toisen kanssa vitsailamme lämmitellessämme samaan aikaan ja ehkä käymme läpi yhteisiä repliikkejä, kolmannen kanssa halaamme kohdatessamme ennen esitystä. Koen näiden ennen esitystä tapahtuvien tapaamisten luoman yhteyden helpottavan tunteiden näyttelystä näyttämöllä.

Muutaman kerran olen näytellessäni Annaa kokenut, että katsomossa ollut joku tietty katsoja on vaikuttanut esittämiseeni. Se on tehnyt näyttelijäntyylistäni ”esittämistä”. Henkilö on ollut joku, joka siviilissä jännittää minua, jonka edessä tahtoisin ”onnistua”. Huomaan sen vaikuttavan näyttelijän-

työhöni niin, että näytellessäni alan tarkastelemaan kohtauksia ulkopuolelta. Huomaan näyttelijäntyössäni ”virheitä”, joita en muuten noteeraisi, jotka lopulta ovat katsojalle merkityksettömiä. Näissä tilanteissa olen palannut kahteen minua näyttämöllä maadoittavaan asiaan: puheeseeni sekä harjoituskaudella luomiini tukirankoihin.

Klemola (2004, 83) kutsuu näitä eri kehon havaitsemisen tapoja kehon tietoisien havaitsemisen modaliteeteiksi. ”Kehon tietoisien havaitsemisen modaliteetteja on useita. Ihminen voi havainnoida kehoaan todellisen aistihavainnon tai mielikuvan avulla. Hänellä voi olla visuaalinen aistihavainto objektikehostaan tai objektikehoon kohdistuva tuntoaistimus. Hän voi kuunnella kehoaan sisäkautta ja saada proprioseptisen havainnon kokevasta kehostaan. Hän voi myös kuvitella näkevänsä kehonsa ikään kuin tarkastelisi toisen ihmisen kehoa, jolloin hän saa visuaalisen mielikuvan objektikehostaan. Lisäksi hän voi kuvitella, mitä hän tuntee tuon kehon sisällä eli liittyy visuaaliseen mielikuvaan vielä proprioseptisen mielikuvan.” Jännittäessäni olen alkanut tarkastelemaan kehoani kuin ulkopuolelta, tutkien objektikehoani visuaalista mielikuvaa. Kokemukseni mukaan, visuaalista objektikehoa tarkastellessa en pysty havainnoimaan kehoani samanaikaisesti todellisen aistihavainnon tai mielikuvan kautta.

Maaria Rantanen (2006, 53) kokoaa väitöstutkimuksessaan näyttelijäntyötä kuvaileviksi sanoiksi seuraavia: leikki, esittäminen, imitaatio, eläytyminen, provosointi, kommunikaatio, reagointi, suuri trikipussi, elämän tulkinta, tarinan kerronta, läsnäolo, säteileminen ja antaminen, valehtelu, elämäntapa, itsensä paljastaminen, roolihenkilön elämän kuvaaminen ja synnynnäinen lahjakkuus, jota ei voi opettaa. Tunnistan Rantasen kuvaukset. Pidän osaa kuitenkin melko yleisinä kuvauksina, jotka eivät niinkään konkreettisesti ole näyttelijän käyttämiä työkaluja roolia rakentaessa.

Mielestäni Rantasen kuvailemat sanat ovat enemmänkin katsojan kuin näyttelijän näkökulmasta kirjoitettuja, ja kuvastavat katsojan kokemuksia nähdystä lopputuloksesta kuin näyttelijän kokemusta esityksen rakentamisesta tai esittämisestä. Minä koen näyttelijäntyön olevan lähinnä konkretiaa ja ratkaisujen tekemistä. Miten liikuttuminen ja käsite tunnenäyttelemisen liittyvät näyttelijäntyöhön?

Anu Koskinen (2013, 31) kuvaa väitöstutkimuksessaan tunteita seuraavasti: koettuina tiloina, jotka koostuvat ruumiillisista, kognitiivisista ja sosiaalisista osatekijöistä sekä toimintapyrkimyksistä. Itse avaisin osatekijät näin: 1) Ruumiilliset impulssit näytellessä, esimerkiksi tarve koskettaa vastaanäyttelijää 2) Kognitiiviset kokemukset, esimerkiksi tarve nopeuttaa kohtauksen rytmiä verrattuna edelliseen kohtaukseen ja näin suhteuttaa kohtaus esityskokonaisuuteen 3) sosiaalinen osatekijä koostuu työryhmästä ja kanssakäymisestä heidän kanssaan.

Mielestäni tunteet ovat ihmisen kiinnike ympäröivään maailmaan: Ne ovat aina suhteessa johonkin tai johonkukaan, vaikka emme olisikaan niistä tietoisia tai kyvykkäitä määrittelemään niitä. Tunteisiin vaikuttavat aina sosiaaliset ja kulttuurilliset tekijät. Mielestäni näyttelemäni tunteet ja omassa elämässäni kokemani tunteet ovat kuitenkin kaksi eri asiaa. Vaikka saatankin käyttää oman elämäni kokemuksia näytellessäni työkaluina jotain tunnetta tavoitellessa, tulevat ne näyttelemiseeni erilaisen väylän kautta; tällöin muistelen jonkun tunteen tuntuisuutta kehossani. Miltä minusta silloin joskus tuntui kun olin todella surullinen? Tuntuiko se jossain tietyssä paikassa ruumiistani? Millä tavalla? Pyrin näytellessäni hakemaan esimerkiksi tuon tietyn muiston surun tuntuisuudesta kehostani fyysistämällä paikan, jossa tämä tunne on minussa tuntunut. Suru on tuntunut minulla rintalastassa painona ja haikeutena, joka on fyysistynyt kurkkuuni. Pyrkimällä muistamaan nämä tunteet kehooni syntyy olotila, joka muistuttaa minua tästä surun tunteesta.

3.2 Mikä on rooli?

Mielestäni näyttelijän lähestymistapa tunteisiin käy roolihahmon kautta. Mielestäni näyttelijän tehtävä on määrittellä roolihahmon tunteet, tehdä kirjoitetun tekstin pohjalta impulsiivisesti ratkaisuja, jotka tukevat esityksen kokonaisuutta. ”(...) Ne (tunteet) ilmenevät näyttelijälle tajunnallis-ruumiillisina kokemuksina, mutta samalla ne ovat usein vahvasti sidoksissa näyttelemistilanteen sosiaaliseen luonteeseen. Kontakti vastaanäyttelijään ja työryhmän keskinäinen toiminta ovat – ristiiriitoja sisältäessäänkin- keskeisiä esitysten luomisessa. Näyttelijän tunteiden näkyvä ruumiillinen ilmiö on myös osa harjoitus- ja esitystapahtumien vuorovaikutusta ja viestintää.” (Koskinen 2013, 33.) Koskisen kuvaama tajunnallis-ruumiillinen kokemus tarkoittaa mielestäni impulsseja, joita näyttelijä saa työtilanteessa annetuista materiaaleista ja näistä syntyneistä tuntemuksista. Impulssi voi olla esimerkiksi tarve huutaa joku tietty repliikki tai liikkua johonkin kohtaan näyttämöllä. Tajunnallis-ruumiilliset kokemukset auttavat näyttelijää fyysistämään tunnetilan, jonka kohtaaminen on heille syöttänyt. En koe, että tajunnallis-ruumiilliset kokemukset ovat näyttelijälle aina tiedostettuja.

Eikö näyttelijä siis tunne näyttämöllä tunteita? Tuntee. Oman kokemukseni mukaan näytellessä tunteeni heräävät samaistumisen kokemuksesta. Samaistumisen kokemus linkittyy näyttelemääni hahmoon, hänen elämäntilanteeseensa. Onko mahdollista näytellä hahmoa ilman, että samaistuu näyttelemäänsä roolihahmoon? Keskustelin asiasta teatterikummini, näyttelijä Anna-Maija Tuokon kanssa, joka näytteli Tampereen teatterin *Huojuvassa talossa* (2017-2018) narsistista ja väkivaltaista Lea Markkua. Tuokon kokemuksen mukaan, vaikka näyttelijä ei pystyisi allekirjoittamaan moraalisesti hahmon läpikäymiä tunteita, pystyäkseen uskottavaan roolisuoritukseen näyttelijän tehtävä on tunnistaa roolihahmon läpikäymät tunteet, niiden motiivit, näiden yhteys ja tehdä ne

katsojille näkyväksi. Ikään kuin näyttää, että näyttelijästä löytyy samat piirteet kuin roolihahmolakin. Tuokko sanoi juuri tämän olevan näyttelijäntyössä jännittävää ja pelottavaa: tuoda näyttämölle asioita, jotka eivät ole ”hyväksytyjä tai kauniita”. Tuokon kuvailema, ruumiillinen ehdotus roolihahmosta ja tämän tunteista on juuri sitä, mihin näyttelijänä mielestäni kuuluisi pyrkiä. Ilman tätä pyrkimystä kehomme näyttävät näyttämöllä vain roolihahmojemme kuorina.

Muistan kurssikaverini Elina Saarelan pohtineen prinsessa-hahmon esittämistä vuonna 2016, kun näyttelimme yhdessä *Mestaritontun Seikkailut -kokoperheen musikaalissa* Tampereen Työväen Teatterilla. Saarelan mielestä prinsessa-hahmoa ei voi rakentaa ainoastaan tämän kyseisen määreen päälle, koska hahmo ei itsekään määritä itseään ainoastaan kyseisellä termillä. Hahmolla pitää olla sisäiset motiivit, habitus ja karakteri. Katsoja rakentaa sosiaalisen määreen hahmolle tekstin kautta tulevasta informaatiosta. Sitä ei siis tarvitse korostaa.

Kun koen näyttelemisen tuntuvan hyvältä ja onnistuneelta, nautin milta ääneni kuulostaa. Se on pehmeä ja rentoutunut. Jos huomaan näyttelemisen jännittävän minua, helpoin keino rentoutua on keskittyä ääneen. Mitä minä puhun? Mitä osaa lauseesta painotan? Miksi? Se vie keskittymiseni pois fyysisestä habituksestani esittämäni hahmoon, tämän sisäiseen maailmaan. Jännittävintä näyttelemisessä mielestäni on näyttää keho, kun se antaa ehdotuksen esittämästään hahmosta. Äänen kanssa en koe tilannetta samanlaiseksi. Kehollani tekemät ehdotukset tuntuvat minulle henkilökohtaisemmilta kuin oma ääneni. Oma ääneni on automaattisesti esittämäni roolihahmo näytellessäni hänen repliikkinsä. Koen kuitenkin, että toisin kuin kandidaiheessa, nykyään uskallan tuoda näyttämölle kuvia itsestäni. Omaa samaistumistani, omia tunteitani, omia rumia ja ”epähyväksytyjä” asioitani. Lähestymiseni näyttelijäntyötä kohtaan on muuttunut samaistumispisteen etsimiseksi.

”Näyttelijäntyössä omasta äänestä nauttimista pidetään usein negatiivisena asiana, koska sen pelätään aiheuttavan deklamoivaa näyttämöpuhetta ja muuttavan näyttelijän itsetietoiseksi sanapainoilla melskaajaksi, mikä vähentää näyttämöllistä uskottavuutta ja sotkee repliikkien ‘todellisen merkityksen’.” (Syrjä 2007, 306.) Näyttämötyössä, huomaan pelkääväni tätä Syrjän kuvaamaa kokemusta. Mielestäni se liittyy näyttelemisen fokukseen. Vastanäyttelijän kanssa kommunikoidessani en koe olevani itsetietoinen, koska keskittymiseni on vastanäyttelijässä ja hänen antamissa impulsseissa. Suoraan yleisölle näytellessäni olen huomannut pelkääväni, että näyttelijäntyöni näyttää falskilta. Vaikka en ajattele omasta äänestä nauttimisen olevan negatiivinen asia, huomaan, että pelko falskiudesta liittyy minulla juuri Syrjän kuvaamaan kokemukseen.

Anna Kareninassa minulla on yksi monologi, joka tuntuu joka kerta minulle vaikealta. Monologissa hahmoni Kitty kertoo Levinille kokemuksestaan, kuinka hän parantolaan joutuessaan yhtäkkiä hahmotti omat murheensa perspektiivissä suhteessa ihmisiin, jotka ovat kuolemansairaita. Kitty kertoo tämän kokemuksen kasvattaneen häntä ihmisenä. Kohtaus on ohjattu niin, että tätä kertoessani seison eturampissa keskellä näyttämöä, ja Levinin esittäjä heti takanani.

Huomaan suoraan yleisölle näyttelemisen tuntuvan vaikeammalta kuin vastaanäyttelijälle. Kokemukseni mukaan, tuolloin näyttelemiseeni tulee joku esittämisen taso, joka on tietoisempi kuin vastaanäyttelijälle näytellessäni. En näyttele silloin suhteessa vastaanäyttelijäni reaktioihin, vaan yleisön. Huomaan tässä kohtaa usein kiinnostavan huomiota puhumiseeni negatiivisella tavalla, ikään kuin tarkastelisin puhettani ulkopuolelta. Kiinnitän huomiota puheeni taukoihin, ja näyttelemiseni uskotavuuteen. Parhaiten koen onnistuvani kyseisessä kohtauksessa silloin, kun tunnetila tuottaa näyttelemiseeni kyyneliä. Tällöin uskon olevan ”uskottavimmillani”. En saavuta tässä kohtauksessa kyyneliä joka kerta, enkä osaa analysoida, miksi ne välillä tulevat ja välillä eivät.

3.3 Tunteet teknisesti ja orgaanisesti

Tein työharjoitteluni Helsingin Kaupunginteatterissa näytelmässä Suomen hauskin mies. Esitys sai ensi-iltansa 2.11.2017 ja sitä esitettiin viimeisen kerran 16.5.2018. Yhteensä esityskertoja tuli vajaa 50. Harjoituskausi kesti kaksi kuukautta. Näytelmä kertoi teatteriseurueesta, joka joutuu vankilasaarelle koska sitä epäillään kirkkoherran murhasta. Näytelmä sijoittuu kansalaissodan aikaan. Esitän näytelmässä Tyyneä, teatteriseurueen nuorinta näyttelijää. Hän on raskaana, ja esityksessä oli kohtaus, jossa hahmoni Tyyne synnytti.

Eniten harjoituskaudella omista kohtauksistani harjoittelimme synnytyksen ympärillä olevia. Itselteni ne näyttäytyivät alusta asti melko selkeinä, enkä kokenut niiden näyttelemistä vaikeaksi. Enemmänkin koin, että synnytystä edeltävä kohtaus ja synnytyskohtaus, jotka olivat minun ja näyttelijä Tatu Sinisalonen hahmon välisiä, hahmottuivat vastaanäyttelijälleni hitaammin ja sen takia toistimme niitä useasti.

Minun olisi pitänyt harjoituskaudella selventää ohjaajalta, mitä me kyseisessä harjoituksessa harjoittelimme. Äänenkäytöllisesti kohtaukset olivat minulle hyvin haastavia. Silloin kun harjoittelimme jotain, mikä ei vaatinut huutoa ja karjumista, olisin voinut antaa ääneni levätä ja puhua harjoittellessani hiljaisemmalla äänellä. Huusin harjoituksissa useana päivänä monta tuntia peräkkäin.

Se oli virhe. Ensi-ilta viikolla ääneni oli väsynyt ja selvästi madaltunut huudon tuottamasta rasituksesta. Muutamana iltana harjoituskaudella kotiin tultuani huomasin, että vaikka huutaminen, karjuminen ja itkeminen olivat näyttämöllä tapahtuneita asioita ja näyttelystä, ne kaikuivat kehossani vielä kotona. Vaikka mieleni tiedosti minun näyttävän, kehoni koki tunteet aitoina, varsinkin huutamisen, joka on eleenä hyvin fyysinen.

Tyynen hahmon suojautumiskeino jännittävässä tilanteissa oli aggressiivinen ja piikittelevä käytös. Hahmon keinoissa se näkyi negatiivisuutena, huutona, itkemisellä. Huomasin ensimmäiseksi ratkaisevani Tyynen replikoinnin huudolla. Se oli helpoin reitti näyttämöllistä hänen käytöksensä alla piileviä patoutuneita tunteita. Jossain vaiheessa aloin kokea Tyynen esittämisen raskaaksi, ja hahmosta muodostui minulle etäinen. En ajatellut Tyynen sisällä piileviä ajatuksia, ja yrittänyt samaistua niihin, vaan esitin ihmistä, joka on perusluonteeltaan kipakka. Esitin vain asennetta, en ihmisen ajatuksia ja motivaatiota. Sen tajuttuani hahmon esittäminen helpottui.

Tyynen raskauden näyttelyminen vei aluksi paljon fokustani. Olen mielestäni näyttelijänä nopea. Näyttämöllä koen useasti, että kehooni pakkautuu yhtäkkiä niin paljon energiaa, että minusta tuntuu, että ellen saa sitä purettua niin räjähdän. Se aiheuttaa minulle näyttämöllä piikkejä, joissa saatan yhtäkkiä kehollisesti ”purskahtaa”. Lisäksi koen tekeväni näyttämöllä asioita nopeasti, saatan nostaa vesilasini nopealla temmolla ja huomata, että erotun nopeilla impulsseillani joukosta.

Tuntui aluksi vaikealta näyttellä Tyyneä, joka olotilansa takia toimi tasaisesti ja hitaasti. Harjoituskaudella näyttämölle astuessani fokukseni meni moniin muihin asioihin, kuten hahmon tunnetiloihin tai repliikkien muistamiseen, ja raskauden näyttelyminen unohtui. Professorimme Pauliina Hulkko tuli katsomaan yhtä valmistavaa harjoitustamme, ja huomautti minulle raskauden näyttelystä. Tuskailin hänelle kokemustani näyttämöllä, etten löydä keinoa, miten muistaa raskauden tuoma hitaus. Pauliina ehdotti, että Tyyne voisi olla samanlainen kuin minä, nopea liikkeissään, mutta raskauden luoma olosuhde on pakottanut fyysiikan hitaammaksi. Tyyne voisi hyvin unohtaa välillä myös itse raskauden tuoman hitauden ja toimia nopeasti, kunnes joku olotilasta tuleva fyysinen kokemus, kuten vihlausu vatsasta, muistuttaisi häntä toimimaan hitaammin. Se helpotti minua, ja pikkuhiljaa raskauden näyttelyminen muodostui orgaaniseksi osaksi esitystä.

Tyynen kävely alkoi esityskaudella tuntua minulle näyttämölle astuessani niin luonnolliselta, että en keventänyt sitä. Näyttelin raskauden hyvin ilmeisellä tavalla: raskailla askelilla, selän hieromisella, tekovatsan pajaamisella, kiihtyneellä hengityksellä nopeasti liikuttaessa. Minusta Tyynen ajatusmaailmaan sopi, koska hän oli miesten ympäröimänä miltei koko näytelmän ajan, että hänellä oli

motiivi korostaa raskauttaan. Painotin raskautta korostavan raskaalla liikkeellä ja työntämällä tekovatsan selkeämmin ulos. Pidin sitä Tyynen keinona käyttää valtaa ja ottaa tilaa.

Tein taiteellisen lopputyöni Tampereen Teatterilla näytelmässä Anna Karenina. Esitys sai ensi-iltansa 25.10. Esityksen ohjasi Marika Vapaavuori. Näyttelin näytelmässä Kitty Stserbatskajan roolin. Esityksiä Anna Kareninalle tulee toukokuun 2019 loppuun mennessä reilut 50.

Kittyn hahmon sisäinen maailma näyttäytyi minulle hyvin selkeänä jo ensimmäisessä lukuharjoituksessa. Kitty on nuori nainen. Esityksen alkaessa hän käy läpi itsenäistymiseen ja aikuiseksi kasvamiseen liittyviä kysymyksiä, jotka näytelmän ajankuvassa lähinnä koskevat avioliittoon astumista. Kitty on rakastunut Kreivi Vronskiin, ja odottaa tältä kosintaa. Tämän takia hän torjuu Konstantin Levinin kosinnan. Kitty odottaa tanssiaisia, jossa hän tapaisi Vronskin, ja kokee suuren pettymyksen, kun huomaa Vronskin rakastuneen Anna Kareninaan. Kittyn mieli järkkyy, ja hänet lähetetään kylpylään parantumaan. Siellä hän näkee ihmisiä, jotka ovat oikeasti kuolemansairaita, ja oppii laittamaan omat murheensa perspektiiviin. Kylpylässä hän tajuaa rakastavansa Leviniä. Sieltä palattuaan hän tapaa Levinin ja he menevät kihloihin. Levinin ja Kittyn tarina toimii Helen Edmunsonin dramatisoinnissa Anna Kareninan ja Kreivi Vronskin onnettoman rakkaustarinan onnellisena vastaparina.

Näytelmän kirjailija, Leo Tolstoi, on sanonut Kittyn hahmon kuvaavan hänen käsityksensä mukaista ”unelmien naista”. Kun Anna Karenina näytelmän edetessä ajautuu itsemurhaan, Kittyn ja Levinin tarina etenee onnellisesti. He menevät naimisiin, ja näytelmän lopussa on kohtaaminen, jossa Anna hyppää junan alle samaan aikaan kun Kitty synnyttää esikoisensa. Esitys loppuu kuvaan, jossa Levin ja Kitty seisovat vastasyntyneen lapsensa kanssa näyttämöllä. ”Kaikki tähdet näkyvät tänä yönä niin kirkkaina”, Kitty sanoo ja osoittaa taivaalle, samaan aikaan kun näytelmässä jo kuollut Anna Karenina kävelee Levinin taakse.

Näytelmän harjoitukset alkavat yleensä lukuharjoituksella. Ajattelen lukuharjoituksen olevan mahdollisuus tutustua näytelmään kuunnelmana. Mielikuvat hahmoista syntyvät aluksi näyttelijöiden äänien kautta. Myös oma ruumiillinen mielikuvani hahmosta syntyy tuossa tilanteessa intuitiivisesti valitsemani äänen avulla. Kittyn hahmossa minulle suurimmaksi viritykseksi muodostui tämä lukuharjoituksessa syntynyt ääni. Muutin jo silloin ääntäni kevyemmäksi, hiukan korkeammaksi kuin omani. Näytelmässä on repliikkejä, jotka sanon joko painokkaasti tai kevyesti, ikään kuin ”heittämällä” ne suustani. Tämän kautta korostan Kittyn sisäistä maailmaa: mitkä asiat koskettavat hahmoa. Kitty on haaveilija, ja hänen mielikuvituksensa syttyy nopeasti, jolloin hän ajautuu omiin maailmoihinsa. Näyttämöharjoituksissa äänen luoma mielikuva hahmosta sai fyysisen muodon.

Samalla tavalla kuin äsken purin kokemustani äänen varioimisesta, huomasin Kittyn hahmolle syntyvän pyrähdyksiä, jotka tapahtuivat kun hahmo innostui tai koki vahvasti jotakin asiaa tai ihmistä kohtaan. Se purkautui esimerkiksi pyörähdykseen, isoon hengitykseen, hymyyn, nauruun, käsien heilautukseen. Painokas tapa puhua taas maadoitti hahmoa ja loi minulle tarpeen luoda katsekontakti vastaanäyttelijääni.

Näytelmän ensimmäisellä puoliajalla Kittyllä on monta kohtausta, jossa hän näyttäytyy mielikuvana Levinin hahmolle. Minulle tuli tarve eriyttää tämä Kitty siitä, joka on dialogissa. Mielikuvien Kittyille virittyivät kädet, jotka piirtävät ilmaa tai Levinin kehoa. Kädet ovat hitaat, kevyet ja ilmavat. Aluksi en tiedostanut virittäytyväni kohtauksiin käsieni kautta eri tavalla, kunnes lehtorimme Tiina Syrjä kommentoi minulle asiaa erään valmistavan harjoituksen jälkeen. Päätin korostaa erottamalla käsien virityksen selkeästi kohtauksissa, jossa hahmoni oli mielikuvana toisen päässä kohtauksiin, jossa olin dialogissa muiden henkilöiden kanssa.

Kokemukseni kuunnelmassa näyttelemisestä vaikutti paljon Anna Kareninan harjoituskaudella. Vaikka siellä teimme esitystä näyttämölle, käytin samanlaisia työkaluja kuin kuunnelmaa tehdessä. Meillä ei ollut vielä lavasteita eikä pukuja, mutta hahmoni mielenmaisema oli minulle selkeä, ei ulkoapäin tulevat viritykset tai niiden puuttuminen häirinneet minua ollenkaan.

Anna Kareninassa minulla on muutama paikka, jossa itken joka kerta. Itkemisellä en tässä tarkoita huutoa ja valtavaa määrää kyyneliä, mutta jokaisessa esityksessä koen liikuttuvani kyyneliin. Esitys sisältää myös kohtauksia, joissa välillä huomaan liikuttuvani ja välillä en.

Anna Kareninan toisen puoliajan puolivälissä on kohtaus, jossa hahmoni Kitty ja hänen puolisonsa Levin menevät tapaamaan Levinin sairasta veljeä Nikolaita. Levin ja Kitty asettuvat Nikolain sängyn ympärille rukoilemaan, ja kesken rukouksen Nikolai kuolee Levinin syliin. Levinin näyttelijä, Lari Halme, katsoo minua silmiin, nousee sängystä ja alkaa itkeä kovaan ääneen. Minä istun lattialla sängyn vieressä, ja käännän katseeni hitaasti yleisöön, lysähdän maahan ja nousen hitaasti ylös seuraten sänkyä, jota kuljetetaan pois näyttämöltä. Ilman suurempia näyttelijäntyöllisiä päätöksiä, joka kerta kun avaan silmäni ”rukouksesta” ja katson Levinin esittäjää silmiin, minun silmiini nousee kyneleitä. En valmistele tunnetta mitenkään, mutta kohtaus joka kerralla liikuttaa minua. Huomaan hengitykseni muuttuvan niin, että sisään tuleva hengenveto on vahvempi, ja hitaasti katseeni kääntyessä yleisöön silmiäni kirveltää ja niihin nousee kyyneliä. En koe tilanteessa

itkevänä omia murheitani, mutta jostain syystä saavutan liikituksen. Katson hetken yleisöön, pidätän hengitystäni hiukan, sitten lysähdän maahan ja vapautan hengitykseni uudestaan. Näyttämöltä poistuessani en koe olevani tunnetiloissa eikä oloni enää ole itkuinen.

Toinen kohtaus on esityksen loppupuolella, jossa Kitty epäilee puolisoaan pettämisestä. Tuolloin kävelen hitaasti huoneeseen, katson Leviniä ja kävelen kohti yleisöä. Jo harjoituskaudella huomasin minulle syntyvän toiveen, että kun käännän katseeni yleisöön näytän selvästi itkeneeltä. Aluksi pohjustin kohtauksen katsomalla pitkään valoon ja pyrkimällä pitämään silmiäni mahdollisimman pitkään auki niitä räpyttämättä. Tuolloin onnistuin saavuttamaan kyyneleet nopeasti, ja hitaasti kävellessäni näyttämölle tunnetila tuli minulle luonnollisesti. Pidän tuota jonkinlaisena itkun virityksenä. Virityksellä tarkoitan ruumiillisen olotilan tavoittelemista, jonka saavuttaakseni minun kuuluu etsiä sitä tukevat fyysiset toiminnot kehostani. Jossain vaiheessa esityskautta lopetin kyseisen virityksen harjoittamisen, koska pidin sitä vaivalloisena. Jos tunnetila tulisi, niin kyllä se tulisi. Katsoin kohtauksen, ja huomasin kyyneleiden kasautuvan silmiini. Kävellessäni hitaasti näyttämölle tunnetilani oli sama, vaikka en ollutkaan toistanut viritystä. Epäilen, että kehomme tekevät meille asetuksia ilman että me niinkään tiedostamme asiaa. Tuohon kohtaukseen kehoni on valmistanut asetuksen, joka nyt pamahtaa päälle ilman sen suurempia valmisteluja. Hahmoni on kohtauksessa raskaana, ja huomaan että viimeistään hitaasti piirrellessäni sormella tekovatsaan näyttämöllä huomaan liikuttuvani kyyneliin.

Anna Kareninassa minulla on kaksi kosintakohtausta: toisessa Kitty kieltäytyy, toisessa vastaa kyllä. Ensimmäinen kohtaus on rakennettu niin, että kohtauksen energia muuttuu täysin kosinnan alkaessa, ja tulee hahmolleni yllätyksenä. Levinin hahmo polvistuu eteeni pitäen käsistäni kiinni, katson häntä silmiin ja vedän käteni pois ja käännän katseeni yleisöön. Usein kääntäessä pääni yleisöön huomaan kyyneleitä muodostuvan silmiini ilman, että olisin ajatellut hahmoni itkevän tässä kohdassa tai ohjaajan toivoneen niin. Toisessa kosintakohtauksessa on Levinin ja Kittyn välinen pitkä kuljetus, jonka lopussa Kitty paljastaa, että olisi nyt valmis kosintaan. Levin ja Kitty pitävät käsistä kiinni ja Levinin hahmon polvistuessa Kittyn eteen huomaan usein liikuttuvani.

Vaikka tunnetilan aitoutta ei tietenkään määritetä kyynelillä, kandidaatin tutkinnon kirjallista osuutta lukiessani minulle tuli impulssi verrata näitä kahta kokemusta keskenään, koska muistan sen silloin tuntuneen minulle lähes mahdottomuudelta. Anna Kareninassa huomaan näyttämöllä usein nauravani oikeasti, ja koen tämän liittyvän vastaanäyttelijöitteni ja minun väliseen luottamukseen ja arvostukseen. Vaikka olemme roolihahmoissa, niin joku kohtauksessa tapahtuva viritys yhtäkkiä saa minut kohtaamaan vastaanäyttelijäni tavalla, joka muuttaa meidän välistä energiaamme näyttämöllä.

4. Laulaminen

Tärkein työväline laulajalle on laulutekniikka. Työskenneläkseen laulaen näyttelijä tarvitsee lauluteknistä opetusta samalla tavoin kuin näyttelijä tarvitsee puheopetusta. Oman kokemukseni mukaan laulutekniikka tukee myös näyttelijän puhetekniikkaa ja huomaan käyttäväni laulutunneilla saamiani työkaluja myös dubatessani. Laulutekniikassa puhutaan rekistereistä. Rekisteri vaihtuu äänen korkeuden ja värin mukaan. Näissä eri rekistereissä liikkussa ääni kuulostaa erilaiselta. Karkeimmin äänen voi jakaa rinta- ja päärekisteriin. Rintarekisterillä tarkoitetaan vahvaa laulua, rintaäänien pystyy tunnistamaan sen resonoinnoista rintakehässä laulaessa. Päärekisterissä äänen falsettirekisteri ja rintarekisteri yhdistyy. Päärekisteri kuulostaa kirkkaalta.

Minulla on ollut vahva rintatekisteri ja matala ääni. Laulun opiskelussa tärkein kehityskohtani on ollut rekistereiden yhdistäminen ja pää-ääneni vahvistaminen. Suurin ongelmani on ollut ilmansäätely laulaessa. Mitä korkeampiin säveliin kappaleessa siirrytään, minulla on tendenssi päästää ääneeni liikaa ilmaa. Tämä johtuu tuen puutteesta. Itse miellän laulua tukevien lihaksien sijoittuvan vatsan alueelle ja alaselkään, mutta huomaan hakevani usein liikaa tukea niskasta joka tekee asennostani epäergonomisen. Korkeampiin säveliin siirtyessä tukeni katoaa ja äänestä muuttuu epävarman kuuloinen ja huokoinen. Laulun opiskelussa minulle merkittäväksi laulutekniikaksi on muodostunut Catherine Sadolinin kehittämä *Complete vocal technique*. Tekniikka on hyvin konkreettinen, ja oman kokemukseni mukaan saavuttaa tuloksia nopeasti. Complete vocal technique jakautuu 4 eri moodiin, jota laulaja varioi kappaleessa tiettyyn kohtaan sopivalla tavalla: *neutral*, *curbing*, *overdrive* ja *edge*, jotka jakautuvat metalliseen ja ei-metalliseen saundiin. Tällä viitataan äänenväriin. Äänenväriä laulaja pystyy hallitsemaan esimerkiksi sulkemalla ja avaamalla nenäporttejaan, muuttamalla suun asentoaan tai keskittämällä laulun sijoituksen hyödyntämällä pehmeää kitalakeaan.

Neutral on ainoa ei-metallinen moodi. ”Se on luonteeltaan pehmeä ja hiljainen, kuin kehtolaulussa. ”Neutral-moodi löytyy, kun rentoutat leukasi täysin. Kevyessä musiikissa huokoista Neutral-moodia käytetään hiljaisissa paikoissa, joissa kaivataan pehmeää, kuiskauksen tapaista ääntä. Klassisessa musiikissa huokoista Neutral-moodia käytetään vain tehosteena ja hyvin harvoin. Arkielämässä tämä vastaa huokoisella tai kuiskaavalla äänellä puhumista.” (Complete Vocal Institutun internet-sivu, 2017) Neutral-moodi jakautuu huokoiseen ja ei-huokoiseen äänenväriin, millä tarkoitetaan ilman päästämisen säätelyä äänenkäytössä, joka muokkaa äänenväriä tietyntylaiseksi. Moodi on moodeista voimakkuudeltaan hiljaisin.

Itse huomaan käyttäväni neutral-moodia eniten laulaessani musikaali kappaleita, joissa suositaan *Legit*-laulutyyliä. Kevin Michael Jones (2015) kuvailee Musical theatre sources – internet sivustolla Legit-laulutyyliä. Vapaasti suomennettuna Legit tarkoittaa pääosin musikaaleissa käytettyä laulutekniikkaa, joka on vaikuttanut klassisen laulun harjoittelusta. Kyseisellä tekniikalla pyritään tavoittelemaan illuusiota laulannasta, jossa kuulija ei pysty erottamaan moodi-vaihteluja, eli milloin laulaja vaihtaa äänensä rintarekisteristä päärekisteriin. Legit-laulutyyli on yksi tyypillisimpiä musikaalilaulannan laulutyyliä.

Curbing tarkoittaa suomennettuna ”pitoa” tai ”kevyttä puristusta”. Se on ainoa puolimetallinen moodi. Äänenväritään curbing on hiukan valittava. Tätä moodia käytetään erityisesti nykymusikaaleissa, joiden musiikki on pop-viritteistä. Minulla curbingin löytäminen on ollut moodeista vaikein. Curbingissä käytetyn pidon hahmottaminen tuntui vaikealta, varsinkin korkealta laulaessa. Merkittäväksi havainnokseni juuri tässä kyseisessä moodissa on ollut ilmansäätelyn hahmottaminen: se tekee äänenkäytöstä paljon kevyempää ja yhdistää äänen automaattisesti tukeen. Huomaan käyttäväni curbing-moodia myös dubatessani, silloin kun hahmoni ääni on hiukan minua korkeampi. Curbing-moodi ei väsytä ääntäni, ja pystyn pitämään äänensävyäni tietynkuuloisena pitkään. Nämä moodit ovat kaikki työkaluja sekä laulamiseen että puheäänien varioimiseen.

Overdrive on ollut moodeista minulle kaikkein luontaisin. ”Overdrive on toinen täysmetallisista moodeista. Lauluäänessä on paljon metallia, ja se on luonteeltaan suora ja äänekäs, (...) Tämän moodin löytymistä auttaa suun avaaminen haukkausasentoon. Sitä käytetään, kun lauletaan tai puhutaan suurella voimakkuudella äänen keski- ja ala-alueella.” (Complete Vocal Institutun internet-sivu, 2017) Itselleni helpoimmaksi keinoksi tämän moodin saavuttamisessa on ollut purentaan keskittyminen. Pitkäkestoisen lopputuloksen, laulaessa useamman tahdin saavuttamiseksi, overdrive-moodissa ajattelen laulaessani suun asentoni olevan samanlainen kuin purisin isoa omenaa. Purentalihasten jännittäminen sekä yhdistää lauluääneni tukilihaksiini että estää ääntäni laskemasta alavireiseksi.

Edge (suomennettuna ”särmä”) on toinen täysmetallisista moodeista. Itse hahmotan sen samanlaisena lauluteknisenä asetuksena kuin overdrive, mutta ääneen lisätään twangia. ”Edge-moodi löytyy kurkunpään eteisessä muodostetun twangin kautta (esim. matkimalla ankan ääntä).” (Complete Vocal Institutun internet-sivu, 2017) Edgeä käytetään korkeimmissa ja kovimmissa äänissä. Itse pidän sitä enemmänkin mausteena ja apukeinona kappaleissa, jotka sisältävät haastavia ääniä. Dubatessa käytän edgeä esimerkiksi silloin, kun dubbaamani roolihahmo itkee, nauraa kovaa tai huutaa.

4.1 Kaj Chydeniuksen oppilaana

Olen tehnyt töitä Kaj Chydeniuksen kanssa nyt noin vuoden verran. Kaj pitää laulustudiota, johon hän kutsuu oppilaikseen häntä kiinnostavia laulajia. Työtunneista lopputuloksena ovat konsertit, joita meillä keväällä 2019 oli Kom-teatterissa ja Teatteri Telakalla. Hän ei ole pedagogi ja painottaakin, että hänen kanssaan työskenteleminen on laulujen tulkinnallista tutkimista. Hänellä ei ole työkaluja auttaa laulajaa teknisesti, mutta voi opettaa tavan, jolla toivoo sävellyksiään tulkittavan.

Kajn kanssa laulaessa on siis äärimmäisen tärkeää tulkita kappale juuri niin kuin se on nuottiin kirjoitettu. Kaj saattaa lopettaa soittamisen kesken, mikäli olen laulanut pisteellisen nuotin liian nopeasti. Tämä on vaikuttanut tapaan opetella kappaleita. Kun ennen pääpointtini oli korvakuulolta opetella melodia ja sanat, nykyään koen tärkeäksi opetella kappaleita tutkimalla nuottia. Olen havainnut, että se on tehnyt kappaleiden opiskelemisesta paljon helpompaa. Olen ymmärtänyt, että mikäli tahdon poiketa nuotista, minun täytyy olla tietoinen, mitä rikon. Enhän opettele repliikkejäkään niin, että jonkun lauseen merkitys saattaisi muuttua kokonaan. Nuottiin tarkasti tutustuessani huomaan, että sinne on jo kirjoitettu kaikki, mitä minun tarvitsee tietää, jotta voin laulaa kappaaleen. Säveltäjä on kirjoittanut nuottiin kaikki syyt ja merkitykset, jopa toivotut laulu- tai soittotavat, jotka tulkintaan kuuluvat.

Ensimmäisillä harjoituskerroilla Kajn kanssa huomasin, että pelkäsin tehdä virheitä. Hänen tyyliinsä puhua on hyvin kärkeä, ja virheen tapahtuessa hän saattaa lopettaa soittamisen, katsoa minua tiukasti silmiin ja kysyä: ”Etkö sinä osaa lukea?”. Olen opetellut suhtautumaan asiaan kevyesti ja pyrin olla ajattelematta kommentteja henkilökohtaisesti. Hän ei tuomitse minua tai ääntäni, hän vain toivoo minun seuraavan hänen antamia ohjeita, jotka ovat selkeästi kirjoitettu paperiin edessäni. Nyt, kun lauluillamme materiaali on minulla hyvin hallinnassa, olen kokenut harjoituskertamme nautinnallisina. En pelkää virheitä, koska olen opetellut materiaalin. Pidän säveltäjän kanssa työskentelemistä mielekkäänä, koska hänen antamat ohjeensa ovat hyvin spesifejä ja selkeitä.

4.2 Irina Milanin oppilaana

Laulamisen tekniikkaan keskittyvän laulun opiskelun lisäksi olen opiskellut tulkintaa Irina Milanin johdolla. Irina Milan on kehittänyt tekniikan, joka on tarkoitettu erityisesti musikaalikappaleiden tulkitsemiseen. Tekniikassa käydään läpi kappale fraasi fraasilta. Lause puretaan päättämällä, mitä lauseen sanaa painotetaan, mitä venytetään, ja mitkä sanotaan nopeasti. Milan on kehittänyt tekniikan oman termistön. Jokaiselle laulutunnille tuodaan nuotin lisäksi kappaleen sanat tulostettuna paperille, johon nuotinnetaan Milanin termistön avulla ehdotus, miten kappaleen voisi tulkita.

Termistöön kuuluu merkkejä, jotka ovat selitettävissä näin:

Aluke. Käytetään yleensä lauseen ensimmäisellä sanalla, korostaen ensimmäisen sanan ensimmäistä kirjainta. Näin Irina kokee, että ajatukset erotetaan toisistaan ja tulkinta ei ala kuulostamaan tasapaksulta

Pikkukivi. Sana, jonka yli hypätään nopeasti. Ovat yleensä esimerkiksi sanoja *kun, ja, jos*

Kaari. Sanan venyttäminen. Yleensä fraasin painotettu sana on venytetty. Esimerkiksi: Minä rakastan sinua = Minä *rakastan* sinua = Minä *rrakastan* sinua. Sanaa pystyy venyttämään myös useasta kohtaa, kuten alla olevassa esimerkissä puran.

Alanuoli. Sana lausutaan nopeasti edellisen sanan jälkeen. Edellinen sana tällöin on useasti juuri painotettu sana.

Tauko. Tämä on suomennettuja kappaleita laulaessa ollut minulle tärkeä työkalu. Kuten alla olevassa esimerkissä puran, Les Miserablesin kappaleessa kappaleessa *I dreamed a dream* laulajalle on merkitty laulettavaksi kokonainen tahti tekstille *kiin* (englanniksi *And still i dream he'll come to me*, suomeksi *mä häntä kaipaen vieläkin*). Englanninkielisessä versiossa teksti on *me*. *Kiin* ei tarkoita mitään. Siksi koontoamalla edellistä sanaa, pitämällä tauon ja sen jälkeen vasta aloittaen sanan *vieläkin*, laulaja laulaa sanan kokonaisuudessaan eikä hänen nuotin noustessa tarvitse nousta säveliä saaden sanan kuulostamaan *vie lää kiin*

Tuntien rakenne toimii joka kerta samalla tavalla: aluksi laulan kappaleen, jota toivon tunnilla käsiteltävän taustanauhan kanssa niin, että kappale nauhoitetaan. Sen jälkeen alamme purkamaan kappaletta. Kuuntelemme laulamani kappaleen fraasi kerrallaan. Irina analysoi laulamani fraasin, ja antaa ehdotuksen, miten hänen mielestään fraasin pystyisi laulamaan niin, että se kuulostaisi mahdollisimman luonnolliselta. Luonnollisella tässä tarkoitan sitä, että fraasin painotukset, tauot ja venytykset voisivat olla yhtä mahdollisia sekä puhuen että laulaen.

Kappaleen suomennokset ovat yleensä laulajalle ongelmallisia. Suomen kielessä lauseet ovat usein pidempiä kuin englannin kielessä. Kun englanninkieliseksi sävelletty kappale suomennetaan, ei sävelletyt painotukset aina istu suomenkielisessä versiossa samalla tavalla. Esimerkiksi: Les Misérables -musikaalissa olevassa kappaleessa I dreamed a dream (suomennettuna *Mä muistan vanhaa haavettain*) on lause, joka englanniksi lauletaan *And still i dreamed he'll come to me*. Lause on suomennettu *Mä häntä kaipaen vieläkin*. Jos fraasin pyrkii laulamaan nuotin toivomalla tavalla, lauseen merkitys hämärtyy. Sanojen venytysten takia lauseen merkitys: *Mää häntä kaipaan viiieläkiiin*. Irinan ratkaisu fraasille oli: *Mä* = aluke *häntä* = pikkukivi *kaipaan* = aiempi aloitus, ja *kaari vieläkin* = Tauko, *vie* yksi kaari ja *kin* toinen kaari. Silloin laulettuna fraasi kuulostaa *Mmä häntä kaipaaan, viieläkinn*.

Irinan työtapana on auttanut minua käsittelemään kappaleita tekstimateriaaleina samalla tavalla kuin monologeja. Vaikka laulun tekniikan hallitseminen on tärkeää, ei äänen tarvitse koko ajan kuulostaa kauniilta. Kauniilla tässä tarkoitan heleää, soivaa, helposti kuunneltavaa ääntä. Se omalla kohdallani helposti vaikuttaa minuun niin, että en oikeastaan mieti, mitä laulan, vaan laulaessani suurin keskittymiseni kohdistuu ääneeni ja siihen, miltä se laulaessani kuulijoille kuulostaa. Tekstiin keskittymällä myös tulkitseminen tuntuu helpommalta. Kun suurin fokus ei ole oikein laulamissa tai hyvältä kuulostamisesta, vaan tekstissä, välittyy hahmon läpikäymät tunnetilat kuulijalle.

Tuntuu paradoksaaliselta, että näytellessä surullista monologia toivon, että minua liikuttaisi niin paljon että alkaisin itkemään, kun taas laulaessani samoja tunteita toivon, että ääneni kuulostaa mahdollisimman kauniilta. Koen tavoittavani tämän ajatuksen ajoittain, mutta myös usein jään kiinni siitä, että määritän onnistunutta laulusuoritusta edelleen kauniin lauluäänen kautta.

4.3 Laulaminen musikaalissa

Yksi ammatillinen unelmani on tehdä isoja musikaalirooleja. Ihailen musikaaleihin erikoistuneiden näyttelijöiden, kuten Anna-Maija Tuokon ja Maria Ylipään uraa. Mielestäni laulutaidon lisäksi heidän molempien näyttelijäntyössä näkyy hyvä rytmittäjä, fysiikka, puhetekniikka ja kyky hahmottaa suurelle näyttämölle vaadittua energiatasoa sekä fokuksen liikuttamista. Nautin itse tällaisen näyttelijäntyön harjoittelemisesta ja myös katsomisesta. Musikaaleissa minua viehättää sen antamat haasteet näyttelijälle. Mielestäni musikaalinäyttelijän työ on verrattavissa urheilijaan. Se vaatii kovaa kuntoa ja pitkäjänteistä harjoittelua laulun, näyttelijäntyön ja tanssin parissa. Musikaalinäyttelijä on parhaimmillaan jopa konemaisen taitava. Minua motivoi ajatus, että Broadwaylla ja

WestEndissä, joissa suurin osa musikaaleista saa kantaesityksensä, asetetaan raja miltä esitys voi parhaimmillaan näyttää.

Kandidaatin tutkinnon kolmannen vuoden syksyllä vuonna 2016 musikaaliohjaaja Samuel Harjanne tuli pitämään koulullemme musikaalikirssin. Olin odottanut kurssia, ja ihailin Samuel Harjannetta. Kurssi jännitti minua, ja huomasin kurssiin sisältyvän toiveen, että Samuel pitäisi minua taitavana ja ehkä roolittaisi minut johonkin produktioonsa.

Samuelin meille esittelemä metodi musikaalilaulannan opetuksessa oli *Acting through song* -tekniikka. Mark Westbrook (2017) kirjoittaa *Acting coach Scotland* -blogissaan tekniikasta seuraavasti:

(...) (Acting through song- technique) Perform a simple analysis on the song, by asking the questions:

- What is my character literally doing?
- What does my character want the other character to do as a result of this song?
- What is(are) the obstacle(s) between my character and their desire?
- What is the essential action?
- What's it like to me?
- What analogous circumstances exist in my world that help me connect to that essential action?
- What tactics would you employ? A tactic is best summed up as a verb that can be done to someone else such as mock, berate, stroke, challenge, implore etc.

Kysymykset vapaasti suomennettuna:

- Mitä hahmoni on tekemässä?
- Mitä hahmoni tahtoo toiselta hahmolta kappaleen loppuksi?
- Mitä esteitä hahmollani on?
- Mikä on tärkein toiminta?
- Millaista se on minulle?
- Mitä samoja teemoja tunnistan omassa elämässäni onnistuakseni samaistumaan hahmoon?
- Mitä taktiikoita itse käyttäisin?

Lähdimme harjoittelemaan kappaleita näiden kysymysten pohjalta. Meidän jokaisen tuli valita kursille kaksi musikaalikappaletta. Aluksi kävimme läpi kysymykset suhteessa valitsemiimme kappaleihin. Seuraavaksi aloimme harjoittelemaan kappaleita ensiksi monologeina, ilman säestystä. Sen jälkeen kappaleeseen lisättiin säestys, mutta laulu oli edelleen puhuttava musiikin rytmissä. Lopuksi

kappale laulettiin säestyksen kanssa. Kurssilla jokainen meistä meni yksitellen näyttämölle esittämään kappaleen. Minun valitsemani kappale oli Someone like you musikaalista Jekyll & Hyde.

Olin hermostunut näyttämölle mennessäni. Minulle oli varattu yksi tunti aikaa Samuelin ohjauksessa, jolloin hän ohjaisi kappaletta ja rakentaisimme näyttelijäntyön sen ympärille ajatellen, että harjoittelisimme monologia. Olin aivan lukossa. Muistan olleeni niin hermostunut, ettei minusta lähtenyt mitään irti. Kaikki huomioni oli siinä, että toivoin laulavani mahdollisimman hyvin ja virheettömästi. Muistan tunteen, että jännitys ei lähtenyt kehostani pois, ja en saanut itsestäni mitään irti. Kokemukseni mukaan Samuelkaan ei saanut minusta mitään irti. Muistan, kuinka hän ohjasi minua kertomalla hahmoni olevan kohtauksessa niin rakastunut että hän voi vaikka pyöriä maassa koska hän ei tiedä miten muuten purkaa tunnetta. Samuel heittäytyi jalkojeni eteen näyttäen esimerkkiä toiminnasta. Ajatus siitä, että minä pystyisin tilanteessa samaan, tuntui tuossa hetkessä täysin mahdottomalta.

Yritin olla niin hyvä, että minusta ei lopuksi ollut mihinkään. Pysin aiemmin purkamiini musikaalinäyttelijän lainalaisuuksiin, mutta en yhtäkään osannutkaan toteuttaa omaa taiteellista ajattelua näissä raameissa. Lopulta kertomassani tilanteessa ei ole kyseessä mistään suuremmasta kuin monologin harjoittelemisesta. Väitän, etten olisi kokenut noin suurta lukkoon menemistä, jos olisimme harjoitelleet puhuttavaa tekstiä. Uskon, että hermostumiseni ja sen takia lukkoon menemiseni on johtunut osittain Harjannetta koskevaan sosiaaliseen jännitykseen, mutta myös siihen, että laulamisen ja näyttelijäntyön yhdistämistä ei ollut harjoiteltu aikaisemmin koulutuksessamme julkisesti. Se tuntui minulle liian jännittävältä tilanteelta.

Tuntuu, että Suomessa on pitkään vallinnut käsitys, jonka mukaan teatteritaiteen maisterit pääsevät tekemään suuria musikaalirooleja, koska heidän tutkintonsa on yliopistotasoinen. Toki monet teatteritaiteen maisterit työllistyvät myös musiikkiteatterissa. Olen huomannut itsekini ajattelevani, että yliopistotasoinen tutkinto auttaa minua olemaan askeleen edellä esimerkiksi ammattikorkeakoulusta teatterimuusikoiksi valmistuneita. Kun musikaalien ohjaajat ovat yhä useammin ulkomailta valmistuneita, koulutukseltaan musiikkiteatteriin erikoistuneita, suhtautuvat he myös kunnioituksella musiikkiteatterin ammattikoulutukseen. Tuossa koulutuksessa opiskelijat harjoittelevat tanssia, laulua ja ensembletyötä rutiininomaisesti. Kuten aiemmin sanoin, he näyttävät minulle jopa konemaisen taitavina.

Koen, että meidän koulutuksemme vahvuus on oman taiteellisen ajattelun kehittämisessä rutiinomainen taitojen harjoittamisen sijaan. Emme siis opiskele tullaksemme virtuoosimaisiksi monisaajiksi, vaan opetuksemme pääpaino on kasvattaa meistä itsenäisiä, omaäänisiä taiteilijoita. Taiteellinen ajattelu näkyy näyttämötyöskentelyssämme. Olen huomannut, että pääosin musikaaliartisteiksi valmistuvat näyttelijät työllistyvät ainoastaan musikaaleissa. Olen aina halunnut tehdä töitä näyttelijänä laaja-alaisesti, enkä tämän takia ole koskaan hakenut musiikkiteatterin ammattikoulutukseen. Koska musiikkiteatteri ja musikaalit ovat intohimoni, koen olevani ristitulessa näiden kahden eri koulutuksen välissä. Onko minulla oikeus vaatia koulutukseltani opetusta, joka tukisi minua tässä taiteellisessa intohimossani? Musikaalien koe-esiintymisissä olen huomannut teknisten taitojen olevan asioita, joita taiteellinen työryhmä katsoo. Siinä näyttäydyn auttamatta musikaaliartisteja heikompana. Koska hakijoita musikaaleihin riittää, on taiteellisella työryhmällä mahdollisuus valita tehtäviin henkilöt, jotka ovat teknisesti kaikkein taitavimpia. Koska musikaalit ovat formaatteja, on niissä rooleja, jossa ratkaisevin asia voi olla habitukseni. Kuitenkin tehtävänäni, mikäli haluan työllistyä musikaaleissa, on kehittää taitotasoni heitä vastaavalle tasolle. Tämän saavuttaessani uskon koulutuksemme tuoman taiteellisen ajattelun näyttäytyvän edukseni.

5. Itsenäinen näyttelijä

itseohjautuvasta näyttelijästä, virityksistä ja näyttelijän dramaturgiasta.

Varsinkin opiskelujeni ensimmäisinä vuosina muistan hahmottaneeni näyttelijäntyötä muiden koproimisena. Tämä näkyi esimerkiksi matkimisena. Ihailin jonkun näyttelijäntyötä tietyssä produktiossa, ja pyrin matkimaan kyseisen näyttelijän yksittäisiä eleitä tai puhetapoja, jotka hän oli rakentanut hahmolleen. En siis kuunnellut kehoni omia impulsseja, vaan luotin sokkona johonkin tiettyyn olemisen tapaan, jonka minä olin nähnyt jossain kontekstissa toimivana. Koin tuolloin olevani usein näyttämöllä epävarma. Varmasti olinkin. Olin täysin ulkoapäin rakennetun olemisen varassa.

Nykyään koen näyttelemisen olevan intuitiivinen kokemus. Puran seuraavassa kappaleessa käsitettä *viritys*, jota pidän konkreettisena työkaluna esimerkiksi roolia rakentaessa. Impulssit, joita kehoni ja mieleni jatkuvasti kohtauksia harjoitellessa tai tekstiä lukiessa herättää, muuttavat näyttelemisen intuitiiviseksi kokemukseksi. Jo pelkkää kohtausta lukiessani mieleni alkaa syöttämään minulle ohjeita, miten kohtausta tehdessä voisin toimia. Luottamalla impulsseihin teen näyttellessäni tarjouksia, joista ohjaaja valitsee eniten kokonaisuutta tukevat. Jos koen olevani ohjaajan valinnoista eri mieltä, voin keskustella ja perustella hänelle tekemiäni intuitiivisia ratkaisuja, impulsseja. Jos impulssini suunta on näyttänyt katsojalle erilaiselle kuin olen sen tarkoittanut, voin ohjaajan kanssa purkaa impulssini tuottamia näyttelijäntyöllisiä tarjouksia. Niiden motiivit ovat saattaneet näyttäytyä ohjaajalle eri tavalla kuin olen ne itse tehdessäni hahmottanut. Silloin voimme keskustella eri keinoista näyttämöllistä impulssini tuottama materiaali. Tämä on mielestäni näyttelijän ja ohjaajan suhteessa tärkeintä: näyttelijä ei voi nähdä työtään näyttämöllä. Siksi pidän ohjaajan katsetta ja siihen luottamista näyttelijän merkittävänä työkaluna harjoitusvaiheessa.

Anna-Elisa Hannulan (2015) mielestä itseohjautuva näyttelijä mieltää itsensä tasavertaiseksi taiteellisen prosessin toimijaksi muiden työryhmän jäsenten kanssa toimimalla ja kantamalla vastuuta taiteellisesta prosessista. Konkretiassa näyttelijä pyrkii aktiivisesti luomaan omaa näyttelijän dramaturgiaansa ja osallistumaan esityksen dramaturgisten ratkaisujen tekoon. Hannulan mukaan itseohjautuvuus vaikuttaa myös näyttelijän ruumiillisiin ratkaisuihin harjoitustilanteessa. ”Näyttelijä uskaltaa tuottaa ruumiinsa kautta oman mielikuvituksensa mukaista materiaalia sen toimintaympäristön vaikuttamana, jonka kulloinenkin taiteellinen prosessi ja materiaalit synnyttävät. Hän kommunikoi työryhmän kanssa sekä taiteellisten tekojen että varsinaisen dialogin keinoin. Hän ei tarvitse jatkuvaa ohjaajan hyväksyntää teoilleen. (...) Lopuksi itseohjautuva näyttelijä ei pyri

pelkästään toistamaan opittuja toimintamalleja, vaan hän pyrkii löytämään uusia näkökulmia ja ratkaisuja sekä näyttelijän dramaturgiaansa että harjoittelu- ja esitys käytäntöihin. Hänellä on siis tutkimuksellinen lähestymistapa omaan työhönsä.” (Hannula, 2015) Hannula kuvailee mielestäni hyvin kirkkaasti itseohjautuvan näyttelijän työskentelemistä harjoitusvaiheessa. Mielestäni aiemmin purkamani ohjaajan ja näyttelijän välinen luottamussuhde rakentuu juuri itseohjautuvan näyttelijän tarjousten päälle. Luottamussuhde on siis kaksipuolinen: näyttelijän lisäksi myös ohjaaja luottaa siihen, että näyttelijä synnyttää harjoitustilanteessa tarjouksia, jotka vievät ohjaajan visiota eteenpäin.

Anna Kareninassa on monta kohtausta, joissa olen mukana ainoastaan Levinin roolihahmon mielikuvana. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että kyseisissä kohtauksissa minulla ei juurikaan ole repliikkejä tai toimintaa. Aluksi harjoituskaudella minun oli vaikea hahmottaa kyseisissä kohtauksissa niiden fokuksipiste. Koska oma prosessini hahmoni kanssa oli kesken, meni suurin keskittymiseni itseni niissä kohtauksissa, joissa olin näyttämöllä. Pelkkä olemiseni näyttämöllä tuntui minulle oudolta, vaikka katsojalle se ei näyttäytynyt niin. Ensimmäinen impulssini oli tuottaa jotain liike-materiaalia täyttääkseni kokemuksen tyhjästä tilasta. Ohjaaja Marika Vapaavuori pyysi minua karsimaan kaiken turhan liikkeen, koska se vei fokuksen väärään suuntaan. Esityskaudelle kohtauksiin on jäänyt muuten melko staattinen oleminen, mutta tein ratkaisun liikuttaa käsiäni eritavalla, ikään kuin kelluisin vedessä, niinkuin aiemmassa kappaleessa kuvailin.

Myös kuunnelmassa olen pitänyt ohjaajan katsetta tärkeänä, vaikka muotonsa puolesta kuunnelmassa kutsuisin tätä käsitettäni enemmänkin ohjaajan kuuloksi. Omien kokemusteni mukaan, kuunnelmassa vain ohjaaja ja äänisuunnittelija ovat äänitysvaiheessa tietoisia kuunnelman muusta äänimaailmasta. Näyttelijän on siis mahdotonta hahmottaa täydellisesti kuunnelman kokonaisuutta ilman ohjausta. Työtilanteessa olen ratkaissut tilanteen kysymällä ohjaajalta mahdollisesti muusta kohtaukseen tulevasta äänimateriaalista sekä kohtauksen intiimiydestä. Intiimiydellä tässä yhteydessä tarkoitan samaa, miten erotamme kameran kanssa työskenneltäessä laaja- ja lähikuvan.

Olen samaa mieltä Hannulan kanssa siitä, että näyttelijän on koettava itsensä tasavertaiseksi työryhmän jäseneksi. Vaikka koenkin yleensä ohjaajan muodostuvan työryhmän auktoriteetiksi, en näe sen tekevän näyttelijän asemasta yhtään ”alempiarvoista”. Minusta on huojentavaa, että minun ei tarvitse hallita koko tilannetta. Päinvastoin huomaan itseni olevan näyttämöllä parhaimmillani silloin, kun ohjaajalta saama ohjeistus on mahdollisimman selkeää. Silloin koen juuri löytäväni tekstiin ja esitykseen näitä uusia näkökulmia, josta Hannula tekstissään puhui.

5.1 Näyttelijän dramaturgia

Pauliina Hulkon luoma termi *Näyttelijän dramaturgia* on tapa, jolla me kurssilaistemme kanssa puramme ja hahmotamme näyttämötyöskentelyä. Hulkko (2011) purkaa itse termin näin: ”Näyttelijän dramaturgian eksplikoiminen jäsentää ja sanallistaa näyttelijän harjoituksissa tekemää työtä suhteessa muiden esitysmateriaalien ja esityskokonaisuuden harjoitteluun. Se paljastaa mekanismit, joiden kautta kunkin esiintyjän esiintyminen nivoutuu osaksi esityksen kokonaisdramaturgiaa. Pysin siis näyttelijändramaturgian kautta synnyttämään dramaturgisen keskustelun näyttelijöiden harjoituksissa synnyttämästä työstöstä. Samalla saataisiin näkyviin se, millaisin keinoin näyttelijä rakentaa esityksen kulkua sen ’sisältä käsin’. Tarkoitus on siis ymmärtää näyttelijäntyötä sekä esityksen että kunkin esiintyjän oman työn tasolla, niin ulko- kuin sisäpuoleltakin tarkasteltuna.” (Hulkko 2011b, 27–28)

Itse miellän näyttelijän dramaturgian olevan aiemmin purkamani itseohjautuvan näyttelijän työn sanallistamista. Minusta on huojentavaa, että näyttelijäntyö on konkreettista, purettavaa, analysoitavaa, tekoja ja eleitä. Huomaan näyttelijäntyöhön sisältyvän varsinkin pääsykoetilanteissa mystisyyttä. Jännittävä olosuhde tuo näyttelijäntyöhön asteen, jota näyttelijä ei itse ole kykenevä sanallistamaan. Näyttelijän dramaturgian kautta ajatellen, saattaisin analysoida toimintaani tällaisen tilanteen jälkeen näin: ”Huomasin jännittyväni tilanteesta ja sen vaikutuksesta aloin analysoimaan näyttelijäntyötäni ulkokohtaisesti. Toimintojen tasolla aloin kiinnittämään huomioita käsiini, jolloin ne kangistuivat eivätkä enää olleet yhtä vapaat ottamaan vastaan impulsseja”.

Olen kokenut *Näyttelijän dramaturgian* toteutuneen parhaiten hedelmällisissä työtilanteissa, joissa ohjaajalla on ollut esityksestä selkeä visio ja dialogi ohjaajan ja näyttelijöiden välillä on ollut hyvää. Kun näyttelijänä olen kokenut luottavani ohjaajaan, on keskittymiseni suuntautunut ainoastaan oman työni rakentamiseen. Ensimmäinen työkaluni roolin rakentamisessa on näyttelijäntyöllisten *viritysten* etsiminen. Emma-Sofia Hautala purkaa maisterin kirjallisessa lopputyössään käsitettä *viritys* seuraavasti: ”Niiden tarkoitus oli virittää näyttelijää näyttelemisen hetkellä ja löytää näin omasta arkitilasta poikkeava tapa olla näyttämöllä”. Hautala (2014) kuvaa Pauliina Hulkon artikkelineen viritystä seuraavasti: ”Hulkon opetuksen mukaan viritys saattoi olla itsen asetettu fyysinen viritys, kuten hahmon varpaiden kipristely —. Se saattoi olla myös tunne tai mielikuva tai jokin itsen ulkopuolella oleva asia, kuten ilma tai tila. Hulkko korosti viritysten tuntuisuutta, joka synnyttää esiintyjässä omanlaista vaikuttumista. — Viritykset eivät siis ole näyteltyjä tai esiintyjän päälle liimattuja liikkeitä, vaan esiintyjän on tarkoitus itsekin tutkia ja tunnustella niitä näytellessään. Hänen täytyy antaa itsensä vaikuttua noista virityksistä ja jälleen – antaa vaikuttumisen näkyä.”

Anna Kareninassa minulla on kohtaaminen, jossa hahmoani Kittyä kositaan. Hän tulee kohtaukseen, innostuu nähdessään Levinin ja menee häntä kohti. Levin tarttuu Kittyä käsistä ja polvistuu hänen eteensä, jolloin Kitty tajuaa että häntä kositaan. Kohtaaminen sisältää siis kaksi hyvin erilaista viritystä: iloinen olotila ja äkkiä syntyvä järkytys. Eleinä kohtauksessa käytän naurahduksia, pyörähtelyä, haalamista muistuttavaa elettä, vastaanäyttelijäni käsien puristamista ja äkkinäistä niistä irrottamista, jolloin siirrän käteni lennokkaasti vastaanäyttelijän käsistä suuni eteen. Viritykseni muuttuu siis kohtauksessani äkisti yhdestä tunteesta täysin päinvastaiseen, ja poimuina kohtauksessa käytän edellämainittujani eleitä. Tässä nimenomaisessa kohtauksessa minun on täytynyt luoda itselleni kaksi täysin erilaista viritystä, ja niiden väliset siirtymät sekä selventää hetki, jolloin viritykseni vaihtuvat.

Nykynäyttelijän taide -kirjan mukaan ”näyttelijändramaturgia koostuu olotiloista ja niiden välisistä siirtymistä” (Silde et alii 2011, 213). Kyseisessä kohtauksessa ensimmäinen viritykseni on, että hahmollani on niin monta ärsykettä, ettei hän pysty keskittymään mihinkään. Eleinä ne näkyvät pyörähtelynä ja nauruna. Ääneni on kevyt ja iloinen. Ajattelen, että hahmollani on hetken ajan koiran aivot (tai sellaiset, millaisiksi koiran aivot minulle näyttävät). Siirryn lähemmäs vastaanäyttelijääni ja otan häntä käsistä puristaen niitä voimakkaasti. Siirtyessäni esitän kaatuvani hiukan, jolloin Levinin hahmo joutuu astumaan minua lähemmäksi kuin ihminen mieltää ”turvarajansa”. Katsomme toisiamme silmiin ja minä puran tilanteen naurahtamalla ja siirtymällä hiukan kauemmas, edelleen puristaen hänen käsiään. Kun kosimiseen viittaava polvistumisen ele tulee, hahmoni olotila muuttuu, ajattelen yhdessä hetkessä hahmon kaikkien muiden ärsykkeiden katoavan ja jäljelle jäävän ainoastaan järkytyksen. Tämä luo minulle mielikuvan Kittyän olotilan muuttuvan iloisesta järkyttyneeksi. Viritykseni muuttuu - olotilani muuttuu.

6. Ääninäyttelijä - Dubbaaja

Ensimmäinen kosketukseni näyttelijäntyöhön on tapahtunut äänitysstudioissa ala-asteikäisenä, jolloin kokemus näyttelijäntyöstä oli ääni ja sen varioiminen. Dubbaus on jäänyt elämään arjessani; teen sitä edelleen viikoittain. Varsinkin animaation dubbaaminen perustuu äänen korkeuksien, rytmikan, aksenttien ja asenteiden näyttelemiseen äänessä. Työ on hyvin nopeatempoista, keskimäärin dubbaan 100 lausetta tunnissa.

Minulle dubbaaminen on kuin korvakuulolta laulamista. Kuuntelen, miten repliikki on alkuperäisessä kielessä sanottu ja imitoin sen tismalleen samalla tavalla. Haastavinta dubbaamisessa on intonaation löytäminen. Yleensä dubbaan alkuperäisen kielen, melkein aina englannin, päälle. On tyyppillistä, että dubbaaja ottaa suomenkieliseen repliikkiin mukaan englanniksi kuulemansa lauseen intonaation, mikä saa suomenkielisen repliikin kuulostamaan teennäiseltä. Varsinkin nuorempana sain palautetta alkuperäiskielen intonaation kopioimisesta. Koen, että alkuperäiskielen kuuleminen samalla, kun itse dubbasin repliikkiä, hämäsi minua. Intonaation kopioiminen on lähtenyt luonnostaan työn rutinoituessa. Olen dubbannut joitakin hahmoja usean kauden, mikä tarkoittaa jopa paria-kolmea vuotta. Silloin hahmon rytmi, asenteet ja ääni ovat minulle hyvin tuttuja ja työ on nopeaa.

Dubbattavaan roolihahmoon on asetettu tiukat tuotantoyhtiön laatimat raamit, ja roolitus tapahtuu koeäänitysten avulla. Niihin valikoituu yleensä 3 ihmistä, jotka tekevät muutaman kohtauksen noin puolessa tunnissa äänittäjän kanssa. Näyttelijä saa lukea sivun mittaisen esittelyn hahmosta, sen persoonasta, rytmistä ja habituksesta. Lisäksi esittelyssä on mukana kuva hahmosta. Kuvaukset ovat karikatyrisoituja, hahmoa kuvataan esimerkiksi adjektiiveilla ”sporttinen”, ”kaunis”, ”pirteä”. Olen huomannut, että paras tapa saada rooli on pyrkiä matkimaan alkuperäisen version ääntä mahdollisimman identtisesti, vaikka henkilökohtaisesti olisin hahmon ratkaisusta eri mieltä.

Juttelin kerran erään äänittäjän kanssa koeäänityksestä. Minut oltiin pyydetty hakemaan hahmoon, joka oli erilainen kuin oma ääneni on. Hahmo oli epävarma. Sarjassa hahmon epävarmuus oltiin rakennettu änkytyksenä ja hiljaisena ja heikkona, mutta korkeana äänenä. Koin, että löysin rytmien ja sain änkytyksestä hyvin kiinni, mutta ääneni ei taipunut havisevaan, korkeaan ääneen täysin identtisesti. Kysyin äänittäjältä, kannattaisiko minun tässä tilanteessa pyrkiä saavuttamaan mahdollisimman samankaltainen ääni kuin alkuperäisellä näyttelijällä, vai pitää löytämästä rytmistä kiinni. Äänittäjä sanoi, että ei osaa vastata. Hän uskoi, etten tulkinallani onnistu ylläpitämään rytmiä yhtä

onnistuneesti, jos keskityn liikaa äänen muokkaamiseen. Koenauhani lähetettäisiin hyväksyttäväksi alkuperäiselle tuotantoyhtiölle, jossa ratkaisu tehtäisiin. Päätin pitää kiinni rytmistä, ja pyrkiä imitoimaan hahmon äänenlaatua, mutta matalammalta.

Äänittäjä sanoi, että koeäänityksissä kuullut näyttelijöiden ehdotukset voi jakaa neljään eri kategori-
aan: ensimmäisessä hahmon ääni kuulostaa alkuperäiseen verrattuna identtiseltä, mutta joku autent-
tisuus hahmosta uupuu. Hahmo jää ulkokohtaiseksi, joka johtuu siitä että joko hahmon ääni ei tunnu
tekijälle luonnolliselta, tai joku hahmoa oleellisesti määrittävä asia, kuten huumorintaju tai hahmon
rytmi ei avaudu hakijalle. Toisessa näyttelijä taas saavuttaa hahmosta jotain hyvin olennaista, mutta
ääni ei kuulosta identtiseltä. Kolmannessa näyttelijä sisäistää hahmon helposti ja kuulostaa samalta
kuin alkuperäinen ääni. Neljännessä hahmo ja näyttelijä eivät ollenkaan istu yhteen. En saanut roo-
lia. Olen ymmärtänyt, että harvoin uusi ”tarjous” hahmosta menee läpi. Tähän liittyy myös tuo-
tantoyhtiöiden tavoite, että sama tuote kuulostaa ja näyttää kaikkialla samalta.

6.1 Dubbaaminen ja afroamerikkalaisen kulttuurin representaatio

Edellä kuvaamasta esimerkistäni huolimatta koen, että näyttelijänä minulla on mahdollisuus tehdä omia ratkaisuja dubatessani hahmoa. Lego Friends - sarja kertoo viiden hengen tyttö porukasta, jotka asuvat kuvitteellisessa Heart lake cityssä. Hahmot ovat hyvin karikatyyrisiä, yksi on nörtti, toinen urheilullinen cheerleader, kolmas tyylitietoinen, neljäs unelmoi olevansa rock-tähti ja viides on lähtökohtaisesti aina eri mieltä kuin kaikki muut. Hahmoni, Andrea, on räiskyvä persoona, jonka mielipide ei jää keneltäkään epäselväksi. Hän unelmoi rock-tähteydestä. Ongelmatilanteissa hän on se, joka ottaa vastuun porukasta ja päättää miten asioissa edetään. Hän on rento, hauska, rohkea (nämä olivat muistaakseni adjektiivit jotka roolia hakiessa oltiin annettu).

Andrea on afroamerikkalainen, ja se tuotti aluksi minulle työtilanteessa vaikeuksia. Amerikassa, jossa sarja on luotu, on vahvempi ja pidempi afroamerikkalainen kulttuuri kuin meillä Suomessa. Pystymme tunnistamaan, miltä afroamerikkalainen puhetapa kuulostaa. Esimerkkinä Shrek-elok-
uvien Aasi, jonka alkuperäisessä tuotannossa dubbasi afroamerikkalainen näyttelijä Eddie Murphy. Kyseistä versiota katsoessa pystymme selvästi kuulemaan afroamerikkalaisuuden kyseisestä hahmosta. Alkuperäisellä kielellä Andrean repliikeissä käytettiin paljon ilmaisua ”Hey girl”, ”al-
right” ja ”mm-hmm”. Suomennos oli paljon yksinkertaistempikin, ja ymmärsin, että meidän kie-
lessämme ei ole samanlaista historiaa suhteessa afroamerikkalaiseen kulttuuriin. Minun täytyisi löytää hahmon persoonasta tämä muilla keinoilla.

Pidin hahmon intonaation hyvin samanlaisena kuin alkuperäisessä versiossa, kunhan se vain tuki lauseiden sisältöä. Tämä tarkoitti että lauseessa painotin melkein tismalleen samaa sanaa kuin alkuperäisessä versiossa. Esimerkiksi jos englanniksi lause oli ” I don’t know what that has to do with me ” painotin lauseesta sanaa minä : ” En tajua mitä sillä on tekemistä *mun* kanssa ”. Tai ” Why can’t we just do *something* about it ” - ”Miks me ei voida vaan tehdä asialle *jotain*”. Hahmolla oli paljon huudahduksia, kuten ” Hei!” tai ”Mitä”, jotka tein täysin identtisellä intonaatiolla ja rytmityksellä alkuperäisen dubbaajan kanssa. Tein Andrean äänestä käheän ja nasaalimman kuin omasta äänestäni. En kuitenkaan nostanut äänen korkeutta omastani. Huomasin, että mitä takakenoisempi Andrean puheen rytmi oli, sitä itsevarmempana hän näyttäytyi suhteessa muihin porukan tyttöihin. Hymyilin hahmoa tehdessäni, ja takakenoon pyrkimisen takia istuma-asentoni muuttui myös samanlaiseksi.

6.2 Yksi sarja - useampi hahmo: Kun olet itsesi vastaanäyttelijä

Killen kimpakyyti - sarja kertoo eläintarhan eläimistä, jotka matkustavat eläintarhan sulkeuduttua kimpakyydillä oikeaan kotiinsa, ja yleensä matkan aikana tapahtuu jotain poikkeavaa. Päärooleja sarjassa on 7, joista näyttelen kahta. Annikki -norsua sekä Sasu -pingviiniä. Annikki on porukan äitihahmo, vanhin. Sasu taas porukan nuorin. Koska sarjassa useassa kohtauksessa Sasu ja Annikki ovat dialogissa keskenään, ja sarjan alkuperäisessä versiossa hahmot olivat esittäneet eri henkilöt, minun täytyi tehdä äänistä mahdollisimman erilaiset. Ratkaisin asian tekemällä hahmoista täysin eri rytmiset. Annikki oli luonteeltaan poissaoleva, haaveileva ja positiivinen. Sarjan alkuperäisessä versiossa Annikki-norsu hyräili useasti kappaletta. Kysyin ohjaajalta, olisiko mahdollista, että lisäisin hyräilyyni enemmän falsettoa, jolloin hyräily alkoi kuulostaa siltä kuin Annikki hyräilisi oopperakappaleita. Ohjaaja hyväksyi ideani.

Ajatus Annikki-norsusta ooppera fanaatikkona selkeytti hahmon sisäisen maailman minulle. Aloin nähdä kaikessa hänen toiminnassaan melodramaattisuutta ja toin sitä ääneen hengähtelemällä raskaasti. Annikki puhui korkeammalta kuin minä, falsetissa. Hänen äänensä oli korkeimmillaan lauseen ensimmäisen sanan ensimmäisillä kirjaimilla, ja yleensä venytin myös tämän kyseisen sanan alkua ” Mmmitä sinä oikein tarkoitat?”.

Sasu oli pieni poika. Hänen äänensä ratkaisin tekemällä siitä hyvin korkean ja hyvin käheän. Sasun puheen rytmi oli todella nopea, selkeästi nopeampi kuin Annikin. Sarjassa melkein jokaisella hahmolla oli joku ääni, mikä heidän liikkueessaan heistä kuului. Sasulla se oli ähinä. Tulkitsin sen tulevan innostuksesta maailmaa kohtaan, mutta vielä rajallisista kehon toiminnoista: lähtökohtai-

sesti pienelle pingviinille kaikki asiat olivat aina liian korkealla tai kaukana. Se tuotti Sasuun pettymyksen äänen. Sasu itki paljon, ja itkun ratkaisin tyypillisimmällä pikkulapsen itkun purskahduksella, mitä pystyin kuvittelemaan.

6.3 Näyttelijän dramaturgia dubbaamisessa

Sarjan tapahtumien eteneminen selviää näyttelijälle samaa tahtia kun ohjelmaa tehdään. *Lego Ninjago* -sarjassa esitin prinsessa Harumia, joka sarjan puoleen väliin asti oli mielestäni pitkästyttävä. Ajattelin hahmon olevan päähahmon ihastuksen kohde, ja suurin osa repliikeistäni olivat kysymyksiä, joiden tehtävä oli korostaa päähenkilöä. ” Aiotko oikeasti lähteä sinne? ”, ” Mitä jos emme näe enää koskaan? ”, Mutta Lloyd, oletko varma? ”. Hahmo muuttui kiinnostavaksi, kun puolesta välissä kautta selvisi, että Harumi olikin sarjassa henkilö, jonka motiivit eivät olleet hyvät. Hän oli huijannut muita henkilöitä saadakseen valtaa. Hahmon teksti muuttui paljon kiinnostavammaksi, ja huomasin lisääväni Harumin ääneen enemmän energiaa kuin olin aikaisemmin käyttänyt.

En tiedä, olisinko rakentanut hahmon äänen eri tavalla jos olisin tiennyt aluksi mitä sarjassa tulee tapahtumaan. Toisaalta hahmon kaksiajakoisuus näkyi Harumin toiminnassa, miksei myös äänessäkin. Näyttelijän dramaturgia dubatessa siis harvoin perustuu juonen sisällön tietämiseen ja sitä kautta päätöksentekoon. Pidän sitä myös vapauttavana. Uskon sen tekevän hahmoista autenttisia: sekä näyttelijä että hahmo kokevat asiat ensimmäistä kertaa. Uskon, että tapani aiemmin hahmottaa näyttelijäntyötä ulkoisesti olevan tukenani dubbauksessa. Koen, että minun on helppo hahmottaa, miltä jonkinlainen olotila äänellisesti kuulostaa. Huomaan dubatessani seuraavan tarkasti hahmoni liikekieltä ja sen inspiroivan hahmon äänen korkeutta ja rytmiä. Replikoidessa pyrin liikuttamaan kehoani samalla tavalla kuin hahmoni. Mielestäni se tuo hahmoon autenttisuutta, ja minusta tuntuu, että kopioimalla hänen liikekieltään tulen kopioineeksi myös hahmon sen hetkistä tunnetilaa.

6.4 Dubbaaminen vieraan kielen päälle

Yleensä alkuperäinen kieli, jonka päälle dubataan suomenkieliset repliikit on englanti. Minulla on muutama kokemus sarjasta, jossa kielenä on toiminut joku muu. Englanti on minulle niin tuttu, että pystyn esimerkiksi tutkimaan kysymystä afroamerikkalaisuuden suomennoksesta niin kuin tein aikaisemmin tässä luvussa. *Pokemon* -sarjaa dubataan japaninkielisen alkuperäisversion päälle. Koska kieli on minulle tuntematon, en aina huomaa, milloin hahmo vaihtuu ellen katso kohtausta tarkasti. Lähtökohtaisesti suomen kielen sanat ja lauseet ovat pidempiä kuin alkuperäisversion. Dubatessa tulee olo, että minun täytyy kiirehtiä ehtiäkseni saada lauseen lopetettua samaan aikaan kun

hahmoni sulkee suunsa. Varsinkin japanista suomeksi dubatessani olen kokenut tämän haastavaksi. Toisaalta kielen tuntemattomuuden takia huomaan etten hämäännä japaninkielen intonaatiosta. Alkuperäiskielestään huolimatta sarjassa esiintyvien hahmojen nimet ja paikat äännetään englanniksi.

Sarjassa suurimmaksi haasteeksi on muodostunut englannin- ja suomenkielen ääntämisen yhdistäminen nopeassa replikoinnissa. ” Ash, Dawn ja Professori Oak, Aether foundationsin Pokemon -koulun rehtori Lucaminen tytär Lillielle on kuoriutunut aolalainen Vulpix, joka sai nimekseen Viti. Se sijaitsee Hau’Oli cityssä. Menkää hänen luokseen mitä pikimmiten ”. Koska repliikin täytyy sisältää sama informaatio kielestä huolimatta, on siihen käytettävä aika täysin samanmittainen kuin japaniksi ja englanniksi. Se tarkoittaa hyvin nopeaa lausumista. Esimerkiksi englanninkielisessä versiossa ” joka sai nimekseen Viti ” on ” named Viti ”. Tämä tarkoittaa, että suomeksi dubatessa repliikin tempon täytyy olla puolet nopeampi että se mahtuu kyseiseen aikaväliin.

Pokemon -sarjassa repliikit sisältävät jatkuvasti valtavan määrän informaatiota, ja on tärkeää että dubbaaja ymmärtää tekstin sisällön ja painottaa lauseet oikein. Eli esimerkiksi ylhäällä olevaa lausetta dubatessani minun täytyy pitää mielessä: 1) Hahmo, sen luontainen rytmi, motiivi, ääni, mahdolliset maneerit, puhuuko hahmo repliikkiä yhdelle ihmiselle vai suurelle porukalle, mikä hahmon suhde on kyseiseen/kyseisiin henkilöön/henkilöihin, mikä hahmon suhde on repliikkiin 2) Tekstin englannin- ja suomenkieliset äänteet 3) Tekstin tempo 4) Tekstin sisältö; mikä lauseessa on katsojalle tärkeää informaatiota? 5) Milloin aloitan repliikin, milloin repliikin täytyy loppua. Tärkeimpänä fokuksena pidän äänen pitämistä samankuuloisena ja repliikin istuvan hahmoni suuhun. Dubbausta tehdään jatkuvassa dialogissa äänittäjän ja ohjaajan kanssa, jolloin he pitävät huolta siitä että lopputuloksesta tulee onnistunutta.

6.5 Dubbaus vs. kuunnelma

Suurin ero dubbauksen ja kuunnelmassa näyttelemisessä kokemukseni mukaan on ihmiskontakti. Dubatessa ainoa työkaverisi on äänittäjä, joka varsinkin tv-sarjoja tehdessä on myös ohjaaja. Elokuvia ja joitakin tv-sarjoja, joiden formaatti on tiukka, tehdessä on mukana automaattisesti ohjaaja. Hahmojen täytyy kuulostaa tietynlaiselta maasta riippumatta, se on tuotantoyhtiöiden sanelema asia. Kuunnelmaa tehdessä huomaan sosiaalisen tilanteen muodostavan jonkun energian, sidoksen, joka kuuluu lopputuloksessa. Siinä asetun automaattisesti muiden ihmisten impulsseille alttiiksi, ja olen niiden varassa. Tietyllä tavalla koen kuunnelman tekemisen hyvin paljastavaksi; minulla onsiinä hetkessä käytettävissä ainoastaan oma ääni, joka on meille kaikille hyvin henkilökohtainen. Toisaalta se, että ei ole katseen alaisena, vapauttaa.

7. Näyttelemine kuunnelmassa

Keväästä 2018 alkaen olen näytellyt neljässä eri Radioteatterin kuunnelmassa: Viipuri 1918, Itkisitkö onnesta - tarinoita Gösta Sundqvistin elämästä, Silloin en ole yksin ja Knaugård - Taisteluni. Kuunnelmat ovat olleet rooleiltaan sekä tyyllilajeiltaan erilaisia. Kuunnelmassa minusta on ollut kiinnostavaa tutkia näyttelijäntyötä ja ääntäni ns. naturalistisemmassa muodossa verrattuna dubbaukseen. Tässä kappaleessa haluan purkaa, mitä näyttelijäntyöllisiä työkaluja käytin jokaisessa kuunnelmassa. Muuttuivatko ne kuunnelmien välillä? Miltä kuunnelmassa näyttelemine tuntui verrattuna näyttämöllä näyttelemiseen tai dubbaukseen?

Kuunnelmassa näyttelijät äänittävät ohjaajan ja äänisuunnittelijan avulla käsikirjoituksen studiossa. Näyttelijäntyö on samankaltaista kuin näyttämöllä; näyttelijät ovat studiossa vuorovaikutuksessa toisiensa kanssa, ja tekevät ohjattuja taikka itse ehdotettuja toimintoja. Jos hahmon kuuluu kävellä, maata, juosta, studiossa toteutetaan ne. Etäisyydet näyttelijöiden välillä ovat samanlaisia kuin näyttämöllä. Ero näyttämöllä näyttelemiseen on lähinnä siinä, että näyttelijät eivät ole samalla tavalla katseen alaisia kuin näyttämöllä; äänitystilanteessa katsojana toimii ohjaaja ja äänittäjä, lopputulos on kuunneltavissa joko Yle Areenasta taikka Ylen radiokanavalta myöhemmin. Näyttelijöillä ei ole rooliasuja. Studioissa ei ole lavasteita, muuta kuin tarvittavat asiat, esimerkiksi, penkki, tuoli, lasi.

Koen ulkonäön ja kehon määrittelevän näyttelijäntyötäni. Ohjaajan ensimmäinen mielikuva hahmosta on painavin tekijä siihen, minkälaisia rooleja saan tai en saa - istuuko minun ulkonäköni hänen mielikuvaansa vai ei. Mitä minä ajattelen itsestäni näyttelijänä, perustuu vahvasti myös kokemukseeni omasta kehostani ja siitä, mihin se pystyy. Minkä näköinen se on, miten se muuntautuu. Kuunnelmassa roolitus tapahtuu äänen ja iän perusteella. Kun oma keho ei ole tuottamassa hahmosta mielikuvia, antaa se myös hahmolle ihan erilaiset vapaudet olla mitä vain. Kuunnelmassa huomaan kuvitelleeni näyttelemäni hahmot mielessäni aina erinäköisiksi kuin minä olen.

Näyttelijäntyöllisiksi suunniksi kuunnelmassa muodostuvat vastaanäyttelijän lisäksi studiossa olevat mikrofonit. Itse ajattelen mikrofonien toimittavan ikään kuin katsojien virkaa näyttämöllä; joskus niihin näytellään suoraan, joskus ei jolloin näyttämöllä käytetään termiä ”luoda neljäs seinä”. Kuunnelmassa puhutaan suuresta -ja pienestä kuvasta, jotka merkitsevät samaa kuin kameratyössä puhuttaessa kuvan rajauksesta. Kuunnelmassa tämä lähinnä antaa näyttelijälle ohjeen äänen volyymin säätelystä ja kohtausten intensiteetistä. Lähikuvassa ollessa näyttelijän täytyy olla lähempänä mikrofonina ja näin ollen myös liikkua vähemmän, kuin taas suuressa kuvassa ollessa näyttelijä pystyy liikkumaan vapaammin ja etäisyys mikrofonisiin on isompi.

7.1 Roolin rakentaminen kuunnelmassa - Martta

Kansalaissodan aikaan sijoittuva, Heikki Vuennon käsikirjoittama ja Pekka Savolaisen ohjaama Viipuri 1918 oli ensimmäinen kokemukseni kuunnelman tekemisestä. Minulla oli kuunnelmassa yksi rooli, Martta, nuori äiti ja pyykkäri, joka toimitti kätyrinä tietoa punaisten leiriin. Martalla oli tarinassa kaksi romanttista suhdetta ja tietenkin rakkaus lastansa kohtaan. Kuunnelman lopussa Martta saadaan kiinni ja hänet tuomitaan vankileirille. Martta on tuolloin raskaana, ja kuunnelma loppuu oletukseen Martan kuolemasta. Roolini kuunnelmassa oli iso, yksi kantavista hahmoista. Meillä oli yksi lukuharjoitus, jonka jälkeen seuraavalla viikolla aloimme nauhoittaa.

Ensimmäisessä tapaamisessa huomasin olevani jännittynyt. Suurin osa työryhmästä tunsu toisensa, ja kaikille muoto oli entuudestaan tuttu. Lukuharjoituksessa muistan pohtineeni paljon hahmon ääntä, en niinkään hänen lauseidensa sisältöä. Kohtauksessa, jossa hahmoni Martta astuu huoneeseen ja huomaa poikansa loukkaantuneen pahasti, muistan miettineeni tuskan näyttelemistä. Miltä tuska kuulostaa? Pyrin hakemaan sitä ulkoisin keinoin. Ähkyin, korotin ääntäni, hengitin raskaasti ja kovaa. Kivahtelin repliikkejäni. Lopputuloksessa kohtaus on hyvin intiimi ja hiljainen. Martan paniikki ohjattiin näyteltäväksi lamaantumisena. Minulle se tuntui luonnollisimmalta näytellä yksinkertaisesti ajatellen, että ennen ensimmäisen repliikin alkua pidän silmäni kiinni, avaan ne, ja mietin että henkeni salpautuu ja käsiäni alkaa pistellä.

Kolmantena opintovuotenumme järjestetty Chekhov-kurssi on jäänyt oleelliseksi varsinkin kuunnelmatyössä. Chekhov-tekniikka käyttää hyväkseen mielikuvaharjoitteita, ja perustuu ajatukseen, että näyttelijä omistaa kaikki näytellessään tarvitsemansa tunteet. Näyttelijän tehtävä on sallia itselleen nämä tunteet. Työskentely perustuu erilaisien mielikuvaharjoitteiden opetteluun. Itselleni tärkeäksi työkaluksi jäänyt tekniikka on ajatus supistumisesta ja laajenemisesta. Kurssin opettaja Lenard Petit eritteli meille erilaisia tunnetiloja määrittäviä fyysisiä paikkoja kehossamme; sydän, korvat, suu, silmät. Ideana on, että ajatus tietyn paikan laajenemisesta tai supistamisesta luo näyttelijälle illuusion jostain tunteesta. Esimerkiksi laajentamalla mielikuvallisesti korviaan näyttelijälle muodostui kokemus uteliaisuuden tunteen syntymisestä. Viipuri 1918 kuunnelman viimeisessä kohtauksessa Martalla oli monologi heti sen jälkeen, kun hänet tuomitaan vankilasaarelle. Martta on raskaana, ja toteaa monologissa todennäköisesti kuolevansa. Hän ei usko, että ehtii synnyttämään lastaan ennen kuolemaansa. Tässä kohtauksessa käytin hyväkseni kurssillamme opetettua harjoitetta, jossa näyttelijä näkee jotain järkyttävää ja alkaa kuvitella sydämensä supistuvan. Se viritti minut kohtauksessa toivottuun tunnetilaan.

Minulle on tyypillistä näytellä asioita suuren energian kautta. Silloin koen saavuttavani tunteen nopeasti ja helposti. Viha – suoraa huutoa – tältä se tuntuu. Olen huomannut, että tämä harvoin on tyyli, joka jää lopputulokseen, on kyse esityksestä tai kuunnelmasta. Audition-tilanteissa tunnen yleensä epäonnistuvani silloin, kun en saa tarjottua tilanteessa toista ehdotusta. Jos en onnistu pidättelemään suurta energiaa sisälläni, se purkautuessaan näyttäytyy kaaosmaisena ja tunnetilat yleisinä. Tätä kirjoittaessani pohdin, enkö juuri noissa hetkissä muista palauttaa itselleni ajatusta *ajattele mitä sanot*. Sen vaikutus on minulle selkeästi maadoittava.

Ensimmäisenä nauhoituspäivänä ohjaaja neuvoi minua unohtamaan dubbaukseen liittyvät toimintatapani. Kysyin häneltä, miten minun kannattaisi näytellä. Savolainen rohkaisi minua ajattelemaan, mitä sanon. Aika yksinkertaista. Ennen jokaista kohtausta kävimme studiossa olevien näyttelijöiden, äänisuunnittelijan ja ohjaajan kanssa läpi kohtauksen sisällön, mahdolliset lähikuvat/suuret kuvat ja niihin liittyvät toiminnat. Lisäksi ohjaaja keskusteli näyttelijöiden kanssa kohtauksen sisällöstä ja varmisti, että kaikki ovat samoilla linjoilla. Kohtauksia tehdessäni pyrin lähinnä noudattamaan Pekan antamaa ohjetta lauseiden sisällön ymmärtämisestä.

Kesti aikaa löytää kuunnelmaan istuva energia. Aloittaessani näyttelemisen energiatasoni nousi. Tämä käytännössä tarkoitti, että ääneni koveni, rytmini muuttui nopeammaksi, kehoni aktivoitui. Pekka neuvoi minua tiputtamaan energiaani pienemmäksi. Koin hänen toivovan minun luottavani siihen, että hahmo ja hänen motiivinsa ja ajatuksensa ovat minulle selkeitä, jolloin ne välittyvät myös kuulijalle. Muotona kuunnelma on niin herkkä, että jopa joukkokohtauksissa energiataso pystyi olemaan matala. Kyseisessä kuunnelmassa oli paljon hahmojen omaa sisäistä puhetta, ja tärkeimpänä minulle nousi kokemus, että hahmoni hengittää. Nauhoitustilanteissa kiinnitin huomiota hengitykseeni, polveni notkistuivat, silmäni saattoivat usein olla kiinni. Pitkissä dialogikohtauksissa pyrin saamaan katsekontaktin vastaanäyttelijääni. Yleensä muutaman oton jälkeen kohtauksen rytmi hahmottui, jonka jälkeen ohjaaja toivoi pieniä sävyeroja, kuten vaikka hengityksen paikkoja tai volyymieroja tiettyihin lauseisiin, jolloin työ muuttui teknisesti samankaltaiseksi kuin dubbaus.

Martan henkilöahmo oli lämmin, hengittävä, napakka, herkkä. Hän oli noin minun ikäiseni. Hän joutui jatkuvasti tilanteisiin, joissa hänen täytyi olla kovempi ja vahvempi kuin hän oikeasti oli. Hän oli miesten ympäröimä, miehet olivat auktoriteetteja. Hän oli kuitenkin nainen, jolla oli omat haalunsa ja pehmeä puolensa. Hän oli äiti, ja hänellä oli vastuu pojastaan. Martassa oli monta eri tasoa ja motiivia, jotka minun tuli ottaa huomioon näyttelijäntyössäni. Pyrin näyttelemään ajatellen, että sisälläni on tietty pehmeystaso, jota joko nostan tai kiristän. Esimerkiksi poikansa kanssa Martta oli

pehmeä, kun taas romanttisessa kohtauksessa pyrin tuomaan hänen ääneensä hiukan ivaa ja kiusoitelua. Jos pehmeiden otti kokonaan pois, Martasta tuli lakoninen ja etäinen, mikä toimi työtilanteita tai kuulustelua näytellessä hyvin.

Kuunnelmassa oli kohtaus, jossa Martan sisäistä ajatusta oli kirjoitettu kuuluviin. Siinä Martta pohtii, että hän varmaan kuolee vankilasaarelle, koska on raskaana ja hän ei tule saamaan siellä tarpeeksi ruokaa. Tein kohtauksen mahdollisimman lakonisesti, koska ajattelin, että tuollaisessa tilanteessa Martta yrittää ajatella asiat vain etäisesti ja järjellä. Siitä tuli lopulta mielestäni Martan kuunnelman onnistunein kohtaus. Irrationaalisella tavalla tunteen näyttelemisen korosti tilanteen traagisuutta ja teki siitä liikuttavan. Tämä saa minut miettimään energiakysymystä, jota pohdin tässä luvussa aikaisemmin: jos huudan hahmon vihaa ulos, ei se välttämättä kuulosta katsojista uskottavalta. Tarvitseeko minun korostaa näytellessäni asiaa, jota on jo tekstissä painotettu?

Mielestäni Viipuri – kuunnelman lopputuloksessa hahmoni sisäinen maailma ei ole yhtenäinen. Hahmosta puuttuu rentous. Tämä kuuluu minulle lopputuloksessa. Kuunnelmaa kuunnellessani muistin epävarmuuden ja hakemisen olotilan, joka minulla kuunnelmaa äänittäessä oli. Muistan silloin jännittäneeni ylinäyttelemistä, ja oikeaa volyyymia etsiessäni en uskaltanut seurata impulssejani, jolloin koen näyttelemiseni kuulostavan aralta. Tunnistan äänestäni pyrkimyksen tunnetilaan, johon en ole uskaltanut mennä kokonaan.

7.2 Karaktäärien luominen kuunnelmassa

Itkisitkö onnesta? – tarinoita Gösta Sudqvistin elämästä oli kuunnelmasarja, jossa esiinnyn noin kuudessa jaksossa eri rooleissa. Roolejani olivat mm. teini, feministi ja fani. Tässä kuunnelmassa koin näyttelijäntyöllisesti käyttäväni eniten hyväkseni dubbaamista, sillä hahmojen piti olla erikuuloisia. Tyyllilajiltaan kuunnelma oli komediallinen ja teksti salli hahmoilla leikittelyä myös äänessä. Kuunnelman käsikirjoitti ja ohjasi Peter Lindholm. Minun osuuteni nauhoitettiin yhdessä päivässä. Kokemus oli hyvin erilainen kuin Viipuri 1918:ssa, jonka nauhoituksissa olin mukana eniten koko työryhmästä, joka päivä. Piipahtaessa tulee sellainen olo, että käy vähän katsomassa mitä muut ovat tehneet. Huomaan, että silloin tilanteeseen maadoittuminen on hankalampaa.

Viipuri 1918:ssa koin ohjaajan pyrkivän luomaan henkilökohtaisen yhteyden jokaisen näyttelijän kanssa. Göstassa taas, jossa jaksoja oli useita ja tahti nopea, ohjaaja jäi etäiseksi. Ratkaisin tilanteen luomalla yhteyden vastaanäyttelijöihini ennen kohtausta. Esitimme Erja Manton kanssa kavereita, jotka olivat feministejä, ja luimme kohtauksen kahdestaan muutamaan kertaan ennen nauhoituksia.

Sen jälkeen studioon meneminen tuntui selkeältä. Muina näyttelijöinä kohtauksessa toimivat Antti-Tuomas Heikkinen ja Leo Honkonen. Kohtaus tapahtui baarissa, ja pyysin käteeni lasin. Hahmoni aloittaa kohtauksen etäältä ja päätyy hetkittäin lähikuvaan, ikäänkuin nojaten pöytään. Nämä toiminnot tehtiin studiossa. Teksti luettiin suoraan papereista. Näyttelijäntyöllisenä menetelmänä käytin ajatusta, että olen laivassa, joka heiluu. Humalatilaa pyrin näyttämään ajatuksella, että sisälläni on aaltoja, ja aina kun laiva heiluu, sisällä olevani aalto heiluu. Kehooni se tuotti aaltomaista liikettä.

Näyttelin samassa kuunnelmassa myös teiniporukan jäsentä. Muina porukan jäseninä olivat Juha Ekola ja Miro Lopperi. Rakensin hahmoni intonaation kautta, sanoin jokaisen lauseen rakenteestaan huolimatta niin, että se kuulosti kysymykseltä. Lisäsin hahmolle paljon naurahduksia ja äännähdyksiä, joilla hahmo jatkuvasti kommentoi keskustelua, vaikka hänellä ei ole itsellään repliikkiä. Imin lyijykynää, koska halusin hahmon kuulostavan siltä, että hän polttaisi tupakkaa.

7.3 Kuunnelma suorana lähetyksenä

Silloin en ole yksin -kuunnelma oli muodoltaan erilainen kuin muut kokemukseni Radioteatterissa, koska se lähetettiin suoratoistona juhannusyönä. Koska kuunnelmaa ei äänitetty samalla tavalla pätkittäin, koostui kuunnelman tekeminen harjoitus- ja äänityspäivistä. Harjoituksissa ohjaaja Toni Kamula artikuloi, miltä hän halusi hahmojen kuulostavan, millaiset suhteet heillä on toisiinsa, millainen tilanne on. Koska meillä oli itse äänitystilanteessa langattomat mikrofonit, vapautti se liikkumaan ja harjoittelimme kohtaukset seisaallaan niin, että impulssin tullessa liikuimme lähemmäs toista tai toiseen tilaan. Näyttelimme Jaakko Ohtosen kanssa nuoria, jotka ovat juuri tavanneet ja ovat selkeästi iloisesti yhdessä ja rakastuneita. Heidän vireensä on positiivinen, kun taas kohtauksessa toisen pariskunnan, jota näyttelivät Pia Piltz ja Antti Tiensuu, energia oli negatiivinen. Koska kuunnelma äänitettiin ulkona, äänen volyyymi oli normaalia kovempi. Hahmoni Iinan ääni oli hiukan korkeampi ja heleämpi kuin omani.

Tunnistan itsestäni piirteen, kun olen hiukan epävarma tai kun koen, että sosiaalisesti joudun kannattelemaan tilannetta, alan puhumaan korkeammalta ja heleämmin, jolloin kuulostan lähtökohtaisesti hyvin positiiviselta. Huomasin rakentavani Iinan hahmon käyttäen omaa kokemustani samankaltaisista tilanteista. Episodissamme oli paljon lähikuvia, kahden ihmisen välisiä keskusteluja ja isompia kohtauksia, jotka vaihtuivat nopeissa sykleissä. Näyttelijäntyö virittyi paljon siitä, kuinka lähellä ihmiset ovat minua. Iinan hahmo koki epätoivoa, kun hän aisti negatiivista energiaa. Silloin huomasin hakeutuvani kauemmaksi muista, jolloin korotin ääntäni ikäänkuin kurottaen muita

ihmisiä kohti. Liven tekeminen oli hyvin jännittävää, ja tämä oli kuunnelmista ainoa, jossa sitä tehdessä pohdin yleisöä. Lähinnä pohdinta kylläkin jäi ajatukseen, miten ratkaisen tilanteen, jos unohdan repliikkini tai kaadun.

Näyttelemisen suunta on kuunnelmassa erilainen kuin näyttämöllä. Yleisön sijasta huomaan keskittäväni huomion kuunnelmassa eri tavalla johonkin kohteeseen; hahmon päämäärään, vastahenkilöön, tilanteeseen. Marja Rankkalan (1974, 51) tekemissä haastatteluissa Radioteatterissa toimineet näyttelijät purkavat samankaltaisia kokemuksia tarpeesta luoda näyttelemiselle erilainen suunta kuunnelmassa. Osa ajattelee ”yleisön” olevan toisessa huoneessa istuvat ohjaaja ja ääniteknikko, joille suuntaavat näyttelemisensä, jotkut taas ajattelevat kuvitteellisen yleisön sijaitsevan konkreettisesti mikrofonissa. Tunnistan ohjaajan ja ääniteknikon läsnäolon tiedostamisen äänitystilanteessa, ja koen sen synnyttävän jonkinlaisen esiintymisen kokemuksen. Kuitenkin koen kokemuksen olevan erilainen, kuin esimerkiksi esityksen harjoitustilanteessa. Näyttelemisen fokus muuttuu erilaiseksi, kun tarve tunteiden fyysistämisestä katoaa.

Kokemukseni mukaan suurella näyttämöllä joitakin tunteita on tarpeellista fyysistää, että ne välittyvät yleisöllä. Tällä tarkoitan tunteen korostamista. Esimerkiksi itkiessä saatan nostaa kädet kasvoilleni tai korostaa hengitystäni, jotta se välittyy kaukaisimmillekin paikoille. Kun kuunnelmassa samanlaista tarvetta ei ole, tuntuu minulle tärkeimmältä työkalulta kontakti vastaanäyttelijään ja selkeä käsitys hahmon motiiveista kyseisessä tilanteessa.

7.4 Intiimiys kuunnelman äänityksissä

Knausgård- Taisteluni -kuunnelmasarjassa näyttelin Miro Lopperin näyttelemän Lars Ove -hahmon ihastuksen kohdetta, Ingvildiä. Kohtaukset olivat intiimejä, ja huomasin myös sen määrittävän etäisyyttä Lopperin ja minun välillä myös äänitystilanteessa. Lars Oven ja Ingvildin ensikohtaaminen oli jännitteinen, ja kohtaaminen loppui suudelmaan. Suudelma nauhoitustilanteessa toteutettiin suutelemalla omaan käteen, jolloin ääni kuulosti autenttiselta vaikka näyttelijät eivät suudelleet. Ennen sitä ohjaaja Vilppu Kiljunen ohjasi kohtaukseen pitkän hiljaisuuden, jännittyneen hengityksen ja lopulta hahmot koskettavat toisiaan. Vaikka äänityksen kannalta ei olisi ollut tarpeellista, tuntui luonnolliselta aluksi olla etäämpänä vastaanäyttelijästä ja hitaasti siirtyä lähemmäksi häntä, ja lopulta koskettaa toista. Sen kautta ohjaajan toivoma hengitys virittyi ilman sen aktiivista ajattelua, ja synnytti myös nauhoitustilanteeseen näyttelijöiden välillä jännittyneen virityksen. Tässä hetkessä koen suuntani olleen puhtaasti vastaanäyttelijässäni.

Koin intiimien kohtausten kontaktin syntyvän välillemme helposti. Vastanäyttelijä oli minulle entuudestaan tuttu, ja huomasin sen luovan heti jonkun luottamuksen välillemme. Rankkalan (1974,31.) tekemän kyselyn mukaan suuri osa pitää kuunnelmassa juuri katsetta vastanäyttelijään merkittävänä kontaktin luojana. Mikäli kontaktia ei synny, osa sulkee katsekontaktin tietoisesti pois äänitystilanteesta ja keskittyvät kuuntelemaan vastanäyttelijän ääntä näin luoden mielikuvan hänen näyttelemästä hahmosta. Tunnistan hetkiä äänityksissä, jossa olen tietoisesti ollut käyttämättä katsekontaktia. Omalla kohdallani se on kuitenkin johtunut jännityksestä vastanäyttelijää kohtaan. Kyseisissä tilanteissa en ole kokenut, että se on tehnyt näyttelemisestäni helpompaa. Koen keskittymiseni siirtyneen itseeni ja tilanteen sosiaaliseen jännittämiseen, sen sijaan että olisin keskittynyt kohtaukseen.

Kuten aiemmin kirjoitin, koen kuunnelmassa näyttelemisen hyvin vapauttavana. Huomaan näyttämöllä näyttelijäntyöni virittyvän pitkälti kehostani. Varsinkin kandidatukseni minulla oli kokemus, että tunne on totta, jos se tuntuu kehossani fyysisesti. On ollut vapauttavaa huomata, kuinka vain uskomalla ja sallimalla luon illuusion tuntemuksista. Kun kuunnelmaa tehdessäni irtauduin ajatuksesta, että hahmon täytyy kuulostaa tietynlaiselta tai jonkun kohtausten täytyy mennä tietyllä tavalla, keskittymiseni suuntautui ainoastaan tekstiin ja vastanäyttelijöihin. Työtä tehdessäni en ajatellut lopputulosta tai sitä, miten suoriuduin, vaan pyrin ainoastaan lause lauseelta etenemään kohtauksen loppuun ja virittymään tilanteesta.

Kuunnelmassa näytellessä pyritään ohjaajan ja näyttelijöiden kanssa saavuttamaan heidän näkemyksensä jostain tietystä kohtauksesta. Se hahmotellaan, jonka jälkeen sitä kirkastetaan ja sen jälkeen se nauhoitetaan. Nauhoitus otetaan lyhyessä ajassa. Se tehdään niin monta kertaa uudestaan, kunnes vaihtoehtoja on ohjaajan mielestä tarpeeksi. Tämän jälkeen saatetaan nauhoittaa pienempiä pätkiä, kuten vaikka yhtä repliikkiä, taikka reaktioääniä. Kokemus on siis hyvin erilainen kuin teatterissa esityskaudella, jossa samoja kohtauksia näytellään useita kuukausia putkeen, mutta taas kovin samankaltainen kuin dubatessa. Koen kuitenkin näissä kaikissa pyrkiväni hahmottamaan kehoni tuntuu ja hyödyntäväni sitä näytellessäni. Yhteyden näihin eri näyttelemisen muotoihin tekee roolihahmo: jokaisessa mainitsemaani muodossa on roolihahmo, jota näyttelijä on mahdollisesti esittänyt aiemmin tai tulee esittämään uudestaan. Hahmon läpikäymien kokemusten luoma tunne pitää siis palauttaa näyttelijän kehoon joka kerta tätä näytellessä.

8. Loppusanat

Kirjoittaessani opinnäytettä oli hurjaa huomata, miten pitkän kaaren näyttämöellisessä ajattelussa olen viiden vuoden aikana käynyt. Kehokeskeinen suorittaja on löytänyt sisäisen äänensä. Merkityksellisin kokemus on ollut äänen fokuksen löytämisen tuoma rentous näyttelijäntyöhön. Toinen yllättävä havainto minulle oli, kuinka kyvykäs olin artikuloimaan ja analysoimaan kokemuksiani näyttelemisestäni ja käyttämistäni työkaluista. Pelkäsin, että minulle ei riittäisi aiheesta tarpeeksi kirjoitettavaa. Kuitenkin nyt huomaan, että olen jo kouluaikana muodostanut identiteetin sekä näyttämöllä toimivana näyttelijänä että ääninäyttelijänä. Molemmissa tehtävissä minulla on rutiineja, joihin tukeudun ja jotka tekevät työskentelystäni helpompaa. Omakohtaisten kokemusten kirjoittaminen ja näistä keskusteleminen alan muun kirjallisuuden kanssa on auttanut minua jäsentämään ja sanoittamaan omaa ajattelua ja ratkaisuja, joita työssäni teen.

Kun mietin tämänhetkisiä ammatillisia unelmiani, koskevat ne molempia – sekä näyttämöä että äänitöitä. Eniten kuitenkin huomaan unelmoivani siitä, että suhteeni omaan ääneeni pysyy yhtä läheisenä elämäntilanteesta riippumatta. Vaikka opinnäytteeni pitkälti analysoi näyttelijäntyön eri työkaluja, on kaiken pohjana luotto siihen, että minun ääneni riittää.

Tätä työtä kirjoittaessa minulle hahmottui, että omaäänisyys merkitsee näyttelijäntyöllisten työkalujen lisäksi myös oman äänen ja näin myös näyttelijäidentiteetin hahmottumista. Vaikka uskon näyttelijäntyöni olevan aina muutoksen alainen, koen aikaisemman tendenssini pyrkiä kopiointiin muutuneen oman intuition kuuntelemiseksi.

Opiskeluni on ollut hyvin produktiopainotteista. Kandidaatin tutkinnon toisesta vuodesta eteenpäin minulle on tarjoutunut mahdollisuuksia tehdä töitä Nätyn ulkopuolisissa produktioissa, joissa olen saanut mahdollisuuden syventyä laitosteattereiden produktiotyöskentelyyn ja ääninäyttelemiseen. Olen siis tehnyt ammattiproduktioita opiskeluni ohella siitä lähtien. Produktiot eri teattereissa, kesäteattereissa, kuunnelmissa ja dubbauksissa ovat myös luoneet minulle jo jonkinmukaisen ammattinäyttelijän identiteetin. Koulun kanssa olen välillä kokenut olleeni ristitulesa ja potentiaalia huonoa omaatuntoa ratkaisuihini. Olen miettinyt, enkö ole ollut opiskelupaikastani tarpeeksi kiitollinen, kun minulta on sieltä niin kiire pois. Olen kuitenkin tullut siihen lopputulemaan, että tapauksessani se on enemmänkin liittynyt taiteellisiin intentioihini, jotka opiskelumme alusta alkaen tuntuivat kohdistuvan juuri laitosteattereihin ja äänityöhön.

Minulle näyttelijäntyössä tärkeintä on sen luoma yhteisöllisyys ja nautinto, jota esiintyessä saan. Selkeästi suurin intohimoni on työskennellä teatterissa. Suuret näyttämöt ja työryhmät innostavat minua. Näyttelijänä minua inspiroivat eniten hyvät tekstit, musikaalit, työryhmät ja toistot. Opinnäytteni aihe valikoitui minulle Anna Kareninan harjoituskauden alussa, jolloin huomasin, kuinka paljon dubbaaminen ja kuunnelmassa näyttelemisen olivat kirkastaneet näyttämötyökentelyäni.

Ilman produktioita, joita olen kouluajanani päässyt tekemään, taiteellisen lopputyöni kirjallisesta osiosta ei olisi muodostunut tällainen kuin se nyt on. Minulla ei olisi ollut kykyä analysoida esimerkiksi kuunnelman tekemistä ilman viittä eri tuotantoa Radioteatterilla. Ne ovat olleet minulle tärkeitä kokemuksia oman taiteilijuuteni muodostumisessa. Varsinkin kuunnelmien tekeminen on ollut minulle merkittävä kokemus oman ääneni löytämisessä. Tuntuu hullunkuriselta, että niin kehokeskeinen näyttelijä, kuin itse monta vuotta olin, on löytänyt näyttelijäntyönsä kirkkaiten unohtamalla näkyvän ruumiinsa näytellessään kokonaan.

Neljännän opiskeluvuoteni vietin ensembl-eokuva -kurssia lukuunottamatta kokonaan Taideyliopiston Teatterikorkeakoululla. Kandidaatin vuosien viimeisessä vaiheessa minulle tuli olo, että olin näyttelijänä ja kurssimme jäsenenä ajautunut umpikujaan: olin selkeästi paremmassa kunnossa sairauteni kanssa kuin ennen, mutta koin ympäristössäni kaiken muistuttavan minua sairaudestani. Pidin asemaani kurssilla ongelmallisena. En kokenut, että kukaan luokastamme tai opettajistamme määrittä minua tavalla, jota pidin ahdistavana. Pikemminkin olin itse määritelty roolini kurssimme muodostamassa ryhmässä sairauteni luoman identiteetin myötä. En enää tunnistanut itseäni siitä. Rooli alkoi muodostua minulle liian raskaaksi: huomasin, että se vaikutti tapaani toimia ryhmässä sekä vapaa-ajalla että opiskelutilanteessa. Kun tekee kolme vuotta tiivistä töitä 11 muun opiskelijan kanssa, alkaa pakostikin sosiaalinen asema ryhmässä määrittää myös yksilön taiteellista työtä ryhmän sisällä. Tuntui, että tarvitsin irtioton kaikesta. Halusin tehdä töitä hetken ryhmän sosiaalisesta velvollisuudesta riippumatta, kursseilla joissa saattoi olla ihan ketä vain. Vaihdivuoteni oli siihen juuri oikea ratkaisu. Uudessa opiskeluympäristössä tulee peilattua omaa taiteilijuuttaan ja prosessiaan eri tavalla, kuin tutussa.

On huojentavaa huomata, että muuntautuminen erittelemieni eri näyttelijäntyön muotojen välillä ei ole tarkoittanut omaäänisyyden kadottamista. Päinvastoin. Roolitöiden tutkiminen muuntautumisen näkökulman kautta on paljastanut tekniikastani ja myös minusta paljon. Kuten sanoin, epäilin aluksi, keksinkö aiheesta tarpeeksi kirjoitettavaa. Ajattelin, että minulla ei ole nimettäviä tekniiko-

ita, joiden avulla näyttelen. Nyt kuitenkin huomaan, että minulle on kehittynyt oma tapa hallita työtilanteita ja yhdistellä opituista keinoista työkaluja produktiokohtaisesti. Minulle on muodostunut omannäköinen tekniikka, jolla pystyn tunnistamaan tarvittavat työtavat ja tarjoamaan ehdotuksia niihin sopivalla tavalla. Tulevaisuudessa haluan uskaltaa edelleen tehdä virheitä ja kokeilla, tulosvastuullisesta työn tekemisestä huolimatta. Haluan haastaa itseäni ja kysyä: Miksi ajattelen ja toimin näin? Uskon, että se mahdollistaa jatkuvan kehityksen omaäänisenä näyttelijänä.

Lähteet

Painetut lähteet

Hulkko, Pauliina. 2011. ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan”. Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykyinäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki. Teatterikorkeakoulu.

Hulkko, Pauliina. Kirkkopelto, Esa. Silde, Marja. Tapper, Janne. Tervo, Petri. Tuisku, Hannu. 2011. ” Ehdotus nykyinäyttelemisen uudeksi kieliopiksi: 1.Näyttelijäntekniikka” Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykyinäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki. Teatterikorkeakoulu, 211-212

Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia - filosofin taito*.

Tampere: Tampere University Press. Tampereen Yliopistopaino – Juvenes Print Oy.

Koskinen, Anu. 2013. *Tunnetiloissa*.

Acta Scenica. Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo. 2014. *Ihmeellinen ihmisääni*.

Helsinki: Gaudeamus.

Rankkala, Marja. 1974. *Näyttelijä radiossa*.

Lahti: Esan kirjapaino Oy.

Rantanen, Maaria. 2006. *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina – näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta*.

Acta Scenica. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Syrjä, Tiina. 2007. *Vieras kieli suussa. Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*.

Tampere: Tampere University Press. Tampereen Yliopistopaino – Juvenes Print Oy.

Painamattomat lähteet

Hautala, Emma-Sofia. 2016. *Kameleontti - Miten näyttelijä suhtautuu muutokseen?*

Teatteritaiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osa. Tampere: Tampereen Yliopisto.

Hannula, Anna-Elisa. 2016. *Itseohjautuen kohti arvaamatonta.*

Teatteritaiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osa. Tampere: Tampereen Yliopisto.

Pohjolainen, Pihla. 2016. *Maailman vahvin tyttö.*

Teatteritaiteen kandidaatin opinnäytteen kirjallinen osa. Tampere: Tampereen Yliopisto.

Verkkójulkaisut

Complete Vocal Institute. 2017. Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka. <https://completevocal.institute/kokonaisvaltaisen-aanenkayton-tekniikka/> (lainattu 26.12.2018)

Jones, Kevin Michael. 2015. <https://musicaltheatresources.com/2015/12/01/six-broadway-stars-who-can-sing-legit-and-everything-else/> (lainattu 3.2.2019)

Westbrook, Mark. 2018. <https://actingcoachscotland.co.uk/blog/acting-through-song-help-acting-singers-or-singing-actors/> (lainattu 15.12.2018)

LIITE

Niilo Kuukan ääniharjoitussarja

1. Rentoudu

2. Virittäydy

3. Hengitys

- Aloita hengitysharjoitukset aina uloshengityksellä
- Hengitä hitaasti sisään ja ulos 4 kertaa, pidätä hengitystä n. 4 sekuntia, jonka jälkeen huokaise ilma ulos niin, että leukasi on rento.
- Hengitä rauhallisesti sisään ja puhalla ilma ulos:
- jäljittelemällä höyryjunan lähtemistä: “huhuhhuhhuhhuhhuhhuhhuhhuhhuhhuuuuh” (suu ’u - asennossa; 4 hidasta ja 8 nopeaa puhallusta).
- niin kuin täyttäisit ilmapalloa (hieman voimakkaampi ulospuhallus)
- niin kuin sammuttaisit kynttilän (terävä, voimakas puhallus)
- Hengitä sisään ja uloshengityksellä pitkä, tasainen [s]sihinä
- Muminoi nopeasti ja pitkään “ mumemume...” Toista muilla vokaaleilla (esim. mimu tai mamu)
- Pitkä, rento ja matala [u:]äänne, joka muistuttaa laivan sumutorven ääntä

4. Yläresonanssionteloiden avaus

- Sisäänhengityksen jälkeen äännä pitkään
- [v:] ääni kuulostaa mehiläisen surinalta
- [B:] huulet kevyesti vastakkain
- [m:] huulet pehmeästi yhdessä, leuka rentona

5. Ääniharjoituksia

- Toista “vingunvangunvongun” aloita hiljaa, Pidennä [ŋ]äännettä, ja tunne resonanssivärähtely otsan ja pään alueella.
- Toista nopeasti pehmeällä, mutta kirkkaalla äänellä ja tarkasti artikuloiden: “bingobongo-bango...”, “dingodongodango...”, “gingogongogango...”
- Toista “ vyngjy vyngjy , vungju vungju , vyngjy vungju, vyngjy vungju” Jatka muilla vokaaliyhdistelmillä [ei,äa,öo].

Viimeisellä tavulla on selkeä aksentti.

Tee toinen kierros voimakkaalla hyvin soivalla äänellä.

- Laskeva liuku hiljaisella äänellä: “ mynnyngynnym ” “munnungunnum”, jne.

- Voimakkaammin ja laulavammin

“ mymmymummumömmömommemimmimämmämammaa”: anna

äänenkorkeuden laskea viimeisen sanan viimeisellä tavulla. Pyri hyvin soivaan ääneen laatuun.

- “nynnynynynyn” hiljaisella äänellä, aksentti lihavoidulla tavilla. Toista muilla vokaaleilla.

- “mymmymymymym” voimakkaammalla äänellä

- “Noinnäinnoinnäin”, voimakkaalla kirkkaalla äänellä

Pitkän [u:]n (sumutorvi) ja [v:,B:, m]äänteet voi toistaa aika ajoin harjoituksen aikana.