

Samuel Kujala

# **KOKEMUKSIA OSITTAISJULKISESTA RUUMIISTA**

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Teatteritaiteen kandidaatin opinnäyte

toukokuu 2019

## Sisällysluettelo

1 Johdanto .....	2
2 Tähteys .....	5
2.1 Keskeiset käsitteet.....	5
2.2 Syitä tähteydelle .....	6
2.3 Tähteyden seurauksia.....	8
3 Tähteys näyttämöllä .....	10
3.1 Kuningas Ubu vs. DragonSlayer666.....	10
3.2 Hair.....	12
3.3 Esko ”Ismo” Kovero .....	14
4 Ruumiin osittaminen ja osittainen esiintyminen.....	17
4.1 Osittaisuus.....	17
4.2 Etäisyys .....	19
4.3 Nautinto ja turva.....	21
4.4 Tehtävien osittaminen .....	21
5 Yleisösuhte.....	23
5.1 Kohtaus kadulla.....	23
5.2 Leikelty näyttelijä .....	24
6 Lopuksi.....	27
Lähteet.....	29

## 1 Johdanto

Kandidaatin opinnäytetyöni ponnistaa siitä järkytyksestä, jonka olen kokenut ensimmäisen julkisuutta luoneen roolityöni myötä. Kohtaamiseni yleisöni kanssa ovat eriskummallisuudessaan hämmästyttäneet ja ahdistaneet minua akuutisti. Hämmästyksen innostamana ja ahdistuksen painostamana olen pyrkinyt ymmärtämään yleisöäni. Lisäksi julkisuus on aiheuttanut yllättäviä näyttelijäntyöllisiä haasteita, jotka olen kokenut välttämättömiksi yrittää ratkaista.

Walter Benjaminin (1989) esseetä lukiessani törmäsin Luigi Pirandellon kuvaukseen elokuvanäyttelijän tehtävästä. Se kosketti minua suuresti, ja uskon, että se voi avata lukijalle näkymän kokemuksiini.

”Elokuvanäyttelijä tuntee olevansa ikään kuin maanpaossa – ei karkotettuna vain näyttämöltä, vaan myös omasta henkilöstään. Hän kokee epämääräisen tyytymättömänä sen selittämättömän tyhjyyden, joka syntyy, kun hänen ruumiinsa menettää fyysisen olemuksensa. Se häivytetään ja siltä riistetään sen todellisuus, elämä ja liikkeistä syntyvät äänet, jotta se muodostuisi myräkäksi kuvaksi, joka välkkyä silmänräpäyksen ajan kankaalla häviten sitten hiljaisuuteen ... Projektori tulee leikkimään hänen varjollaan yleisön edessä; hänen itsensä on tyydyttävä näyttelemään kameran edessä.” (Pirandello 1927, teoksessa Benjamin 1989, 152.)

Walter Benjamin jatkaa Pirandellon ajatusta:

”Tilannetta voitaisiin myös luonnehtia seuraavasti: ensimmäisen kerran – ja se on elokuvan aikaansaannosta – ihminen joutuu toimimaan koko elollista olentoaan hyväksikäyttäen, mutta kuitenkin luopuen sille ominaisesta aurasta.” (Benjamin 1989, 152–153.)

”Pirandellon kuvaama näyttelijän omituinen tunne kameran edessä on perustaltaan samanlainen kuin se vieraus, joka valtaa ihmisen hänen nähdessään oman kuvansa peilissä. Mutta nyt voidaan peilikuva irrottaa ja tehdä kuljetettavaksi. Minne se kuljetetaan? Yleisön katseiden eteen.” (Sama, 154.)

Julkisuutta aiheuttanut roolityöni, johon opinnäytteessäni viitataan on DragonSlayer666, näyttelemäni roolihahmo Aleks Delikourasin ohjaamassa nuortensarjassa ”Nörtti: DragonSlayer666”, jonka on tuottanut Dionysos Films. Sarjaa julkaistiin yhteensä kolme tuotantokautta Yle Areenassa vuosina 2017–2019. Henkilöhahmolleni luotiin lisäksi tilit sekä Youtubeen että Instagramiin, joihin rakennettiin katsojien ja hahmon kohtaamista varten interaktiivinen alusta, jonka ensisijainen tehtävä oli markkinoida sarjaa. Näyttelin DragonSlayer666:ta myös Youtube-videoissa ja Instagram-kuvissa, mutta en vastannut

niiden käsikirjoituksista tai julkaisuaikatauluista – minulla ei ollut edes pääsyä tileille. Katsojien oli ja on osin edelleen ilmeisen vaikeaa hyväksyä DragonSlayer666:n kanavien sisältöä fiktioksi; yhtäkkiä jopa monet vanhat kaverini alkoivat identifioida minut fiktiivisen roolihahmoni kautta.

Kokemukseni julkisuudesta nojaavat siis vain yhteen rooliin ja tuotantoon. Tarkoitukseni ei ole esiintyä julkisuuden kokemusasiantuntijana, sillä sitä en ole. Kirjoitan näyttelijäopiskelijan näkökulmasta siitä, minkälaisena olen julkisuuden kokenut, mitä haasteita se on näyttelijäntyölleni asettanut ja miten olen päätenyt ratkaisemaan noita haasteita. Uskon, että ensikertalaisuuteni mahdollistama herkkyys on vahvuuteni näitä kokemuksia analysoidessani. Hämmästellessäni kokemuksiani näyttelijäkollegoilleni ja tuottajille sain usein vastaukseksi, että ”sellaista se vaan on” – tulkitsin siinä piilevän jonkinlaisen sokean pisteen. Päätelin, että minun on näyttelijänä syytä ryhtyä analysoimaan tätä ilmiötä ja etsiä itse vastauksia kysymyksiini.

Opinnäytetyöni tarkoituksena on tarkastella julkisuuden vaikutuksia näyttelijäntyöhön ja jäsentää omia kokemuksiani siitä. Toiveenani ja tavoitteenani on saavuttaa rauha työskennellä yleisön oudoista ja vieraista katseista riippumatta ja löytää tapa elää näyttelijäammattiani. Julkisuuden vaikutusten hahmottamisen lisäksi pyrin jäsentämään, millaista näyttelijäntekniikkaa minun tulisi kehittää näitä haasteita käsitelläkseni. Tahdon, että näyttelijäntekniikkani tukee työstäni nauttimista, jotta työni ei olisi Benjaminin (1989, 152) kuvauksen mukaisesti koko elollisen olentoni hyväksikäyttöä.

Näyttelijän opintoni ja työni ovat muokanneet kokemustani omasta ruumiistani. Yhtäältä ruumis on alkanut tuntua jonkin yhtenäisen ja kokonaisen sijaan osittuneelta ja jopa pirstoutuneelta. Toisaalta julkisten esiintymisten myötä ruumis on tullut myös paljastetuksi yleisölle. Nuo kaksi näkökulmaa yhdistyvät työssäni, jonka otsikko on siksi ”Kokemuksia osittaisjulkisesta ruumiista”. Ruumis on julkinen, mutta vain niiltä osin kuin se esiintyy.

Luku kaksi on katsaus teoriaan, jota näyttelijän julkisesta identiteetistä on esitelty. Keskeisimpinä käsitteinä teoretisoinnissani ovat ’tähti’ ja ’tähteys’. Richard Dyer käy vuoden 1979 teoksessaan Stars kattavasti läpi tähteydestä esiteltyä pohdintaa ja teoriaa, sen syitä ja seurauksia. Michael L. Quinn puolestaan pohtii tähteyden vaikutuksia näyttämötapahahtumaan vuonna 1990 julkaistussa esseessään ”Tähteys ja näyttelijäntekniikka”. Luvussa kolme jäsenän Dyerin ja Quinin kirjoituksiin nojaten omia esiintymis- ja katsomiskokemuksiani, joihin julkisuus on olennaisesti liittynyt. Neljännessä luvussa keskityn näyttelijäntekniikkaani. Esittelen, millaisia keinoja olen itse näyttelijänä löytänyt

nautinnollisempaan ja turvallisempaan työhön; kehyksenä ja keskeisimpänä työvälineenä ovat Esa Kirkkopellon hahmotelmat ruumiin osittamisesta ja osittaisesta esiintymisestä. Viidennessä luvussa pohdin suhdettani yleisöni. Arvioin, kuinka paljon näyttelijäntekniikallani on vaikutusta esityksen vastaanottoon, ja pohdin esiintymisten pirstaloituneisuutta nykyajan moninaisissa medioissa.

## 2 Tähteys

Näyttelijöiden julkisuutta on elokuva- ja teatteriteorian piirissä käsitelty pitkälti tähteyden käsitteen kautta. Lähteinäni työssäni olen käyttänyt elokuvateoreetikko Richard Dyerin (1979 ja 2002) kirjoituksia tähteydestä sekä Michael L. Quinnin (1990) esseetä tähteyden vaikutuksista näyttelemistapahtumaan. Viitteitä on lisäksi Walter Benjaminin (1989) esseeseen ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”. Lähdeoksistani Richard Dyerin Stars on julkaistu vain englanniksi, ja selvyuden vuoksi olen paikoittain pitänyt itse suomentamieni sanojen perässä niiden alkuperäisen englanninkielisen vastineen. Pohdinnoissani keskityn nimenomaan näyttelijän tähteyteen.

### 2.1 Keskeiset käsitteet

Lukemani kirjallisuuden valossa käsitteet ’tähti’ (engl. star) ja ’tähteys’ (engl. stardom) näyttäytyvät jokseenkin epämääräisinä, mutta hyvin suosittuina käsitteinä. Näyttelijälle voi esiintymistensä myötä rakentua julkinen identiteetti, ’tähtihahmo’, jolloin hänestä tulee enemmän tai vähemmän ’tähti’. Nuo esiintymiset voivat tapahtua teatterissa, elokuvissa, tv-sarjoissa, lehti- tai videohaastatteluissa – ne voivat olla rehellisesti täysin fiktiivisiä tai perustua johonkin todelliseen. Tähtihahmon luomisessa on siis mukana näyttelijän itsensä lisäksi lukemattomia tekijöitä, kuten ohjaajia, tuottajia, toimittajia, kuvaajia ja katsojia, mutta tähteydelle on tyypillistä, että tähtihahmon koetaan liittyvän ainoastaan näyttelijään. Näyttelijä kantaa mukanaan hänen tähtihahmoonsa liitettyjä merkityksiä ja ne voivat koska tahansa valua osaksi erilaisia sosiaalisia ja taiteellisia tilanteita. ’Tähteydellä’ samoin kuin ’tähtikulttuurilla’ viitataan yhtäältä tähän ilmiöön ylipäätään – siihen, että tähtiä syntyy ja että niihin liittyy joitakin samankaltaisina toistuvia piirteitä. Toisaalta puhuessani jonkun tietyn näyttelijän ’tähteydestä’, tarkoitan yksinkertaisesti sitä, miten juuri hän on tähti.

Quinnin (2010, 49) mukaan tähteyttä on esiintyjän ja yleisön välille julkisen identiteetin kontekstissa muodostunut yhteys, joka on täysin erillään esiintyjän roolihahmoista tai viittaa niihin vain epäsuorasti. Dyerin (1979, 38) mukaan tähti tulee ilmaistuksi kuvien välityksellä. ’Kuvalla’ (engl. image) hän käsittää laajan, monimutkaisen yhdistelmän erilaisia visuaalisia, sanallisia ja kuultuja merkkejä, joita yleisö saa paitsi elokuvista myös muista medioista. Dyer (1979, 162) väittää, että tähtihahmo (engl. the star’s image) tulee esiintymisissä läsnäolevaksi yleisölle tuttujen piirteiden kautta. Näitä piirteitä ovat eleet, intonaatio, ulkonäkö, äänenlaatu ja jopa pukeutumistyyli. Quinn (2010, 49) vastaa, ettei tähteys kuitenkaan synny näyttelemisen tekniikasta vaan näyttelijän yksityisasioihin liittyvistä tiedoista.

Tähdet ovat olemassa maailmassa myös riippumatta heidän esiintymisistään fiktioissa, mistä johtuen on mahdollista ajatella, että tähdet olisivat todellisempia kuin heidän esittämänsä hahmot elokuvissa – tämä ajatus toistuu tähdistä kirjoitettaessa. Dyer kuitenkin painottaa, että tähtiin liitetty persoonallisuus on rakentunut ainoastaan elokuvien, tarinoiden ja julkisuuden kautta. (Dyer 1979, 22–23.)

Osittain tähteyttä määrittää sen vaikutus esityksiin. Nähdäkseni tähteys toteutuu esityksissä aina tapaus- ja katsojakohtaisesti. Esimerkiksi lukionäytelmässä esiintyvä opiskelija voi siinä ympäristössä toteuttaa tähtiesiintymisen periaatteita, kun taas Cannesin valkokankaalla hän olisi täysin tuntematon kasvo. Samoin minun katsoessani jotain Paul Newmanin elokuvaa en voi kokea hänen tähteyttään, vaikka hän onkin elokuvasivusto IMDb:n mukaan elokuvahistorian mahtavin näyttelijä, ”supertähti” ja ”legenda” (IMDb), sillä en tiedä kuka Newman on, enkä ole nähnyt hänen esiintyvän; minulle hän ei ole tähti.

Ajattelen, että tähteys määrittää ylipäätään tapamme katsoa fiktiivisiä esityksiä. Tähteys on länsimaisen elokuvaperinteen keskeisiä piirteitä, ja sen alaisuudessa opitaan katsomaan fiktiivisiä esityksiä tietyllä tapaa – elämme tähtikulttuurissa.

## 2.2 Syitä tähteydelle

Keskeiseksi kysymykseksi Dyer (1979, 9) nostaa sen, onko tähteys ilmiönä tuotannon vai kuluttajien ansiota – seurausta tarjonnasta vai kysynnästä. Lukemani perusteella tuotannon puolesta keskeiseksi argumentiksi nousee tähtien vaikutus markkinointiin. Richard Schickel (teoksessa Dyer 1979, 9) on esitellyt tähteyden synnyn historian teoksessaan ”His Picture in the Papers”. Elokuvan alkuaikoina edes näyttelijöiden nimet eivät olleet yleisön tiedossa, mutta pian huomattiin, että yleisön kiinnostus tähtiin oli paljon vakaampi kuin sen vaikeasti ennustettava suhtautuminen tarinoihin tai genreihin. Näyttelijöiden tekeminen tähdiksi lisäsi elokuvien menekkiä, ja tähtien nimet tulivat keskeisiksi jopa pankeille rahoitusta haettaessa. Hortense Powdermaker (teoksessa Dyer 1979, 11) on analysoinut, että tähdissä on kouriintuntuvia piirteitä, joita on helppo mainostaa ja markkinoida. Niihin nojattaen tuotantoyhtiön johdon (engl. executives) ei tarvitse ymmärtää monimutkaisempia, abstrakteja asioita, kuten tarinan tai näyttelemisen laatua. Barry King (teoksessa Dyer 1979, 31) on analysoinut, että tähden voimakas läsnäolo muuttaa elokuvan väitteet osaksi hänen omaa olemustaan, jolloin katsoja ei loukkaannu yhtä herkästi, mikä taas on olennainen tavoite elokuvan myynnin kannalta.

Kysynnän eli yleisön vaikutusta korostaa Quinn (2010, 45), joka sanoo, että ”tähteys ilmiönä vaikuttaa kyltymättömän halun tulokselta”. Quinn tiedostaa, että tähteydelle on myös taloudellisia syitä, mutta toteaa ettei tähteys ole riippuvainen tarpeesta myydä. Hänen mukaansa draamallinen esitys itsessään saa katsojat kiinnostumaan esiintyjän yksityiselämästä. Tämä kiinnostus saa sitten katsojat ”valamaan tämän [esiintyjän] elämän tähteyden muottiin” penkomalla tietoja hänen yksityisasiastaan. (Sama, 45.) Nähdäkseni myös Dyer (1979) painottaa yleisön näkökulmaa. Dyerin keskeinen väite on, että tähdet eivät ole tähtiä syyttä. Tähdet eivät ole merkityksettömiä vaan ilmentävät jotain olennaista siinä kulttuurissa, josta nousevat. Esimerkiksi esseessään ”Monroe ja seksuaalisuus” Dyer käsittelee Marilyn Monroen tähtikuva, ja perustelee Monroen suosion johtuneen siitä, että hän ilmensi 1950-luvun Yhdysvalloissa seksuaalisuuteen liittyviä polttavia kysymyksiä. (Dyer 2002, 117–118.) Viisikymmentäluvun Yhdysvalloissa seksiä pidettiin kenties kaikista elämän osa-alueista tärkeimpänä. Merkkejä ja syitä sille Dyer (2002, 124–154) esittelee lukuisia: Kinseyn raportit ihmisen seksuaalisesta käyttäytymisestä (v. 1948 ja 1953), Playboyn julkaisutoiminnan aloitus (v. 1953), psykoanalyysin popularisoituminen sekä sen, että seksiä alettiin esittää suuremmin elokuvissa. Monroe oli aikanaan ”mahdoton” yhdistelmä seksuaalista avoimuutta ja viattomuutta; hän ruumiillisesti yhteiskunnassa kyteviä jännitteitä, mistä syntyi hänen karismansa yleisön silmissä (Dyer 1979, 36).

Tähteyden nähdään korostuvan erityisesti elokuvassa. Quinnin (2010, 45–46) mukaan tämä johtuu siitä, että esiintyjä ei ole läsnä esityksen hetkellä. Esiintyjän poissaolo jättää näyttelemisen rakenteeseen jonkinlaisen puutteen, jota joudutaan täydentämään. Nähdäkseni Walter Benjamin (1989, 154) yhtyy tähän näkemykseen kirjoittaessaan, että elokuva kutistaa esiintyjän ’auran’, mitä elokuvateollisuus on sitten pyrkinyt kompensoimaan luomalla keinotekoisia persoonallisuuksia studion ulkopuolelle – tähtikultin. Myös Richard Schickel, Alexander Walker ja Bela Balazs (teoksessa Dyer 1979, 16–17) korostavat elokuvan merkitystä näkemyksessään, jonka mukaan tähteys on seurausta kameran mahdollistamasta lähikuvasta. Heidän mukaansa lähikuva tarkkuudessaan paljastaa esiintyjän oman persoonallisuuden. Kameran koetaan mahdollistavan ylipäättään intiimimpi yhteys yleisön ja esiintyjän välillä, sillä näyttämön ramppi (engl. proscenium) etäännyttää katsojan esiintyjistä. Lähikuvien sen sijaan uskotaan ’sieppaavan’ (engl. capture) esiintyjän ’ainutlaatuisen’ (engl. unique) ’henkilön’ (engl. person). Dyer (1979, 16–17) ei tunnu allekirjoittavan ajatusta kameran kyvystä paljastaa tai kaapata persoonallisuutta, mutta arvioi ajatuksen olevan keskeistä tähti-ilmiölle.



### 2.3 Tähteyden seurauksia

Tähteyden seurauksien arvioimisessa auttaa Quinin (2010, 46–48) jäsentely, jossa näyttelemistapahtuma koostuu kolmesta osasta:

- 1) esiintyjän henkilökohtaisesta panoksesta; ilmaisullinen toiminto
- 2) näyttämöhahmon osuudesta; viitteellinen toiminto, joka yhdistää taiteen jokapäiväisen elämän ilmiöihin
- 3) katselijan osuudesta; osallistuva toiminta, reagointi, joka täydentää esitystä

Tähtien esiintymisissä näyttelijän henkilökohtainen panos korostuu ja alkaa hallita esitystä, eivätkä tähdet voi kokonaan sekoittua näyttämöhahmoonsa (sama, 48). Dyer (1979, 23–24) yhtyy tähän kirjoittaessaan, että tähtien tapauksessa heidän rakentamaansa roolihenkilöä kiinnostavampaa on juuri tuon roolihenkilön rakentaminen ja esittäminen, roolihenkilönä oleminen. Näyttelijän panoksen korostuessa kirjailijan ja ohjaajan panos jää taka-alalle, ja heidän auktoriteettinsa tulee kiistetyksi (Quinn 2010, 51).

Dyerin (1979, 17) mukaan tähteys liittyy tiettyyn realismin estetiikkaan, joka on ollut olennaisesti elokuvan taakkana. Tätä estetiikkaa määrittää ajatus siitä, että elokuva, samoin kuin valokuva, 'kaappaa' tai 'heijastaa' todellisuutta. Quinin (2010, 54) mukaan tähteyden estetiikkaa määrittää se, että draaman kohtauksia arvioidaan tähtihahmoa vasten. Tähtihahmo synnyttää väistämättä ympärilleen intertekstin, joka valuu osaksi tähden kulloistakin esiintymistä, mitä ei näyttelijä eivätkä tuottajat voi sivuuttaa. Ilmeisimpänä esimerkkinä intertekstin vaikutuksesta Quinn (2010, 54) antaa sen, että jotakin tiettyä tähden esittämää roolia tulkitaan kuin se risteäisi hänen oman elämänsä kanssa. Quinn (2010, 50) kuvaa osuvasti, että tuo interteksti "vahvistaa [näyttämö]tapahtuman oletettua henkistä aitoutta". Dyer (1979, 22) on samoilla linjoilla arvellessaan, että yleisö ajattelee tähden roolien ja esiintymisten paljastavan hänen persoonallisuutensa.

Nähdäkseni Barry King (teoksessa Dyer 1979, 31) viittaa tähän samaan realismin estetiikkaan puhuessaan "Hollywood-studio-realismista" ja sen poliittisista seurauksista. Kingin analyysin mukaan tähden voimakas läsnäolo muuttaa elokuvan väitteet osaksi hänen olemustaan. Tällöin katsoja voi vain miettiä, miltä elokuvan henkilön tunteet tuntuvat – sen sijaan, että hänelle heräisi kysymyksiä siitä, miksi ihmiset ylipäättään tuntevat niin. Tällä tavalla tähti erottaa katsojat politiikasta. (Sama, 31.) Myös Quinn (2010, 50) on todennut, että tähden esiintyessä yleisön asema muuttuu fiktion tiedostamisesta tähtipersonan läsnäolon hyväksymiseen.

Dyer (1979) osoittaa, että tähdellä voi olla merkittävä vaikutus siihen, miten kokonaisteosta luetaan. Esimerkkinä hän nostaa esiin E. Ann Kaplanin pohdinnat elokuvasta Viimeinen tango Pariisissa. Elokuvan tavoitteena oli kritisoida 1950-luvun amerikkalaisen ja ranskalaisen uuden aallon ideologioita – kuten kovaa miehistä hallintaa ja modernia vastuuttomuutta. Siksi katsoja pyrittiin asettamaan etäälle tuota ideologiaa edustavasta henkilöahmosta. Tuota henkilöahmoa esittää Marlon Brando, joka on kuvana ja esiintyjänä Kaplanin mukaan kuitenkin niin voimakas, että katsoja olettaa Brandon hahmon ajattelun (engl. consciousness) olevan myös elokuvan ajattelua (engl. consciousness). Täten elokuva epäonnistuu kritiikissään. (Dyer 1979, 141.) Toisena esimerkkinä tähden vaikutuksesta elokuvan luetaan Dyer (1979) mainitsee Marilyn Monroen esiintymisen vuoden 1953 elokuvassa Herrat pitävät vaaleaveriköistä. Monroe esittää elokuvassa Lorelei-nimistä manipulatiivista, kyynistä ja älykästä henkilöä. Monroen tähtihahmoon taas liitettiin voimakkaasti vilpittömyys ja viattomuus. Tästä vastakkainasettelusta johtuen henkilöahmo Monroe-Lorelei (engl. the character of Monroe-as-Lorelei) on sekava yhdistelmä. Dyer huomauttaa vielä, että kyse ei tällöin ole siitä, että Lorelei/Monroe olisi yhtenä hetkenä yhtä ja toisena toista vaan siitä, että hän on yhtäaikaisesti täysin vastakkaisia asioita. (Sama, 142–149.)

### 3 Tähteys näyttämöllä

Tässä luvussa käsittelen Quinnin (2010) ja Dyerin (1979) teoriaan nojaten omia kokemuksiani siitä, mitä vaikutuksia tähtihahmon läsnäololla on ollut esitykseen. Ensin tarkastelen esiintyjän asemasta käsin kahta tilannetta esityksistä Hair ja Kuningas Ubu. Sen jälkeen kirjoitan katsojan asemasta käsin Esko Koveron esiintymisestä näytelmässä Rikos ruutupaperilla.

#### 3.1 Kuningas Ubu vs. DragonSlayer666

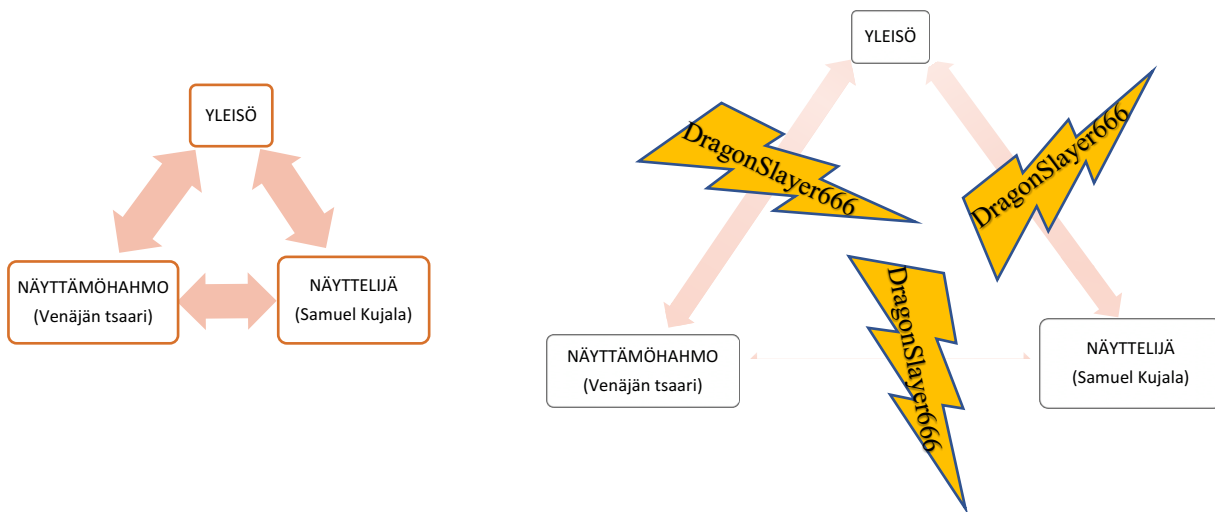
Toisen opiskeluvuoteni syksyllä olin mukana Mikko Kannisen ohjaamassa esityksessä Kuningas Ubu. Se on ranskalaisen Alfred Jarryn absurdistinen näytelmä vuodelta 1896. Esitys oli suunnattu noin 12–15-vuotiaille nuorille, ja yleisöimme koostui monesti tamperelaisista yläkoululaisryhmistä. Näyttämöllä oli viisi näyttelijää, joiden välillä roolit kiersivät pitkin esitystä. Välillä esitin Kuningas Ubua, välillä sotahullua pelkuria Kapteeni Bordurea ja välillä Venäjän tsaaria.

Esitimme Kuningas Ubua marras–joulukuussa 2017 – hiljattain sen jälkeen, kun Nörtin ensimmäinen tuotantokausi oli julkaistu. Sekä Youtuben DragonSlayer666-kanavan että Yle Areenan Nörtti-sarjan pääasiallinen yleisö koostui nuorista pojista, mistä syystä osasin odottaa, että muutama Dragonslayer-fani saattaisi päätyä luokkansa mukana Ubunkin yleisöön. Se vähän jännitti; saattaisin yhtäkkiä olla samassa tilassa sen yleisön kanssa, joka tuntee naamani Dragonslayerina, mutta meidän pitäisi leikkiä ihan toista leikkiä.

Eräässä esityksessä olin tuttuun tapaan Venäjän tsaarina suorittamassa yllätyshyökkäystä Kuningas Ubun leiriin. Ryömin kyykyssä yleisön vierestä kohti näyttämöä kommandopipo otsalla, tekoviikset naamassa, punainen verkka-asu päällä, valtava kultaketju kaulassa, ja murisin räkäisesti repliikkejäni. Silloin kuului yleisöstä innokas moniääninen huudahdus: ”Ui kato se on Dragonslayeri!” Hämmennyin niin pahasti, että melkein unohdin seuraavan repliikkini. Keräsin identiteettini palaset ja jatkoin roolini rohisevalla äänellä huutaen: ”TIETÄ TSAARILLE!” – mutta Dragonslayer ei tehnyt tietä tsaarille. Jopa tsaarin vaatteet päällä olin niille katsojille enemmän Nörtti-sarjasta tuttu rasvaletti kuin pahamaineinen hallitsija.

Quinnin (1990, 45–48) jäsentely auttaa hahmottamaan Kuningas Ubun tilannetta. Katsojien kokemassa näyttelemistapahtumassa on läsnä samanaikaisesti sekä itse näyttelijä että hänen yhdessä muiden taiteilijoiden (käsikirjoittaja, ohjaaja, pukusuunnittelija ym.) kanssa luoma näyttämöhahmo (ks. kuvio 1,

vasen puoli). Jos esiintyjänä on henkilö, jolle on rakennettu julkinen identiteetti, 'tähtihahmo', nousee katsojan kokemuksessa sen vaikutus etualalle. Tähtinäyttelijän tähteys ikään kuin loistaa kirkkaampana kuin käsillä olevan näyttämön todellisuus. Näytellessäni Venäjän tsaaria kaikista kirkkaimpana loisti DragonSlayer666. Hahmo kokonaan toisesta fiktiosta teki eräänlaisen viillon Kuningas Ubus todellisuuteen. Sen astuminen tilaan etäännytti yleisöä sekä silloisesta näyttämöhahmostani että minun näyttelijäntyöstäni. Lisäksi se hämäsi minua itseäni, ja tulin vedetyksi kauemmas siitä todellisuudesta, jota olin luomassa. (Ks. kuvio 2, oikea puoli.)

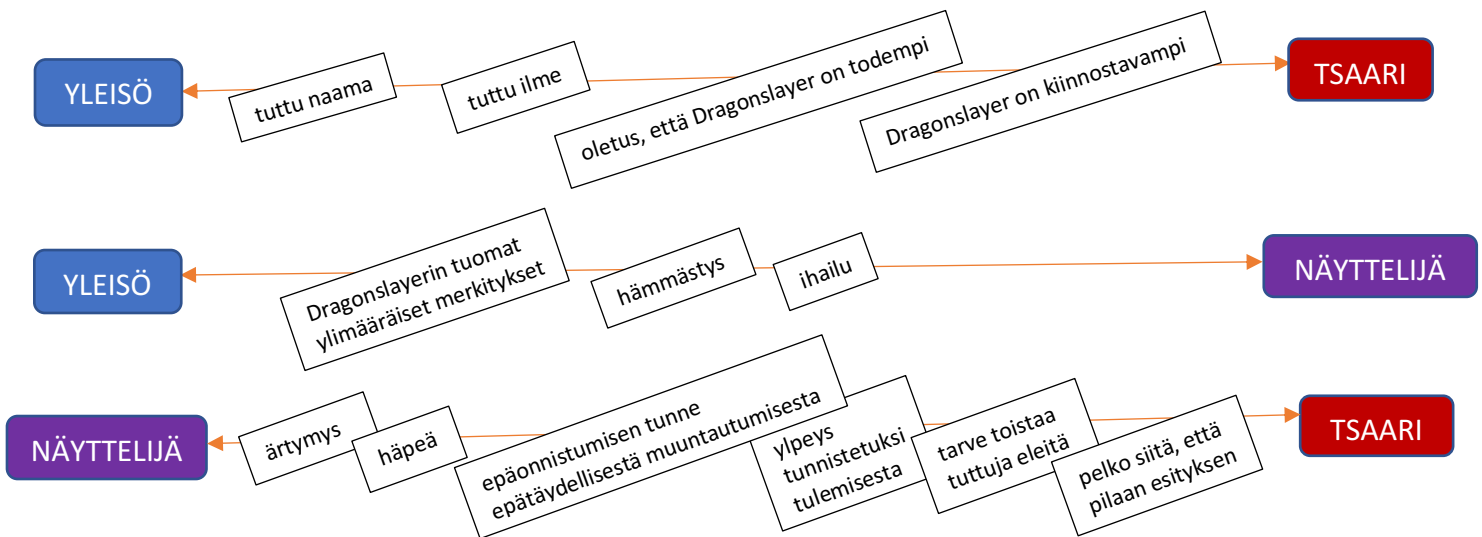


Kuvio 1. Vasemmalla puolella tilanne Kuningas Ubusa Quinnin (1990, 49) mukaan, oikealla puolella tilanne DragonSlayer666:n tultua läsnäolevaksi.

Dyerin (1979, 162) oivalluksen mukaisesti tähtikuva tulee läsnäolevaksi esiintymisissä yleisölle tuttujen piirteiden kautta. Näitä piirteitä ovat eleet, intonaatio, ulkonäkö, äänenlaatu ja jopa pukeutumistyyli. Tsaarin hahmossa ei ollut paljoakaan samoja piirteitä kuin DragonSlayer666:ssa. Ääneni rohisi matalalta ja oli mielestäni selvästi erilainen kuin Dragonslayerin ääni. Tsaarin punaista verkka-asua on mielestäni vaikea kuvitella Dragonslayerin päälle. Kenties riittävän tuttuuden toi Tsaarin naamani, joka näytti melko samalta kuin DragonSlayer666:n naama – mitään erityistä maskia ei ollut teipinpalasesta tehtyjä tekoviiksiä lukuun ottamatta, ja hahmojen perusilmeetkin olivat keskenään melko samanlaiset; molemmat päyilivät vihaisesti kulmiensa alta.

Kuviossa 2 pyrin vielä erottelemaan, mikä Dragonslayerin vaikutus tuli mihinkin väliin tässä yleisön, näyttämöhahmon ja näyttelijän muodostamassa tapahtumassa. Yleisön ja näyttämöhahmon välillä haastetta loi se, että katsojat näkivät tutun naaman ja ilmeen, jotka he liittivät ensisijaisesti

Dragonslayeriin. He pitivät Dragonslayeria kiinnostavampana hahmona ja olettivat sen olevan todellisempi kuin Venäjän tsaarin. Yleisön ja näyttelijän välistä yhteyttä vaikeuttivat Dragonslayerin mukanaan tuomat ylimääräiset merkitykset sekä yleisön kokema hämmästyks ja ihailu. Näyttelijäntyötäni näyttämöhahmon luomisessa vaikeuttivat yhtäältä tunnistetuksi tulemisesta johtuneet ärtymyksen, häpeän ja epäonnistumisen tunteet; jopa pelko siitä, että pilaan olemuksellani koko esityksen. Toisaalta tunnistus tuntui myös tunnustukselta, mistä johtuva ylpeys ja tarve toistaa yleisölle tuttuja ja sen rakastamia piirteitä vaikeuttivat uuden näyttämöhahmon piirteisiin sitoutumista. (Ks. kuvio 3.)



Kuvio 2. DragonSlayer666:n vaikutukset tarkemmin eroteltuina.

### 3.2 Hair

Toinen Kuningas Ubun tapausta vastaava kokemus minulla on Hair-musikaalin esityksestämmme. Pauliina Hulkko ohjasi musiikkiteatteriesityksen ”Hair – 50 years after”, jota esitimme Teatterimontussa tammikuussa 2019. Toisin kuin Kuningas Ubussa, Hairin pääasiallinen yleisö ei suinkaan koostunut nuorista tai nuorista pojista. Erääseen esitykseen oli kuitenkin saapunut katsojiksi kaksi n. 14–16-vuotiasta poikaa. Huomasin jo esityksen aikana heidän vilkuilevan ja osoittelevan minua erityiseen tapaan samalla kuiskien toisilleen jotain – arvelin heidän katsovan Hairin tanssivan heimolaisen sijasta Dragonslayeria. Esityksen jälkeen toinen heistä tuli tervehtimään minua. Hän lähestyi todella tuttavallisesti, kuin olisimme olleet hyviäkin kavereita. Keskustelumme meni kutakuinkin näin:

Katsoja: ”Hei mitä ihmettä! Me katottiin tossa että voiko olla mutta onhan se... Mutta MITEN IHMEESSÄ Dragonslayeri on päätyä tänne?”

Esiintyjä: ”Heh heh, niin... tän mun naaman mukana se kai kulkee.”

Katsoja: ”Aa, niin niin... Mutta siis MITEN ON MAHOLLISTA siis, sä oot nykyään siis? sä oot siis häh?”

Esiintyjä: ”Niin siis mä opiskelen täällä näyttelijäks ja tää oli tällanen meidän esitys.”

Katsoja: ”...”

Esiintyjä: ”Vähän niinku se Nörttikin.”

Katsoja: ”... AAAA okei okei. Nyt mä tajuun. Mut siis sun youtube-videoissa niin pelaatsä kuitenkin ite?”

Esiintyjä: ”En. Siis meillä on siellä Ylellä sellanen tiimi jonka kanssa me ne videot tehdään.”

Katsoja: ”... AAAA noni nyt mä ymmärrän. Joo joo. joojoojoo...” (kävelee pois)

Kyseisen katsojan kanssa käymäni keskustelu vahvisti jo esityksen aikana syntyneitä tunnettani siitä, että hänen huomionsa oli muualla kuin missä toivoin sen olevan. Oletan, että jos katsojan huomio on sen pohtimisessa, miten DragonSlayer666 on päätenyt esiintymään musikaaliin, jää huomiota vähemmän itse esityksen tapahtumiin. Esiintyjänä tavoitteeni on tulla osaksi jotakin kokonaisuutta ja tukea sitä – Hairia esittäessäni toivoisin, että katsojan huomio on Hairissa eikä minun henkilössäni tai muissa roolitöissäni.

Sekä Hairin että Kuningas Ubun tapauksessa DragonSlayer666 on päätenyt mukaan tilaan, johon en sitä toivonut. Minulle on tullut siitä olo, että olen epäonnistunut näyttelijänä – jopa pilannut esityksen minut tunnustaneiden katsojien osalta. Tosissani halusin luoda toisenlaiset ja uudet maailmat, veikeän Kuningas Ubu -leikin tai Hairin tapauksessa lämpimän sekavan hippiyhteisön, mutta omalta osaltani niistä tuntui tulevan vain ontot kuvat, joissa pääosassa on itse taiteen sijasta jokin tv:stä tuttu tähtihahmo. Olen näyttelijä siksi, että voisin esittää ketä tai mitä tahansa. Tahdon peittää ja paljastaa oman taiteellisen harkintani mukaan. Näissä tapauksissa siitä tuli mahdotonta siitä yksinkertaisesta syystä, että Venäjän tsaarin, Hairin heimolaisen ja Dragonslayerin naamat näyttivät niin samalta.

Tietoisuus yleisön katseesta aiheuttaa minussa monenlaisia tunteita, jotka uhkaavat sekoittaa näyttelijäntaiteellista ajatteluani. Yhtäältä on myönnettävä, että tunnistetuksi tuleminen tuntuu myös tunnustetuksi tulemiselta. Tämä tunne ruokkii tarvetta toistaa yleisölle tuttuja, toimiviksi toteamiani ja halutuiksi olettamiani eleitä. Toisaalta esityksen kontekstissa saatan kokea tunnustettavuuteni sotkevan kokonaisuutta, mikä taas johtaa siihen, että tahdon pakkomielleisesti välttää kaikkia yhtymäkohtia aiempiin rooleihini, joista minut voisi joku tunnistaa. Käytännössä tällöin jokaisen roolisuoritukseni olisi tapahduttava niin erilaisella äänellä ja naamiolla, ettei minua voisi tunnistaa niiden takaa. Myös senkaltainen vaade rajoittaisi minun näyttelijäntyötäni huomattavasti; mahdollisuus näin voimakkaaseen muuntautumiseen ylipäättään riippuu esityksen estetiikasta.

Asia ei toki ole niin yksinkertainen kuin näissä esittämissäni kaavioissa. Kukin katsoja kokee esityksen tavallaan ja näin ollen esityksiä on yhtä monta kuin on katsojia. On todettava, että olisi mahdoton tehtävä huolehtia katsojien tulkinnoista. En voi katsoa esitystä heidän puolestaan, joten minun on keskityttävä omaan työhöni.

### 3.3 Esko ”Ismo” Kovero

Viedessäni roolien törmäämisen ajatusta pidemmälle päädyin kuvittelemaan tilanteen, jossa näyttelijät Esko Kovero ja Jarmo Koski esittävät teatterilavalla shakespearelaista traagista dialogia. Kuinka nähdä kuningas Lear, Claudius tai Macbeth, kun lavalla ovat ilmiselvästi Salattujen elämien Seppo ja Ismo? Tehdessäni tätä tutkielmaa sattui Esko Kovero esiintymään Tampereen teatterissa näytelmän ”Rikos ruutupaperilla” pääroolissa (esitys). Päätin mennä katsomaan esityksen ja selvittää, minkälaisin ratkaisuin Esko Koveron tähtihahmoa siinä käsitellään.

Kovero on näytellyt Salatut elämät -sarjassa vuodesta 1999, ja hänen roolihahmonsa on sarjan keskeisiä henkilöitä. Huhtikuussa 2019 sarjaa katsoi noin puoli miljoonaa suomalaista (Finnpanel 2019), ja se oli Suomen katsotuin kotimainen draamasarja. Mainittakoon, että en itse ole koskaan aktiivisesti seurannut Salatut elämät -ohjelmaa. Oma tuntemukseni sarjasta on rakentunut pääasiassa siitä Youtubeen ladattujen lyhyiden videoiden pohjalta satunnaisesti nähtyjen jaksosten lisäksi. Koveron olen nähnyt esiintyvän niiden lisäksi myös muutamassa lehti- ja videohaastattelussa. On niin, että Koveron kasvot yhdistyvät minulla välittömästi ja voimakkaasti juuri Salattujen elämien Ismo Laitelaan, joka on myös hänen tähtihahmonsa tukipilari.

”Rikos ruutupaperilla” on dekkarikomedia, jossa Kovero esittää vanhaa Max-nimistä henkilöä, joka haluaa ohjata elokuvan. Tyyllilaji sallii repliikkien kohdistamisen yleisölle, mutta neljättä seinää ei varsinaisesti rikota missään vaiheessa. Esityksen ohjaaja Esa Latva-Äijö on myös käsikirjoittanut sen, mistä voitaneen päätellä, että hän on jo sitä käsikirjoittaessaan voinut kuvitella tiettyjä näyttelijöitä esittämään tiettyjä rooleja tai saatuaan tietää roolien näyttelijät, muokata käsikirjoitusta juuri heitä ajatellen.

Ensimmäinen havaintoni oli, että Max-hahmon ääni poikkesi merkittävästi Ismo-hahmon äänestä, ja Kovero oli selvästi hyvinkin sitoutunut valintaansa. Lisäksi Kovero siristi silmiään ja kurtisti kulmiaan lähes koko ajan, mikä toimi eräänlaisena maskina hänen tutuilla kasvoillaan. Nämä Koveron valinnat

olivat nautinnollista katsottavaa, sillä niiden ansiosta onnistuin olemaan näkemättä Ismoa. Kuten Dyerkin (1979, 162) toteaa, tähtihahmo tulee esityksessä läsnäolevaksi yleisölle tuttujen piirteiden kautta. Tästä voidaan mielestäni johtaa se, että uusien ja yleisölle outojen piirteiden avulla voidaan tähtihahmoa pitää etäällä. Sellaisissa hetkissä, joissa Koveron hahmo koki yllättäen ilon, innostuksen tai surun tunnetta, nousi omassa havainnossani Salattujen elämien Ismo voimakkaasti etualalle. Erittelemättä Koveron näyttelijäntekniikkaa sen tarkemmin, päättelen, että noissa hetkissä hän nojasi johonkin itselleen ja yleisölle jo tuttuun eleeseen, joka kantoi mukanaan Ismon kuvan minun havaintooni.

Dialogissa sivuttiin muutamaankin otteeseen kysymyksiä näyttelijästä ja roolista, etenkin esityksen alkupuolella. Koveron esittämä Max kysyi toiselta hahmolta, onko tämä ”tv:stä tuttu”, jolloin Kovero osoitti repliikin yleisölle alleviivaten sitä lisäksi äänenpainollaan. Mielestäni viittaus hänen tv-uraansa oli ilmeinen, mutta yleisö ei reagoinut vitsiin erityisemmin. Koveron esittämä Max-hahmo etsi elokuvaansa ”uusina naamoja”, koska ”tuttu naama ei palvele katsojaa”. Tuntui siis, että Koveron tähtihahmo tuotiin selvästi tekstinkin tasolla käsiteltäväksi. Mietin, mahtoiko tavoitteena olla ikään kuin puhdistaa ilmaa Koveron tähtihahmosta nostamalla se reippaasti pöydälle; minulle se joka tapauksessa toimi päinvastoin ja toi Koveroa entistä enemmän läsnäolevaksi.

Kiinnostava hetki tapahtui, kun Arttu Ratisen esittämä hahmo syytti huvittuneena Maxia siitä, että tämä on ”yhden hitin ihme”, johon Max vastasi: ”kaikilla ei oo edes sitä”. Heitto muistutti aiempia viittauksia rooliin ja näyttelijyyteen, mutta sitä ei kuitenkaan alleviivattu tai kohdistettu yleisölle, mistä päättelin, että se osui liian lähelle todellisuutta – Kovero on yhden salkkkarihitin ihme ja Ratisella ei ole yhtäkään hittiä. Vasta jälkikäteen ymmärsin, että tulkitsin esitystä juuri niin kuin Dyer (1979, 22) kuvaa tyypilliseksi tulkinnaksi tähtien esiintymisistä: kuvittelin näyttämöllä nähtävän fiktion paljastavan tähden todellisen persoonan. Myös Quinnin (2010, 49) analyysi osuu viiltävän oikeaan. Liitin Koveron fiktiiviseen esitykseen viihdeuutisista saamiani tietoja hänen työstään ja elämästään ja rikastutin niillä havaintojani. Tähtikulttuurin voimakkuudesta hyvä osoitus on se, että edes tietoisuuteni sen käyttämistä strategioista ei suojannut minua niiltä. Tarkoituksenani oli katsoa esitystä kriittiset lasit silmillä ja arvioida Koveron työskentelyä suhteessa hänen tähtihahmoonsa. Jouduin kuitenkin toteamaan, että niiden lisäksi silmilläni olivat ne tutut ja kuluneet hollywoodinväriset tähtirillit.

Silmiinpistävää Koveron näyttelijäntyössä on myös se, että hän ei muista kunnolla kaikkia repliikkejään vaan ilmiselvästi sopertaa niistä omia versioitaan, toistaa välillä saman repliikin kahdesti – kuiskaajallakin riittää tekemistä. Tällaisten ”virheiden” myötä nousee näyttelijän osuus



näyttelemistapahtumassa väistämättä etualalle, kun kaikki sympatiani kääntyy näyttelijälle hänen esittämänsä roolihahmon sijasta. Tässä suhteessa Kovero toteuttaa esimerkillisesti perinteistä tähtinäyttelijän tai ”diivan” osaa, jossa hän määrää jokaisen kohtauksen rytmin.

Toisella puoliajalla aloin tylsistyä esitykseen. Samalla kun koin esityksen intensiteetin tippuvan ja kiintopisteen leviävän, alkoi havainnoissani nousta keskiöön Maxin sijasta Ismo kuin myös Kovero ja muut näyttelijät. En osaa sanoa, mikä oli seurausta mistäkin, mutta yhtä kaikki tämän vaihdoksen myötä jaksoin kiinnostua esityksestä uudella tavalla, enkä tylsistynyt lopullisesti. Tällä näkökulman vaihdoksella viihdytin itseäni.

Esityksen jälkeen kuulin naulakoilla jonkun sanovan, että ”siellä se Ismo oli”. Analyysiini ja esittelemääni teoriaankin nojaten voidaan todeta, että niinhän se oli.

## 4 Ruumiin osittaminen ja osittainen esiintyminen

Tammikuussa 2018, opintojeni toisena vuotena, Esa Kirkkopelto ja Minna Hokkanen pitivät kurssin ”Ruumiillinen dramaturgia”. Dramaturgian rakentamista olennaisemmaksi sisällöksi itselleni muodostui Esa Kirkkopellon esittelemä ajatus ruumiin osittaisuudesta ja osittaisesta esiintymisestä. Hokkanen ja Kirkkopelto asettivat kurssin yhdeksi tavoitteeksi löytää sellaisia keinoja näytellä, joilla ei tee vahinkoa itselle. Heidän mukaansa olisi hyvä kehittää sellaista näyttelijäntekniikkaa, jolla on mahdollista saada etäisyyttä omaan esiintyvään ruumiiseen – tehdä omasta esiintyvistä ruumiista ”jonkinlainen leikkikalu”, kuten Kirkkopelto asian ilmaisi. Ymmärsin niin, että keskeisenä reittinä tällaiseen kestävämpään tekniikkaan olisi hahmottaa omaa ruumista ja näyttelijäntyötä osittaisuuden kautta. Tässä luvussa tarkastelen kurssilla ja myöhemmissä esiintymisissäni tekemiäni havaintoja, joihin liittyy ruumiin osittaisuus, etäisyyden tuntu omaan esiintymiseen sekä näistä kumpuava nautinto. Luvun lopuksi kirjoitan vielä siitä, miten osittamisen ajatus on auttanut minua ylipäättään jäsentämään omaa työtäni paremmin ja pilkkomaan vaikeita kokonaisuuksia mielekkään kokoiseksi tehtäviksi.

### 4.1 Osittaisuus

Kirkkopellon Ruumiillinen dramaturgia -kurssillaan esittämä väite on, että näyttelijän esiintyminen ja muuntuminen ovat ajallisesti, tilallisesti ja ruumiillisesti osittaisia. Pilkon tuon väitteen sellaiseksi kuin itse asian ymmärrän teatterin kontekstissa.

Osittaisuuden ajallinen ulottuvuus aukeaa varsin selvästi sitä kautta, että esitykset on aikataulutettu ja ne kestävät määrätyn ajan. Näyttelijä esiintyy vain tiettyinä aikoina. Hänen ruumiinsa on sidottu näyttämöhahmoon vain esitysten ajan, mutta muulloin hän on vapaa siitä.

Esiintymisen tilallisen osittaisuuden voi hahmottaa esimerkiksi näyttämön ja kulissin välisenä erona – teatterissa usein onkin näin. Näyttämön on tarkoitus näyttää jotakin, siksi siellä näytellään. Verhot ja kulissit taas peittävät, niiden takana ollaan piilossa.

Ajan ja tilan lisäksi osittaisuus ulottuu myös ruumiin tasolle, ja erityisesti tämä ulottuvuus koskee näyttelijän tekniikkaa. Kirkkopelto johdatteli meidät tämän hahmotuksen äärelle erilaisilla harjoitteilla, joista keskityn nyt kuvailemaan yhtä.

Harjoituksessa lattiaan vedetään maalarinteipillä ”raja”, eräänlainen kuviteltu kulissi, joka erottaa näyttämön ja näyttämön takaiset tilat, ns. backstagen. Seison teipin osoittaman kulissin takana ja työnnän sen yli näyttämön puolelle jonkin osan kehostani – tässä esimerkissä oikean jalkateräni nilkkaa myöten siten, että teipin piirtämä raja on sääreni puolivälissä. Keskityn kovasti oikeaan jalkaani; herkistän proprioseptiset aistini havaitsemaan siinä olevia jännitteitä sekä pieniä liikkeitä, joiden annan tapahtua ja laajeta hieman. Tuntoaistini viestit jalastani voimistuvat, koen lämpötilan muutoksia ja sen kosketukset lattiaan. Samalla katson jalkaani kuin jotakin vierasta jäsentä, ja saan myös näköaistinvaraista tietoa sen liikkeistä. Havaintoni alkavat väistämättä synnyttää myös jonkinlaista tulkintaa; näyttää esimerkiksi siltä kuin kakkosvarvas haluaisi isovarpaan päälle tai tuntuu kuin jalkapohjani muuttuisi hyytelöksi lattiaa vasten. Kun havaitsen jotakin mielestäni kiinnostavaa, jään jalkani kanssa tunnustelemaan sitä tapahtumaa pidemmäksi aikaa, kunnes tilanne tai tulkintani siitä alkaa taas vähitellen muuntua joksikin toiseksi.

Kurssin päätteeksi sovitimme siellä tehdyistä harjoituksista sekä valitsemistamme tekstimateriaaleista kokonaisuudet, jotka esitettiin Teatterimontussa ”Monttu auki – monologeja ja maalarinteippiä” - tapahtumassa 15.2.2018. Omaan sooloesitykseeni sisältyi osio, joka oli noussut suoraan yllä kuvaamastani harjoitteesta. Siinä oikea jalkani esitti eräänlaista lentävää ja tömistelevää tuhatkiloista hirmuliskoa. Koska jalka oli varsin äänetön, niin päätin ”dubata” sitä jakaakseni katsojille, mitä itse jalassa näin; kiruin hurjasti niin kuin kuvittelin tuon jalan näköisen liskon kiljuvan ja tuotin myös foley-tyyppisesti äänitehosteita, joilla pyrin ilmentämään otuksen valtavaa massaa ja muuttamaan mittakaavaa.

Tuota kohtaa oli erityisen nautinnollista esittää, koska koin hyvin selvärajaisena sen, mikä osa minusta tekee esitystä ja mikä osa saa ”olla rauhassa”. Minulla itselläni oli selvä näkemys siitä, mikä esiintymisessäni on tärkeää ja mikä vähemmän tärkeää. Koin, että en joutunut kokonaan olemaan esityksen keskiössä, mikä oli huojentavaa. Oli erityisen selvää, että spottivalo ei ollut minussa, vaan siinä erikoisessa jalkaterädinosauroksessa. Katsoin jalan esiintymistä itsekin sivusta kuin se ei kuuluisi minulle ylipäätään – se oli minulle leikkikalua, jolle annoin uuden elämän käyttämällä sitä kuin käsinukkeä.

Jalkani kohteileminen erillisenä tuotti minulle tunteen siitä, että olen etäällä omasta esiintymisestääni. Seuraavaksi avaan tarkemmin tuota kokemaani etäisyyttä.

## 4.2 Etäisyys

Harjoituksessa kokemani tunne etäisyydestä omaan esiintyvään ruumiiseeni tuntui tärkeältä havainnolta, mutta en osannut artikuloida, mitä tuo etäisyys käytännössä oli tai mitä merkitystä sillä voisi olla. Esa Kirkkopelto (2016) kuvailee artikkelissaan ”Joints and Strings: body and object in performance” harjoitteen, jonka myötä hahmotin konkreettisemmin, mitä voisi tarkoittaa etäisyys omaan esiintyvään ruumiiseeni. Harjoitteessa on tarkoitus liikutella esinettä niin, että se vaikuttaa omaavan oman, liikuttajasta riippumattoman, olemuksen tai ”tahdon”. Tähän muuntumiseen tähtäävää liikuttelua voidaan kutsua animoimiseksi tai nukettamiseksi. Ensin vieritetään sormella hernetä lattiaa pitkin – herneen epäsäännöllisen muodon vuoksi alkaa jossain vaiheessa näyttää siltä, että herne vastaa omasta liikeradastaan ja nukettaja vain seuraa sitä sormellaan. Seuraavaksi nuketetaan kiveä, joka pyritään saamaan avaruudessa painottomasti leijailevan asteroidin näköiseksi. Sitten nukettaja laittaa oman kätensä nyrkkiin ja tekee siitä asteroidin samoin kuin äsken kivistä. Lopulta asteroidin osan saa nukettajan oma pää. (Kirkkopelto, 2016, 53–54.)

En pureudu kyseiseen harjoitteeseen tämän tarkemmin. Olennaista analyysini kannalta on se, miltä minusta on tuntunut, kun olen hahmottanut näyttelijäntyötäni oman ruumiini nukettamisen kautta. Esimerkkinä siitä toimii Nörtti-sarjan viimeinen kohtaus (kohtaus), jonka päätin näytellä osittamisen keinoin. Kyseessä oli koko kolmen tuotantokauden mittaisen sarjan viimeinen kohtaus ja viimeinen kuva (3. tuotantokausi, 8. jakso, kohta 15:45). Kohtauksessa roolihenkilöni avaa ovikellon soitua kotinsa oven, jonka takana seisoo yllättäen hänelle tärkeä henkilö. Kohtauksella on roolihenkilöni ja koko sarjan draaman kaaren kannalta iso painoarvo. Olin ajatellut, että siinä tulisi olla paljon tunnetta.

Aikataulusyistä kyseinen kohtaus (kuten useimmat muutkin) tuli saada kuvattua hyvin nopeasti, emmekä olleet ohjaajan kanssa ehtineet valmistautua siihen riittävästi etukäteen. Halusin roolihenkilöni ilmentävän kohtauksessa hämmennystä ja helpottuneisuutta, jopa onnellisuutta. Päätin ratkaista kohtauksen osittamalla; näytellä vain huulillani ja silmilläni, niitä nukettamalla. Ennen kohtauksen kuvaamista luonnostelin suuni ja silmiäni liikkeistä seuraavan sommitelman:

- 1) pieni hymynkaltainen levitys huulissa, ”valmiina toivottamaan jonkun tervetulleeksi”  
→ roolihenkilöni avaa oven ja näkee, kuka sen takana on
- 2) hymy tippuu, huulet puristuneena (roolihenkilöni perusilme/-viritys), silmät räpähtävät pari kertaa, ”kuin ei ihan uskoisi silmiään”

- 3) leuka rentoutuu, jolloin huulet pääsevät vähän aukeamaan  
→ tauko, jonka aikana vastanäyttelijäni replikoi
- 4) suu aukeaa vähän lisää
- 5) hymy alkaa silmistä, kiristän hieman silmäkulmia
- 6) suu yhtyy hymyyn, huulet tulevat yhteen ja kiristyvät sivuille
- 7) hymy voimistuu, silmät ja huulet kiristyvät lisää

Ohjaaja oli tyytyväinen luonnokseeni. Toistin sen itsekseen noin viisi kertaa, minkä jälkeen tiesin pystyväni toistamaan sen myös kameran edessä.

Valintani tuntui hyvältä ja käytännölliseltä, koska se oli helppo toistaa useiden ottojen ajan, eikä se vaatinut minulta mitään erityistä virittäytymistä ennen kuvaamista. Riitti, että keskityin kovasti huulieni ja silmiäni liikkeisiin ja jännitteisiin. Kirkkopellon jäsentelyn mukaan ne olivat näyttämöllä ja muu ruumiini sai olla rauhassa kulissien takana.

Erityisen merkittävältä tuntuvan havainnon tein silloin, kun katsoin kyseistä kohtausta sarjan saadessa ensi-iltansa. Tuntui hyvin mukavalta ja turvalliselta katsoa kohtausta. Tunne oli samankaltainen kuin aiemmin kuvaamassani nuketusharjoitteessa, jossa käsi saadaan näyttämään asteroidilta. Katsoin kohtausta ja näytti siltä, että ”oho, tuo poika tuli iloiseksi” – samoin kuin käsiasteroidia katsoessani näyttää siltä, että ”oho, asteroidi”. Tunne muistutti minua myös siitä sooloesitykseni hetkestä, jossa jalkani esitti hirmuliskoa. Näitä kokemuksiani yhdistää se, että niissä jokin ruumiini osa on tuntunut etäiseltä ja vieraalta, mistä on tullut turvallinen olo.

Esa Kirkkopelto (2016, 54) kuvailee herneessä ja kädessä tapahtuvaa muuntautumista seuraavasti:

”- - the scenic transformation, be it potential or more specific, is sustained by the animating movement that separates the object from its surroundings by giving it a quasi-autonomous status. The joints that animate the green pea are looser than those connecting the stone to the hand or the fist to the arm of the operator, but in neither case are they cut.”

Minusta se on erityisen hyvä kuvaus paitsi kiven tai käden muuntautumisesta asteroidiksi, myös minun muuntautumisestani kohtauksen roolihenkilöksi. Kirkkopellon harjoitteessa kättä liikutellaan siten, että näyttää kuin se ei olisi riippuvainen sitä liikuttelevasta muusta ruumiista (engl. separate the object from its surroundings). Nörtin kohtauksessa liikuttelin silmiäni ja huuliani siten, että näytti kuin ne eivät olisi riippuvaisia juuri siitä koreografiasta, jonka olin niille luonut. Kummassakin tapauksessa tavoitteena on

nukettaa tiettyjä kehonosia siten, että näyttää kuin ne liikkuisivat ihan muista syistä; käsi, koska se on asteroidi avaruudessa – huulet ja silmät, koska roolihenkilö hämmästyí ja tuli iloiseksi.

### 4.3 Nautinto ja turva

Ruumiillinen dramaturgia -kurssilla Kirkkopelto esitti hypoteesin, jonka mukaan ruumiin osittamisen avulla näyttelijä voisi näyttää vain sen, minkä haluaakin näyttää, minkä ansiosta työstä on helpompi nauttia. Oma kokemukseni puoltaa Kirkkopellon hypoteesia.

Äsken esittelemääni kohtausta oli nautinnollista paitsi tehdä, myös itse katsoa. Minulle oli selvää, että keskiössä oli luomani sommitelma, huulieni ja silmieni koreografia, jota katsoessani en joutunut yllättymään, sillä se näytti juuri siltä kuin oli tarkoituksin. Kohtauksen osana se muodosti toivotun vaikutelman hämmennyksestä ja ilosta.

Osittaminen on tuntunut selkeältä keinolta saada omaan työhön etäisyyttä, joka taas edesauttaa työstä nauttimista. Nautinnon suhteen tuntuu olevan pitkälti kyse myös siitä, että näyttelijäntyöllinen ratkaisuni on itselleni riittävän selvä. Esimerkiksi DragonSlayer666:n suhteen olin ratkaissut roolihahmoni ryhdin, kävelyn ja kasvojen perusilmeen hyvin tarkasti. Oli suunnattoman nautinnollista saada näyttää tuota hiottua kävelyä laajoissa kuvissa. Ryhti ja kasvojen perusilme toimivat myös eräänlaisena kytkimenä, jolla kytkin hahmon ”päälle” ja ”pois”, tarkistin ne aina ennen kuin kamera pantiin käyntiin. Niiden avulla ”astuin näyttämölle”. DragonSlayer666:n ääni sen sijaan oli osa, jota en ollut ratkaissut kyllin tarkasti. Minulla oli hajanaisia ideoita, joille tuli käyttöä eri kohtauksissa, mutta mitään tarkkaa ydintä, johon olisin sitoutunut, ei ollut. Äänenkäyttöni oli vähän mitä sattuu, välillä en kiinnittänyt siihen juurikaan huomiota. Aika ajoin oli epäselvää, kuka äänessä on – Samuel Kujala vai DragonSlayer666. Äänen suhteen en saanut tarpeeksi etäisyyttä omaan esiintyvään ruumiiseeni, mistä syystä olen kokenut olevani sen kanssa liian paljaana yleisön katseiden alla myös siviilissä. Kun joku minulle vieras Nörtti-sarjan katsoja ”bongaa” minut kadulla ja tulee juttelemaan, minun tekisi mieli olla vain hiljaa, sillä heti, kun avaan suuni, kuulen itsekin Dragonslayerin äänen.

### 4.4 Tehtävien osittaminen

Olen huomannut, että osittamisen idea voi auttaa hahmottamaan omaa työtä ylipäättään, myös julkisuutta. Tällöin en puhu osittamisesta suoranaisesti näyttämöllisestä näkökulmasta vaan yleisemmin tehtävien jakamisesta mielekkään kokoisiksi osiksi. Esimerkiksi kohtaamiset katsojieni kanssa ovat ahdistaneet

minua, mikä ei ole yllättävää, sillä kohtaamisen hetkellä olen usein alkanut huolehtia koko julkisesta identiteetistäni ja lisäksi vielä edellisistä ja tulevista roolitöistäni ja esiintymisistäni. Tällöin kokonaisuudesta tulee niin monimutkainen, että sitä on mahdoton hahmottaa, saati hallita. Sen sijaan voin osittaa tuon tehtävän yksinkertaisiksi palasiksi, joita toteuttamalla alkaa kokonaisuuskin muuttua.

Annan esimerkin onnistuneesta ja osittuneesta julkisuuden hallinnasta. Esiinnyin YleX:n videohaastattelussa Samuel Kujalana ja kerroin roolityöstäni DragonSlayer666:n parissa. Halusin tehdä näkyväksi selvän eron minun ja roolihahmoni välillä. Tätä eroa ilmentääkseni asetin haastattelussa tehtäväkseni pysyä mahdollisimman etäällä Dragonslayerin ruumiillisuudesta; avasin ryhtini mahdollisimman avonaiseksi ja nojasin rennosti taaksepäin, puhuin rauhallisesti ja hymyilin paljon – kaikki asioita, joita roolihahmolta ei voisi odottaa. Tuohon selkeään ja riittävän yksinkertaiseen tehtävään nojaten pystyin nauttimaan haastattelusta.

Samankaltainen kokemus minulla on selftaper tekemisestä. Selftape on näyttelijän itse kuvaama koekuvausnauha, jonka avulla tuottaja tai ohjaaja arvioi näyttelijän sopivuutta johonkin tiettyyn tuotantoon tai rooliin. Usein selftapeen pyydetään jonkin näytellyn kohtauksen lisäksi vapaamuotoinen esittäytyminen, joista juuri jälkimmäinen tuotti minulle toistuvasti melkoisia vaikeuksia. Erään selftaper kohdalla tuo esittäytyminen tuli tehdä englanniksi, mikä oli yllätyksekseni huomattavasti vaivattomampaa kuin aiemmat esittäytymiset suomeksi. Oivalsin, että englanniksi esittäytyminen oli helpompaa, koska olin asettanut itselleni selkeämmän, yksinkertaisen ja mielekkään tehtävän: hyvän englannin kielen ääntämisen. Aiemmissa esittäytymisissä tehtäväni oli ollut antaa hyvä ensivaikutelma, johon kuului osoittaa, että olen ahkera, innostunut, vakavasti otettava ja taiteellisesti kunnianhimoinen näyttelijä sekä reilu ja luotettava työkaveri – kokonaisuus oli liian monimutkainen ja haastava. Oivalluksen jälkeen olen toteuttanut suomenkielisetkin esittäytymiset keskittyen hyvään ääntämykseen, ja niiden tekeminen onkin ollut huomattavasti nautinnollisempaa ja helpompaa.

## 5 Yleisösuhde

On selvää, että esiintymisteni hahmottaminen osittaisuuden kautta on tuonut itselleni rutkasti vapautta ja nautintoa. Epäselväksi on kuitenkin jäänyt, onko tekniikallani katsojien kannalta mitään merkitystä. Jos omasta mielestäni jalkani esiintyy ja muuten olen piilossa taka-alalla, mutta katsoja arvioi minun luonnettani ja tuijottaa finnejä naamassani, niin kuinka piilossa lopulta olen? Tai jos ohjaaja päättää käyttää elokuvassaan minusta kuvamateriaalia, jonka kamera on taltioinut jo ennen varsinaisen kohtauksen alkua, niin kuinka kirkkaasti voin erottautua roolihahmostani? Tässä luvussa kuvailen ensin esimerkkitilanteen, jossa saan yksityisenä hetkenä yllättäen yleisön jonkun tunnistaessa minut kaupungilla, ja pohdin sellaisten tilanteiden vaikutusta minuun. Sen jälkeen jäsenän näyttelijän esiintymisen osittuneisuutta elokuvassa ja nykyisenkaltaisissa moninaisissa medioissa.

### 5.1 Kohtaus kadulla

Eräs keskeinen toistuva kokemus osittaisjulkisessa ruumiissani on se, kun joku minulle ventovieras ihminen julkisella paikalla täysin yllättäen, pyytämättä tai lupaakaan kysymättä lähestyy minua, koska hän tunnistaa minut jostakin esityksestäni. Sellaiset kokemukset ovat saaneet minut kyseenalaistamaan kokemukseni esiintymisteni osittaisuudesta.

Minun tapauksessani laajaa julkisuutta saaneita roolitöitä ei ole kuin yksi, ja tähtihahmoni kiinnittyy lähinnä DragonSlayer666-roolihahmoon, mistä syystä minua lähestyneet katsojat ovat yleensä jopa kutsuneet minua tuolla roolinimellä – tai tuttavallisemmin roolihahmon lempinimellä ”Drago”. Kuvailen seuraavaksi erästä näistä kokemuksista sekä sitä, mitä tällaiset tilanteet ovat saaneet minussa aikaan. Uskon, että tämä voi auttaa lukijaa hahmottamaan, kuinka moniulotteisia julkisuuden mekanismit ovat.

27.4.2019 Tampereella noin kello 22 olen keskustassa kävelemässä ystäväni luo kylään. Ohitan 5–6 hengen teinipoikaporukan, jolloin joku heistä tunnistaa minut ja huudahtaa: ”Drago! Dragonsleijeri!” En reagoi mitenkään vaan jatkan matkaani. Yksi heistä lähtee perääni ja noin sadan metrin päästä tulee kadun toisella puolella rinnalleni. Hän lähtee yhtäkkiä juoksemaan ilmeisesti päästäkseen edelleni. Juostuaan noin 15 metrin etäisyydelle ohitseni hän alkaa ylittää suojatietä päästäkseen samalle puolelle katua kanssani, minun reitilleni. Päätän samalla hetkellä vaihtaa minäkin puolta, ylitän kadun. Poika pysähtyy keskelle suojatietä ja palaa sitten sille puolelle katua, josta lähtikin. Hän kävelee minua vastaan, ohittaessamme toisemme tuijotamme toisiamme silmiin; olen kohtaamiselle avoin, mutta hän ei sano



mitään vaan menee ohi. Pian selkäni takaa kuuluu puheensorinaa, josta päätelen, että koko porukka seuraa minua ja yksi oli toiminut heidän ”lähettinään”, eräänlaisen tiedustelijan roolissa. Yhtäkkiä pojat alkavat huutaa kovaan ääneen ja toistuvasti: ”Drago!! Hei! Drago! DRA-GON-SLEI-JERI!” – tulkitsen huudoissa jopa epätoivoisen anomisen sävyjä. En pysähdy enkä reagoi millään tapaa – tekisi kyllä mieli alkaa juosta karkuun. Mietin, kuvaavatko he minua, esiinnynkö jo jonkun Instagram-sivulla. Saavun ystäväni pihaan. Soitan summeria ja toivon, että ovi aukeaa nopeasti. Pelkään, että pojat saavuttavat minut ja änkeävät voimalla sisälle, tai että vähintään joudun kertomaan yksityisasiotani, kuten kuka siinä asuu. Vihdoin summeri soi ja saan oven auki. Vielä sisään astuessani kuulen huutoja jonkin matkan päästä.

Yleisön yhtäkkiä huutaessa minulle tipahdan siitä iskusta näyttämölle – vieläpä spottivaloon. Adrenaliinia tulvahtaa verenkiertooni, ja syke pomppaa 140:een. Tajuan olevani yleisön edessä, katseen alla. Esitys on alkanut, mutta en tiedä yhtään mitä pitäisi esittää – ensi-iltaa edeltävistä painajaisista tuttu tunne. Kirkkopellon Ruumiillinen dramaturgia -kurssilla esittelemä jako näyttämöön ja näyttämön takaisiin tiloihin auttaa hahmottamaan kokemustani yleisön yllättävästä kohtaamisesta. Kävellessäni yksin kaupungilla en ole missään nimessä näyttämöllä vaan oikeastaan niin kulisseissa, että en edes ajattele olevan mitään näyttämön rajaa. Minut tunnistavat henkilöt tekevät huutelullaan, tuijottelullaan ja salakuvaamisellaan itsestään yleisön, ja niin myös koko ruumiini tulee kiskotuksi näyttämölle.

Syy siihen, että en reagoinut heidän huutoihinsa ei ollut se, että silmittömästi pelkäisin yleisöni kohtaamista, vaan se, etten suostu tottelemaan väärää nimeä. Jos tottelisin nimeä ”DragonSlayer666” tulisin samalla väistämättä myöntäneeksi, että minä todella olen tuo roolihahmoni, jona yleisö minua pitää, ja josta haluan erottautua.

Tällaisten kokemusten toistuessa kaikki julkinen tila alkaa pikkuhiljaa muuttua. Eläessäni osittaisjulkisena ruumiina on mahdollista, että tulen täysin yllättäen, yksityisenä hetkenä, liitetyksi osaksi omia julkisia esiintymisiäni.

## **5.2 Leikely näyttelijä**

Minua on turhauttanut ja vaivannut kokemus siitä, että vaikka olisin näyttelijäntyössäni käyttänyt kuinka osittavaa tekniikkaa, niin sillä ei välttämättä ole esityksen vastaanoton ja yleisösuhteen kannalta juurikaan merkitystä. Tähtikulttuurissa yleisöksi oppineet katsojat saattavat silti olettaa minun olevan

yhtä kuin esittämäni roolihahmo ja he saattavat koska tahansa repiä minut takaisin näyttämölle, kuten yleisön huutaessa minulle kadulla yhtäkkiä. Johdannossa esittelemääni Benjaminin (1989, 154) ajatusta vapaasti jatkaen: minusta elokuvaksi irrotetut kuvat eivät jää minusta erilleen vaan iskeytyvät yleisöni kautta suoraan takaisin minun lihaani, minun naamalleni.

Esiintymisen osittaisuuden kannalta elävä kuva ja internet suoratoistopalveluineen ovat erityisen kiinnostavat. Elokuvan ja internetin myötä näyttelijät voivat esiintyä missä tahansa ja myös monissa paikoissa yhtä aikaa, jolloin esiintymisen ajallistilallinen osittaisuus hämärtyy. Hahmotan näyttelijänä esiintymiseni nykyisen kaltaisissa moninaisissa mediaympäristöissä seuraavalla tavalla:

- 1) Teatteri; esiintyjä samassa tilassa ja ajassa katsojan kanssa
  - esiintyminen ajallistilallisesti osittaista
  - osittaisuus mahdollista toteuttaa ruumiin tasolla
- 2) Mediavälitteiset live-esiintymiset sekä etäläsnäolo; esiintyjä samassa ajassa katsojien kanssa
  - osittaisuus hämärtyy tilan suhteen mutta toteutuu ajallisesti
  - esitys irtoaa esiintyjän ruumiista
- 3) Elokuvateatterissa; katsoja ja esiintyjä eivät ole samassa ajassa eivätkä paikassa
  - esitys on ajallisesti ja paikallisesti rajattu elokuvanäytöksiin, mikä noudattaa osittaisuuden periaatetta
  - esitys on esiintyjän ruumiista täysin irti
- 4) Suoratoistopalvelut; katsoja on ”koti-sohvalla”
  - esitys voi alkaa milloin tahansa, mutta saatavuus saattaa olla ajallisesti rajattu (esim. kymmenen vuoden esitysoikeudet)
  - esitys voi alkaa missä tahansa, mutta on rajattu jollekin teknologiselle alustalle
  - esitys on esiintyjän ruumiista irti
- 5) Vapaa internet
  - esitys on aina vain ns. klikin takana, osittaisuus ajallisesti ja tilallisesti täysin hämärtynyt
  - esitys on esiintyjän ruumiista irti

Maininnan arvoinen on Paul Valéry'n ennustus, johon törmäsin Benjaminin esseessä. Vuonna 1934 julkaistussa teoksessaan *Pièces sur l'art* Valéry kirjoittaa:

”Samalla tavoin kuin vesi, kaasu ja sähkövirta johdetaan koteihimme äärettömän vaivattomasti pitkänkin välimatkan takaa meitä palvelemaan, samalla tavalla meille tullaan

tarjoamaan näkö- ja kuulokuvia, jotka pienen kädenliikkeen, lähes eleen kautta tulevat luoksemme ja taas katoavat samalla tavalla.” (Valéry teoksessa Benjamin 1989, 142.)

Se on hyytävä kuvaus esimerkiksi suoratoistopalvelujen toimintaperiaatteesta ja viehätystä. Benjaminin (1989, 141–142) mukaan ponnistukset äänitsteknologian kehittämiseksi olivat jo osoitus tästä suunnasta, johon elokuva oli menossa.

Elokuva muotona asettaa esiintymisen osittaisuuden kiinnostavaan valoon. Yhtäältä elokuva on perusluonteeltaan täysin irrallaan esiintyjästä; valkokankaalle, televisioruudulle tai älypuhelimien näytölle heijastetaan leikelyä ja säädelyä kaksiulotteista kuvaa, ja tuosta kuvasta syntyy esitys. Quinin (2010, 46) sanoin ”näyttelijän kuva on selvästi filmihahmo, esteettistä tarkastelua varten luotu heijastus”. Tuo kuva on esiintyjästä itsestään hyvin etäällä; se on eri ajassa, eri tilassa ja esiintyjän ruumiista irti. Kuitenkin näiden kuvanvaraisten esitysten saatavuuden räjähdettyä Valéryn ennustuksen mukaisesti, on esiintymisen osittainen luonne hämärtynyt perustavanlaatuisesti; näyttelijät voivat esiintyä monessa paikassa samaan aikaan milloin milläkin näytöllä aina yleisön niin pyytäessä, ja julkisuuden myötä nuo esiintymiset tulevat liitettyksi näyttelijän koko ruumiiseen yleisön toimesta. Päätelen, että juuri esiintymisen osittaisuuden hämärtyminen on keskeinen osa omaa hämmennystäni, jota olen tässä työssäni lähtenyt purkamaan.

## 6 Lopuksi

Julkisuudesta kokemani järkytys helpottui, kun lukemani tiedon avulla opin ymmärtämään tähteyden ilmiötä ja mekanismeja. Ahdistukseni väheni teoreettisen hahmotukseni kehittyessä. Samalla ymmärsin myös, että kysymys julkisuudesta on myös näyttelijäntaiteellisesti erittäin olennainen kysymys. Ymmärrykseni kasvu johti huomaamattani myös tarpeeseen hallita sitä, miten esityksiäni katsotaan. Tarpeesta hallita yleisöä taas kumpusi uudenlaista ahdistusta, joka ilmeni paitsi yleisöni välttelynä myös ärtymyksenä ’tyhmiin’ katsojiin, jotka eivät erota faktaa fiktiosta.

Vähänkin tarkemmin ajateltuna ei ole todellakaan reilua syyttää yleisöä siitä, millaisiksi katsojiksi vallitseva kulttuuri on heidät opettanut – mielestäni ei ole reilua ylipäättään puuttua yleisöni reagointiin niin kauan kuin se ei ole tarkoituksellisesti loukkaavaa tai vahingollista. Erityisen olennainen oppi on ollut se, että yleisön mahdollisten tulkintojen tai mielipiteiden murehtiminen ei auta näyttämisen tai katsojan kohtaamisen hetkellä pätkääkään. On kiistattoman tärkeää olla näistä tulkinnoista ja niiden dynamiikasta tietoinen ja pohtia niitä, mutta tälle pohdinnalle on osoitettava oma hetkensä. Noista pohdinnoista voi nousta ratkaisuja esiintymisiini niin haastatteluissa kuin näyttämöteoksissakin, mutta esityksen hetkellä oman tähtihahmon tai julkisuuskuvan monimutkaisuuden tiedostaminen vaatisi niin paljon huomiota, että sitä jäisi esiintymiseen liian vähän. Tehtävät on jaettava mielekkään kokoisiksi kokonaisuuksiksi.

Olen päätenyt hyväksymään sen, että minä en ole vastuussa yleisöni tavoista katsoa esityksiäni, eikä minun näin ollen ole myöskään syytä yrittää hallita niitä. En voi yksin näyttelijäntekniikkani avulla määrätä yleisöni tapaa katsoa. Tärkein anti mitä tekniikkani voi olla, on se, millaisen suhteen se tarjoaa minulle omaa työtäni kohtaan. Jos tekniikkani auttaa minua kokemaan työstäni nautintoa, kuten esimerkiksi osittaisuuden noudattaminen on tehnyt, on sillä suuri merkitys. Työni on nautinnon myötä kestävämmällä pohjalla, jolloin on todennäköisempää, että pystyn elämään onnellista elämää näyttelijän ammatissani.

Tutkielmani valossa on todettava, että ollakseen itsenäinen näyttelijän tulee olla tietoinen oman tähtihahmonsensa ja intertekstinsä mahdollisista vaikutuksista niihin teoksiin, joiden osana hän esiintyy. Näyttelijän oma ymmärtämättömyys näistä antaa tuotannoille mahdollisuuden käyttää näyttelijää haluamallaan tavalla ilman vastavuoroisuutta tai kritiikkiä. Mielestäni nimenomaan näyttelijän tulisi ensisijaisesti ja myös viime kädessä vastata päätöksistä antaa julkisuuteen mitään haastatteluja tai kuvia,

koska niiden rakentama interteksti ja tähtihahmo kulkevat juuri hänen mukanaan, hänen kasvoillaan, ja ovat olennaista hänen tulevan taiteellisen työnsä kannalta.

Lopuksi tahdon vielä painottaa, että mielestäni näyttelijöiden sen enempää kuin muidenkaan tekijöiden ei tulisi hyväksyä tähtikulttuuria kritiikittä. Tähän passivoituneeseen asenteeseen törmäsin toistuvasti yrittäessäni herätellä aiheesta keskustelua näyttelijäkollegoideni, saati tuottajien kanssa. Me tekijöinä luomme tätä kulttuuria ja olemme vastuussa myös sen ideologisista ulottuvuuksista.

## Lähteet

Benjamin, Walter. 1989 [1936]. ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella.” Suomennos Markku Koski. Teoksessa Markku Koski & Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.). *Messiaanisen sirpaleita*. Jyväskylä: Tutkijaliitto, s. 139–173.

Finnpanel. 2019. ”Katsotuimpien ohjelmien TOP-listat: Kotimainen fiktio, huhtikuu 2019.” Finnpanel Oy:n Tv-mittaritutkimus. <https://www.finnpanel.fi/tulokset/tv/kk/ohjryh/2019/4/kotimfiktio.html> (luettu 17.5.2019)

Dyer, Richard. 1979. *Stars*. Lontoo: British Film Institute Publishing.

Dyer, Richard. 2002 [1987]. ”Monroe ja seksuaalisuus.” Suomennos Kaarina Nikunen. Teoksessa Martti Lahti (toim.). *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, s. 117–175.

Kirkkopelto, Esa. 2016. ”Joints and strings: Body and object in performance.” *Performance Philosophy Vol 2, No 1*, -verkkojulkaisu. <http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/70/93> s. 49–64

IMDb. 2011. ”100 Greatest Actors of All Time.” Elokuvatietosivusto IMDb. <https://www.imdb.com/list/ls000034841/> (luettu 12.5.2019)

Quinn, Michael. L. 2010 [1990]. ”Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka.” Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa Pirkko Koski (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen* (2010). Keuruu: Otava, s. 44–63.

## Esitykset

Esitys: Rikos ruutupaperilla. Käsikirjoitus ja ohjaus Esa Latva-Äijö. Näyttelijöinä Esko Kovero, Arttu Ratinen, Ville Majamaa, Elina Rintala ja Aliisa Pulkkinen. Esitys Tampereen teatterin Frenckell-näyttämöllä 4.5.2019 kello 14:30.

Kohtaus sarjasta ”Nörtti: DragonSlayer666”. 2019. Käsikirjoitus ja ohjaus Aleks Delikouras. Tuotanto Dionysos Films ja Yle. 3. tuotantokausi, 8. kohtaus, kohta 15:45–16:13. <https://areena.yle.fi/1-4376178> (katsottu 20.5.2019)