

Sofia Smeds

VAIKUTTUVA SIELU
Näyttelemine affektiivisena tapahtumana

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Teatteritaiteen maisterin opinnäyte

Maaliskuu 2021

TIIVISTELMÄ

Sofia Smeds: Vaikuttuva sielu: näyttelemisen affektiivisena tapahtumana
Maisterin opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatterityön tutkinto-ohjelma
Maaliskuu 2021

Tässä opinnäytteessä tarkastelen näyttelemisen tekniikastani tekemiäni havaintoja, jotka ovat syntyneet opinnäytteeni taiteellisessa osassa *Ruusuruoska*-esitysprosessissa vuosina 2019–2020. Prosessin lähtökohtana oli tutkia näyttelijän ruumiillista vaikuttumista sekä affektiivista näyttelemistä. Tarkastelen affektiteoreettista kirjallisuutta näyttelemisen näkökulmasta ja pyrin muotoilemaan, mitä affektiivinen näyttelemisen minulle tarkoittaa. Kuvailen ja erittelen näytellessäni tapahtuvaa vaikuttumista sekä *Ruusuruoska*-prosessissa käyttämiemme työtapojen ja harjoitteiden vaikutusta näyttelemiseeni. Jäsenän oppimiseni neljäksi löydökseksi: oman näyttelijän-dramaturgian työstäminen, affektiivinen työskentely kanssänäyttelijän kanssa, affektiivisuuden ja draamallisuuden suhde sekä työskentelyn sielullinen ulottuvuus.

Avainsanat: Näyttelijäntaide, affekti, affektiteoria, näyttelijäntekniikka, näyttelijändramaturgia, vaikuttuminen, ruumiillisuus, materiaalisuus, sielu

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	1
2	OPINNÄYTTEEN KÄSITTEELLISET LÄHTÖKOHDAT	3
	2.1 Näyttelijäntekniikka, näyttelijändramaturgia, vaikuttuminen	3
	2.2 Affekti.....	4
3	<i>RUUSURUOSKA</i> -ESITYSPROSESSI	9
	3.1 Affektiiviset harjoitteet ja tekniikat.....	10
	3.2 Kohtausten harjoittelu	14
	3.3 Näytteleminen materiaalisuus.....	16
4	HANKAUKSET JA LÖYDÖKSET	22
	4.1 Näyttelijändramaturginen prosessi.....	22
	4.2 Työskentely kanssänäyttelijän kanssa	26
	4.3 Affektit draamallisessa näyttämötyöskentelyssä	30
	4.4 Sielu.....	34
5	AFFEKTIIVISIA EHDOTUKSIA: <i>KUN ON TUNTEET</i>	44
	LÄHTEET	48
	LIITTEET	51

1 JOHDANTO

Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelmassa (Näty) saamani näyttelijäkoulutuksen myötä olen alkanut ymmärtää näyttelemisen erilaisista aistimuksista, tuntemuksista ja ajatuksista vaikuttamisena. Vaikuttaminen on jatkuvasti käynnissä olevaa kanssakäymistä itsessäni ja itseni ulkopuolella ilmenevien materiaalien kanssa. Se, mitä aistin, koen ja ajattelen, vaikuttaa minuun, ja olemiseni ikään kuin rakentuu tästä dynamiikasta. Näytellessä pyrin jäsentämään tätä vaikuttumista, ohjaamaan sitä ja tekemään sen suhteen valintoja.

Syvennyin tutkimaan vaikuttumisen kysymyksiä maisterin opinnäytteeni taiteellisessa osassa esityksessä *Ruusuruoska*. Esityksen ohjasi taiteilija-tutkija Esa Kirkkopelto, ja se sai ensi-iltansa syksyllä 2019 Teatteri Takomossa (tarkemmat esitystiedot liitteissä). Esityksen lähtökohtana olivat näyttelijän ruumiillinen vaikuttaminen sekä affektiivinen näytteleminen. Tämän maisterin opinnäytteeni kirjallisen osan tarkoituksena on tarkastella *Ruusuruoska*-esitysprosessin aikana tekemiäni havaintoja omasta näyttelemisestääni ja prosessimme työtapojen vaikutuksesta siihen. Pyrin kuvailemaan ja erittelemään näytellessäni tapahtuvaa vaikuttumista; pidän kirjoittamista menetelmänä jäsentää sitä, mitä minussa tapahtuu silloin, kun näytelen. Opinnäytteeni keskeiseksi käsitteeksi olen valinnut *affektin*, joka nousi esiin *Ruusuruoska*-esitysprosessissa. Affekti-käsite tarjoaa mielestäni kiinnostavia tulokulmia näyttelemisessä tapahtuvan vaikuttumisen kuvailuun, koska se pureutuu tarkasti erilaisten ruumiiden ja materiaalien toisiinsa kytkeytymisen prosesseihin. Pyrin selvittämään, mitä affekti näyttelemisen yhteydessä tarkoittaa ja millaista on affektiivinen näytteleminen. Opinnäytteeni pääasiallisena materiaalina toimivat *Ruusuruoska*-esitysprosessin aikana tekemiäni työpäiväkirjamerkinnot. Kirjallisina lähteinä käytän affektiteoreettista tutkimuskirjallisuutta, kuten Teemu Tairan (2007) ja Katve-Kaisa Kontturin (2007; 2012) sekä Gregory Seigworthin ja Melissa Greggin (2010) kirjoituksia, sekä uudehkoa näyttelemistä käsittelevää kirjallisuutta, muun muassa Pauliina Hulkon (2011; 2013) sekä Eugenio Barban (2010) kirjoituksia.

Aloitan opinnäytteeni esittelemällä sen käsitteelliset lähtökohdat luvussa kaksi. Valotan näyttelijäopinnojen aikana omaksumaani terminologiaa, joka muodostaa perustan pohdinnoilleni. Tarkastelen affekti-käsitettä tutkimuskirjallisuuden avulla ja esittelen näkökulmat, jotka ovat mielestäni näyttelemisen kannalta kiinnostavia. Luvussa kolme esittelen *Ruusuruoska*-esitysprosessin pääpiirteittäin. Lisäksi kuvailen *Ruusuruoskassa* käyttämiämme affektiivisia harjoitteita ja harjoittelamisen tapoja sekä pohdin näiden vaikutuksia näyttelemiseeni ja

esityksemme. Neljännessä luvussa tarkastelen oppimistani *Ruusuruoskassa*. Jäsennän oppimiseni neljäksi löydökseksi: oman näyttelijädraamaturgian työstäminen, affektiivinen työskentely kanssänäyttelijän kanssa, affektiivisuuden ja draamallisuuden suhde sekä työskentelyn sielullinen ulottuvuus. Opinnäytteen viimeisessä eli viidennessä luvussa muotoilen ehdotuksia affektiivisiksi harjoittelun tavoiksi ja tehtäviksi, joita voisin toteuttaa syksyllä 2021 tapahtuvassa, minun ja kurssitoverini Inke Koskisen yhteisessä esitysprosessissa *Kun on tunteet*.

Tämä opinnäyte pohjautuu haluuni sanallistaa omaa näyttelijäntekniikkaani. Pyrkimykseni on ymmärtää paremmin omaa näyttelemistäni, kyetä erittelemään siinä ilmeneviä ruumiillisia tapahtumia sekä pystyä kertomaan niistä. Näen tämän käsitteellistämisen merkittävänä osana oman näyttelemiseni kehittymistä. Sanat, joita valitsen käyttää, ja tavat, joilla näyttelemisestä puhun, alkavat ohjata näyttelemistäni. Uskon, että kirjoittamisen avulla näyttelijäntekniikasta tulee helpommin jaettavissa olevaa, ja yhteisen keskustelun myötä näyttelemisen ruumiillinen ja teoreettinen ajattelu voi kehittyä. Pidänkin juuri näyttelijää avainasemassa koko teatterin taidemuodon kehittämisessä. Uudet tavat esittää ja katsoa esityksiä vaativat mielestäni ennen kaikkea näyttelijän ajattelua.

2 OPINNÄYTTEEN KÄSITTEELLISET LÄHTÖKOHDAT

Tapaani käsitteellistää omaa näyttelemistäni on vaikuttanut näyttelijätaiteellinen koulutukseni. Seuraavaksi avaan muutamia tässä opinnäytteessä käyttämiäni käsitteitä, jotka ovat koulutuksessani perussanastoa, mutta eivät mahdollisesti ole teatterialalla yleisesti käytettyjä tai sisältävät sen piirissä useita merkityksiä. Tämän jälkeen syvennyn tarkastelemaan affekti-käsitettä.

2.1 Näyttelijäntekniikka, näyttelijändramaturgia, vaikuttuminen

Näyttelijäntekniikalla (ks. esim. Silde ym. 2011) tarkoitan sekä opittuja yksittäisiä tekniikoita että laajempaa ”apuvälineistöä”, jota näyttelijä joko tietoisesti tai tiedostamattaan hyödyntää näyttelemistapahtumassa. Yksittäisissä nimetyissä tekniikoissa on jokin tiedostettu ja nimetty päämäärä, johon tekniikalla pyritään. Laajempi ”apuvälineistö” taas käsittää näyttelijän omaksumat ja soveltamat tavat lähestyä esityksen materiaaleja kuten tekstiä, näyttämöllisiä tilanteita, tilaa ja kanssänäyttelijöitä. Näyttelijäntekniikka ei välttämättä ole nimettävissä joksikin yleisesti tiedossa olevaksi tekniikaksi, kuten Chekhov-tekniikka, mutta nähdäkseni jokaisen näyttelijän työskentely perustuu aina jonkinlaiseen kokemuksen, koulutuksen ja työskentelyn myötä syntyneeseen ja omaksuttuun tekniikkaan. Ajattelen, että näyttelijälle on eduksi tulla tietoiseksi omasta tekniikastaan. Sillä tavoin työskentelyn prosessit tulevat tietoisemmiksi ja kanssataiteilijoiden kanssa jaettaviksi, jolloin niitä on mahdollista muuttaa ja kehittää. Teoksessa *Nykynäyttelijän taide* (Silde ym. 2011, 209) näyttelijäntekniikka nimetään nykynäyttelemisen yhdeksi osa-alueeksi näyttelijändramaturgian ja työskentelyn etiikan ohella.

Näyttelijändramaturgialla (ks. esim. Barba 2010; Hulkko 2011) tarkoitan näyttelijän taiteellista työtä, jossa näyttelijä muodostaa omista ruumiintaiteellisista ratkaisuksistaan dramaturgisen kokonaisuuden, joka on osa esityskokonaisuutta. Tämä taiteellinen työ tapahtuu näyttelijäntekniikan pohjalta. Hulkon mukaan näyttelijändramaturgia on ”näyttelijän tekemä psykofyysisten elementtien rakentaminen esitykseksi” (Hulkko 2011, 27). Yksinkertaistettuna tämä tarkoittaa minulle näyttelijän omaa, läpi esityksen kulkevaa ”reittiä” tai ”kuljetusta”, jonka hän on rakentanut joko kokonaan yksin tai yhdessä muiden taiteilijoiden kanssa neuvotellen. Kuljetus voi olla suunniteltu ja harjoiteltu tai osittain tai kokonaan esitystilanteessa improvisoitu (Silde ym. 2011, 216). Se voi muodostua tarkaksi toiminnalliseksi koreografiaksi suhteessa tilaan, aikaan, kanssänäyttelijöihin ja muihin esityksen materiaaleihin. Näyttelijändramaturgian logiikka voi myös olla täysin omanlaisensa: näyttelijä voi koostaa kuljetuksensa esimerkiksi erilaisista tehtävistä, valituista mielikuvista, tai vaikkapa valita

jokaiselle näyttämölliselle tilanteelle jonkin värin, jonka antaa vaikuttaa näyttelemiseensä. Koen, että näyttelijänä rakennan jokaiseen työstämäni esitykseen aina jonkinlaisen dramaturgisen kuljetuksen, ja tämän prosessin esille nostaminen ja nimeäminen näyttelijändramaturgiaksi auttaa minua hahmottamaan oman työni osana esityksen tekemisen prosessia. Hulkon (2011, 27) mukaan näyttelijändramaturgian eksplikoiminen jäsentää näyttelijän harjoituksissa tekemää työtä tehden sen näkyväksi. Tämän avulla pyrkimyksenä on nostaa näyttelijäntaide tasa-arvoiseen taiteelliseen asemaan muiden esityksen dramaturgisten tasojen kanssa (mt., 25). Barban (2010, 23) mukaan näyttelijändramaturgia on se, mikä esityksessä eniten vaikuttaa katsojan kokemukseen.

Käsitän näyttelemisen kykynä *vaikuttua* itseni sisäisistä, ajatuksellisista ja ruumiillisista tapahtumista sekä muista ihmisistä ja materiaaleista kuten tekstistä, äänistä, esineistä ja tilasta. Näytteleminen on minulle vaikuttamisen harjoittamista, eli näiden kulloistenkin materiaalien ruumiillista käyttöön ottamista ja hyödyntämistä taiteellisessa työskentelyssäni sekä niille antautumista. Kun harjoittelen tai rakennan omaa tehtävääni esityksessä, ajattelen harjoittavani vaikuttamisen tekniikkaa.

2.2 Affekti

Affekti nivoutuu käsitykseeni ja havaintoihini näyttelemisestä vaikuttumisena. Kirjallisen opinnäytteeni työstämisen aikana affekti on terminä alkanut ilmaista minulle vaikuttumiseni erityistä laatua, minkä lisäksi koen, että voin sen avulla kuvata näyttelemiseni prosessia tarkemmin kuin pelkkänä 'vaikuttumisena'. Seuraavaksi esittelen affekti-käsitteen teoreettista taustaa ja sen tarjoamia, mielestäni kiinnostavia näkökulmia näyttelemiseen.

Tutkimuskirjallisuudessa käsitettä affekti tarkastellaan laajasti. Affekteja käsittelevää tutkimusta voidaan kutsua affektiteoriaksi tai -tutkimukseksi, johon sisältyy filosofiaa ja teoriaa hyvin monenlaisilta tieteen- ja taiteenaloilta. Yhteistä affektitutkimukselle kuitenkin on kiinnostus kehollisuuteen, samoin kuin tuntemusten, mielen ja emootioiden sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen olemassaolon yhteyksiin. (Snellman 2018, 51.) Affektille löytyy tutkimuskirjallisuudessa paljon erilaisia määritelmiä. Sillä viitataan muun muassa energiaan, vaikutuksiin ja tunteisiin (Kontturi & Taira 2007, 43). Kontturin (2012, 28) mukaan affektilla kuvataan ruumiiden kykyä toimia ja kytkeytyä maailmaan.

Karkeasti ottaen affektitutkimuksessa voidaan erottaa kaksi pääsuuntausta: psykologinen haara, joka nojaa persoonallisuusteoreetikko Silvan Tomkinsin näkemyksiin, sekä filosofinen haara, joka pohjautuu filosofi Gilles Deleuzen analyyseihin Benedict de Spinozan affektikäsitteistä (ks. esim. Niemelä 2015, 32; Seigworth & Gregg 2010, 5). Psykologisessa suuntauksessa painottuu affektien

kytkeytyminen inhimillisiin kognitiivisiin prosesseihin ja ruumiillisuuteen, kun taas filosofisessa suuntauksessa affekti nähdään vitaalina ja muotoutuvana inhimillisten ja ei-inhimillisten ”tulemisten”, toisin sanoen jatkuvassa liikkeessä tapahtuvien muuntautumisten tai siirtymisten, kenttänä (Seigworth & Gregg 2010, 5–6; Niemelä 2015, 32–33). Tässä opinnäytteessä nojaan pääasiassa ajattelijoihin, jotka asemoituvat affektitutkimuksen filosofiseen haaraan.

Kulttuurin ja taiteen tutkimuksessa voidaan erottaa niin kutsuttu affektiivinen käänne, joka käynnistyi 1990-luvun puolivälin tienoilla ja jonka myötä merkitysten ja representaatioiden tutkimuksen sijaan alettiin korostaa ruumiillisuutta ja materiaalisuutta (ks. esim. Kontturi & Taira 2007). Affektien tullessa keskiöön tutkimuksessa eivät enää painottuneet kielelliset merkitykset vaan kehollisuus. Affektit ovatkin olleet kulttuurintutkimuksessa paljon esillä jo ainakin parinkymmenen vuoden ajan. Taira ja Kontturi (2007, 43) ovat todenneet affektiajattelun tulevan vastaan jatkuvasti niin filosofiassa, kulttuuriteoriassa, psykologiassa kuin psykoanalyysissa. Taiteentutkimuksen alalla affekteista ollaan kiinnostuneita muun muassa musiikintutkimuksessa (esim. Tiainen 2007), tanssintutkimuksessa (esim. Atkinson & Duffy 2007) ja kirjallisuuden tutkimuksessa (esim. Dick 2015). Näyttelemistä ja affekteja käsittelevää tutkimuskirjallisuutta en kuitenkaan ole löytänyt, poikkeuksena Esa Kirkkopellon vastikään ilmestynyt *Logomimesis, tutkielma esiintyvistä ruumiista* (2020).

Affektiteoreettisessa tutkimuskirjallisuudessa affektille ei pyritä antamaan kattavaa yleistä määritelmää, vaan useimmiten se määritellään kussakin kirjoituksessa erikseen. Tässä opinnäytteessä käytän affekti-käsitettä ikään kuin linssinä, josta käsin pyrin ymmärtämään näyttelemistä. Toisaalta tulen kirjoittaessani löytäneeksi affektille omat määritelmäni. Se kuvaa minulle niin ajattelutapaa, työskentelytapaa kuin jotakin näyttelemisessä ilmenevää. Erotan affektitutkimuksesta kolme aihetta, jotka ovat mielestäni kiinnostavia näyttelemisen tarkastelussa: *affektin ero emootioon, merkityksen muodostamisesta pidättäytyminen sekä affektin ei-tiedostettu luonne*. Seuraavaksi tarkastelen näitä aiheita, minkä jälkeen teen yhteenvedon affektin käsitteestä minulle syntyneistä merkityksistä.

Affektitutkimuksen filosofisessa haarassa affekti useimmiten erotetaan *emootion käsitteestä*. Toisin kuin affektiin, emootioon katsotaan sisältyväksi annettu merkitys tai tulkinta. Lawrence Grossberg (1997) havainnollistaa affektin ja emootion eroa seuraavasti: ”Jos joku nousee tuolistaan räjähtävästi, ei vielä voida sanoa mitään emootioista, joita tuolista nousijalla on. Tuolista voi nousta esimerkiksi vihoissaan, innoissaan tai peloissaan. On kuitenkin mahdollista sanoa tapahtumaa energeettiseksi.” (Grossberg 1997, viitattu Taira 2007, 48.) *Ruusuruoskan* harjoituksissa Kirkkopelto kuvasi affektin ja emootion suhdetta näyttämöllisessä työskentelyssä seuraavasti: ”Kun on psykologinen asetelma,

affektit muuttuu emootioiksi” (Työpäiväkirja 1.8.2019). Näkisin, että tunteesta ja emootiosta puhuttaessa on kyse aistimuksen tai tuntemuksen tulkinnasta. Brian Massumin (1996) mukaan emootiot ovat laadullistettuja ja tunnistettuja affekteja, jotka ovat subjektiivisia sekä ”omistettuja” (Massumi 1996, 221). Massumin mukaan emootio on sosiolingvistinen määritelmä kokemuksen laadulle, ja se nähdään subjektiivisena ja henkilökohtaisena toisin kuin affekti, joka on ei-kvalifioitu eikä ole omistettavissa tai tunnistettavissa (mt., 221). Kirkkopelto (2020) kirjoittaa tunteista ja affekteista näyttelemisessä seuraavasti:

Näyttelijä ei tunne näyttämöllä omia tunteitaan. Sen sijaan hän operoi affekteilla, jotka lähtökohtaisesti eivät ole kenenkään omia ja jotka näyttelijä voi siten tarkoituksellisesti pitää itselleen vieraina – tuntea ne tuntematta ominaan – ja siten kyetä ilmentämään niiden ruumiillisia vaikutuksia. (Kirkkopelto 2020, 74.)

Koen edellä olevat erottelut emootioiden ja affektien välillä näyttelijälle hyödyllisinä. Kuten Kirkkopelto edellä kirjoittaa, affektit voisi nähdä jonakin, jolla näyttelijä operoi. Näkisin, että tämä voisi tarkoittaa nimeämättömiä tai määrittelemättömiä ruumiin ja mielen liikkeitä, vaikutuksia tai vaikuttumisia. Näytellessäni ajattelen siis jäsentäväni – tunnistettujen emootioiden lisäksi – mitä erilaisimpia ruumiillisia tuntemuksia, aistimuksia, suuntautumisia ja tiloja. Koen tämän laajentavan ilmaisumahdollisuuksiani; yllättävät ruumiilliset ratkaisut voivat nousta tärkeään dramaturgiseen osaan. Affektit voivat muuntua emootioiksi, synnyttää emootioita tai jäädä määrittelemättömiksi ja tunnistamattomiksi mutta silti tarkoiksi ja ilmaisuvoimaisiksi.

Kun ajattelen työskenteleväni suhteessa affekteihin (tai affekteilla tai affektiivisesti), koen, että *pidättäydyn merkityksen muodostamisesta* tai viivyttän merkityksenantoa. Koin *Ruusuruoska*-prosessissa tekemissämme ruumiillisissa harjoitteissa nautintoa harjoitteiden tuottaman ruumiillisen materiaalin määrittelemättömästä luonteesta, joka kokemukseni mukaan antoi minulle mahdollisuuden aistia tuntemuksiani tarkasti ja rauhassa ilman ennakko-oletuksia tai tarvetta määritellä, mitä koin. Kun esimerkiksi herkistyin olkapäässäni tuntuvalle painovoimalle, saatoin rauhassa jatkaa sen tunnustelua ja vaikutuksia ilman toivetta siitä, että siitä seuraisi tai syntyisi vaikkapa jonkinlaista liikettä tai jotakin sanallistettavissa olevaa muotoa tai tuntemusta. Kuvailen tekemiämme harjoitteita tarkemmin luvussa kolme.

Kirjasin esitysprosessin aikana käymässämme keskustelussa nousseita ajatuksia työpäiväkirjaani seuraavasti: ”Pidätellä merkityksen antoa ja tutkailla vaikuttumisen tapaa. Affektoituva ruumis, esittävä tarkka tietoisuus ja muotoisuus vailla annettua merkitystä” (Työpäiväkirja 30.7.2019). Jenni

Rinne, Anna Kajander ja Riina Haanpää (2020) kirjoittavat affekteille ominaisesta piirteestä välttää merkityksenantoa. Heidän mukaansa affektiivisuus voidaan nähdä ”potentiaalisena voimana, jota ei ole välitetty tietoisuuden, diskurssien, representaatioiden tai minkäänlaisen subjektiivisen tulkinnan kautta” (Rinne, Kajander & Haanpää 2020, 14). *Ruusuruoskan* harjoitusjakson alussa kirjasin affektissa minua kiinnostavia ajatuksia työpäiväkirjaani: ”Affekti on aina jo, sitä ei voi torjua eikä keksiä. [...] Affekteja voi tunnustella, mutta niistä ei täysin pääse perille” (Työpäiväkirja 29.7.2019).

Yksi tärkeimpiä kandidaatin opintojen aikana tekemiäni havaintoja oli merkityksen muodostamattomuuden vapauttava vaikutus näyttelemiseeni. Koin tuolloin, että ruumiillisen materiaalin välitön määrittäminen, joko puheella tai omissa ajatuksissani, esimerkiksi tietyn ikäiseksi henkilöhahmoksi tai nimetyksi emootioksi, vaikeuttaa minulla materiaalin tuottamista ja muuntamista sekä luovaa prosessiani. Tämä vaikeus yhdistyi kokemukseni mukaan ihmisen esittämiseen ja ihmismuotoisuuteen teatterissa, millä kandidaatin opinnäytteessäni tarkoitin ”kulttuurisesti rakennettuja oletettuja nykyihmisen malleja, jotka määritellään tietynlaisiksi joidenkin sosiaalisten normien ja niiden mukanaan tuomien esteettisten ja narratiivisten mieltymysten perusteella” (Smeds 2019, 10). Tuolloin keksin ratkaisuksi luopua näytellessäni ihmisen muodon esittämisestä. Toisin sanoen, vaikka näyttelin henkilöhahmoa, ajattelin, että en esitä ihmistä. Tämän myötä koin vapautuvani esiintyjänä; kykenin näytellessäni suuntaamaan huomioni tarkemmin kuin ennen ja tekemään itseäni yllättäviä valintoja, esimerkiksi liikkumaan asentoihin, jotka eivät olleet ihmisille arkielämässä tyypillisiä. Kirjoitin kyseessä olleen ennen kaikkea ”asenteellinen muutos, henkinen luopuminen tai irti päästäminen, joka vapautti minut tutkimaan ruumiillisuuttani uusista näkökulmista” (mt., 11).

Nykyään en ajattele hylkääväni ihmisen esittämistä, vaan pyrin näytellessäni tutkailemaan ihmisruumiin muuntumista vailla ennakko-oletuksia sen mahdollisuuksista liikkua ja toimia. Merkityksen muodostamisesta pidättäytymisen voisi mielestäni nähdä siten, että näyttelemistä ei ajatella lähtökohtaisesti representatiivisena eli todellisuutta jäljittelevänä tai kuvailevana. Työskentelyn lähtökohtana ei tällöin ole kaltaisuus. Näyttelijä ei siis pyri näytellessään kuvaamaan tai ilmentämään jotakin ”ulkomaailman” ilmiötä, vaan hänen tehtävänä on esimerkiksi toimia affektien pohjalta.

Affektilla viitataan useimmiten nopeaan ja suoraan, *ei-tiedostettuun vaikuttumiseen*. Affekti syntyy ja on olemassa ennen tietoista tarkastelua. Lisa Blackmanin (2012, 4) mukaan affektilla viitataan vaikeasti havaittavissa oleviin rekistereihin ja kokemuksiin, joita voidaan kuvailla muun muassa ei-kognitiivisiksi sekä ei-tietoisiksi. Näyttelemisen kannalta tämä voisi mielestäni tarkoittaa, että

operoidessani affekteilla toimin ikään kuin esitietoisessa rekisterissä: monet asiat, jotka minussa jo tapahtuvat, jäävät tietoisuudeltani pimentoon. Nigel Thrift (2008) esittää tietoisuuden olevan liian kapea väylä sen hahmottamiseen, miten olemme suhteessa maailmaan. Kun ruumis valmistautuu toimimaan, siihen liittyy paljon hermojärjestelmän toimintoja, päätöksiä ja aikomuksia, jotka eivät ole tietoisia. Thriftin mukaan huomio tulisikin suunnata esitiedollisuuteen. (Thrift 2008, 7, viitattu Rinne, Kajander & Haanpää 2020, 13.) Yhdistän Thriftin ajatuksen kokemukseeni näyttämötyöskentelyn intuitiivisesta luonteesta: monet päätökset ja valinnat tuntuvat syntyvän kuin itsestään, ennen kuin ehdin niitä tiedostaa. Lisäksi koen, että näytellessäni työskentelen alitajuntani kanssa, toisin sanoen toisenlaisesta tajunnasta käsin kuin ”arkitajunta”, tai näiden erilaisten tietoisuuden rekistereiden välillä liikkuen. Seigworth ja Gregg (2010, 1) kuvaavat affekteja ei-rationaaliseksi, ei-tietoisiksi ja emootioiden taakse kätkeytyviksi *voimiksi*. Tämän pohjalta affektit voisi siis nähdä jonkinlaisina voimina, joihin kytkeydyn näytellessäni. Nämä voimat, affektit, käsitän eräänlaisiksi vaikuttumiseni perusyksiköiksi, joita tutkailemalla rakennan omaa näyttelemistäni ja opin operoimaan myös ”esitietoisella” alueella.

Affekti on käsitteenä minulle mielekäs väline oman näyttelemiseni tarkastelemiseen. Tarkastelutavan lisäksi se näyttäytyy minulle myös jonakin, jonka voin ajatella ilmenevän näyttelemisessäni. Opinnäytteeni kirjoitusprosessin myötä affekti on alkanut korvata muita näyttelemiseen liittämiäni sanoja kuten energia, voima ja impulssi, joilla olen aiemmin pyrkinyt kuvaamaan sitä, mitä ruumiissani tapahtuu vaikuttumisen hetkissä, ja mikä on vaikuttumisen aikaansaava voima. Jäsentelen minulle syntyneet affektin merkitykset seuraavasti:

Affekti on

- 1) Tapa ymmärtää näyttelemistä
- 2) Tapa puhua näyttelemisestä
- 3) Voimat, joihin kytkeydyn näytellessä
- 4) Vaikutukset, vaikuttuminen ja vaikuttaminen, joilla operoin näytellessä

3 *RUUSURUOSKA*-ESITYSPROSESSI

Ruusuruoska oli Teatteri Takomon ja Tampereen Työväen Teatterin yhteistuotanto, jonka ideoijana ja ohjaajana toimi Esa Kirkkopelto. Esityksessä näyttelivät minun lisäksi Auvo Vihro ja Minna Hokkanen Tampereen Työväen Teatterista sekä Joanna Haartti ja Joonas Heikkinen Teatteri Takomosta. Esityksen musiikista vastasi luuttutaiteilija Eero Palviainen. Esitys pohjautui Alpo Jaakolan koristeellisen omintakeiseen *Ruusuruoska*-nimiseen sarjakuva-albumiin vuodelta 1967. Sarjakuva koostuu erikseen otsikoiduista sivunkokoisista mustavalkoisista piirroksista, eikä siihen sisälly muuta tekstiä kuin kuvien otsikot. Jaakolan kuviin perustuen monitaiteilija Mika Rättö kirjoitti runsaasti proosatekstiä esityksemme materiaaliksi. Tässä luvussa kerron ensin esitysprosessistamme pääpiirteittäin, minkä jälkeen esittelen tarkemmin tekemiämme harjoitteita ja harjoittelemis-tapojamme. Lisäksi analysoin näiden vaikutuksia omaan näyttelemiseeni sekä valmiiseen esitykseen.

Kirkkopellon esitysidea ja ohjaamisen tapa pohjautuivat hänen tutkimustyöhönsä Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushankkeessa (2008–2010), hänen näyttelijäpedagogiseen työhönsä muun muassa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa ja Tampereen yliopistossa sekä hänen työskentelynsä Toisissa tiloissa -esityskollektiivissa vuodesta 2004 alkaen. Edellä mainituissa töissään Kirkkopelto on tutkinut eritoten näyttelijän kykyä vaikuttua, vaikuttumisen tekniikoita sekä affektiivista näyttelemistä. Esitysprosessin jälkeen hänen kanssaan käymässäni keskustelussa Kirkkopelto kertoi, että *Ruusuruoskan* lähtökohtana hänellä oli pyrkimys soveltaa aiemmassa tutkimustyössä syntyneitä pedagogisia ja näyttelijänteknisiä löydöksiä sekä hyödyntää tutkimuksen avulla kehittämiään työskentelytapoja taiteellisessa työssä eli esityksen tekemisessä. Keskiössä oli näyttelemistapa, ja tavoitteena luoda näyttelemisen alueella kokeellinen työskentelymuoto, joka voisi tuottaa uudenlaista näyttämöllä olemisen tapaa. (Keskustelu 2.9.2020, muistinvaraisesti.)

Harjoitusjakson alkupuolella kokeilimme Kirkkopellon meille esittelemiä ruumiillisen vaikuttumisen harjoitteita. Lisäksi harjoituksiin sisältyi meidän näyttelijöiden Jaakolan kuvien pohjalta ideoimia näyttämöllisiä kokeiluja. Olimme ennen harjoitusjaksoa saaneet tehtäväksemme valita Jaakolan *Ruusuruoska*-sarjakuvasta kolme itseämme eniten puhuttelevaa kuvaa ja suunnitella niiden toteuttamista ”näyttämöllisinä fantasioina”. Harjoituspäivä saattoi mennä vaikkapa niin, että aloitimme sen harjoittelemalla joitakin Kirkkopellon ehdottamia harjoitteita ja keskustelimme niistä. Iltapäivällä me näyttelijät esittelimme valitsemiemme kuvien inspiroimia näyttämöllisiä fantasioita ja toteutimme näyttämöllisiä kokeiluja niiden pohjalta. Kokeilut olivat esimerkiksi tanssillisia ja tilallisia kuvaelmia, ja mukana oli alusta asti valtava määrä Tampereen Työväen Teatterin puvustosta

peräisin olevia vanhanaikaisia vaatteita ja esineitä. Harjoitusprosessin tärkeänä elementtinä oli Eero Palviaisen esittämä keskiajan ja renessanssin ajan luuttumusiikki. Musiikin säestyksellä me teimme muun muassa ruumiillisia harjoitteita, esitimme kuvaelmia sekä tanssimme. Palviainen oli useimmiten harjoituksissa mukana säestämässä, ja toisinaan taas kuuntelimme hänen soittamaansa musiikkia nauhalta.

Omien näyttämöllisten kokeilujemme jälkeen tutustuimme Rätön kunkin kuvan pohjalta kirjoittamiin proosateksteihin. Jatkoimme kuvaelmien kehittelyä poimimalla Rätön tekstistä näyttämöllä puhuttavaa materiaalia tai kirjoittamalla sitä itse tekstin draamallisen tilanteen pohjalta. Valmiin esityksen dramaturgia koostui yhteensä neljästätoista kohtauksesta, joista jokainen perustui yhteen Jaakolan kuvista. Kohtausten väliin oli sijoitettu muutamia niin kutsuttuja välitansseja, jotka eivät pohjautuneet Jaakolan kuviin vaan tekemiimme ruumiillisiin harjoitteisiin. Joihinkin kohtauksiin sisältyi myös lauluja, jotka olimme Palviaisen johdolla valinneet renessanssin ajan musiikista sekä nykyajan iskelmämusiikista.

Ruusuruoska-esitysprosessia olisi mielekästä avata monista eri näkökulmista niin ohjaajan, näyttelijöiden kuin katsojienkin kokemuksiin tarkastellen. Tässä opinnäytteessä rajaan kuitenkin tarkastelun omiin kokemuksiini ja oppeihini omasta näyttelemisestä. Teen havaintoja yhteisestä työskentelystä, mutta en pyri antamaan kattavaa kuvaa prosessista enkä tekemään väitteitä muiden näyttelijöiden näyttelemisestä tai heidän kokemuksistaan. En myöskään pyri kirjoittamisellani osoittamaan, että tekemäni havainnot olisivat sellaisenaan tapahtuneet prosessin aikana, vaan analyysi, jota kirjoittaessani teen, on syntynyt jälkikäteen.

3.1 Affektiiviset harjoitteet ja tekniikat

Kirkkopellon meille näyttelijöille esittelemät harjoitteet perustuivat ruumiillisille tuntemuksille herkistymiseen ja niistä vaikuttamiseen liikkeellis-äänellisesti. Nyt jälkikäteen kutsun niitä *affektiivisiksi harjoitteiksi*. Affekti-käsite ei kuitenkaan ollut määritetty työskentelymme lähtökohdaksi, vaan se nousi esiin Kirkkopellon puheessa, kun hän esitti esiintyvää ruumista koskevia pohdintojaan. Me emme myöskään esitysprosessin aikana yhdessä määritelleet, mitä vaikkapa vaikuttaminen tai affekti tarkoittavat, vaan tutkailimme tuntemuksiamme ruumiillisesti ja käytimme keskusteluissa kukin itselleen sopivia käsitteitä. Affekti nousi minulle työskentelymme keskeiseksi käsitteeksi vasta prosessin jälkeen tätä opinnäytettä kirjoittaessani. Se tapahtui, kun työpäiväkirjamerkintöjäni lukiessani huomasin kirjoittaneeni affektista, joka oli minulle tuolloin

vielä epämääräinen mutta kiinnostava käsite. Nyt, affektiteoreettista tutkimuskirjallisuutta luettuani, analysoin prosessiamme affektin valossa.

Tyypillinen esimerkki tekemistämme affektiivisista harjoitteista on niin sanottu teippiharjoitus: näyttelijä teippaa lattialle eteensä viivan, joka merkitsee rajaa, jonka toisella puolella ruumis vaikuttuu affektiivisesti. Tätä rajaa ylitetään yhdellä ruumiinosalla kerrallaan ja tunnustellaan, minkälaista vaikuttumista voisi alkaa tapahtua. Vaikuttuminen ilmenee ennen kaikkea teipin ylittäneessä ruumiinosassa sekä näyttelijän äänessä. Teippiharjoituksessa oleellista on tunnustella vaikuttumisen osittaisuutta; Kirkkopellon mukaan affektiivinen vaikuttuminen tapahtuu aina vain joissakin osissa ruumista, jolloin näyttelijä hallitsee työskentelyään ja voi säädellä vaikuttumistaan. Hän liitti osittaisuuden myös eettiseen kysymykseen näyttelijän omasta kontrollista: ”Affektiiviset tilat on aina osittaisia. Sinulta ei vaadita uhria, sinua ei riistetä. Sinä et ole siellä kokonaan.” (Työpäiväkirja 7.8.2019.) Minulle osittaminen merkitsi sitä, että voin tarkasti tutkailla vaikuttumistani eri ruumiinosissani siten, että muu osa minusta saa olla rauhassa taustalla eli teipin toisella puolella.

Toinen esimerkki kokeilemistamme harjoitteista on eriyttämisharjoitus, jota kutsuimme nimellä ”alienaatiotekniikka”. Näyttelijä nostaa kätensä ilmaan ikään kuin antenniksi, joka alkaa vastaanottaa kaikenlaisia vaikutuksia ympäristöstä ja maailmankaikkeudesta. Hän ääntelehtii näiden affektien mukaan, ja pikkuhiljaa hänen koko ruumiinsa alkaa vaikuttua ja liikkua. Harjoituksessa koin, että saatoin luottaa affektien olevan olemassa ja liikkuvan minussa ilman, että minun tarvitsi niitä itse keksiä. Vaikutukset tuntuivat näin tulevan itseni (tai ainakin tietoisuuteni) ulkopuolelta, vaikka saatoinkin kokea ne vahvasti ruumiini sisäisinä. Tämä tunne helpotti minua, koska saatoin ajatella ruumiillisen materiaalin synnyttämisen affektien kuljettamisena sen sijaan, että kokisin itse tuottavani materiaalia – kuljettaminen tuntui ikään kuin kevyemmältä tehtävältä kuin tuottaminen tai keksiminen. Alienaatiotekniikalla harjoittelimme Kirkkopellon sanoin myös ruumiin epäorganisoitumista, jonka myötä olisi mahdollista löytää ei-oletettuja tapoja esittää. Epäorganisoitumista harjoitteleamalla olisi esimerkiksi mahdollista vaikuttaa sosiaalisesti omaksuttuihin reagoititapoihin kuten vaikkapa hymy ja kädenojennus tervehtiessä. Se, että reaktio olisi aina yllätyksellinen eikä ilmeinen, tuntui minusta hienolta näyttölemisen taidolta. Muistiinpanoissani kuvaan oivalluksiani seuraavasti: ”Jos ruumiin epäorganisoitumisella voisi purkaa reaktion logiikat!!! Toinen logiikka syntyy. Esim. miten reagoin kun minua silitetään. Että reaktiota ei ohjaisi ennakko-oletukset.” (Työpäiväkirja 7.8.2019.)

Ruusuruoskaa harjoiteltaessa keksimme myös omia vaikuttumisharjoituksia tutkiaksemme esityksen eri aiheita ja elementtejä kuten ruusua, kärsimystä, nautintoa tai muinaisia aikoja. Nyt jälkikäteen nimeän nämä *affektiiviseksi tekniikoiksi*. Keksimme muun muassa tavan päästä käsiksi muinaiseen ihmiseen. Se tapahtuu niin, että esiintyjä kävelee luuttumusiikin säestämänä ensin eteenpäin, kunnes vaihtaa takaperin kävelyyn, jonka avulla hän ikään kuin kävelee muinaiseen aikaan. Sieltä hän saa tietoa, kuinka ihmiset käyttäytyivät ennen vanhaan. Hän esittelee löydöksensä muille kertomalla ja esittämällä jonkin tietyn käyttäytymisen muodon, esimerkiksi: ”Ennen muinoin papit kävelivät näin” tai ”Ennen muinoin kiroiltiin näin”. Lopulta tekniikka kehittyi niin, että entisaikoihin oli mahdollisuus päästä käsiksi myös alienaatiotekniikasta tutun ”käsiantennin” avulla.

Muinaisia käyttäytymisiä päätyi valmiiseen esitykseen kohtaukseksi, jossa näyttelijät esittelevät vuorotellen yleisölle entisaikojen ihmisten tapoja ja käytäntöjä luuttumusiikin säestäessä. Uskon, että lopputulos olisi ollut aivan toisenlainen, jos olisimme harjoituksissa vain alkaneet keksiä erilaisia tapoja esittää entisajan ihmisiä. Kokemukseni mukaan yhteinen affektiivinen tekniikka ikään kuin tuotti meille jaetun pohjan, ruumiillisen ajattelun tai tunnun, josta käsin ideat syntyivät, jolloin niiden esittämisissä oli yhteinen laatu. Tämä oli kokemukseni mukaan jaettua ymmärrystä, joka teki kohtauksesta erällä tavalla ”syvän” – me yhdessä tiesimme ja tunsimme, mistä kohtauksessa nähtävät asiat olivat lähtöisin.

Toinen affektiivinen tekniikka, jota *Ruusuruoskassa* hyödynsimme, oli ”ruusuuntuminen”. Kyseessä on eräänlaiseksi ruusuihmiseksi muuttuminen, joka tehdään teippiharjoituksen avulla. Tässä harjoituksessa teipin toisella puolella tapahtuva vaikuttuminen määriteltiin etukäteen ruusuuntumiseksi, ja tämän ajatuksen annettiin ohjata ruumiillista vaikuttumista. Lopulta näyttelijä astui teipin toiselle puolelle kokonaan, jolloin hän muuttui ruusuihmiseksi. Ruusuuntumistekniikka muodostui tärkeäksi osaksi esitysprosessia, ja se sisältyi sellaisenaan myös valmiin esityksen alku- ja loppukohtauksiin. Lisäksi käytimme sitä yhteisenä virittäytymisenä ennen jokaista esitystä. Minulle ruusuuntuminen muodostui merkittäväksi, koko esitystä määrittäväksi elementiksi. Tuntui hyvältä, että ennen jokaista esitystä minun oli mahdollista asettua yhteiseen affektiiviseen tilaan muiden näyttelijöiden ja muusikon kanssa.

Koin ruusuuntumisen myös koko esityksen läpäiseväksi ruumiillisuudeksi. Sen ympärille tuntui muodostuvan esityksemme ydin sellaisena, kuin se minulle näyttäytyi: muuntuvan ja mystisen inhimillisen ruumiillisuuden esitleminen, sen eri kerroksien tutkiminen ja näyttäminen sekä sen ikaikaisuudesta iloitseminen. Esityksen erilaisten kohtausten ja taiteellisten kerrosten keskellä ruusuuntumistekniikka tarjosi minulle eräänlaisen turvasataman, jota vasten saatoin nojata ja

palauttaa mieleeni sen, mistä esityksessä minulle oli kyse. Ruusuuntumisen kautta koin myös erityisellä tavalla näkeväni ja kohtaavani kunkin kanssänäyttelijäni. Jokaiselle muodostui oma tyyliinsä ruusuuntua, ja sen myötä jotakin kunkin näyttelijän olemuksesta juuri tämän esityksen äärellä tuntui avautuvan minulle. Koin, että me näyttelijät ikään kuin paljastimme itsemme toisillemme omissa ruusuuntumisissamme. Pidin tätä arvokkaana ja iloitsin erilaisten ruusuuntumistemme näyttämöellisistä kohtaamisista.

Ruusuuntumisen lisäksi *Ruusuruoskan* ruumiillisuuteen vaikutti kokemukseni mukaan merkittävästi myös meidän näyttelijöiden yhteinen tanssiminen. Harjoitusprosessin alkupäivistä asti tutkailimme renessanssin ajan musiikkia ja sen vaikutuksia ruumiissamme koristeellisen ”entisaikojen tanssin” avulla, mitä voisi niin ikään pitää affektiivisena harjoitteena. Koristeellisessa tanssissa tehtävänäme oli tanssia Palviaisen soittaman renessanssin ajan musiikin säestyksellä, niin kuin ajattelimme sen ajan ihmisten tanssineen. Syntyi omintakeisia ja mielestäni vallan ihastuttavia tanssityylejä, joissa, samoin kuin ruusuuntumisissa, kunkin näyttelijän oma tyyli tuli mielestäni erityisellä tavalla esiin. Ruusuuntumisen tapaan koristeellinen entisaikojen tanssi toimi minulle esityksissä turvasatamana, johon saatoin aina palata.

Edellä mainitsemieni harjoitteiden ja tekniikoiden lisäksi kehitimme harjoituksissa myös tarkempia ruumiillisia *virityksiä*, jotka toimivat lähtöinä joihinkin kohtauksiin. Teoksessa *Nykynäyttelijän taide* virittäminen määritetään yhdeksi näyttelijäntekniikan perusvaiheeksi: ”Viritys on psykofyysinen (mielen)liike tai liikesarja, jolla herätetään ja otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimavaroja ja avataan aistikenttiä” (Silde ym. 2011, 211). Viritys voi olla esimerkiksi mielikuva yhdistettynä johonkin fyysiseen liikkeeseen – kuten sormen kuljettaminen kehon keskilinjan läpi ajatellen, että siinä on vetoketju, joka avaa minut keskeltä kahtia. Virittämisessä olennaista on vaikuttua virityksen mahdollistamalla tavalla (mt., 212). Näen viritykset omanlaisinaan affektiivisinä tekniikoina. Viritys on tapa jäsentää ja hyödyntää omaa vaikuttumista näyttelemisessä. Sanallisesti selitettyjen viritysten avulla ruumiilliset vaikuttumiset on mahdollista toistaa, ja ne ovat yhteisesti jaettavissa.

Ruusuruoskassa kehitimme yhteisiä virityksiä eritoten kohtauksiin, joissa esitimme joukkoa samankaltaisia ihmisiä. Esimerkiksi kohtauksessa ”Ennustuskalkki ja ruokaruno tyhjälle teltalle” esitimme muinaisen torin väkeä käyttäen apuna viritystä, jossa esiintyjä yrittää muuttua näkymättömäksi. Näkymättömäksi muuttumista tunnustellaan ruumiillisesti ja sen vaikutusten mukaisesti liikutaan. Kohtauksessa ”Turun tuomiokirkon jokaöiset kuparikaton kiillottajat” taas esitimme kadulla asuvia orpoja, joiden ruumiillisuus virittyi jatkuvan levottoman liikkeen ja asettumattomuuden kautta.

Näkisin, että saavutimme yhteisten viritysten avulla omaperäisemmän ja tarkemman tavan esittää kyseisiä joukkoja, kuin jos olisimme esimerkiksi vain yleisesti esittäneet torin väkeä tai erilaisia torilla tapahtuvia tilanteita. Kokemukseni mukaan ruumiillinen viritys esittämisen lähtökohtana aiheutti sen, että *näyttelin affektiivisesti*, jolloin näyttelemiseni ei ollut lähtökohtaisesti representoivaa tai kuvailevaa vaan ennemminkin ruumiillista vaikuttamista, aistimuksia tai *tuntuja* seuraavaa. Draamallisen tilanteen lisäksi affektiivisuus tuntui luovan kohtauksiin jonkinlaisen ”ruumiillisen tason”. Tällöin näyttämöllä oli mielestäni käynnissä enemmän asioita kuin vain fiktiivinen tilanne. Uskon, että nämä eri tasot olivat aistittavissa myös katsomosta käsin. Barba (2010) kuvaa tavoitteekseen teatteriohjaajana synnyttää esityksiinsä koherenssi, joka perustuu näyttelijän fyysiseen läsnäoloon. Barban mukaan tämä koherenssi on riippumaton esityksen kertomasta tarinasta. Hän kutsuu tätä *näyttämölliseksi biokseksi (scenic bios)*, joka vaikuttaa katsojan kokemukseen aistien tasolla (Barba 2010, 24). Affektiivisten harjoitteiden ja tekniikoiden avulla *Ruusuruoskaan* rakentunut ruumiillisuus muistuttaa mielestäni Barban kuvailemaa näyttämöllistä biosta.

Näyttelemisestä puhuttaessa mainitaan monissa yhteyksissä sen lähtökohdaksi *mielikuvat*, joiden avulla näyttelijä synnyttää ruumiillista materiaalia (ks. esim. Hulkko 2011). Mielikuvittellessaan näyttelijä kuvittelee tietoisesti, hänelle pulpahtaa mieleen tai hänelle sanellaan esimerkiksi jokin tilanne, paikka, muisto tai näky, joka alkaa ohjata ruumiillista työskentelyä. Mielikuvittelun voidaan ajatella tapahtuvan koko ruumiissa, ja esimerkiksi Phillip Zarrilli (2009, 39) korostaa kuvittelun olevan koko ruumismielen psykofyysinen toiminto. Kokemukseni mielikuvatyöskentelystä eroavat siitä, mitä koen affektiivisen työskentelyn olevan. Mielikuvatyöskentely on itselläni tapahtunut yleensä siten, että ensin valitsen mielikuvan tai sellainen syntyy, minkä jälkeen annan ruumiin vaikuttua tuon mielikuvan mukaisesti. Affektit taas ilmenevät ja vaihtuvat mielikuvia nopeammin, eikä niitä välttämättä ehdi lainkaan ”kuvitella”. Erona näiden kahden välillä on myös se, että affektit ovat nähdäkseni olemassa ilman ketään, joka niitä kokee tai niillä operoi, kun taas mielikuva viittaa johonkin, joka ilmenee ihmisen kuvittelun tuloksena.

3.2 Kohtausten harjoittelu

Ruusuruoskan harjoitusprosessin alkuvaiheessa lähestyimme kohtauksia ruumiillisen virittymisen kautta. Tällöin lähtökohtana ei ollut ensisijaisesti kohtauksen henkilöhahmojen välinen draamallinen tilanne. Lisäksi joidenkin kohtausten sisältö rakentui aivan suoraan jonkin harjoittelemamme vaikuttamisen tekniikan pohjalta. Tällainen oli vaikkapa ensimmäinen kohtaus, jossa kukin näyttelijä tekee vuorollaan ”ruusuuntumistekniikkaa” sillä aikaa, kun muut säestävät häntä puhumalla, resitoimalla ja laulamalla kohtauksen tekstimateriaalia luuttumusiikin säestäessä. Esiintyjäryhmän

keskellä oleva näyttelijä keskittyy ensisijaisesti omaan ruusuuntumiseensa, ja muut tunnustelevat tekstin ”soittamista” musiikin säestyksellä; soolojen, duettojen ja kuorossa resitoinnin vaihtelua sekä ilmaisen sävyjä, tempoja ja rytmiä.

Suurimmassa osassa kohtauksia oli tärkeässä osassa Rätön kirjoittama proosateksti. Näistä kohtauksista muodostui draamallisia, ja ne sisälsivät henkilöhahmoja. Näissäkin kohtauksissa keskiössä olivat kuitenkin ohjaajan toiveen mukaisesti juuri affektiiviset tilat. Kirkkopelto ehdotti, että esityksen kohtaukset ja hahmot olisivat vain ”tekosyitä affektiivisiin tiloihin pääsemiselle” (Työpäiväkirja 29.7.2019). Tämä lähtökohta määritteli työskentelytapamme eli sen, miten harjoittelimme kohtauksia. Draamalliset kohtaukset jakautuivat pääsääntöisesti niin, että kussakin kohtauksessa pääosassa on yksi näyttelijä. Harjoitusten alkuvaiheessa Kirkkopelto ohjeisti meitä harjoittelemaan näitä omia pääkohtauksiamme kukin itsenäisesti. Etsimme itseksemme kohtauksen tekstiin ja henkilöhahmoon sopivaa ruumiillista materiaalia kokeilemalla erilaisia äänen variaatioita ja liikkumisen tapoja, ja muodostimme näistä itsenäisesti jonkinlaisen näyttelijändramaturgisen kuljetuksen henkilöhahmollemme. Keinoksi tähän Kirkkopelto ehdotti teippiharjoitusta tai vastaavaa affektiivista työtappaa. Tarkoituksena oli puhua kohtauksen tekstiä ääneen ja vaikuttua samalla ruumiillis-äänellisesti esimerkiksi teippiä tai antenniajatusta hyödyntäen. Valitsimme itse näistä syntyneistä vaikuttumistavoista sopivimmat, ”tallensimme” ne virityksiksi ja sommittelimme ne jonkinlaiseen järjestykseen. Tämän jälkeen esitimme sommitelmiämme ohjaajalle ja toisillemme. Ohjaaja ei siis aluksi ohjannut meitä, vaan tutkailimme tekstimateriaalia kukin itse itseään ohjaten. Vasta näiden omien kokeilujen jälkeen aloimme harjoitella kohtauksia niin, että kaikki kohtauksessa esiintyvät näyttelijät olivat yhtä aikaa näyttämöllä.

Kirkkopelto kuvaili näyttelemisen harjoittelemisen tapaamme ”komponentiaaliseksi”, mikä tarkoitti, että oma näyttelijändramaturginen kuljetus harjoitellaan itsenäisesti, minkä jälkeen näyttelijöiden kuljetukset laitetaan yhteen. Käyttämämme työskentelytavan voisi nähdä poikkeavan teatterialalla yleisesti käytössä olevasta harjoittelemisen tavasta, jossa näyttelijät harjoittelevat kohtausta yhdessä, ohjaajan johdolla ja reagoiden toistensa toimintaan näyttämöllä. Tällöin näyttelijät yleensä improvisoivat ruumiillisia ratkaisujaan jonkin draamallisen tai näyttämöllisen tilanteen pohjalta ilman omaa harjoiteltua kuljetusta. *Ruusuruoskassa* Kirkkopelto perusteli uudenlaista harjoittelemisen tapaa sillä, että sen avulla voisi helpommin synnyttää uudenlaisia ja ei-maneerisia reagoititapoja.

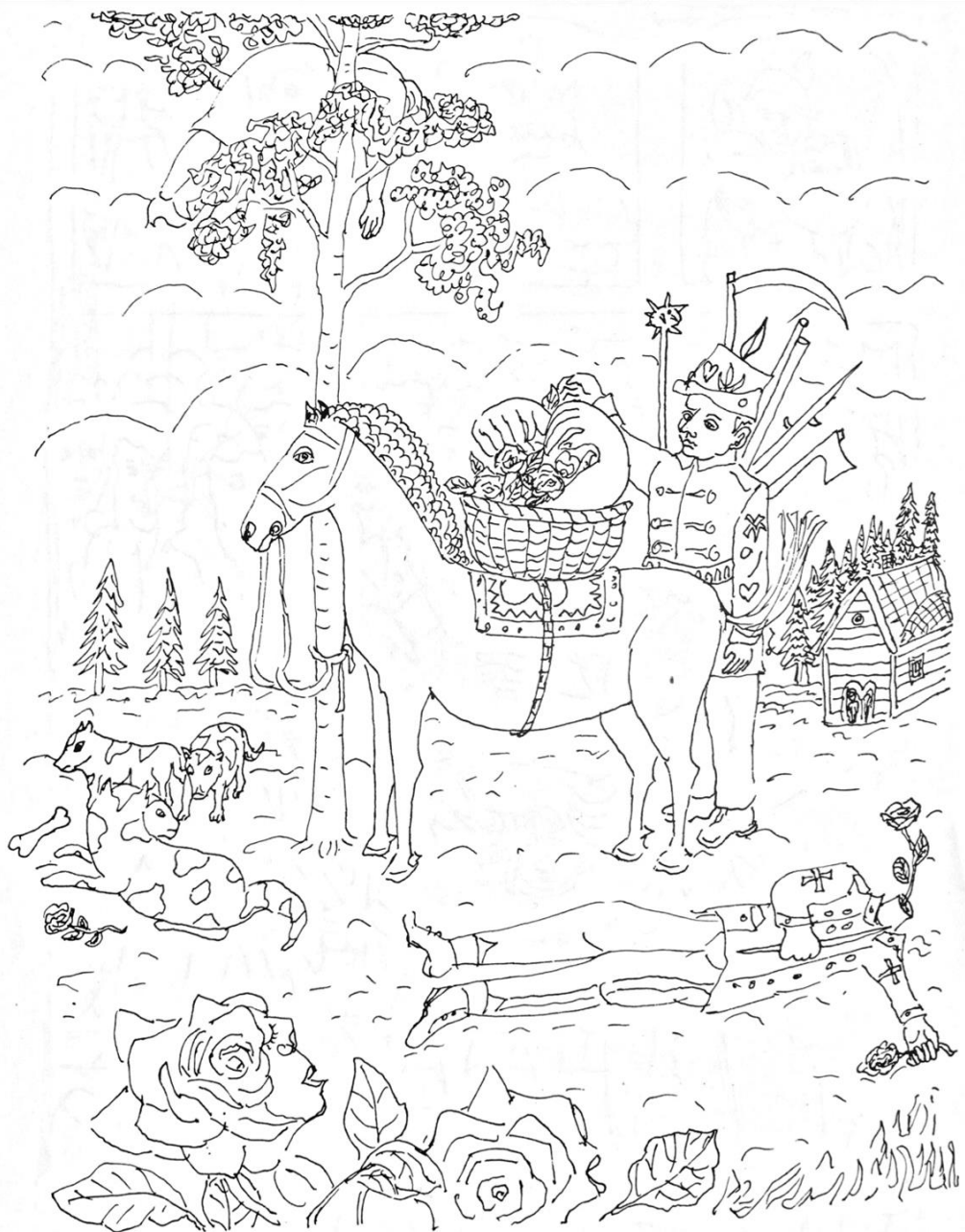
Ohjaajan tietoisesti valitsema, selittämä ja perustelema harjoittelemisen tapa toi itselleni näkyväksi sen, että tapa harjoituttaa ja harjoitella on taiteellinen valinta, joka näkyy valmiissa esityksessä ja sen

sisältämässä näyttelemisen tavoissa. Aiemmin kokemissani esitysprosesseissa ohjaajat eivät joko olleet perustelleet lainkaan harjoittelemisen tapaa tai perustelut liittyivät esityksen sisältöön, muotoon tai dramaturgiaan, eivät niinkään näyttelemisen tekniikkaan tai tyyliin. Ohjaaja oli esimerkiksi saattanut ohjeistaa näyttelijöitä valmistamaan pienet sooloesitykset jostakin annetusta aiheesta, ja näitä sooloja oli sitten saatettu sisällyttää valmiiseen esitykseen. *Ruusuruoskassa* se, että ohjaaja oli kiinnostunut näyttelijäntekniikasta, halusi keskustella siitä ja työstää sitä yhdessä, tuntui minusta virkistävältä. Myös kanssänäyttelijäni Joanna Haarti totesi harjoitusjaksoimme alkuvaiheessa, että yleensä kukin näyttelijä toimii näyttelemisen tyyliinsä ja tekniikkansa kanssa yksin, eikä niistä juurikaan yhdessä keskustella. Toisaalta näyttelemiseen tarkasti pureutuva työskentelytapa vaati meiltä näyttelijöiltä uudenlaista uskallusta avata tuota jossain määrin henkilökohtaista näyttelemisen prosessia, asettaa se näyttille sekä hyväksyä sen kriittinen tarkastelu.

3.3 Näyttelemisen materiaalisuus

Näyttelemisemme *Ruusuruoska*-esityksessä tuntui minusta erityislaatuiselta ja voimakkaan virittyneeltä. Omassa kokemuksessani se oli maalailevaa, koristeellista ja liioittelevaa – kuin jokin nautintoja ja tuskaa kuvaava renessanssimaalaus, joka suhtautuu omaan naurettavuuteensa syvällä vakavuudella. Kuten edellä kuvaan, nyt jälkikäteen hahmotan tämän affektiivisena näyttelemisenä. Oma näyttelemiseni rakentui tiiviissä yhteydessä esitysprosessin eri elementteihin ja materiaaleihin. Näistä materiaaleista muodostui minulle *Ruusuruoskan* ”aistillis-tuntemuksellinen maisema”, jota voisi kutsua esityksen *kokonaismaastoksi*. Seuraavaksi erittelen esitysprosessiimme sisältyneitä, itselleni tärkeitä elementtejä ja materiaaleja. Kirjoitan niistä osin kuvaannollisesti ja pyrin siten avaamaan, miten ne virittivät minua näyttelijänä ja minkälaisia affektiivisiä piirteitä niissä minulle ilmeni.

Kuvat. Alpo Jaakolan *Ruusuruoska*-sarjakuvan kuvat ovat täynnä koukeroita ja yksityiskohtia. Ihmisten silmät ovat tyhjiä tai laiskoja. Ihmiset ovat puuhaamassa jotakin käsittämätöntä, ruusu on aina mukana. Ihmisillä on vanhanaikaiset vaatteet, on työläisiä sekä ylhäisiä. Kuvissa on myös eläimiä, jotka todistavat ihmisten puuhia tai osallistuvat niihin.



Ruusuruoska-sarjakuvan piirros "Kuolema kukkakorissa", Alpo Jaakola 1967

Renessanssin ajan luuttumusiikki. Muinainen, vanhanaikainen musiikki vie jonnekin menneeseen ja silti hyvin tuttuun. Se on herkkää, mutta ei romanttisella tavalla sentimentaalista. Näppäilevää, kevyttä, ilmavaa. Ilmava, leijuva ruumiillisuus.

Laulu. Esitin passacaglia-sävelmän klassisella laulutekniikalla. Käytin lyriikkana ruusu-sanan eri tavuja ja niistä muodostuvia uusia sanoja. Vanhanajan laulutekniikka on mennyttä aikaa sekä myös mennyttä minua, harrastamani laulutapa. Kurinalainen tekniikka uppoaa jonnekin syvälle, se viiltää ruumiin. Heilauttaa, sysää. Halkaisee tilan tai tiivistää.

Musical score for Claudio Monteverdi's opera *Si dolce e tormento*. The score is in 3/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a vocal line with four numbered lyrics and a basso continuo line below. The tempo is marked *(Allegretto, in uno)*.

1. Si dolce e'l tor - men.to Che in se.no mi sta Ch'io vi - vo con - ten.to Per
 2. La speme fal - la - ce Ri - vol.gam'il piè Di - let.to ne pa - ce Non
 3. Per fo.co e per ge - lo Ri - po - so non ho Nel porto del Cie.lo Ri -
 4. Se fiammad'a - mo.re Già mai non sen - ti Quel rig - gi - do co - re Ch'il

(Allegretto, in uno)

Katkelma Claudio Monteverdin kappaleesta *Si dolce e tormento* 6

Tanssi. Koristeellinen, muinaisten aikojen tanssi. Koristeellinen tanssiminen oli aluksi noloa. Myös söpöä ja hauskaa. En melkein uskaltanut katsoa muita, mutta sitten, kun katsoin, ihastuin. Tanssiminen muodostui tärkeäksi. Se oli syli, johon sain hypätä, kun koko esityksen monikerroksisuus vyöryi päälleni liian kovaa.

Yhteiset harjoitteet, tekniikat ja viritykset. Ne muodostivat näyttämöllisen materiaalin syntysijat, yhteiset juuret. Syntyi yhteinen ruumiillinen tuntu ja ymmärrys. ”Ruusuuntuminen” oli näistä minulle tärkein.



Esityskuva: Mitro Härkönen

Puhe ja ajattelu. Ohjaajan tapa puhua esiintyvistä ruumiista sekä ihmisruumiista ylipäättään. Filosofiset ajatukset ihmisruumiin ikiaikaisesta kärsimyksestä ja nautinnosta. Ohjaajan tapa puhua esityksen henkilöahmoista. Ihmettelevä tapa katsoa ihmistä. Sellainen, että kaikessa arkisessakin on taustalla jotakin mytologista, mystistä, perin hämmentävää. ”Perin” hämmentävä, Esa käytti juuri tuollaisia vanhahtavia sanoja. Näiden sanojen ja ilmaisujen kautta hänen ajatteluunsa oli mahdollista hypätä mukaan, se viritti työskentelyä... ruusuruoskamaiseksi.

Huumori. Mille nauroimme. Mikä kohtauksissa huvitti. Ihme tyypit seikkailemassa oudoissa tilanteissa. Ohjaajan tapa puhua esityksestämme oli huvittumista etsivä, se tarttui minuun. Hän sanoi: ”tässä esityksessä on jokaiselle jotakin” ja nauroi päälle. Se sai minut nauramaan. Me nauroimme samalla itsellemme, kun teimme tätä esitystä. Me nauroimme esitykselle ja kaikille siinä seikkaileville hahmoille. Tämä huvittuneisuus oli tärkeää. Myös yleisö nauroi yleensä paljon.

Teksti. Mika Rätön kirjoittama koristeellinen proosateksti. ”Aavistin, että ihmeellinen kärsimykseni oli vasta alussa.” Jotenkin samanlaisia vanhahtavia sanoja kuin mitä Esa puheessaan viljeli. Teksti sysäsi, veti, upotti *Ruusuruoskaan*. Teksti oli ensisijainen linkki meidän ruumiidemme ja kuvien välillä. Kummallisella tavalla se tuntui kuin Jaakolan kirjoittamalta tai ainakin samoista aineksista rakennetulta kuin kuvat. Teksti nauratti, ihmetytti, ihasuttu, ällötti. Tässä katkelma tekstistä, jonka Rättö kirjoitti Jaakolan kuvasta ”Jokainen ruusu kätkee tajuttomuuden eteishuoneet”:

Minut oli kutsuttu taloon leskirouva Rose Evaströmin toimesta, joka tahtoi minulta henkilökohtaisia neuvoja ja hoito-ohjeita puutarhansa villi- ja alppiruusujen hoitoasioissa, kuin myös kuulla luentoni jalostamieni uudislajikkeiden mahdollisuuksista kukoistaa pohjolan koleassa ilmastossa. Olin lupautunut. Koska ketään ei ilmaantunut vastaanottamaan kutsuvierastaan, näin parhaaksi helisyttää pientä tiukukelloa ovipielen eteispöydällä, jolloin alkoikin tapahtua. Samassa jo hämärään huoneeseen ilmestyi hentorakenteinen eteishuonepalvelija, elämänsä kukassa. Tämä askelsi viehkeästi luokseni, jolloin käsitin järkytyksekseni palvelijan seisovan edessäni aivan ilkiälästä. En saanut sanaa suustani, julkean taivaallisen olennon osoittaessa siveettömyyttään hitustakaan kainostelematta minulle istumapaikkaa burgundialaisen teepöydän ääressä, jolloin aavistelin jo kaikkea pahaa. (Rättö, 2019.)

Tekstin sisältämä *draama*. Pieniä draamallisia sysäyksiä, mutta voimallisia. Pieniä tarinoita, joiden syntysijat olivat kuvissa. Henkilöahmojen draama oli yllättävää, tilanteet olivat merkittäviä. Miten ihmeessä joku päätyy seikkailemaan tajuttomuuden eteishuoneisiin? Sitä ei ihmetelty vaan siellä jo

oltiin. Tämä yllättävyys oli oleellista, se loi oman logiikkansa. Tässä draamassapa onkin tällaisia epätavallisia tilanteita! Kuin lapsen kirjoittama käsittämätön satu, joka sitten kuitenkin kätkee sisäänsä suuret viisaudet.

Valo. Katossa oleva valoelementti oli oma olionsa. Vaihtoi väriä, himmeni ja kirkastui hitaasti. Esityksen ainoa valonlähde. Se oli ruusu. Näyttämön keskikohta, tärkeä.

Vaatteet ja esineet. Vanhanaikaiset vaatteet ja esineet, kuin jostain sadusta. Tampereen Työväen Teatterin puvusto ja tarpeisto, pölyinen tuulahdus. Kliseisiä, ärsyttäviä, hienoja ja monimutkaisia vaatteita ja esineitä. Saimme valita mitä vain, saimme pukeutua ja uppoutua niihin. Nauroimme niitä valitessamme. Joannan valitsema asu sekä hänen pitelemänsä täytetty lintu kohtauksessa ”Yöllä” oli minusta yksi esityksen ilahduttavimmista asioista.



Harjoituskuva: Esa Kirkkopelto

Näyttämö. Muoviset murattiköynnökset. Peilit. Matto, jossa Jaakolan piirrosta. Auvo Vihro sanoi yleensä ennen esitystä näyttämölle: ”kohta näemme taas”. Tämä oli hauskaa ja totta. Näyttämö odotti meitä.

Kanssanäyttelijä. Mistä toinen ihminen innostuu, mikä häntä huvittaa, mistä hän iloitsee ja nauttii? Toinen ihminen ruusuuntumassa, toinen ihminen tanssimassa, siinä se ydin.

Yleisö. Näytimme tämän heille, tällaista olemme puuhanneet. He sitten saivat ottaa sen vastaan ja tulla siihen mukaan. Mitä ihmiset tästä puhuivat esityksen nähtyään? Se viritti. Kuulin jonkun

sanoneen: ”Jos *Eyes wide shut* olisi keskiaikainen lastennäytelmä-videopeli”. Esityksen alkupuolella yleisön kohtaaminen tuntui minusta tältä: ”Hei yleisö, esitimme äsken sellaista mitä hyvin tiedämme mitä se on, te ette ehkä vielä tiedä, mutta kyllä te pian käsitätte kaiken”.

Koen, että esityksen kokonaisuudesta kaikkine materiaaleineen oli jossakin määrin jo olemassa heti, kun aloimme harjoitella esitystä. Se ilmeni osin kuvitelmissamme ja osin jo konkreettisina tai abstrakteina asioina tilassa, kuten valitsemissamme esineissä tai musiikissa sekä siinä, miten esityksestä puhuimme. Harjoitusprosessin edetessä kokonaisuudesta rakentui, runsastui ja tuli yhä jaetummaksi. Koen affektiivisen näyttelemisen ylipäättään pohjautuvan tiiviisti esityksen kokonaisuuteen – näen sen *materiaalisena*. Affektiivisessä näyttelemisessä ajattelen myös itse olevani materiaalia muiden näyttämöllisten elementtien tapaan. Hulkko (2013) erittelee materiaalisuuden yhteyttä esiintyjäntyyliin seuraavasti:

Yhtäältä esiintyjä itsessään on materiaalia: ruumiillinen, lihallinen, erilaisin ominaisuuksin varustettu olio ja tekniikoin toimiva ihmiskappale, johon ohjaaja ja muut näyttämömateriaalit vaikuttavat. Samalla myös hän itse on aktiivinen työstäjä ja materiaalien synnyttäjä. Esiintyjä työskentelee suhteessa esityksen muihin, niin konkreettisiin kuin abstrakteihin materiaaleihin. Hän on esiintyvää materiaalia, joka muiden aineiden ohella jatkuvasti työstää ja muovaa itseään. (Hulkko 2013, 67.)

Kandidaatin opinnäytteessäni (Smeds 2019, 15) nimesin näyttelemiseni *materiaaliseksi fokuksinniksi*: koin näyttelemiseni olevan keskittymistä tai kiinnittymistä johonkin ruumiissani, mielikuvituksessani tai ruumiini ulkopuolella ilmenevään materiaaliin. Listasin mahdollisiksi materiaaleiksi fyysisen materian, äänet, valon, ilman, taivaankappaleet, ruumiinosat, -liikkeet, -toiminnot ja -tuntemukset, muistot, näyt, käsitteet, painovoiman, puheen, sanat sekä toisen ihmisen.

Nykyään ajattelen, että kuvailemani materiaallinen fokuksintointi on sidoksissa affektiivisuuteen. Affektit toteutuvat materiaaleissa ja materiaalien väleissä suhteuttaen ja liittäen ne toisiinsa. Ajattelen affektien olevan materiaalisen fokuksintointini voima, joka pitää materiaalisuuden liikkeessä ylipäättään; affektien voimasta liikkun suhteessa muihin materiaaleihin, ja materiaalit liikkuvat suhteessa minuun ja muodostamme kokonaisuuksia. Kontturin (2012) sanoin ilmaistuna: ”Affekti ilmenee ruumiin kykyinä toimia, kytkeytyä ja olla yhteydessä maailmaan” (Kontturi 2012, 28). Affektiivinen näytteleminen on minulle maailmaan kytkeytyvää – materiaaleihin, erilaisiin olioihin ja ruumiillisuuksiin puretuvaa – näyttelemistä.

4 HANKAUKSET JA LÖYDÖKSET

Näyttelemisen tapojen tutkiminen oli näyttelijän kannalta kiinnostava ja mielestäni myös kunnianhimoinen lähtökohta *Ruusuruoska*-esitysprosessille. Prosessi oli minulle haastava, ja koin oppivani sen aikana paljon. Tunnistan taiteellisen opinnäytteeni oppimisprosessissa neljä keskeistä osa-aluetta. Ensimmäinen niistä on oman näyttelijändramaturgian työstäminen. Toisen alueen muodostaa affektiivinen työskentely kanssänäyttelijän kanssa. Kolmas alue, jonka tunnistan, liittyy affektiivisuuden ja draamallisuuden suhteeseen. Neljäs osa-alue on työskentelyn sielullisuus. Seuraavaksi tarkastelen *Ruusuruoska*-työskentelyssä ilmeneviä hankauksia ja omia löydöksiäni näiden osa-alueiden mukaan jäsenneltyinä.

4.1 Näyttelijändramaturginen prosessi

Prosessi, jossa näyttelijä työstää omaa näyttelijändramaturgiaansa, etsii ja löytää oman kuljetuksensa, alkoi *Ruusuruoskan* harjoitusten aikana näyttäytyä minusta erityisen oleellisena osana esityksen tekemistä. Keskiössä tässä prosessissa ovat tavat, joilla näyttelijä etsii ja löytää oman kuljetuksensa. Kutsun sitä *näyttelijändramaturgiseksi prosessiksi*. Kokemukseni mukaan näyttelijändramaturgiseen prosessiin vaikuttavat eritoten työryhmän yhteiset tavat harjoitella ja harjoituttaa esityksen materiaaleja. Prosessi tapahtuu pääosin harjoituksissa mutta jatkuu jossain määrin myös esitysten aikana.

Ruusuruoskassa käyttämämme harjoittelemisen tavat osoittautuivat oman näyttelijändramaturgisen prosessini kannalta osin haastaviksi. Tämä ilmeni esimerkiksi kohtauksessa ”Neidon kiusauskukka”, jossa esittämäni Neito ja Joonas Heikkisen esittämä Piru käyvät keskustelun koskemattomuudesta ja viattomuudesta. Harjoituksissa kokeilimme kohtauksesta useita versioita ohjaajan ehdottamalla virityksillä, kuten että olemme vuorotellen toisillemme ihmeellisiä kristalliesineitä tai pelaamme hippaleikin tyyppistä ”boa ja kobra” -peliä. Nämä kokeilut tuottivat kohtaukseen kiinnostavan lähtöasetelman, mutta minusta tuntui, ettemme päässeet niistä eteenpäin. Emme mielestäni päässeet tutkailemaan tilanteen synnyttämiä affekteja ja vaikuttamaan toisistamme, vaan näyttelemisemme jäi lähtöasetelman vangiksi. Harjoittelimme kohtausta myös niin, että etsimme kumpikin ensin erikseen oman ruumiillisen kuljetuksen ja sitten kokeilimme niitä ronskisti yhteen. Pidin oman kuljetuksen etsimisestä, ja yhteen sovittaessa syntyi hienoja näyttämöllisiä tilanteita sekä affektiivisia tiloja. Ensimmäisen kokeilun jälkeen emme kuitenkaan onnistuneet yhdessä innostumaan syntyneistä tilanteista ja jatkamaan niiden kehittelyä eteenpäin. Nyt jälkeinpäin arvelen tämän johtuneen siitä,

että yhteinen harjoittelamisen tapamme ei ollut meille tarpeeksi selvä. Toisin sanoen meillä ei ollut yhteistä tuntumaa tai ymmärrystä siitä, miten juuri me voisimme yhdessä synnyttää materiaalia juuri tässä kohtauksessa ja esityksessä. Näin emme myöskään löytäneet yhteistä tapaa vaikuttua toistemme ratkaisuksista ja ottaa käyttöömme työskentelyn hetkessä ilmeneviä affekteja.

Toinen esimerkki on ”Kuolema kukkakorissa” -kohtaus, jonka päähenkilöä Kaarlon Hans Muerttaa minä esitin. Harjoittelimme kohtausta muun muassa niin, että lähdimme liikkeelle ohjaajan ehdottamasta virityksestä, jossa kuolleet ruumiit koskettavat Muerttaa, jolloin hän pehmenee ja sulaa kosketuksen voimasta. Näytteleminen tällä virityksellä tuotti voimakkaita ja kiinnostavia tunteja, mutta se ei kuitenkaan näyttänyt vievän kohtausta eteenpäin. Kun syvennyin tuohon viritykseen, minun oli vaikea kytkeytyä kohtauksen muihin elementteihin kuten muihin henkilöhahmoihin tai draamalliseen tilanteeseen. Olin kyllä saavuttanut kiinnostavia ruumiillisia tiloja, mutta ne eivät tuntuneet auttavan minua työskentelemään tämän kohtauksen kanssa. Viritys ei siis alkanut synnyttää minussa tietoa kohtauksesta tai ehdottaa suuntia, minne mennä ja miten tulkita tekstiä. Kirjoitin työpäiväkirjaani: ”Huomasin että se nimetyn tilanteen tai pelin noudattaminen alkaa muodostua taiteelliseksi sisällöksi, jolloin ainakin musta tuntuu että se alkaa hallita liikaa niitä mahdollisuuksia, joita virittynyt ruumiini voisi syöttää” (Työpäiväkirja 5.9.2019).

Aloin pohtia, minkälainen harjoittelamisen tapa auttaisi minua parhaiten tekemään näyttämöllisiä valintoja, löytämään ruumiillisia virittymisiä tai herkistymään niille affekteille, jotka tuntuvat toimivilta juuri kyseisessä kohtauksessa. Kirjoitin näyttelijändramaturgisesta prosessista työpäiväkirjaani seuraavasti:

Luulen että viritysten löytäminen, etsiminen siis, on jonkinlainen aika herkkä (ja jopa pyhä?) prosessi. Se, että olen intuitiivisesti löytänyt jonkun virityksen, on jotenkin luottamusta herättävää niin, että luotan siihen jatkossa siinä samassa näyttämöllisessä tilanteessa. Mun on sitten myöhemmin helppo houkutella se esiin kun se on löytymishetkellä tuntunut oikealta. (Työpäiväkirja 5.9.2019.)

Aloin ajatella, että minun tulisi itse löytää viritykset ruumiillisen työskentelyn myötä, kohtausta harjoiteltaessa, jotta ne auttaisivat minua kohtauksen kanssa. Kuvailemani löytymishetken hienous ei tuntunut toteutuvan silloin, kun lähdimme liikkeelle ohjaajan etukäteen määrittelemästä virityksestä tai näyttämöllisestä pelistä. Tämä aiheutti minussa jopa turhautumista:

Ärsyttää kun Esa antaa heti ohjeen että olette kristallisesineitä. Se on harjoitus, mutta näyttelijän oma taide voisi löytyä ihan muuta kautta. [...] Niiden viritysten syntyminen

ruumiillis-taiteellisessa prosessissa on upeaa. Ja että ne kehittyi siinä ja inspiroituu toisistaan. Vähän raskasta että aina pitää eka selittää, tai jälkeenpäin. (Työpäiväkirja 19.8.2019.)

On kiinnostavaa pohtia, miksi viritysten löytäminen itse oli minulle näissä kohtauksissa tärkeää. Kuitenkin esimerkiksi aiemmin kuvailemissani kohtauksissa, joissa esitimme joukkoja (orvot ja torin väki), yhteiset ohjaajan ehdottamat viritykset tuntuivat toimivan hyvin. Näissä kohtauksissa, joissa esitin kohtauksen päähenkilöä, koin, että ohjaajan etukäteen määrittelemä viritys ennemminkin lukitsi sen, mitä harjoitushetkessä oli mahdollista tapahtua. Pelkkä viritys ei siis näissä kyseisissä kohtauksissa itselleni ikään kuin riittänyt. Määritetystä virityksestä olisi mielestäni pitänyt päästä liikkumaan kohti näyttelijöiden omia ja yhteisiä aistimuksia sekä heidän välistään vaikuttamista, jotka tapahtuvat jaetussa harjoitushetkessä. Nyt jälkikäteen pohdin, miten tällainen jaettu aistimusten tutkiminen ja keskinäinen vaikuttaminen voisi parhaiten toteutua.

Vaikka ajatus on itselleni edelleen vaikeasti hahmotettavissa, yritän valottaa sitä erittelemällä ruumiillisten viritysten ja hetkessä ilmenevien affektien suhdetta toisiinsa. Pidän etukäteen määritetyn virityksen toteuttamista tekniikkana, jonka avulla voin aistia ruumiini sisäisiä ja ulkoisia affekteja ja vaikuttua niistä. Viritys ei itsessään ole vielä taiteellista sisältöä tai näyttelijändramaturgiaa, vaan se on lähtöasetelma, joka voi esimerkiksi auttaa minua tunnustelemaan aistimuksiani uudella ja virkistävällä tavalla. Näyttelijändramaturgisessa prosessissa näiden etukäteen määritettyjen viritysten pohjalta alan aistia kussakin harjoitushetkessä ilmeneviä affekteja.

Yritän konkretisoida ajatusta esittämällä kuvitellun harjoitustilanteen ”Kuolema kukkakorissa” -kohtauksesta. Ruumiillinen viritys, jossa kuolleet koskettavat Muerttaa ja hän sulaa kosketuksen vaikutuksesta, toimii harjoituksessa lähtöasetelmana, joka virittää minut kuulostelemaan puhumaani tekstiä ja draamallista tilannetta ruumiillisesti. Sitten, tätä viritystä tehdessäni ja alaspäin valuessani, saattaisin esimerkiksi huomata kuollutta ruumista esittävän kanssanäyttelijäni käden koskettavan vatsaani, jolloin voisin haluta tarttua siihen ja koskettaa sitä suullani. Ehkä huuttaisin repliikkini tuohon käteen, minkä jälkeen syöksyisin tuosta purkauksesta intoutuneena pystyasentoon kuuntelemaan, mitä Kuolema-hahmo seuraavaksi sanoo. Sitten, tämän yhden affektiivisen ”syklin” päätyttyä, voisin hyvin palata perusviritykseen aistimaan kuolleiden kosketusta, tällä kertaa kenties hennommin, mistä mahdollisesti syntyisi taas jokin uusi affektiivinen tapahtumasarja.

Affektiivisen työskentelyn myötä uskon voivani löytää alkuperäistä viritystä tarkempia virittymisen laatuja, jotka tuntuvat kohdallisilta kyseisessä näyttämöllisessä hetkessä ja ovat ominaisia juuri

kyseiselle esitykselle. Uskon, että siten näyttelemiseni syvenee ja siitä tulee tarkempaa. Toivoin tällaista työskentelyä nimenomaan niihin *Ruusuruoskan* kohtauksiin, joissa olin suuremmassa näyttelijäntyöissä vastuussa niin henkilöhahmon esittämisestä kuin kohtauksen tarinan kuljettamisesta. Nyt jälkikäteen näkisin, että suurempi vastuu kohtauksesta asetti ruumiilliselle työskentelylleni myös enemmän vaatimuksia. Minun piti huomioida monenlaisia suuntia ja draamallisuutta, toisin kuin esimerkiksi orpo-joukon yhtenä jäsenenä. Tällöin tuntui, että tarvitsen näyttelemiseni pohjaksi jotakin monimuotoisempaa kuin vain yhden annetun virityksen.

Millainen harjoitustilanne sitten mahdollistaisi tällaisen toivomani kaltaisen affektiivisen työskentelyn? *Ruusuruoskan* harjoituksissa pohdin, mitä itse kaipaisin harjoitustilanteelta, ja kirjoitin työpäiväkirjaani: ”Jotenkin siihen kohtaukseen on uppouduttava. Kokonaisvaltaisesti. Ruumiillisesti. Ennen kuin niitä virityksiä voi löytää siihen.” (Työpäiväkirja 9.9.2019.) Pidän aiemmin kuvailemaani esityksen *kokonaisuutta* tässä oleellisena. Yksi keino työskennellä affektiivisesti voisi olla *kokonaisuuteen uppoutuminen*. *Ruusuruoska*-työskentelyssämme kaipasin sitä, että olisimme kiinnittyneet voimakkaammin esityksen kokonaisuuteen ja saaneet rauhassa tunnustella kohtausta siitä käsin. Käytännössä tämä voisi tarkoittaa sellaista harjoittelemisen tapaa, jossa näyttelemisessä lähdetään liikkeelle ikään kuin tunnustellen kohtauksen eri materiaaleja. Voitaisiin esimerkiksi sopia, että seuraavassa harjoitustilanteessa keskitytään tunnustelemaan musiikin synnyttämiä affekteja, ja seuraavaksi päättäisimme vaikuttua esitystilasta ja toistemme asettautumisesta tilaan. Näin pääsisin näyttelijänä ikään kuin jammailemaan esityksen materiaaleilla. Affektiivisella vaikuttamisella pyrittäisiin yhdessä löytämään esimerkiksi kohtauksen rytmi, tyyli ja käännekohdat. Ohjaajan ehdottama komponentiaalinen harjoittelemisen tapa, jossa etsimme ruumiillisia virityksiä kukin itseksemme, ei vastannut tähän tarpeeseeni ammentaa esityksen kokonaisuudesta.

Ruusuruoska-prosessin jälkeen Joanna Haartin kanssa käymässäni keskustelussa hän kuvaili samansuuntaista tarvetta löytää ruumiilliset viritykset esityksen ”maailmasta” käsin. Hän sanoi:

Ei pysty näyttelemaan vaan mitä joku toinen ehdottaa, se ei oikein toimi. Se pitää jotenki itse löytää. Se pitää tulla sieltä esityksen maailmasta. Se on vähän mysteeri et mistä ne lopulta tulee. Sitten kun se intuitio tulee, niin sen kyllä kokee, se ei ole pätkäilyä. Siihen asti mä kaipaen vaan tilaa tai työrauhaa. (Puhelinkeskustelu 26.2.2021, vapaat muistiinpanot.)

On kiinnostavaa pohtia, miten affektien kuljettaminen ja ruumiillisten virittymisten valinta käytännössä tapahtuu. Ja kuinka tunnistaa, mikä affekti sopii juuri tähän kohtaukseen ja esitykseen?

Miten valitsen, millä tavalla kussakin hetkessä virityn? Haartin tapaan ajattelen, että valinnat ovat intuitiivisia ja työskentely affektien kanssa on, kuten edellä totean, esitietoista. Valinnat eivät kuitenkaan ole sattumanvaraisia, vaan ne ikään kuin nousevat esityksen kokonaisuudesta. Haartin mukaan viritysten etsiminen yksin, erillään esityksen muista materiaaleista, on ongelmallista juuri intuition toiminnan kannalta. Hän painotti:

Syy sille, miksi se ei voi toimia, että yksin etsii niitä virityksiä. Se on se et intuitio toimii kokonaisuudesta käsin. Se varmuus siitä että juuri näin. Se tulee vain siitä että sä oot kokonaisuudessa kiinni. (Puhelinkeskustelu 26.2.2021, vapaat muistiinpanot.)

Koen, että esityksen materiaalien muodostama kokonaisuus on (affektiivisen) näyttelijändramaturgisen prosessin pohja. Harjoitusten alkuvaiheessa kokonaisuus voi vielä olla hatara, kun esimerkiksi puvustusta ei ole tai yhteistä tapaa ajatella ei vielä ole muodostunut. Näyttelijänä kuitenkin ajattelen kokonaisuuden olevan kaikki, mitä minulla on. Siitä käsin alan esitystä työstää. Kokonaisuus varmaankin ilmenee jokaiselle eri tavoin; se on siis kunkin näyttelijän oma pohja näyttelijändramaturgiselle prosessille. Toisaalta kokonaisuus voimistuu pikkuhiljaa ja tulee yhteisemmäksi. Me rakennamme sitä välillemme.

4.2 Työskentely kanss näyttelijän kanssa

Suhde toisiin näyttelijöihin ja se, mitä välillämme tapahtuu, nousivat minulle tärkeiksi kysymyksiksi *Ruusuruoskan* aikana. Kohtauksissa yhteisen tunnun ja välillämme ilmenevien tilojen, tunnelmien ja jännitteiden aistiminen tuntui merkittävältä. Käytän aihetta käsittelevissä pohdinnoissani alalla yleisesti käytettyä termiä *kontakti*, jolla ammattikielessä viitataan muun muassa siihen, miten näyttelijät kuuntelevat toisiaan ja reagoivat toistensa näyttelemiseen. Riku Korhosen (2013) mukaan kontakti tarkoittaa näyttelijän yhteyttä itseensä ja toisiin näyttelijöihin. Korhonen kirjoittaa, että kontakti on tärkein yksittäinen tekijä näyttelijän keskittymisessä, ja se mahdollistaa näyttelijän kohtaamisen itsensä ja muiden kanssa (Korhonen 2013, 21).

Aloin *Ruusuruoskan* aikana pohtia, millä kaikilla tavoilla näyttelijöiden välinen kontakti voi ilmetä ja miten sitä voi synnyttää sekä työstää. Koin, että meidän näyttelijöiden välillä oli paljon erilaatuisia yhteyksiä, mutta kokemani yhteydet eivät tässä esityksessä useinkaan tapahtuneet kohtauksen tarinan ja henkilöhahmojen välisen fiktiivisen tilanteen kehyksessä. Aistin yhteyksiä eritoten affektiivisista tuntumista käsin. Kirjoitin asiasta työpäiväkirjaani: ”Tuntuu että virityspäissäni olen todella kiinni tilassa ja itsessä ja kanssaesiintyjässä, mutta niinku koreografisella tasolla. En tiedä olenko siinä kiinni niinkään dialogin merkityksen tasolla.” (Työpäiväkirja 3.9.2019.) Kuvailin tuolloin kokemiani

affektiivisiä tuntumia ”koreografiseksi tasoksi”, jonka nyt näen tarkoittavan esimerkiksi näyttelijöiden välisiä etäisyyksiä, puheen ja liikkumisen tyyliä ja tempoa tai äänensävyjä. Erotin tämän ”dialogin merkityksen tasosta”, jolla tarkoitin kohtausten henkilöhahmojen välistä draamallista tilannetta.

Pohtiessani asiaa havaitsin eroja tavoissa, joilla me näyttelijät aistimme keskinäisiä yhteyksiämme. Tulkitsin joidenkin kanss näyttelijöitteni kaipaavan voimakkaampaa yhteyttä henkilöhahmojen välisten draamallisten tilanteiden esittämisessä, kun taas minä olin kiinnostunut tutkailemaan erilaisia affektiivisiä yhteyksiä välillämme. Esimerkiksi ”Neito ja Piru” -kohtauksessa huomasin innostuvani siitä, millä äänensävyillä, painotuksilla, tempolla ja rytmikällä puhuimme repliikkejämme. ”Kuolema kukkakorissa” -kohtauksessa taas tärkeältä tuntuivat tilassa liikkuminen, sijoittuminen ja suuntautuminen suhteessa toisiin henkilöhahmoihin ja yleisöön. Uskon, että tekemämme affektiiviset harjoitteet ja työskentelymme tavat vaikuttivat tähän. En siis välttämättä jossakin toisessa esitysprosessissa olisi suuntautunut aistimaan kontaktia näin affektiivisesti. Työpäiväkirjassani kuvailen kontaktin kokemista *Ruusuruoskassa* seuraavasti:

En silloin välttämättä esim. katso toista koko ajan silmiin, kuin arkisessa sosiaalisessa tilanteessa, vaan saatan yhtä hyvin syttyä toisen näyttelijän käsivarresta tai rytmistä tai vaatteesta tai pöydästä. Mutta ainakin mun kokemus on että olen silloin tosi vahvassa kontaktissa. (Työpäiväkirja 22.12.2019.)

Kokemukseni kontaktista ei kuitenkaan aina ollut jaettu, eivätkä kanss näyttelijäni toisinaan tunnustaneet niitä yhteyksiä, joista itse innostuin. Erot kontaktin aistimisessa aiheuttivat minulle ajoittain hämmennystä ja myös turhautumisen tunteita, joista kirjoitin työpäiväkirjaani: ”Joonas tuntuu kaipaavan sinne jotenkin enemmän yhteyttä meidän välillä. Se on outoa, koska musta taas tuntuu että vaikutun tosi paljon Joonaksen virityksistä.” (Työpäiväkirja 11.9.2019.) Samankaltaiset tunteet toistuivat myöhemmin toista kohtausta harjoiteltaessa:

Äsken kun tehtiin Muerttan loppua, ja siinä mä vajoan omiin kuvitelmiin, enkä osoita kaikkea puhetta Kuolemalle [Joannan esittämä hahmo]. Joanna sanoi että alkaako hän nyt sitten puuhata omiaan kun meidän välillä ei ole yhteyttä. Mutta mun mielestä siinä oli valtava yhteys!! En ymmärrä miksei hän huomannut sitä. (Työpäiväkirja 17.9.2019.)

Kyseiset kohdat ratkaistiin käymällä niitä läpi uudestaan. Emme pureutuneet näihin kohtiin kontaktin näkökulmasta emmekä yhdessä keskustelleet siitä, miten näyttelijöiden välinen kontakti tässä esityksessä voisi rakentua. Nyt jälkikäteen tunnistan, että *Ruusuruoska*-prosessin affektiiviset

lähestymistavat toteutuivat ennen kaikkea kunkin näyttelijän omana tutkailemisena. Harjoitusjakson alussa Kirkkopelto sanoi, että hän ei halua tuputtaa meille metodia tai suoranaisesti puuttua näyttelijäntekniikkaamme. Saattaakin olla, että affektiivinen lähestymistapa muodostui minulle voimakkaammin koko prosessia määrittäväksi työtavaksi, kuin vaikkapa Joonakselle tai Joannalle, joilla toisaalta oli myös pidempi kokemus ja varmasti vakiintuneempi näyttelijäntekniikka kuin minulla. Tämä mahdollisesti aiheutti sen, että meillä oli erilaiset käsitykset siitä, miten esityksessä näytellään, ja tästä syystä myös odotimme yhteiseltä kontaktiltamme eri asioita.

Koen näyttelijöiden välisen yhteyden aistimisen tärkeänä osana yhdessä harjoittelemista, ja *Ruusuruuskassa* aloin ymmärtää sen myös näyttelijöiden tarpeina tai toiveina suhteessa toisiinsa. Näyttelijä siis tarvitsee tai toivoo jotakin kollegaltaan, jotta hän pääsisi eteenpäin työskentelyssään ja jotta he yhdessä pääsisivät eteenpäin. Kokemukseni mukaan yhteyden tai kontaktin kokeminen luo yhteistä ymmärrystä käsillä olevasta esityksestä. Näitä yhteyden kokemisia voisi olla kiinnostavaa harjoitusprosessissa tarkastella tietoisesti. Tämä voisi tarkoittaa näyttelemiskokemusten avaamista sanallisesti, esimerkiksi kertomalla, miltä toisen rytmikka, sananpainot tai sijoittuminen tilaan tuntuu, ja toisaalta näitä omia tuntemuksia kriittisesti tarkastelemalla. Tällöin oletukset hyvästä kontaktista eivät ehkä dominoisi, vaan yhteys ja sen aistiminen voitaisiin kussakin prosessissa määritellä uudelleen. Näin myös näyttelijöiden välinen kontakti ja yhdessä oleminen, aivan kuten harjoittelu- ja työskentelytapa sekä estetiikka ja tyyli, olisivat prosessissa neuvoteltavia asioita.

Affektiivisessä näyttämötyöskentelyssä kontakti voisi muodostua esimerkiksi näyttelijöiden välisen kosketuksen ja etäisyyksien tai vaikkapa tekstin yhteisen rytmittämisen kautta. *Ruusuruoskan* kohtauksessa ”Turun Tuomiokirkon jokaöiset kuparikaton kiillottajat” koin kontaktin eritoten yhteisen ruumiillisen virityksen kautta. Esitimme joukkoa kadulla asuvia orpoja, jotka liikehtivät rauhattomasti pysyen lähellä toisiaan. Kohtauksen yhteinen rytmi, käännteet ja siirtymät rakentuivat minulle tuosta virittymisestä käsin. Toisaalta koin *Ruusuruuskassa* välisemme yhteisyyden myös laajemmin yhteisenä ymmärryksenä käsillä olevasta esityksestä. *Ruusuruoska* oli esityksenä ja prosessina jotakin, jollaista emme olleet aiemmin kokeneet. Nyt koimme sen yhdessä, jolloin siitä muodostui meille yhteinen tila ja tapa olla.

Aloin esitysprosessin edetessä ajatella, että affektiivisessä näyttelijändramaturgisessa prosessissa näyttelijöiden välinen kontakti toteutuu kunkin näyttelijän omista virittymisistä käsin. Toisin sanoen jokaisella näyttelijällä olisi oltava käynnissä oma affektiivinen virittyminen, joka sitten kohtaa näyttämöllä toisen virittyneen ruumiin. Kirjoitin aiheesta työpäiväkirjaani:

Oman subjektiviteetin syöttämät asiat sekä asiat, joista subjektiviteettini syttyy. Syttyy runollisesti. [...] Tuntuu että tämä täytyy löytää ensin, ja sitten voi alkaa todella tapahtua niiden muiden olentojen ja materiaalien kanssa. (Työpäiväkirja 30.9.2019.)

Minusta tuntui, että jos näyttelijällä ei ole omaa affektiivista virittymistä käynnissä tai hän ei ole suuntautunut työskentelyssään aistimaan sellaista, näyttelijöiden välillä ilmenevien affektien aistiminen vaikeutuu. Ymmärsin, että tällöin näyttelijä alkaa kaivata jotakin tuttua tapaa synnyttää kontakti, jolloin uusia, kyseiselle esitykselle ominaisia tapoja luoda kontaktia olisi vaikeaa tutkailla. Ajattelin tuolloin, että näin ei pitäisi käydä, vaan näyttelijällä tulisi olla oma affektiivinen prosessi käynnissä, jolloin kontaktin muodostaminen siitä käsin olisi antoisaa. Muistiinpanoihini kirjasin: ”Mun mielestä ei pitäisi tarvita lähtökohtaisesti ketään tai mitään, vaan sen oman, minun, subjektiviteetin pitäisi riittää. Ja sitten jos kohtaa kaksi tällaista joille se riittää, luulen että alkaa isosti tapahtua.” (Työpäiväkirja 30.9.2019.)

Nykyään ajattelen, että kyseessä ei ole vain oman subjektiviteetin sisäinen prosessi, vaan näyttelijä tarvitsee aina myös itsensä ulkopuolisia materiaaleja ja ruumiita. Näihin kytkeytyneenä hänessä käynnistyy oma affektiivinen prosessi, jota vasten toinen näyttelijä voi työskentelyssään asettua. Tämän oman affektiivisen prosessin tunnistaminen ja toisaalta sen vaikuttaminen kanssänäyttelijän työskentelystä on minulle affektiivista näyttelemistä.

Tulin huomanneeksi tämän ajattelutavan törmäävän sen kanssa, miten näyttelemistä perinteisesti jäsennetään. Näin minulle kävi, kun *Ruusuruoskan* esitystauon aikana osallistuin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun liikkuvuusopintoihin kuuluvalla ohjaajantyön kurssille. Kokeilin ruumiillisia lähestymistapoja ohjatessani kohtauksia Anton Tšehovin *Lokki*-näytelmästä, jolloin kurssin opettaja kyseenalaisti kokeilemani ohjaamistavan. Hän perusteli tätä muun muassa sillä, että ruumiillinen tutkaileminen on näyttelijöiden välisen kontaktin kannalta ongelmallista. Kirjoitin oppitunnista työpäiväkirjaani:

Minna H [Harjuniemi, kurssin opettaja] sanoi, että se on tosi ”pitkä reitti” mennä ensin tutkimaan ruumiillisesti ja sieltä päästä kontaktiin toisen näyttelijän kanssa. Että ”mulla on se mun oma juttu siellä meneillään, ja sitten siihen lisäksi tulee tämä meidän välinen”. Ajattelen että juuri se on kiinnostavaa. (Työpäiväkirja 22.12.2019.)

Tulkintani mukaan Harjuniemi arvioi, että tämä ruumiilliseen virittymiseen keskittyvä ”pitkä reitti” on näyttelemisen kannalta liian hidas tai hankala. Itse taas ajattelen, että myös hitaus ja tahmeus kuuluvat näyttelijändramaturgiseen prosessiin. Lisäksi uskon, että vahva kontakti näyttelijöiden

välillä voi syntyä myös monimutkaisia ja osin sanojen tavoittamattomissa olevia reittejä pitkin. Kun näyttelemme yhdessä, koemme soljuvuutta ja myötäisyyttä mutta myös hankauksia ja vääntöä. Ehkä juuri tämänkaltainen, erilaatuisten yhteyksien ilmeneminen tekee näyttämötyöskentelystä minulle affektiivista.

Pohdin *Ruusuruoskan* harjoituksissa, miksi koin esimerkiksi ”Kuolema kukkakorissa” -kohtauksessa välisemme yhteydet eri tavalla kuin Joanna. Ajattelin, että ehkä koulutuksemme tai näyttelemisen tekniikkamme ovat niin erilaiset, että tunnustelemme välillämme ilmeneviä asioita eri tavoin. Tämä aiheutti minulle myös huolta, josta kirjoitin työpäiväkirjaani: ”Pelkään että jos näyttelen eri paradigmassa kuin monet, niin ihmiset kokevat että mun kanssa on vaikeaa näytellä, koska se ei ole tutun tuntuista, ja sitten ihmiset eivät halua näytellä mun kanssa. Ja jään yksin.” (Työpäiväkirja 11.9.2019.)

Nyt jälkikäteen pohdin, että kyse voi olla yhtäältä eri sukupolvien näyttelijänkoulutuksellisista taustoista, ja toisaalta suomalaisen teatterityöhön vakiintuneista harjoittelemisen ja ohjaamisen tavoista. Suomalaisessa näyttelijänkoulutuksessa on tyypillisesti seurattu perinnettä, jossa näyttelijät esittävät henkilöahmoja, joiden tilanteisiin he eläytyvät. Perinteen voidaan katsoa juontuvan pääosin Konstantin Stanislavskin ajattelusta. Mikko Kanninen (2012) kirjoittaa ”Stanislavski-metodin” olevan vallitseva ääneen lausumaton tausta-ajatus suomalaisessa näyttelijäntaiteessa. Poikkeuksena voidaan pitää Jouko Turkan näyttelemisen pedagogiikkaa 1980-luvulla, joka oli voimakkaan psykofyysistä (ks. esim. Hulkko 2011). *Ruusuruoskan* näyttelijöistä Minna Hokkanen ja Auvo Vihro ovat opiskelleet Teatterikorkeakoulussa 1980-luvulla Turkan opetuksessa. Joanna Haartti ja Joonas Heikkinen taas ovat valmistuneet Teatterikorkeakoulusta 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen loppupuolella. Näkisin, että oma koulutukseni sijoittuu jonkinlaiseen taitoskohtaan: Turkan väkivaltaisen pedagogiikan aiheuttamien traumojen vähitellen hiivuttua voidaan huomio kohdistaa näyttelijän ruumiillisuuden tarkasteluun uudella tavalla, näyttelijän emansipaatiota korostaen ja hänen omaa ruumiintaiteellista ajatteluaan ja dramaturgista työtään arvostaen. Toivoisin, että suomalaisessa näyttelijäntaiteessa tultaisiin tulevaisuudessa tunnistamaan erilaiset koulutussuuntaukset, perinteet, tekniikat ja tyyliä nykyistä paremmin, jolloin näiden olisi myös mahdollista oppia toisiltaan.

4.3 Affektit draamallisessa näyttämötyöskentelyssä

Vaikka *Ruusuruoska*-esitys ei kokonaisuutena ollut juonellinen, useat sen kohtauksista muodostivat omia yksittäisiä pieniä tarinoitaan, joissa esitimme erilaisia henkilöahmoja. Harjoitusten edetessä

näiden kohtausten draamalliset tilanteet nousivat yhä keskeisempään osaan. Tämä johtui nähdäkseni esityskokonaisuuden dramaturgisista vaatimuksista, toisin sanoen siitä, että esitys piti saada valmiiksi, kokonaiseksi teatteriesitykseksi. Kirkkopelto kuvailee asiaa *Ruusuruoskan* työryhmälle harjoitusjakson lopuksi kirjoittamassaan kirjeessä: ”Mitä pidemmälle prosessi eteni, esitysdramaturgiset haasteet ajoivat näyttelijäntaiteellisten kysymysten edelle, ja loppua kohden koin, että jouduin tekemään jälkimmäisten suhteen myönnytyksiä [...]” (Kirkkopelto 20.9.2019.)

Draaman noustessa keskeisempään osaan huomasin hämmentyväni oman näyttelemiseni tyylistä ja tekniikasta. Minulle tuntui epäselvältä, mikä on affektiivisen vaikuttumisen ja kohtausten draamallisuuden välinen suhde, ja miten nämä käytännössä näyttelemisessäni toteutuvat. Mietin, onko minun esimerkiksi näytellessäni ensisijaisesti ajateltava henkilöhahmon fiktiivistä tilannetta vai tunnusteltava jotakin ruumiillista vaikuttumista. Keskustellessani tästä kanssänäyttelijäni Minna Hokkasen kanssa, hän kertoi huomanneensa ruumiillisen työskentelyn ja draamallisuuden yhdistämisen haasteet jo Kirkkopellon luotsaamassa Nykynäyttelijäntaide-tutkimushankkeessa, johon hän osallistui vuonna 2010. Hänen mukaansa draamallisten kohtausten näytteleminen tutkimushankkeessa kehitetyillä ruumiillisilla tekniikoilla tuntui tuolloin haastavalta (Työpäiväkirja 29.9.2019).

Aloin *Ruusuruoska*-prosessin edetessä ajatella, että draamallisuuden ja ruumiillisuuden yhteys on jotakin, joka kuuluu olennaisesti näyttelijän ammattitaitoon ja taiteelliseen työhön. Näyttelijä operoi useimmiten ihmisten välisen draaman kontekstissa, ja ”työvälineenä” on hänen vaikuttava ruumiinsa. Toisaalta pohdin, miksi nämä kaksi näyttäytyvät minulle toisilleen vastakkaisina. Tuntui, ikään kuin draama olisi vain älyllisesti ymmärrettyä ja ruumiillisuus taas jotakin ”alkukantaisesti” koettua. Haluaisin nähdä draamallisuuden ja ruumiillisuuden ennemminkin toisiaan ruokkivina näyttämöllisinä tarkastelutapoina. Yhtäältä minua kiinnostaa, mitä kaikkea ihmisten välinen ja ihmisen sisäinen draama voivat olla ja millä tavoin ne voisi ymmärtää ruumiillisina tai affektiivisina. Toisaalta mietin, miten voisin näyttelijänä operoida draamalla – virittyä ja vaikuttua draamasta.

Ruusuruoskan tarinallisia kohtauksia harjoiteltaessa näyttelijäkollegani viittasivat usein termiin *tilanne*, jonka on oltava näyttelijöille selvä ja josta käsin näyttelijä heidän mukaansa kohtauksessa näyttelee. Näyttelijän näkökulmasta tilanne tarkoittaa yleensä henkilöhahmojen välistä draamallista tilannetta (ks. esim. Cohen 2013, 19; Järvikallas 2012, 74). Siinä tulevat määritellyiksi esimerkiksi henkilöhahmojen välinen sosiaalinen suhde ja se, mitä he toisiltaan haluavat. Usein puhutaan myös ”tahdon suunnasta” tai tahtotilasta eli henkilöhahmon halusta kussakin tilanteessa. Robert Cohenin (2013, 25) mukaan henkilön tahtotila (*objective, intention, want* sekä *goal*) on aktiivinen ja fyysinen

päämäärä, kuten jalkapallon pelaajan päämäärä tehdä maali. Cohenin (mt., 20) mukaan yksi näyttelemisen merkittävimpiä haasteita on pystyä täysin keskittymään henkilöhahmon fiktiiviseen tilanteeseen, vaikka käsillä on aina myös esittämisen tilanne, jossa hänen tulee esimerkiksi puhua tarpeeksi kuuluvalla äänellä.

Mitä pidemmälle harjoittelimme *Ruusuruoskan* kohtauksia, sitä enemmän ”tilanne” nousi kanssanäyttelijöitteni puheessa esiin. Näin tapahtui varsinkin, jos ilmeni ongelmia. Esimerkiksi Joanna mainitsi, että näytellessä ei pitäisi näytellä virityksiä vaan tilannetta (Työpäiväkirja 4.9.2019). Omassa koulutuksessaani tilanne-termiä ei ollut määritetty näyttelemisen peruskäsitteeksi, joten jäin pohtimaan sen merkityksiä. Huomasin myös vastustelevani jonkin määritetyn fiktiivisen tilanteen dominoivuutta näyttelemisen rakentumisessa, koska se vaikutti minusta ohuelta tavalta ajatella näyttämöllistä toimintaa ja materiaaleja. Tämä ilmeni esimerkiksi ”Kuolema kukkakorissa” -kohtauksessa, jonka lopussa minun esittämäni Muertta suunnittelee itselleen ja hevoselleen onnellista tulevaisuutta, jotta ei joutuisi Kuoleman viemäksi. Kokeilimme näytellä tätä määrittelemällä tilanteen siten, että Joannan esittämä Kuolema lähestyy alati Muerttaa, jonka on nopeasti keksittävä erilaisia keinoja väistellä tai viivyttellä niin, ettei Kuolema saa häntä kiinni. Tämän tilanteen näytteleminen sai meidät liikkumaan näyttämöllä ja reagoimaan toistemme liikkeisiin, mutta jokin siinä tuntui minusta ontolta. Kirjoitin työpäiväkirjaani, että se tuntui ”turhan yksinkertaiselta, tai siis ei yksinkertaiselta mutta sellaselta ’peliltä’ jossa on säännöt joita pitää noudattaa eli se ikään kuin ratkaisee itse itsensä” (Työpäiväkirja 5.9.2019). Koin, että tämän tilanteen näytteleminen jollakin tavalla veti meidät pois esityksen maailmasta, ja jäimme vain toteuttamaan tätä yhteisesti sovittua tilannetta. Tilanteen määrittelemisen jälkeen koin, että minun oli vaikeaa tunnustella näytellessä ilmeneviä affekteja ja toimia vapaasti niiden pohjalta. Kirjoitin työpäiväkirjaani:

Jos tilanne on nyt sanotettu niin että toinen vaikka suostuttelee toista, niin se joutuu se toinen esiintyjä, siis molemmat toisiltaan vaatimaan siinä tilanteessa pysymistä tai niiden sääntöjen noudattamista. [...] Että esimerkiksi se tilanne ei voi seuraavassa hetkessä ollakin se, että se toinen haluaa syödä sen toisen. (Työpäiväkirja 5.9.2019.)

Marko Järvikallas (2012, 75) määrittelee tilanteen draamallista tilannetta laajemmin *näyttämölliseksi tilanteeksi*, millä hän tarkoittaa kahden tai useamman esityksellisen elementin jännitteistä suhdetta toisiinsa. Esityksellisiä elementtejä voivat olla muun muassa näyttämön fyysiset puitteet, esineet, puvut, valo- ja äänimateriaali, esityksen suhde yleisöön sekä esityksen suhde vallitsevaan todellisuuteen (mt., 75–83). *Ruusuruoskan* monissa kohtauksissa koin, että näyttelemiseni rakentui suhteessa esitystilaan, tekstiin, näyttämöön, toisiin esiintyjiin, esineisiin ja asuihin, musiikkiin ynnä

muuhun, ja usein jokin näistä elementeistä muodostui minulle vähintään yhtä tärkeäksi näyttelijändramaturgiseksi työkaluksi kuin kohtauksen draamallinen tilanne. Esimerkiksi yksi näyttelemiseeni vaikuttanut elementti oli näyttämön keskellä katossa oleva suuri valoelementti, joka himmeni ja vaihtoi väriä toimien esityksen ainoana valaistuksena. Ohjaaja ehdotti valolle tärkeää dramaturgista roolia. Valon alla olisi näyttämön ”hotspot”, jossa kohtausten tärkeimmät asiat tapahtuvat. Pidin tästä ideasta ja rakensin oman näyttelemiseni kohtauksissa niin, että minun oli sijoitettava valon alle kohtauksen avainkohdassa tai sen avainrepliikin kohdalla.

Tilanteen näyttelemisessä pidän oleellisena sitä, millä keinoin näyttämölle luodaan *jännite*. Draamallisessa tilanteessa jännite syntyy käsitykseni mukaan ensisijaisesti henkilöahmojen risteävistä tahdon suunnista tai yhden henkilöahmon keskenään erilaisten halujen ristiriidasta. Affektiivisen näyttelemisen taas ajattelen tunnistavan myös muunlaisia jännitteitä, jotka saattavat nousta yhtä tärkeään tai tärkeämpään osaan kuin draamalliset jännitteet. Tällainen affektiivinen jännite voisi esimerkiksi syntyä siitä, että olen astumassa kanssänäyttelijäni kanssa yhtä aikaa kohti valoelementin alla sijaitsevaa ”hotspotia”. Tämän tilanteen yhteinen tunnistaminen ja sen aistiminen tekisi siitä voimakkaan jännitteisen.

Nykyään en hahmota esityksen draamaa älyllisenä vastaparina ruumiillisuudelle, vaan ymmärrän draaman yhtenä esityksen materiaaleista, osana aiemmin kuvaamaani *kokonaisuustoa*. Joissakin esitysprosessissa draamallisuudella voi olla suurempi rooli kuin vaikkapa yhteisillä ruumiillisilla harjoitteilla. Toisinaan taas esimerkiksi musiikki voi olla esityksessä hallitsemampi elementti kuin draama. Affektiivinen näytteleminen ei minusta kuitenkaan hylkää draamaa. Esityksen draaman ymmärtäminen on mielestäni edellytys affektiiviselle työskentelylle draamallisessa kohtauksessa. Minulle draaman ymmärtäminen pitää sisällään muun muassa analyysia henkilöahmojen psykologisista ominaisuuksista, heidän pelkonsa, toiveensa, halunsa ja päämääränsä, heidän suhteensa toisiinsa, yhteiskunnalliset asemansa sekä heidän välisensä valtasuhteet. Draaman ymmärtäminen on näkemykseni mukaan kuitenkin vasta ensiaskel näyttelemisen rakentumisessa, joka on minulle ensisijaisesti affektiivinen tapahtuma.

Pidän esityksen draamallisuutta myös alati muuntuvana ja itseään pikkuhiljaa paljastavana – sitä ei siis ole mahdollista ratkaista pelkällä tekstiin perustuvalla analyysillä ennen näyttelijän ruumiillista työskentelyä. Tekstiin perustuva analyysi antaa minulle ymmärryksen esityksen draamasta, ja tämä analyysi jatkuu alitajunnassani sekä ruumiillisella työskentelyllä, jotka taas nostavat tietoisuuteeni uusia tulkintoja henkilöahmojen välisestä ja sisäisestä draamasta. Näyttelemistapahtumassa en tietoisesti ohjaa vaikuttumistani tekstin pohjalta tekemäni draamallisen analyysin perusteella,

esimerkiksi näyttelemällä henkilön ”tilannetta” tai ”tahdon suuntaa”. *Ruusuruoskan* harjoituksissa kirjoitinkin työpäiväkirjaani:

Jos kohtaaminen on tarinallinen, näiden elementtien pitää olla mulle jotenkin käynnissä tai silleen prosessissa, ja sitten siihen voin alkaa rakentaa sitä ruumiillisuutta. [...] Ja tulen todennäköisesti löytäneeksi hieman uudenlaisia älyllisiäkin tulkintoja siitä draamasta. (Työpäiväkirja 14.9.2019.)

Yksinkertainen esimerkki ruumiilla tehtävästä draamallisesta analyysistä on *Ruusuruoskan* ”Neito ja Piru” -kohtauksesta. Siinä on repliikki, jolla Neito torjuu Pirun. Etsiessäni kyseiseen tekstikohtaan ruumiillisia virityksiä, tulin repliikin kohdalla heilahtaneeksi maahan. Tämä muutti käsitykseni sanojen sisällöstä niin, että tajusin Neidon olevan Pirun pauloissa.

Sen sijaan, että edelleen pitäisin draamaa jonakin olemukseltaan analyttisenä tai auki selitettynä, olen alkanut ymmärtää draaman ruumiillistamisen itse asiassa melko tiedostamattomana prosessina. Draama on ikään kuin meissä salakavalasti vaikuttava elementti, joka ohjailee ruumiillisia ratkaisujamme huomaamatta. Sen vuoksi pidän hyödyllisenä ajatella draamaa vain yhtenä osana esityksen kokonaisuudesta. Se on omanlaisensa elementti, jolla on omat taipumuksensa synnyttää ja muokata affekteja. Jos seuraisin näytellessäni ensisijaisesti draamallista analyysiä, tulisin todennäköisesti huomaamattani tehneeksi totutun logiikan mukaisia ruumiillisia ratkaisuja ja käyttäneeksi oletettuja reagoititapoja.

Ajattelenkin, että affektiivinen työskentely saattaa olla analyttisempää ja tiedostavampaa kuin ensisijaisesti draamaan nojaava työskentely. Minulle vaikuttaminen on aina valinta, jolloin voin myös päättää, minkä elementin annan vaikuttaa itseni. Näyttelijänä koen tämän lisäävän itseohjautuvuuttani ja näen sen myös mahdollistavan erilaisten ihanteiden ja estetiikkojen kriittisen tarkastelun ja haastamisen. Affekteista käsin työskentelevä näyttelijä ei ikään kuin automaattisesti jäljittele inhimillisessä draamassa liikuskelevaa ihmishenkilöä, vaan voi valita ruumiillisen muovautumisensa laadun kunkin esitysprosessin sekä omien taiteellisten (ja yhteiskunnallisten) ambitoidensa mukaan.

4.4 Sielu

Olin *Ruusuruoska*-esitysprosessin aluksi asettanut itselleni löyhän tutkimuskysymyksen: *Mikä tai mitä minä olen, kun näytteen?* Kysymys nousi aiemmin kuvaamastani, kandidaatin opintojen aikana tekemästäni havainnosta, että ihmisen esittämisestä luopuminen vapauttaa näyttelemistäni ja tekee

siitä helpompaa (Smeds 2019, 9–12). Tämän luopumisen ja sen jälkeisten pohdintojeni myötä havaitsin, että näytellessä subjektiviteettini tuntuu muovautuvan joksikin epämääräisemmäksi tai vieraammaksi kuin ”arkinen” kokemus itsestä. Subjektiviteetilla tarkoitan tässä omasta itsestä minulle syntyvää ruumiin ja mielen kokonaistuntua. *Ruusuruoskan* harjoitusjaksolla vaikuttumisharjoitteita tehdessäni ihmettelin, mitä minulle näytellessä tapahtuu. Jos en näytellessä ole sama tuttu ”minä”, niin mikä tai mitä minä silloin olen? Minulle syntyi kokemus, että ”minä en ole henkilö silloin, kun näytelen” (Työpäiväkirja 16.8.2019). Harjoitteita tehdessä koin voimakkaita psykofyysisiä tiloja, kuten esimerkiksi värien värisevän selkäni läpi, ja samalla seurasin itseäni kokemassa niitä. Kokemus subjektiviteetistani ikään kuin jakautui moneksi. Olin samanaikaisesti oma tuttu itseni sekä – yleensä suurimmilta osin – jotain hyvin vierasta.

Kirkkopelto toi *Ruusuruoskan* harjoituksissa esiin ajatuksen, että olisi olemassa jokin osa itseä, joka on jotakin muuta kuin ”minä”. Ajatus liittyi filosofisiin pohdintoihin esiintyvän ruumiin olemuksesta. Kirkkopelto esitti pohdintojaan *Ruusuruoskan* harjoituksissa puolihuolimattomasti aina silloin tällöin. En usko ymmärtäneeni niitä useinkaan kovin hyvin, mutta tätä ajatusta pidin kiinnostavana ja kirjasin Kirkkopellon esittämiä ajatuksia työpäiväkirjaani seuraavasti:

Jotakin meissä josta en voi sanoa että minä. Teatterissa yritän saada sen jonkun esiin.”
(Työpäiväkirja 8.8.2019.)

”Se” nauttii, et sinä. Sitä ei pidä ottaa henkilökohtaisesti. Se ei ole subjektiivinen, se menee ulkopuolelle. (Työpäiväkirja 16.8.2019.)

Kirkkopellon mainitsema, mystinen ”se” tuntui minusta yhdeltä mahdolliselta tavalta tutkia oman subjektiviteettini monikerroksisuutta ja muuntumista näyttelemistapahtumassa: minä en arkisena itsenäni, henkilönä, synnytä näyttämöllistä toimintaa, vaan jokin minussa toimii ikään kuin ohitseni tai lävitseni. Myöhemmin, *Ruusuruoskan* esitysten aikaan, aloin pohtia, mikä ”se” voisi olla ja miten voin operoida sillä. Kirjoitin työpäiväkirjaani:

Mikä on ”se”? Se joku, sielu, olemiseni yhdistymä, kokooma. Se ei ole mun identiteettiä eikä mun mieli eikä keho. Se on tavallaan minä, mut jotenki sen minän sisällä, tai takana. Ennen esitystä aina herätän sen tai otan siihen yhteyden. Se käy ihan nopeesti, mutta se on tehtävä. (Työpäiväkirja 11.11.2019.)

Ruusuruoskan esityksiin valmistautuessani otin aina itselleni pienen hetken, jonka aikana pyrin saamaan yhteyden tähän sisäisyteeni. Seisoin yleensä silmät kiinni tehden käsilläni jotakin pientä

ilmaa tunnustelevaa liikettä ja suuntasin kaiken huomioni itseni sisään. Ajattelin, että herätän sisälläni jotakin. Kävin ikään kuin keskustelua sisäisyyteni kanssa ilman sanoja, houkutellen ja innostaen. Kun koin tämän ”herätyksen” onnistuneen, tunsin olevani aistikokemuksille herkkä ja luottavani omaan esiintyvään itseeni – valmis esiintymään.

Esitysjakson aikana aloin kutsua tätä sisäisyyttä *sieluksi*. Sana avasi kuin yllättäen henkisen ulottuvuuden siihen, miten pohtia omaa näyttelijäntekniikkaani. En kuulu mihinkään uskontokuntaan, mutta olen kiinnostunut pyhyiden ja henkisyiden kysymyksistä. Ruumiillisen koulutukseni aikana tämä kiinnostus on vahvistunut. Kun sielu-sana pulpahti pohdinnoissani esiin, suhtauduin siihen tutkailevasti. Tarkastelin, kuinka näyttelemisen ajattelemisen sielullisena tapahtumana vaikuttaa työskentelyyni ja alkaa mahdollisesti ohjata sitä, ja mietin, minkälaista näyttelemisen tekniikkaa se voisi synnyttää.

Henkisen näkökulman näyttelemiseen voi sanoa olevan teatterialalla jokseenkin harvinainen tai ainakin valtavirrassa harvoin esiin tuotu. Teoksessaan *The art of acting* (2014) Dawn Langman valottaa Chekhov-tekniikan henkisiä juuria. Hän kuvaa, miten Michael Chekhov (tai Mihail Tšehov, kuten hänen nimensä suomeksi litteroidaan) inspiroitui Rudolf Steinerein antroposofisesta ajattelusta, mutta joutui sittemmin peittelemään tekniikkansa spirituaalista ulottuvuutta (Langman 2014, 9). Langman sisällyttää kirjaansa (mt., 284–287) Tšehovin alkuperäisen esipuheen, jonka tämä kirjoitti *Näyttelijän tekniikasta* -teokseensa, mutta joka jätettiin sittemmin siinä julkaisematta. Esipuheessaan Tšehov kirjoittaa muun muassa Steineristä sekä ”tieteen, taiteen ja spirituaalisen tiedon yhdistämisestä” (Langman 2014, 284–287).

Myös *Ruusuruoskassa* kanssani näytellyt Joanna Haarti lähestyy näyttelemistä antroposofisesta tulokulmasta. Hän kuvailee näyttelemisensä yhdistyvän aina omiin henkilökohtaisiin prosesseihinsa, jotka ovat henkisiä ja sielullisia. Aiheesta käymässämme keskustelussa Haarti totesi, että ”näyttämö on ollut mulle se paikka, missä tapahtuu jotain, mitä mä en hallitse. Jollain lailla se on enemmän minä kuin minä itse.” (Keskustelu 20.8.2020, vapaat muistiinpanot.) Olen itsekin alkanut hahmottaa näyttämön eräänlaisena pyhänä paikkana. Ruumiintaiteellinen työskentely liikuttaa minussa toisinaan jotakin hyvin perustavanlaatuaista tai syvällä olevaa, sellaista, mihin sanat eivät useinkaan yllä. Tästä näkökulmasta näyttämöllisen työskentelyn voisi ajatella olevan sielullista.

Seuraavaksi erittelen, mitä kaikkea sielullisuuden ajatus on tuonut omaan näyttelemiseeni. Avaan myös metafysisiä ajatuksia ja käytän kirjoittamista menetelmänä kuvitella näyttelemisen sielullisuutta. Ajatus näyttelemisen sielullisuudesta tuntuu minusta hyödylliseltä *pyrkiessäni*

ymmärtämään näyttelemistapahtumassa muuntuva subjektiviteettiani. Ajattelen, että näytellessä muovaan nimenomaan sieluani. Sielu on minulle jotakin muuta kuin ruumis, mieli tai psyyke. Se on ikään kuin näiden lomassa, alla tai takana. Se on jotakin hyvin omaa, mutta toisaalta ei lainkaan henkilökohtaista – kuin jokin maailmankaikkeudellinen ydin minussa. Tämä ydin muovautuu, liikkuu ja vaikuttaa näyttelemistapahtumassa. Tällöin näytteleminen on minulle paitsi ruumiillista myös sielullista virittymistä ja vaikuttamista. Kuvailen asiaa työpäiväkirjassani muun muassa seuraavasti:

Näyttelemisessä mä jotenkin tunnustelen ihmisolentona olemista ja mun sielu / sielullisuus / subjektiviteetti alkaa kääntyillä ja läikähdellä muovautua, ihan vaan muovautumisen ilosta, se synnyttää uusia tunteja. [...] Sielu muuttelee muotoaan ja se tuntuu aina joltain ja eri kohdissa eri tavalla [...] osa niistä on pieniä solutason tunteja, osa taas käsittää vaikka kaikki paikalla olevat ihmiset ja kuluvan ajan ja... (Työpäiväkirja 11.11.2019.)

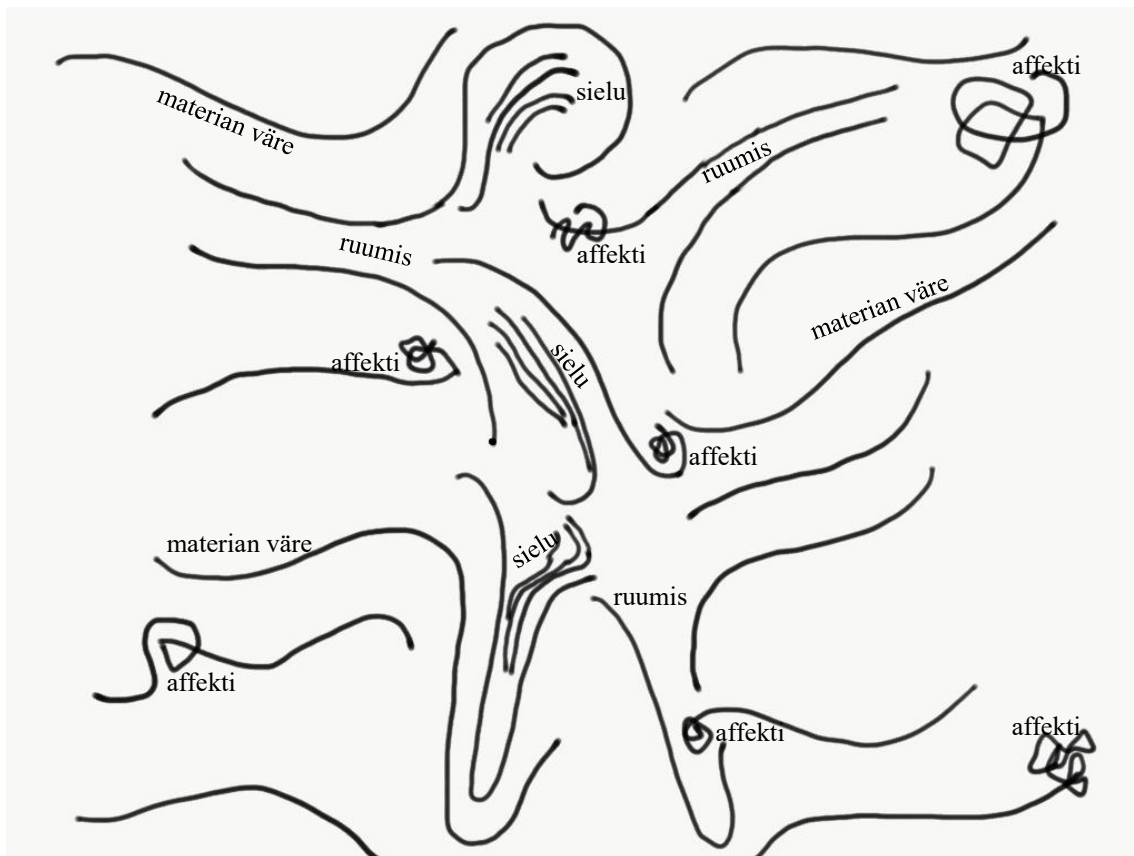
Sielun muovautumisen voisi nähdä olevan näyttelemistapahtuman perusta. Tätä vasten on mielestäni mahdollista ymmärtää edellä kuvailemiani, erikoiselta kuulostavia kokemuksia solutason tunnuista aina kuluvan ajan kattaviin yhteyden kokemuksiin. Pidän kiinnostavana ajatusta, jonka mukaan tämänkaltaisen sielun muovautuminen olisi mahdollista juuri näyttämöllä. *Ruusuruoskan* harjoituksissa Kirkkopelto kuvaili näyttelemisessä tapahtuvaa muuntautumista tavalla, joka muistuttaa tätä. Hän sanoi, että ”esiin tulee se joku, joka teidän sisällänne koko ajan muuttaa muotoaan, kun te näyttelette” (Työpäiväkirja 5.9.2019).

Zarrilli (2009) kirjoittaa, että näyttelijän on hyödyllistä omaksua laaja ymmärrys ihmisen sisäisyydestä, jota kreikan kielessä kuvataan sanalla *psyche* ja joka voidaan kääntää myös ”vitaaliksi periaateksi” (Zarrilli 2009, 19). Tämä periaate tulee Zarrillin mukaan ymmärtää ”näyttelijän energian elävöittäväksi kvaliteettina”, mikä taas on lähellä hindulaisen filosofian ajatusta *pranasta*, elämän voimasta, sekä termiä *qi*, jolla kiinalaisessa lääketieteessä tarkoitetaan elämän energiaa. Zarrilli toteaa, että tätä energiaa voidaan oppia käyttämään tietynlaisen harjoittamisen avulla, jolloin sitä voi hyödyntää esimerkiksi hieronnassa, akupunktiossa, taistelulajeissa, meditaatiossa ja esiintymisessä (mt., 19). Minulle näyttelemisen sielullisuus muistuttaa ”elämän energiaa”, jota näyttelijä oppii hyödyntämään (sielullis-)ruumiillisten tekniikoiden avulla. Tällöin sielu tarkoittaisi sitä osaa minussa, joka vaikuttaa ja muuntuu elämän energian liikkeestä ollen samalla myös osa tätä energiaa. Antonin Artaud kuvailee näyttelijän kykyä hyödyntää hänessä virtaavaa energiaa tai voimaa seuraavasti:

Lahjakas näyttelijä pystyy kyllä vaistonsakin avulla sieppaamaan haltuunsa tietyt voimat ja saada ne säteilemään. Mutta hän hämmästyisi perin pohjin, jos hänelle paljastettaisiin, että hänen elimistönsä läpi todella kulkee orgaanisia voimia, sillä hän ei ole edes aavistanut sellaisten olemassaoloa. (Artaud 1983, 158.)

Liitän ajatuksen ”elämän energiasta” tai ”voimasta” Zarrillinkin käyttämään sanaan *vitaalisuus*. Uusmaterialistisessa teoriassa vitaalisuudella viitataan aineen, niin elollisen kuin ei-elävänkin, toimijuuteen (Roivainen 2013). Vitaalista materiaalisuutta teoretisoinut Jane Bennett (2020, 30) kirjoittaa ”olio-voimasta”, joka voi ilmetä esimerkiksi kadulla lojuvan muovisen pullonkorkin kykynä saada asioita tapahtumaan ja tuottaa vaikutuksia. Bennett korostaa, että vitaalisuus ei ole hengellinen lisäys tai elämän voima, joka lisätään materiaan, jossa sen sanotaan asuvan, vaan hänen mukaansa vitaalisuus on lähtökohtaista materiaalille sinänsä (Bennett 2020, 14). Näen sielun samankaltaisena kuin Bennettin kuvaama vitaalisuus. Se ei siis ole ruumiista irrallinen ”henki”, vaan ruumiin ominaisuus, jotakin materiaalille ominaista, joka tekee kaikesta materiaalista, niin inhimillisestä kuin ei-inhimillisestä, toimivaa ja vaikutuksia tuottavaa. Näytellessäni herkistyn tuolle ihmisruumiin vitaalisuudelle – sielullisuudelle.

Miten affektit sitten suhteutuvat ruumiin sielullisuuteen? Ajatus affektien kytkeytymisestä laajempaan ”elämän energiaan” tai vitaaliseen materiaalisuuteen on tulkittavissa monista affektiteoreettisista kirjoituksista. Tiaisen (2007) mukaan affektit ovat ”sellaista liikettä ja potentiaalia, joka mahdollistaa elämän jatkumisen” (Tiainen 2007, 71). Seigworthin ja Greggin mukaan affekti ilmenee *intensiteeteissä*, jotka kulkevat ruumiista (inhimillisestä tai ei-inhimillisestä) ruumiiseen, resonoivat ruumiiden välillä, tarrautuvat ruumiisiin, sekä näiden intensiteettien ja resonanssien itsensä välisissä kohtaamisissa (Seigworth & Gregg 2010, 1). Tähän tapaan affekteja voisi mielestäni ajatella materian vitaalisuuden (tai elämän energian) intensiteetteinä, sen muuntautumisine, variaatioina, liikkeinä. Näytellessäni aistin näitä ruumiini sisäisiä tai ulkoisia vitaalisuuden intensiteettejä (affekteja) ja seuraan niiden vaikutuksia ruumiissani ja sielussani. Sielu siis muuntuu näiden intensiteettien vaikutuksesta, ja näytellessäni jäsentelen tätä prosessia. Havainnollistan ajatustani seuraavalla piirroksella:



Kuvassa ”materiaan väre” tarkoittaa materiaan vitaalisuutta tai ”elämän energiaa”. Ruumis on ääri viivoiltaan aukinainen, ja materiaan väre virtaa sen läpi. Sielu on ruumiin kytkeytymistä materiaan väreeseen. Kuvaan tätä siten, että olen merkinnyt sielun niihin kohtiin ruumista, joissa materiaan väre tiivistyy. Affektit ovat materiaan väreen intensiteettejä. Ne ilmenevät sekä ruumiin sisä- että ulkopuolella. Tätä materiaan väreeseen kytkeytymistä ja affektien vaikutusta ajattelen aistivani koko ajan. Ruumiillisessa työskentelyssä tämä aistiminen jäsentyy ja korostuu. Affektit ovat ne sysäykset ja liikkeet, joiden voimasta vaikuttaminen näytellessä tapahtuu.

Näyttelemisen ajattelu on sielullisena tapahtumana – tapahtumana, jossa sielu muuttaa muotoaan – vaikuttaa myös *kohtaamiseeni kanssänäyttelijöiden kanssa*. Hahmottaessani omaa muuntuvaa subjektiviteettiäni näyttelemistapahtumassa ajattelen tuon muuntumisen tapahtuvan myös kanssänäyttelijöissäni. Koen tämän avaavan lisää tilaa herkistyä heille ja yhteisessä työskentelyssämme ilmeneville affekteille. En tällöin aisti kanssaesiintyjän näyttämöllistä toimintaa vain hänen esittämästään henkilöahmosta enkä hänen ”arkiminästään” käsin, vaan kuin tunnustellen jotakin sielullista tämän kaiken takaa. Tämä toteutuu yhteisessä ruumiillisessa työskentelyssä suhteessa harjoiteltavaan materiaaliin. Tunnustelen, miten kanssänäyttelijäni tämän materiaalin kanssa ”syttyy”, mistä hän nauttii ja iloitsee ja mitä hän toisaalta vastustelee. Esimerkiksi aiemmin kuvaamissani *Ruusuruoskassa* tekemissämme ”ruusuuntumisissa” koin tämänkaltaista tunnustelua.

Muuntuvat sielut tulivat ruusuuntumisissa esiin. En ajattele, että sielu olisi jotakin henkilökohtaista kanssanäyttelijässäni, vaan ymmärrän sen suhteessa käsillä olevaan esitykseen ja yhteiseen työskentelyymme. Sielu ilmenee tai näyttäytyy työstettävää esitystä vasten, jolloin se on kussakin prosessissa erilainen. Harjoitusten edetessä se muodostuu yhä tutummaksi, ja alan ikään kuin tuntea kanssanäyttelijäni tämän esityksen kautta. Tulkitsen samanlaista ajattelua Sara-Maria Heinosen opinnäytteessään (2019) esittämässä kuvauksessa teatterin ytimestä. Hän kirjoittaa ihmisen värähtelemisestä ja käyttää termiä sydän, jonka tulkitsen tarkoittavan samankaltaista kuin mitä itse tarkoitan sielulla. Heinonen kirjoittaa: ”Mielestäni teatterin sydän ei ole siinä, että katsotaan ihmisiä käyttäytymässä tietyllä tavalla, vaan siinä, että aistitaan ihmisiä värähtelemässä tietyllä tavalla. Aistitaan ihmisiä kulkemassa toistensa sydänten läpi.” (Heinonen 2019, 21.)

Ajatus näyttelemisen sielullisuudesta antaa minulle myös uusia keinoja tunnustella *kohtaamista erilaisten materiaalien kanssa*. Näen sielu-sanan kuvaavan jotakin sellaista, joka ei lähtökohtaisesti ole inhimillistä tai ”ihmisen muotoista”. Voin siis liittää sen yhtä hyvin ei-inhimilliseen materiaaliin kuin ihmiseenkin. Toin ajatuksen esiin keskustelussamme Joanna Haartin kanssa. Hän kuvasi näyttämöllisiä kohtaamisia erilaisten materiaalien kanssa dialogisena suhteena, joka syntyy näyttämöllä havainnon kohdistamisen seurauksena. Tämä näyttäytyy hänelle myös sielullisena. ”Se, mikä on havainnon kohteena, se alkaa puhumaan sulle. Se on sielullista tapahtumaa. Ja sen kokee katsoja ja näkee, että siinä on joku dialogi vaikka hänen ja tuon mukin välillä.” (Keskustelu 20.8.2020, vapaat muistiinpanot.)

Kun hahmotan kohtaamiset eri materiaalien kanssa sielullisina tapahtumina, koen, että olen herkempi aistimaan noiden kohtaamisten synnyttämiä affekteja. Tällöin en ensisijaisesti pidä kohtaamaani esinettä tiettyyn käyttötarkoitukseen tarkoitettuna objektina, jota minä käytän, vaan voin yhtä lailla saada siltä jotakin ja antaa sen vaikuttaa ruumiintaiteellisiin ratkaisuihini. Aivan kuten edellä mainitsemani Bennettin kuvailema olio-voima tarkoittaa objektien ilmenemistä ”eläväisinä entiteetteinä, joita ei voi kokonaan palauttaa (ihmis)subjektien niille antamiin konteksteihin” (Bennett 2020, 30). Bennettin mukaan olio-voiman havaitsemisen mahdollistaa tietynlainen valmius, havaitsemisen tyyli, joka on ”avoin olio-voiman ilmenemiselle” (mt., 31). Näyttelemisen ajattelu sielullisena tapahtumana voisi mielestäni johtaa Bennettin kuvailemaan havaitsemisen tyyliin, jossa erilaisten materiaalien vaikutukset nousevat esiin ja materiaalien annetaan vaikuttaa ja toimia.

Ruusuruuskassa koin kaikki näyttämölliset elementit esityksemme elinvoimaisina toimijoina, omanlaisinaan oliona. Näitä olivat esimerkiksi näyttämön keskellä katossa oleva valoelementti,

esittämäni Neito-hahmon peruukki, Muertta-hahmon haarniska sekä erilaiset luuttusoittimet. Tärkein olio lienee kuitenkin ollut itse ruusu, joka toimi esityksessämme monessa muodossa: puhuttuina ja laulettuina äänteinä, symbolina kaikkine kulttuurisine merkityksineen sekä eri näköisinä ja kokoisina muovikukkina. Ruusu liikutti meitä fyysisesti ja synnytti erilaisia ruumiillisia tuntemuksia ja affektiivisia tiloja; esimerkiksi muovirusuilla hyväiltiin ihoa, niillä lyötiin ja niitä haisteltiin. Symbolina ruusu vaikutti niin omaan ajatteluunne kuin katsojienkin tulkintoihin esityksestä. Minua kiinnostaa tällainen inhimillisten ja ei-inhimillisten materiaalien yhteisyys, joka rakentuu näyttämöllisessä työskentelyssä. Tämä yhteisyys näyttäytyy minulle sielullisena: sielu on jotakin kaikelle materiaalille yhteistä, jaettua. Tavalla tai toisella valikoituneiden materiaalien kohtaaminen kussakin esitysprosessissa on jotakin uutta, jota ei ole koskaan aiemmin ollut olemassa, ja kehittyessään tämä yhteisyys synnyttää esityksen.

Ymmärrän *esityksen oliona, jolla on sielu*. Pohdin tätä *Ruusuruoskan* esitysjakson aikana osallistuessani Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun liikkuvuusopintoihin kuuluvalla esitysdramaturgian opintojaksolle. Jaksolla mietimme muun muassa sitä, mikä on se ”liima”, joka tekee esityksestä oman kokonaisuutensa. Havaitsin tuolloin, että minulle näyttelijänä tekemäni esitykset ovat yleensä tuntuneet tarkasti omanlaisiltaan, ikään kuin omilta olennoiltaan. Esitykseen kuuluvat kohtaukset, esiintyjät ja eri näyttämölliset elementit ovat osa tätä, mutta kokonaisuutena esitys on enemmän kuin näiden osa-alueiden yhdistelmä. Se ikään kuin kypsyy työskentelyn myötä omaksi itsekseen. Kutsun tätä esityksen olemusta mielelläni esityksen sieluksi, koska se ikään kuin avaa minulle mahdollisuuden tietoisesti tarkastella esityksen vaikeasti määriteltävää ydintä. Myös Joanna Haartti kuvaili käymässämme keskustelussa esitystä omaksi sielulliseksi olennokeksi:

On joku elävä organismi, joku hengittävä olento joka kantaa ja vie. Kaikki mikrovalinnat, jotka teen näyttämöllä, tulee siitä. Esitys alkaa elää ja hengittää. Minulle se ei tule vain siitä, että annamme omat kehomme, vaan se on suhteessa suurempaan kokonaisuuteen. Esityksellä oma tahto, se on joku ele tähän maailmaan. Esitykselle rakentuu oma sielu. Ja oma ruumis, joka on myös meidän ruumis. (Keskustelu 20.8.2020, vapaat muistiinpanot.)

Barba kirjoittaa hahmottavansa esityksen ”elävänä organismina, joka kommunikoi” ja jota erilaiset dramaturgiat yhdessä asuttavat (Barba 2010, 24). Barban mukaan näyttelijän tehtävänä on luoda oma dramaturgiansa osana tätä organismia. Tšehov (2017) taas kirjoittaa teatteriesityksen *atmosfääristä*, jota hän kutsuu myös esityksen sydämeksi ja sieluksi. Yksittäiset esityskeinot, kuten näyttelijän toiminta näyttämöllä, eivät hänen mukaansa voi välittää esityksen sisältöä yhtä hyvin kuin sen

atmosfääri. Atmosfäärin kautta katsojalle välittyy suurin osa esityksen taiteellisesta sisällöstä. (Tšehov 2017, 26.) Tšehov nimeää erilaisia atmosfäärejä, kuten kodikkuus, yksinäisyys ja hartaus, joiden voisi katsoa tarkoittavan samaa kuin esityksen tunnelma. Itse kuitenkin tulkitseen Tšehovin tarkoittavan atmosfäärillä jotakin muuta, enemmän kuin tunnelmaa. Hän kirjoittaa:

Esitys ilman atmosfääriä on väistämättä mekaaninen luonteeltaan. Katsoja voi arvioida sitä ja arvostaa sen teknisiä hienouksia, mutta se jättää hänet kylmäksi, sillä esityksellä ei ole ”sydäntä” eikä se tempaa mukaansa. [...] Näyttelijät ja heidän omat tunteensa ovat vain osia kokonaisuudesta. Heidät pitää yhdistää ja harmonisoida, ja yhdistävänä tekijänä on silloin esityksen atmosfääri. [...] Taideteoksella pitää olla sielu, ja se on atmosfääri. (Mt., 29.)

Tšehovin mukaan atmosfäärin kuunteleminen on tärkeä osa näyttelijän luovaa prosessia. Jo ennen harjoitusten alkua syntyy kokemus esityksen yleisestä atmosfääristä, mikä on tulevan esityksen ennakkointia. Taiteilijalle voi esimerkiksi syntyä mielikuvia siitä, mitä näyttämöllä tapahtuu tai millaista siellä on. Tšehov ajattelee, että näyttelijän tulee luovassa prosessissa antautua atmosfäärille, sillä se kätkee sisäänsä koko tulevan esityksen, aivan kuten siemen sisältää tulevan kasvin. (Mt., 31.)

Nyt ajattelen, että harjoitusprosessin tehtävänä on ruumiillis-sielullisella työskentelyllä paljastaa kyseisen esityksen sielu. Esitys ikään kuin on jo olemassa tuossa Tšehovin kuvaamassa atmosfäärin siemenessä, ja toisaalta se rakentuu yhteisessä prosessissa. Tämä tapahtuu ennen kaikkea taiteilijoiden välillä sekä kaikkien esityksen materiaalien välillä. Me harjoitutamme valikoituneita materiaaleja, harjoitteleme esitystä, keskustelemme esityksestä, työstämme ja toistamme. Samaan tapaan, kuin ihmissuhteisiin tai yhteisöön muodostuu omanlaisensa dynamiikka, koen sen syntyvän myös esitysprosessissa, ja esitys-olio koostuu tästä dynamiikasta. Se voi kehittyä ja syventyä nopeastikin, kenties juuri toistamisen ansiosta, kun samanlaatuista ajattelua, kohtaamisia ja affektiivisia tiloja tunnustellaan yhä uudestaan. *Ruusuruoskan* esitystauon aikana kirjoitin aiheesta työpäiväkirjaani:

Mietin tosi paljon esittämistä ja esityksiä, esityksen kokemista. Sitä esityksen sielua mietin. Mietin että esim. ihmissuhteisiin muodostuu omanlaisensa olemus, dynamiikka. Laatu, pikkuhiljaa. Samoin tuntuu että esitys on sitä välisyyksien dynamiikkaa, joka esiin tuotuna muodostaa oman olionsa. Esitys on sellaista että taiteilijat ovat olleet suhteessa toisiinsa ja materiaaleihin, ja niistä suhteista esityksen sielu koostuu. (Työpäiväkirja 9.1.2020.)

On huomionarvoista, että tulin ajatelleeksi esityksen sielua ja näyttelemisen sielullisuutta juuri *Ruusuruoska*-prosessin aikana. Uskon tämän liittyvän affektiiviseen lähestymistapaamme. Kuten edellä kuvaan, affektiivinen näytteleminen on minulle voimakkaasti eri materiaaleihin, niin inhimillisiin kuin ei-inhimillisiin, kytkeytyvää, niitä tarkasti aistivaa ja niille herkistyvää. Koen tämänkaltaisen työskentelytavan tuovan ruumiit yhteen erityisellä tavalla ja uskon sen avanneen *Ruusuruoskassa* itselleni mahdollisuuden tunnustella näitä kohtaamisia sielullisina tapahtumina.

Minulle *Ruusuruoska*-esityksen sielu koostui meidän näyttelijöiden, muusikon, ohjaajan sekä taiteellisten suunnittelijoiden yhteisestä ajattelusta, tavoista valita fyysisiä materiaaleja kuten asuja, tavoista puhua, liikkua ja nauraa sekä siitä, mille nauroimme. Lisäksi se rakentui kaikista esityksen muista materiaaleista: tekstistä, draamasta, valosta, musiikista, tilasta, esineistä ja vaatteista. Myöhemmin myös yleisö osallistui sielun muotoutumiseen. Taiteellisessa työskentelyssä ja näyttelijöiden affektiivisen vaikuttumisen prosessissa tämä esityksen *kokonaisuus* tiivistyi, muovautui ja kiteytyi esitykseksi, omaksi itsekseen. Minulle kohtaaminen *Ruusuruoskan* kanssa oli aina runsas ja uuvuttava, koristeellinen koettelemus, josta kumpuavia voimavaroja kannan mukani vielä pitkään: ”Sitten aina siinä lopussa, viimeisessä ruusuuntumisessa, oon tosi onnellinen ja helpottunut ja rakastan kaikkia. Oon jotenkin siinä helpottunut siitä että me selvisimme tästä ja loppujen lopuksi kaikki on just tätä ihanaa ruusuksi muuttumista.” (Työpäiväkirja 28.9.2019.)

5 AFFEKTIIVISIA EHDOTUKSIA: *KUN ON TUNTEET*

Opinnäytteeni lopuksi suuntaan katseeni tulevaan. Minun ja kurssitoverini Inke Koskisen yhdessä kirjoittama *Kun on tunteet* saa tulevana syksynä ensi-iltansa Teatteri Jurkassa. Esitys on juonellinen, ja se pohjautuu Maria Jotunin samannimiseen novellikokoelmaan. Me näyttelemme siinä itse, minkä lisäksi myös ohjaamme esityksen ja sävellämme siihen musiikin yhdessä äänisuunnittelija Riku-Pekka Kellokosken kanssa. Olemme määritelleet yhdeksi esitysprosessimme tavoitteeksi tutkia draamanäyttelemistä ruumiillisesta vaikuttumisesta käsin. Omassa työskentelyssäni esitys on jatkoa affektiivisen näyttelemisen tutkimiselle.

Olemme Inken kanssa käyneet läpi saman näyttelijäkoulutuksen, joten jaamme pitkälti saman peruskäsitteistön, jolla näyttelemisestä puhumme. Lisäksi tunnemme toisemme hyvin. Näkisin, että lähtökohdat ovat hyvät esitysprosessille, jossa voimme rohkeasti yhteisessä näyttämötyöskentelyssä tunnustella ja muotoilla ruumiillisen vaikuttumisen työtapoja. Tilanne on myös sikäli ihanteellinen, että olemme itse kirjoittaneet tekstin ja analysoineet sen sisältämää draamaa pitkään ja syvällisesti. Näin ollen meillä on vahva yhteinen ymmärrys esityksen draamasta, mitä pidän edellytyksenä affektiiviselle näyttelemiselle draamallisessa esityksessä. Seuraava vaihe on siirtyä ruumiilliseen työskentelyyn ja päästää alitajunta (ja sielu) valloilleen.

Pian alkavaa harjoitusjaksoa ajatellen haluan muotoilla ehdotuksia näyttelijän affektiivisiksi tehtäviksi. Nämä voivat toimia prosessissamme virittävinä harjoituksina sekä mahdollisina tapoina lähestyä tekstimateriaalia ja rakentaa esityksen kokonaisuustaan. Toiveeni on, että näiden tehtävien avulla löytäisimme yhteisiä tapoja ymmärtää, miten me tässä esitysprosessissa synnytämme ruumiillista materiaalia, miten luomme välillemme kontaktia sekä mihin näyttelemisemme tässä esityksessä pohjautuu. Kaiken kaikkiaan haaveilen, että onnistuisimme luomaan esityksen, joka on ruumiillisuudeltaan omintakeinen – että katsojan aistittavissa olisi runsas ja hengittävä *näyttämöllinen bios*.

Henkilöhahmot:

Valitsen tilasta sopivalta tuntuvan paikan, asetun sinne sopivalta tuntuvaan asentoon ja kuvittelen esityksen molempia henkilöhahmoja. Vuorotellen tai yhtä aikaa. He saattavat liikkua, puhua tai vaikkapa väristä. Tai olla hievahtamatta paikoillaan. Annan ruumiini (ja sieluni) vaikuttua kaikista kuvitelmistani. Ajattelen, että kuvitelmani ovat materiaalisia. Materiaaliset kuvitelmani muuntuvat ruumiilliseksi materiaaliksi silmänräpäyksessä. Ne muuttuvat minuksi tai minä muutun niiksi. Ne

muuttuvat myös ääniksi, joita kuulen (kuvitelmissani). Sekä ääneksi, jota päästän (kuvitelmissani tai oikeasti). Saattavat muuttua myös puheeksi.

Teksti:

(Olemme opetelleet koko tekstin sujuvasti ulkoa ennen kuin aloitamme harjoitukset.)

Valitsemme yhden kohtauksen. Valitsemme tilasta sopivalta tuntuvat paikat, asetumme paikoillemme ja otamme sopivalta tuntuvat asennot. Suljemme silmät. Alamme puhua kohtauksen repliikkejä. Keskitymme kuuntelemaan repliikkejä, sekä toistemme että omiamme, hyvin tarkkaan. Kuin kuuntelisimme musiikkia ja yrittäisimme analysoida sen rytmikkaa tai sävelkulkuja. Annamme repliikkien kertoa itsestään: millaisia ne ovat ja miten ne tulisi lausua. Näitä ehdotuksia voi seurata, mutta tärkeintä on keskittyä kuuntelemaan. Tämä saattaa edellyttää taukojen pitämistä. Yritämme myös tarkasti muistaa, mitä kohtauksessa tapahtuu. Käydään kohtaus tällä tavalla läpi ainakin viisi kertaa, sitten voimme siirtyä seuraavaan. (Kaikkia kohtauksia ei ehkä ehdi tunnustella näin.)

Draama:

Valitsen tilasta sopivalta tuntuvan paikan, asetun sinne sopivalta tuntuvaan asentoon ja ajattelen esityksen draamaa. Siis esityksen juonta, käännteitä, henkilöhahmojen välisiä suhteita, tilanteita ja pyrkimyksiä. Näen edessäni (tai ehkä pikemminkin sisälläni tai yläviistossa) hehkuvan punaisen pallon. Kun katson sitä tarkemmin, sieltä erottuu erilaisia eleitä. Ne ovat tämän esityksen draaman eleitä. Siellä voi näkyä repimisiä, silittelyjä, piiloutumisia, hengen haukkomista, puristamista, yökkimistä tai muita. Nämä eleet kuuluvat esityksen henkilöhahmoille sekä meille esiintyjille. Ne alkavat vaikuttaa hengitykseeni, koska valitsen että näin tapahtuu. Näen aina yhden eleen, ja sitten hengitykseni muuttuu tuoksi eleeksi. Ne voivat myös vaihtua niin nopeasti, etten ehdi pysähtyä jokaisen äärelle, se on ihan ok. Voin myös pysähtyä ja peruuttaa, jos jotain erityisen kiinnostavaa ilmenee. Äänen päästäminen voi tulla kyseeseen.

Näyttelijöiden välisyys:

Valitsemme tilasta sopivalta tuntuvat paikat, asetumme paikoillemme ja otamme sopivalta tuntuvat asennot. Laitamme esityksen musiikkia soimaan. Valitsemme ajatella yhtä seuraavista:

- henkilöhahmoja
- draamaa
- omaa sielua
- toisen sielua

- esityksen sielua (joka on vielä rakentumatta mutta silti olemassa jossain)

Kumpikin valitsee itsekseen. Alamme näiden ajatusten läpi lähentyä toisiamme ja etäännyä toisistamme. Tämä voi olla sekä fyysistä että ajatuksellista. Ruumiillis-sielullista joka tapauksessa. Jos tämä on liian vaikeaa, voimme päättää, että toinen lähentyy ja etäännyy ja toinen vain tunnustelee. Olisi hyvä, että tapahtuisi myös koskettamista.

Musiikki:

Valitsemme jonkin esityksen kappaleen, jonka olemme jo säveltäneet ja opetelleet sujuvaksi. Laitamme kappaleen äänitiedoston (ilman laulua) soimaan repeat-toiminnolla. Alamme tanssia. Tanssi voi tässä olla mitä vain. Mutta tärkeää on, että se on tanssia. Ajattelemme, että esityksen musiikki tietää, miten tätä kuuluu tanssia. Yritämme saada sen selville tanssimalla. Noin kymmenen minuutin jälkeen pysähdymme paikoillemme ja kuuntelemme noin viisi minuuttia. Sitten taas tanssimme noin kymmenen minuuttia ja niin edelleen. Saa myös laulaa.

Laulaminen:

Valitsemme jonkin esityksen kappaleen, jonka olemme jo säveltäneet ja opetelleet sujuvaksi. Valitsemme tilasta sopivalta tuntuvat paikat, asetumme paikoillemme ja otamme sopivalta tuntuvat asennot. Päätämme, kumpi laulaa ja kumpi kuuntelee. Molemmat yrittävät hetken aikaa kuvitella, miten esitys haluaisi, että kappale lauletaan. Sitten laulaja aloittaa laulamisen ja yrittää parhaansa mukaan laulaa niin, että esitys nauttii. Laulaja voi myös liikkua tarpeen mukaan. Toinen kuuntelee tarkasti ja katselee. Sitten vaihdetaan vuoroja. Käymme useamman kierroksen kuin hioaksemme laulutapaa. Lopuksi laulamme yhdessä ja ajattelemme, että siitä esitys nauttii eniten.

Vaatteet:

Tilassa olisi hyvä olla peili. Asetan tilaan kaikki esitykseen tähän mennessä valitsemamme vaatteet ja asusteet. Asetun itse niiden joukkoon, sopivalta tuntuvaan paikkaan siten, että joku vaatekappale on huomioni keskiössä. Toisin sanoen, kytkeydyn tuohon vaatekappaleeseen. Alan hengittää tämän kytkeytymisen mukaisesti ja liikkua kohti vaatetta. Kun tulen sen luokse, alan pukeutua. Pukeudun tuohon vaatekappaleeseen mahdollisimman tarkasti ja huolellisesti. Ajattelen, että vaatekappale pukee itsensä minun ylleni. Kun olen pukeutunut, aistin, mikä on muuttunut. Ruumiini saattaa haluta tehdä jotakin, kuulostelen sitä ja annan tapahtua. Tälle voi antaa paljon tai vähän aikaa. Käänny katsomaan itseäni peilistä. Jos teemme tätä yhdessä Inken kanssa, katsomme toisiamme. Sitten joku

toinen vaatekappale alkaa jo vetää minua puoleensa. Riisun edellisen, mutta ajattelen, että sen vaikutus tallentuu. Kytkeydyn seuraavaan. Käyn tällä tavoin läpi niin monta vaatetta, kuin jaksan.

Esineet:

Asetan tilaan kaikki esitykseen tähän mennessä valitsemamme esineet. Asetun itse niiden joukkoon, sopivalta tuntuvaan paikkaan siten, että joku esine on huomioni keskiössä. Toisin sanoen, kytkeydyn tuohon esineeseen. Alan vaikuttua tästä kytkeytymisestä ruumiillisesti. Tämän esineen ja minun välinen suhde on erityinen. Se kertoo minulle jotakin tekeillä olevasta esityksestä. Kerromme siitä toisillemme. Ruumiini saattaa haluta tehdä jotakin, kuulostelen tätä ja annan tapahtua. Koskettaminen voi tulla kyseeseen. Tälle voi antaa paljon tai vähän aikaa. Sitten joku toinen esine alkaa jo vetää minua puoleensa. Jätän edellisen, mutta ajattelen, että sen vaikutus tallentuu. Kytkeydyn seuraavaan. Käyn tällä tavoin läpi niin monta esinettä, kuin jaksan.

Meikki, ulkonäkö:

Tilassa olisi hyvä olla peili. Asetamme tilaan paljon erilaisia meikkejä ja maskeerausvälineitä. Suljen silmät. Kuvittelen esityksen henkilöhahmojen ulkonäköä. Ne tuntuvat aluksi suurpiirteisiltä hahmotelmilta, mutta alkavat pian tarkentua. Keskityn yhteen henkilöhahmoon, häneen, jota esitän. Ei haittaa, vaikka en näkisi häntä tarkasti, mutta keskityn tunnustelemaan häntä hyvin tarkasti. Tunnustelu on herkkää ja yksityiskohtaista. Sitten avaan silmät. Valitsen sopivalta tuntuvat meikit ja maskeerausvälineet, asetun peilin eteen ja alan meikata itseäni tuon henkilöhahmon kaltaiseksi. Voin välillä sulkea silmät ja palata kuvitelmiini. Toisaalta työni jälki alkaa muuttaa kuvitelmiäni. Seuraan muuntumistani peilistä. Jos teemme tätä yhdessä Inken kanssa, katsomme toisiamme ja seuraamme myös toistemme muuntautumista. Kun maskeeraukseni on valmis, aistin, mikä on muuttunut. Tarkastelen itseäni peilistä. Ruumiini saattaa haluta tehdä jotakin, kuulostelen sitä ja annan tapahtua.

LÄHTEET

- Artaud, Antonin. 1983. *Kohti kriittistä teatteria*. Suomentanut Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.
- Atkinson, Paul & Duffy, Michelle. 2015. ”The Amplification of Affect: Tension, Intensity and Form in Modern Dance.” Teoksessa Julie Taylor (toim.) *Modernism and Affect*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 94–110.
- Barba, Eugenio. 2010. *On directing and dramaturgy: Burning the House*. Englanniksi kääntänyt Judith Barba. Lontoo & New York: Routledge.
- Bennett, Jane. 2020. *Materian väre: olioiden poliittinen ekologia*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.
- Blackman, Lisa. 2012. *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation*. Lontoo: SAGE Publications.
- Cohen, Robert. 2013. *Acting power the 21st century edition*. Lontoo & New York: Routledge.
- Dick, Maria-Daniella. 2015. ”Bloom-Space of Theory: The Pleasure and the Bliss of Gerty MacDowell”. Teoksessa Julie Taylor (toim.) *Modernism and Affect*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 167–184.
- Heinonen, Sara-Maria. 2019. *Tämän maailman nautinnoista*. Teatterityön maisterin opinnäyte, Tampereen yliopisto.
- Hulkko, Pauliina. 2011. ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan”. Teoksessa Maria Silde (toim.) *Nykyntyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 15–49.
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Jaakola, Alpo. 1967. *Ruusuuroska*. Tampere: Tampereen kirjapaino.
- Järvikallas, Marko. 2012. *Jumalainen näytelmä; dramaturgisia työkaluja*. Helsinki: Like.
- Kirkkopelto, Esa. 2020. *Logomimesis: tutkielma esiintyvistä ruumiista*. Paradeigma-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Kontturi, Katve-Kaisa. 2012. *Following the flows of process: a new materialist account of contemporary art*. Turku: Uniprint.
- Kontturi, Katve-Kaisa & Taira, Teemu. 2007. ”Affekti: käsitteen säikeet, keskustelun lonkerot”. *Niin & näin* 2007:2, 43–45.
- Korhonen, Riku. 2013. *Fokus: näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä*. Lisensiaatin tutkimus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Langman, Dawn. 2014. *The art of acting: a practical and spiritual guide*. Forrest Row: Temple Lodge.
- Massumi, Brian. 1996. ”The autonomy of affect.” Teoksessa Paul Patton (toim.) *Deleuze: a critical reader*. Oxford: Blackwell, 217–239.
- Niemelä, Enni. 2015. *Ruumis, affekti ja tulemisen prosessi: feministinen, affektiivinen ja uusmaterialistinen näkökulma Heidi Tikan videoinstallaatioon Mother, Child (2011/2000)*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.
- Rinne, Jenni; Kajander, Anna & Haanpää, Riina. 2020. ”Johdanto: affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa.” Teoksessa Jenni Rinne, Anna Kajander ja Riina Haanpää (toim.) *Affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa*, Vantaa: Grano, 5–30.
- Seigworth, Gregory J. & Gregg, Melissa. 2010. ”An inventory of shimmers.” Teoksessa Gregory J. Seigworth & Melissa Gregg (toim.) *The affect theory reader*. NC: Duke University Press, 1–25.
- Silde, Maria; Hulkko, Pauliina; Kirkkopelto, Esa; Tapper, Janne; Tervo, Petri & Tuisku, Hannu. 2011. *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.
- Smeds, Sofia. 2019. *Ihmisen muodon muutos*. Teatteritaiteen kandidaatin opinnäyte. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Snellman, Mikko. 2018. *Kaikuja pimeästä hämärästä metsästä: Affekti nykytaiteen oppimisen äärellä ja subjektiviteetin ekologia(ssa)*. Helsinki: Unigrafia.
- Taira, Teemu. 2007. ”Energian ja emotion välissä: affekti ja kulttuurintutkimus”. *Niin & näin* 2007:2, 46–47.
- Tiainen, Milla. 2007. ”Halun lauluja: ylenpalttisuus, affektit, ooppera”. *Niin & näin* 2007:2, 67–72.

Tšehov, Mihail. 2017. *Näyttelijän tekniikasta*. Suomentanut Liisa Byckling. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Zarrilli, Phillip. 2009. *Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavski*. Lontoo: Routledge.

INTERNET-LÄHTEET:

Kanninen, Mikko. 2012. *Teatteri kehon projektina*. Online-väitöskirja.
<http://naty.uta.fi/mikkokanninen/fi/index.html> (viitattu 7.3.2021).

Roivainen, Hilja. 2013. ”Ihminen ja luonto: elämänvoimaa sekä katajan ja pilvien tahdittamaa taiteellista tutkimusta kansainvälisessä Uusmaterialismi-konferenssissa”. *Tahiti*-verkkojulkaisu, 31.12.2013. <http://tahiti.fi/04-2013/kentalta-ja-arkistosta/ihminen-ja-luonto-elamanvoimaa-seka-katajan-ja-pilvien-tahdittamaa-taiteellista-tutkimusta-kansainvalisessa-uusmaterialismi-konferenssissa/> (viitattu 7.3.2021).

JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET:

Haarti, Joanna 2020. Keskustelu Joanna Haartin kanssa 20.8.2020 (muistinvaraisesti).

Haarti, Joanna 2021. Puhelinkeskustelu Joanna Haartin kanssa 26.2.2021 (muistinvaraisesti).

Kirkkopelto, Esa 2019. Kirje *Ruusuruoskan* taiteelliselle työryhmälle 20.9.2019.

Kirkkopelto, Esa 2020. Puhelinkeskustelu Esa Kirkkopellon kanssa 2.9.2020 (muistinvaraisesti).

Rättö, Mika. 2019. *Ruusuruoska*-tekstimateriaali.

Työpäiväkirja vuosilta 2019–2020. Sofia Smedsin työpäiväkirja.

LIITTEET

Ruusuruoska-esitystiedot

Ensi-ilta Teatteri Takomossa 20.9.2019

Ohjaus: Esa Kirkkopelto

Tekstit: Mika Rättö

Näyttelijät: Joanna Haartti / Takomo, Joonas Heikkinen / Takomo, Minna Hokkanen / TTT,
Sofia Smeds / Näty, Auvo Vihro / TTT

Musiikki: Eero Palviainen

Dramaturginen neuvonantaja: Pauliina Hulkko

Lavastus: Mikko Hynninen ja Sanna Levo

Pukusuunnittelu ja tarpeisto: Sanna Levo

Valo- ja äänisuunnittelu: Mikko Hynninen

Ruusuruoska oli Teatteri Takomon ja Tampereen Työväen Teatterin yhteistuotanto. Toinen ensi-ilta TTT:n Kellariteatterissa oli 6.2.2020.