Tampereen yliopisto

Miika Suonperä

# IT/SE NÄYTTELEE

## Kaltaistuminen näyttelijän tekniikkana

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Maisterin kirjallinen opinnäyte

Maaliskuu 2024

# TIIVISTELMÄ

Miika Suonperä: It/se näyttelee: Kaltaistuminen näyttelijän tekniikkana
Maisterin kirjallinen opinnäyte
Tampereen yliopisto
Teatteritaide
Maaliskuu 2024

---

Tässä maisterin kirjallisessa opinnäytteessä tutkin näyttelemisen mimeettisiä tekniikoita. Käsittelen niitä eri opintojaksojen oppimiskokemuksia peilaamalla sekä tarkastelemalla taiteellista opinnäytetyötäni *Copy Pasta Cut*.

Opinnäytteen tutkimuskysymys kytkeytyy havaintooni siitä, että tarkkailen usein näyttelemiseni ulkoista ilmentymistä. Koen tämän tarkkailun häiritsevän näyttelemiseeni olennaisesti kuuluvaa vaikuttumista. Ongelmaa korostaa lisäksi näkemykseni siitä, että koen ’itsen’ näyttäytymisen esiintymisessäni vastenmielisenä ja torjuttavana *abjektina*.

Kysyn opinnäytteessäni, miten huomiokenttäni ja kokemuksellinen näkökulma muuttuvat, kun pyrin tietoisesti muuntautumaan toiseksi eli *kaltaistumaan*. Kaltaistuminen on johdattanut minut tarkastelemaan näyttelemistäni kahdesta näkökulmasta: itsenäni ja jonakin toisena. Käsittelen myös tapauksia, joissa nämä kaksi näyttelemisen tapaa on viety äärimmilleen. Näihin lukeutuvat yhtäältä esiintymiskokemukset, joissa oikea kipu ja refleksit ovat olleet merkittävässä osassa ja toisaalta tilanteet, joissa näyttelemäni asiat ovat lähes häivyttäneet minut subjektina.

Totean tutkielmassani, että kaltaistuminen auttaa minua vapautumaan itseni ilmenemiseen liittyvästä torjunnasta ja tarkkailusta. Tämän lisäksi kaltaistumalla on mahdollista ottaa käyttöön tiedostamattomia ja vieraita puolia, jotka todistavat minuuden sekä näyttelijyyden prosessin alaisuutta. Täydellinen toiseksi tekeytyminen ei kuitenkaan ole mahdollista, eikä siihen pyrkiminen lopulta palvele subjektiivisen itsen piilottamista. Kaltaistuminen toimii oikeastaan päinvastoin; silloin oma erillisyyteni ja subjektiivisuuteni piirtyy vahvemmin esiin. Totean työni päätteeksi, että ruumiin ulkoinen ilmentyminen on olennaisesti sidoksissa sisäiseen tuntoisuuteen, eikä näin ollen omaa kokemuksellisuutta ole enää tarpeen ohittaa.

Avainsanat: kaltaistuminen, mimeettisyys, abjekti, virittäminen, näyttelijäntaide, muuntautuminen

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

# SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO ..... 1
2 KÄSITTEELLISET LÄHTÖKOHDAT ..... 4
2.1 Virittäminen ja näyttelijändramaturgia ..... 4
2.2 Kaltaistuminen ja mimesis ..... 6
2.3 Abjekti ..... 12
3 KALTAISTUMISEN TEKNIIKAT ..... 17
3.1 Itsen tarkkailu ja kaltaistuminen maskina ..... 17
3.2 Esikuva hahmonrakentamisessa ..... 20
3.3 Kuuloisen kautta näytteleminen ..... 27
4 COPY PASTA CUT -ESITYSPROSESSI ..... 33
4.1 Kaltaistumisen materiaalisuus – meemit, komennot ja harjoitteet esitysmateriaaleina ..... 34
4.2 Minä sekoitun toiseen, samalla tulen itsekseni ..... 41
4.3 Snorttaaminen ja yleisössä tapahtuva kaltaistuminen ..... 45
5 LOPUKSI ..... 49
LÄHTEET ..... 51

# 1 JOHDANTO

Ensikosketukseni näyttelemiseen tapahtui 19-vuotiaana Porin teatterinuorten harrastajateatterissa. Koin oudolla tavalla suurta nautintoa siitä, että sain esittää jotakin toista. Sain olla eri lailla verrattuna siihen, miten arkipäiväisesti olen. Tuossa vaiheessa elämääni kamppailin todella paljon itsetuntoni kanssa, ja näyttelemällä koin vapautuvani hetkellisesti paineesta muodostaa itselleni identiteettiä tai tietynlaista kuvaa itsestäni. Sain uteliaasti ja turvallisesti raottaa niitä puolia itsessäni, jotka tuntuivat pelottavilta tai mahdottomilta toteuttaa teatterin ulkopuolella. Näyttelemisen nautinnollisuus, taidokkuus ja siinä kehittyminen näyttäytyivät tässä vaiheessa minulle ennen kaikkea kykynä muuntautua itsestä joksikin toiseksi.

Opintojeni aikana olen tullut tietoisemmaksi siitä, että olen ketterä havainnoimaan ja jäljittelemään toisia ihmisiä, habituksia, puhetapoja, murteita sekä muita vastaavia ruumiillisia eleitä. Olen saanut kuulla lukuisia vastaavia huomioita myös kurssitovereiltani ja opettajiltani. Tuntuu, että olen osin tiedostamattani käyttänyt tätä hyödyksi myös näyttelemisessäni. Nämä havainnot ovat johtaneet minut tutkimaan jäljittelemisen kykyä näyttelemisessäni. Maisterin opintojeni ja kirjallisen opinnäytteeni kirjoittamisen aikana *kaltaistuminen* on alkanut tuntua luontevimmalta käsitteeltä kuvaamaan tätä näyttelemiseni erityislaatuisuutta tekniikkana. Kaltaistuminen tarkoittaa minulle eräänlaista vieraalle altistumista ja nautinnollista muuntautumista tekemällä itseni kohtaamieni asioiden kaltaiseksi.

Olen usein myös kohdannut tarpeen yrittää piilottaa itseäni, kun näyttelen. Tarve piiloutua on tullut esiin erityisesti tilanteissa, joissa olen lähestynyt näyttelemistä ’itseni kautta’. Olen kokenut vaikeaksi näytellä niin, että subjektiivinen ajatteluni ja kokemusmaailmani tuntemuksineen ovat näyttelemiseni keskiössä. Kompastun silloin usein ajattelemaan mistä minuuteni koostuu ja toisaalta olen halunnut myös paeta sen määrittelyä ja esiintuomista. Tämä itsenäni esiintyminen on tuntunut enimmäkseen vastenmieliseltä, häpeälliseltä ja kangistavalta, ja käsittelin tähän liittyvää oirehtimista jo kandidaatin opinnäytteessäni (Suonperä 2021.) Opinnäytteeni aihe juontuu osaltaan juuri siitä, miten pelkään paljastuvani, haavoittuvani ja tulevani torjutuksi tuodessani itseäni näkyville kun esiinnyn. Tämän ilmiön käsittelemiseen käytän avukseni Julia Kristevan kehittämää *abjektiteoriaa*. Kristevan abjektiteorian mukaan abjekti on jotain sellaista, joka uhkaa rikkoa minuuden ja toiseuden erottavaa rajaa. Vertaan lisäksi Kristevan ajatuksia omiin kokemuksiini siitä, itsenäni esiintyminen tuntuu.

Merkittävänä lähtökohtana opinnäytteelleni on ollut havainto siitä, että tarkkailen itseäni näytellessäni. Puhun työssäni niin itsestä (subjektiivinen minä), kuin näyttelevästä itsestä, joita tarkkaillaan. Yksinkertaisesti tämä tarkkailu tarkoittaa kohdallani sitä, että esiintyessäni kuvittelen näkeväni itseni yleisön näkökulmasta, ikään kuin istuisin itse yleisössä katsomassa näyttelevää itseäni. Tämä tarkkaileva katse tuntuu usein häiritsevältä: se tuntuu konstituoivan ilmenemistäni ja vaikuttavan siihen, miten näyttelen. Fokukseni tuntuu karkaavan kokemuksellisen aistimisen ja ruumiintuntoisuuksien havaitsemisen piiristä, johon olen opintojeni aikana itseäni harjaannuttanut.

Hypoteesini on, että kun olen mimeettisesti suhteessa johonkin toiseen, näyttelemistäni ohjaava katse hälvenee. Käytän siis kaltaistumista tekniikkana huomion siirtämiseksi. Tällöin kaltaistuminen voisi toimia eräänlaisena maskina näyttelemiselleni; en keskity enää itseni ulkopuoliseen pintaan, vaan olen enemmän auki niille asioille, jotka ovat suhteessa minuun, ja siihen miten ne vaikuttavat esiintyvässä ruumiissani. En tavoittele sitä, että näyttelemiseni olisi tällä tavoin harjoitettuna jotenkin parempaa, vaan haluan syventää ymmärrystäni näyttelemisestäni tarkastelemalla käyttämiäni kaltaistumisen tekniikoita.

On myös mainittava se, miten paljon opintoihini vaikutti maailmanlaajuinen pandemia. Pandemia ja siihen liittyvät yhteiskuntaa ja järjestystä muuttaneet toimenpiteet iskivät puolen vuoden kuluttua opintojeni alkamisesta. Pandemian myötä tulleet rajoitteet vaikuttivat opintojeni toteutumiseen ja kulkuun pitkälle maisteriopintojeni alkuun asti. Koin pandemian aiheuttaman epävarmuuden näyttäytyvän niin ikään näyttelijän opintojeni ja näyttelijäksi kasvamisen prosessin epävarmuutena. Minulla ei ollut yleisöä, jonka kanssa olisin saanut tutkia vuorovaikutusta ja harjoittaa ruumiini esiintyjyyttä. En täten aina tiennyt, miten esiintymiseni keskustelee muun maailman kanssa, ja pääsääntöiseksi yleisökseni muodostui minä itse sekä kuviteltu katsoja.

Työtäni halkoo pyrkimys tulla tietoiseksi käyttämistäni kaltaistumisen tekniikoista, ja tehdä havaintoja itsenäni ja toisena esiintymisestä eri oppimiskokemuksia tarkastellen. Toisessa luvussa avaan opinnäytteeni keskeisiä käsitteitä, joiden avulla jäsennän näyttelemistäni ja pohdin tutkimuskysymyksiäni. Avaan ensin virittämisen ja näyttelijändramaturgian määritelmiä, sekä sitä, miten käytän näitä käsitteitä näyttelijäntaiteessani. Sen jälkeen esittelen abjektiin ja kaltaistumiseen liittyvää teoreettista taustaa ja niiden merkitystä esiintymisessäni.

Kolmannessa luvussa erittelen opintojen aikana käyttämiäni kaltaistumisen tekniikoita. Näihin lukeutuvat itsen tarkkailu ja kaltaistuminen maskina, esikuva ja kuuloisen kautta kaltaistuminen.

Pyrin jäsentämään mahdollisimman perusteellisesti sitä, miten kaltaistuminen tapahtuu näyttelemisessäni.

Neljännessä luvussa kirjoitan taiteellisen opinnäytetyöni *Copy Pasta Cut* -esitysprosessista, joka toimii opinnäytteeni keskeisenä materiaalina. Taiteellinen opinnäytteeni on koollekutsumani projekti, jonka lähtökohtana on tutkia opinnäytteeni aiheita ruumiillisesti näyttämöteoksena. Syvennyn tarkastelemaan sitä, mitä kaltaistuminen näyttelijäntyöllisenä tehtävänä aiheuttaa ja miten se horjuttaa käsitystä ruumiini rajoista. Alaluvussa 4.3 puran kokemuksiani nenään, nieluun ja suuhun tunkeutuvista objekteista esiintyjäntyöllisenä harjoitteena sekä sitä, miten tämä ruumiiseen tunkeutuminen vaikutti esiintymiseeni ja läsnä olleeseen yleisöön *Copy Pasta Cut* -esitysprosessissa.

Opinnäytteen viidennessä ja viimeisessä luvussa kokoan yhteen olennaisimmat kaltaistumiseen ja tutkimuskysymykseeni liittyvät oivallukseni, ja reflektoin oppimaani koko kirjoitusprosessin näkökulmasta.

# 2 KÄSITTEELLISET LÄHTÖKOHDAT

Seuraavaksi avaan työni kannalta keskeisempiä käsitteitä. Osa näistä käsitteistä on koulutuksessani käytettyä perussanastoa, ja ne ovat muodostuneet minulle tärkeimmiksi termeiksi hahmottaa omaa näyttelemistäni. Osa niistä on taas monimerkityksellisiä ja laajalti käytettyjä käsitteitä, jotka rajaan lopulta avukseni tarkastelemaan näyttelemiseen ja aiheeseeni koskevia pohdintoja.

## 2.1 Virittäminen ja näyttelijändramaturgia

Näytteleminen on minulle ennen kaikkea vaikuttumisen harjoittelemista. Alleviivaan harjoittelemisen tärkeyttä, sillä mielestäni kukin näyttelijäntaiteellinen prosessi edellyttää omanlaistaan vaikuttumista. Olen käyttänyt opintojeni aikana *virittämistä* yhtenä keskeisimpänä harjoitteena vaikuttumisen harjoittelussa. Virittämisen käsite on peräisin Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushankkeen pohjalta koostetusta artikkelikokoelmasta *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä* (2011), jossa ehdotetaan uutta kielioppia nykynäyttelemiselle. Virittämisen harjoite voidaan jakaa kolmeen vaiheeseen: *viritykseen*, *väliseen* ja *olotilaan*. Harjoitteen tarkoituksena on luoda ruumiin sisäisen ja ulkoisen reaktion tai ilmentymisen välille vastavuoroinen, itseään ruokkiva ja vahvistava kehä, jonka esiintyjä pystyy luomaan itse (Silde ym. 2011, 210–211). Tämä harjoite käsitteineen on esitelty minulle jo opintojeni alussa, ja olen sittemmin omaksunut sen näyttelijäntaiteellisen työskentelyni välineeksi, sekä tavaksi keskustella näyttelemisestä.

Viritys on ”psykofyysinen (mielen)liike tai liikesarja, jolla herätetään ja otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimavaroja ja avataan aistikenttiä” (mts. 211). Virityksellä pyritään virittäytymään aina johonkin tietynlaiseen tilaan tai ottamaan käyttöön sitä, mitä ruumiissa on jo valmiiksi käynnissä. Välinen puolestaan tarkoittaa virityksen aiheuttamaa ruumiin vaikuttumista, joka ei ole vielä merkityksellistynyt kokemukselliseksi tulkinnaksi eli olotilaksi. Esiintyjä muodostaa lopulta virityksen aiheuttamille tuntoisuuksille merkityksen, joka näyttäytyy mielikuvina, fyysisinä reaktioina, tunteina, äänenä, puheena tai näistä koostuvina kudelmina suhteessa ympäröivään. Tämä virityksen, välisen ja olotilan jäsennys pyrkii tekemään vaikuttumisen harjoittelun läpinäkyväksi tekijälleen ja muille harjoitteluun osallistuville. (mts. 210–212.)

Konkreettisimmillaan virittäminen on sitä, että näyttelijä keksii ja kehittää itse omat virityksensä (mts. 211.) Voin virittäytyä esimerkiksi siitä, että selkääni kutittaa. Havaitsen kutinan, ja lähden vahvistamaan sekä tarkentamaan sen tuntoisuutta kuvittelemalla. Kuvittelen, että selkääni pitkin

valuu jääpala. Seuraavaksi teen havaintoja siitä, miten kuviteltu jääpala vaikuttaa minuun: hengitykseni on katkonaista, varpaani kouristelevat ja selkäni pyrkii olla koskematta jääpalaan. Tämän jälkeen voin säädellä sitä, miten ja missä virityksen aiheuttama vaikuttuminen näkyy minusta ulospäin. Voin esimerkiksi päättää, että viritys näkyy vain kouristelevissa varpaissani tai tavassani puhua. Päätökseni riippuvat siitä, miten näyttelemiseni suhteutuu muuhun esitystilanteeseen. Säätelen siis virittymistäni sen mukaan, millaista vaikuttumista näyttelemiseltäni vaaditaan kussakin tilanteessa. Jos minun pitäisi näytellä esimerkiksi suurella näyttämöllä hermostunutta, niin näyttelemäni hermostuneisuus tuskin ulottuisi koko yleisölle, jos se näkyisi vain kouristelevissa varpaissani. Vaikka viritys pysyisi samana, sen aiheuttama vaikuttuminen on aina erilaista. Siitäkin syystä muokkaan viritystä mieleni mukaan. Koen myös, että virittämisen prosessi itsessään harjaannuttaa minua vaikuttumaan eri asioista. Virittämisen voikin käsittää vaikuttumaan oppimisena, joka on osa näyttelijän omaa luovaa taiteellista prosessia (mts. 211–212.)

Ajattelen virittämisen olevan jotain sellaista, joka tekee minut tietoiseksi ympäristöstäni ja minuun vaikuttavista asioista, olivat ne sitten läsnä olevia asioita tai itseni kuvittelemia. Virittäminen on kuitenkin aina suhteessa itse esitystilanteeseen ja muihin läsnäolijoihin: ”Virittyä voi myös toisista esiintyjistä, yleisöstä ja esitystilanteesta. Lisäksi esiintyjät voivat virittää toisiaan tarkoituksellisesti tai omaksua toistensa virityksiä.” (mts. 211). Nautin eritoten tällä tavalla virittymisestä. Silloin näyttelemäni asiat juontuvat kustakin esitystilanteessa läsnä olevista hetkistä käsin. Esiintyminen on minulle aina itsessään jollain tavalla virittävää, ja jokaisen käynnissä olevan asian voi täten kääntää esiintymisen eduksi. Itselleni erityistä virittämisessä on kuitenkin se, että se on jaettavissa muiden kanssa. Voin siis virittyä toisen ehdottamalla tavalla tai havaitsemalla sitä, miten toinen on virittynyt. Tällä tavalla virittyminen liittää minut vahvasti yhteisesti luotuun esitysmaailmaan, ja samalla huomioni kääntyy itsestäni ulospäin. Tässä opinnäytteessä sovellankin virittämistä juuri tästä näkökulmasta, jota kutsun kaltaistumiseksi. Avaan kaltaistumista tarkemmin alaluvussa 2.3.

Näyttelemiseni etiikkaa puolestaan luonnehtii hyvin koulutuksessani niin ikään painotettu *näyttelijändramaturgian* käsite. Professori Pauliina Hulkon (2011, 27) mukaan näyttelijändramaturgia on ”näyttelijän psykofyysisten elementtien rakentamista esitykseksi”, ja se nivoutuu osaksi esityksen kokonaisdramaturgiaa muiden esitysmateriaalien kanssa. Itselleni näyttelijändramaturgian rakentaminen tarkoittaa näyttelijäntyöllisten ainesten valikoimista, työstämistä, toistamista ja niihin sitoutumista. Näyttelijändramaturgiani voi koostua esimerkiksi virityksistä, itselleni asettamista näyttämöllisistä tehtävistä, mielikuvista tai vaikkapa

improvisoiduista hetkistä. Nämä elementit muodostavat esiintymiseni logiikan tai ”rungon”, joka toimii esiintymistäni perustavana tai sitä järjestävänä asiana. Muodostan tämän rungon yleensä melko yksinkertaisista ja komponenteista, jonka ympärille alan tarkentamaan ja syventämään näyttelijändramaturgiaani. Käytän tätä runkoa myös ikään kuin turvaverkkona: jos jostain syystä tunnen näytellessäni olevani hukassa, niin palaan rungon pariin.

Yleisesti ottaen ”kirjoitan” mieleiseni viritykset tai näyttelijändramaturgiset osat ruumiillisen muistin varaan. Toisin sanoen muistan näyttelijäntyölliset valintani tuntumien avulla. Minun on usein helpompi hahmottaa näyttelijändramaturgiaani ruumiillisesti toimimalla, kuin vain kuvittelemalla sitä tai yrittämällä pelkästään sanallistaa sitä. Nämä tuntumat ankkuroituvat näyttelijändramaturgiaani suhteessa muihin esitystapahtumaa kuljettaviin materiaaleihin kuten sovittuun rytmiin tai tekstiin. Ruumiillisen työskentelyn lisäksi saatan myös (esityskohtaisesti) kirjoittaa tai piirtää näyttelijändramaturgiaani hahmottaakseni sitä paremmin. Hulkon (2011, 27) mukaan näyttelijän dramaturgian eksplikoiminen tuo esiin näyttelijän harjoituksissa käyttämiä mekanismeja, jotka paljastavat näyttelijän taiteellisen työn suhteessa muihin esitysmateriaaleihin ja esityskokonaisuuteen. Olen Hulkon kanssa samoilla linjoilla: koen, että näyttelemiseni jäsentyy parhaiten tekemällä ja harjoittelemalla sekä silloin, kun keskustelen siitä, ja kehitän sitä yhdessä työryhmän kanssa. Siksi pidänkin ehkä eniten Enrique Buenaventuran (Hulkko 2011, 26) näyttelijändramaturgiamääritelmästä, jossa korostuu näyttelijöiden kollektiivinen työskentely. Sillä pyritään synnyttämään näyttelijälle aktiivinen ja luova rooli esityksentekoprosessissa. Buenaventuran ja Hulkon jalanjäljissä uskon, että näyttelijäntaiteelliset prosessit ovat hedelmällisiä silloin, kun niitä harjoitetaan kollektiivisesti. Uskon myös, että näyttelijän tekniikka tai sen jäsentyminen näyttäytyy tekijälleen rikastuttavassa valossa, kun hän joutuu artikuloimaan sitä jollekin toiselle.

## 2.2 Kaltaistuminen ja mimesis

*Kaltaisuutta* käytetään synonyymina mimeettisyydelle (mm. Kirkkopelto 2022 & Tervo 2006), joka puolestaan juontuu alun perin antiikin kreikankielisestä käsitteestä *mimesis*. Mimesis-sanan etymologia juurtuu *mimiikkaan*, jolla viitataan äänettömään, eleelliseen ja tanssilliseen esitykseen, toisin sanoen ”jäljittelevään esittämiseen.” Sanan suomenkielisenä vastineena käytetään yleensä termiä ”jäljittely”. Sillä voidaan tarkoittaa myös esittämistä, matkimista, kopioimista, imitointia, vastaavuutta, samuutta, representaatiota tai muita vastaavia asioita. (Potolsky 2006, 2 ja Mikkonen &

Salminen 2017, 1, 10.) Voidaan puhua mimesiksestä esimerkiksi silloin, kun ihminen käyttäytymisellään toistaa annettua esimerkkiä tai kuvaa jotain asiaa sanoilla, väreillä, muodoilla tai ruumiinkielellä. (Mikkonen & Salminen 2017, 9–10.)

Mimesis on yksi länsimaisen kulttuurin perustavia käsitteitä, jota ovat alun perin teoretisoineet muun muassa antiikin filosofit Platon ja Aristoteles. Käsitteen avulla erotettiin filosofia runoudesta ja muista nykyisin taiteisiin lukeutuvista esittämisen tavoista. (Kujansivu 2009, 235.) Klassisesti mimesiksellä kuvataan käsitystä, jonka mukaan taiteen olemus ja tehtävä on maailman esittäminen (Tieteen termipankki, haettu 11.3.2024). Tämän käsityksen mukaan kaikki taide ja näin ollen kaikki ihmisen toiminta jäljittelee luontoa ja todellisuutta.

Mimesiksen avulla voidaan käsitellä hyvin laaja-alaisesti luonnon ilmiöitä, inhimillistä toimintaa ja elämää, mikä kuvaa jäljittelyn logiikkaa tai periaatetta. Mimesiksen käsitteellä on ollut merkittävä rooli monella tieteen- ja taiteenalalla, ja se on saanut useita eri jäsennyksiä historian saatossa, ja siksi avaan sen ulottuvuuksia vain viitteellisesti ja valikoiden. Sen jälkeen keskityn ihmisen mimeettiseen kykyyn ja kaltaistumiseen, jota hyödynnän näyttelemisessäni.

Yleisesti ottaen mimesiksen teoriat liittyvät kysymykseen todellisuuden kuvaamisesta. Taiteen ja estetiikan teoriassa mimesiksellä tarkoitetaan vastaavuutta eli jäljittelyn suhdetta todellisuuteen, esimerkkiin tai malliin. Filosofiassa ja psykologiassa sitä on käytetty muun muassa empatian, kielen käytön, subjektin ja ihmisen identiteetin muodostumisen sekä oppimisen prosessien tutkimisessa. (Mikkonen & Salminen 2017, 5, 33) Filosofisesti katsoen ”mimesiksessä on olennaisinta, että se nimeää *suhteen*, jossa on kyse esittämisestä tai näyttäytymisestä, johon sisältyy aina jonkinlaista toistoa” (Kujansivu 2009, 235). Peilineuronien[1] löytämisen myötä nämä suhteet on voitu liittää myös ihmisen fysiologiaan. Mimesis kytkeytyy niin ikään moniin rinnakkaisiin teoreettisiin

[1] Peilisolujärjestelmä tarkoittaa aivoissa sijaitsevaa motoristen hermosolujen verkostoa, joka aktivoituu sekä oman toiminnan myötä että silloin, kun havaitsee jonkun toisen toimivan. Havaitsijan aivot siis peilaavat havaittuja eleitä, tunteita tai aistimuksia ja avaavat toiminnallisia sekä vuorovaikutuksellisia mahdollisuuksia. Järjestelmän toimintaa on tulkittu niin, että havaittua kohdetta ei ensin käsitetä rationaalisesti, vaan havaitsijan peilisolut ovat jo välittömästi yksi havaintokokemusta rakentava tekijä. Samat hermosolut, jotka aktivoituvat esimerkiksi kipua tuntiessa, aktivoituvat, kun havaitaan jonkun toisen tuntevan kipua. (Aho, 2021, 26–29, 46.)

käsitteisiin, kuten psykologiseen samaistumiseen tai biologiassa tutkittuun eliöiden jäljittelyyn, jossa organismit pyrkivät sopeutumaan ympäristöönsä. (Mikkonen & Salminen 2017, 4–5, 164). Mimesis on kytköksissä myös internetkulttuurista tuttuihin *meemeihin*, joiden käytöstä kirjoitan tarkemmin luvuissa 3.2 ja 4.1. näyttelemisen ja esityksen rakentamisen materiaalisina lähtökohtina.

Walter Benjaminin (1892–1940) mukaan mimeettinen kyky eli samankaltaisuuksien tuottaminen, esittäminen ja ilmaisu on ihmisen perusominaisuus (Mikkonen & Salminen 2017, 38). Myös Aristoteles totesi *Runousopissaan* ihmisen olevan kaikkein jäljittelevin eläin siinä mielessä, että se on kykeneväinen jäljittelemään mitä tahansa ja valitsemaan mitä se jäljittelee (Aristoteles 1448b5–7, lain. Mikkonen & Salminen 2017, 9). Varsinkin lapset matkivat ja toistavat luonnostaan muiden ihmisten tekoja sekä puhe- ja ajattelutapoja, joiden avulla he oppivat hahmottamaan maailmaa ja itseään suhteessa muihin (mts. 9). 1900-luvun ajattelijoiden keskuudessa alkoikin vakiintumaan käsitys siitä, että subjekti ja ihmisen suhde niin itseen kuin toiseen syntyy juuri mimeettisen toiminnan tuloksena (mts. 38). Myös nykykäsityksen mukaan subjektin perustaa pidetään hajautuneena ja maailman tuottamana tarkoittaen sitä, että ’minä’ on ”materiaalisessa ja sosiaalisessa todellisuudessa ilmenevien suhteiden ja erojen tulosta.” Täten mimeettisyyttä voisi kuvailla myös operaatioksi tai performatiiviksi. (mts. 33–34). Niin ikään psykoanalyytikot Jacques Lacan ja Sigmund Freud ovat teoretisoineet minuuden rakentuvan toiseen samaistumisen ja vieraannuttavan peilaamisen kautta (mts. 41–42). Theodor Adornon (1903–1969) mukaan tähän toiseen kaltaistumisen kautta itsestä paljastuu, näyttäytyy ja avautuu uusia puolia, jolloin subjekti syntyy jatkuvasti. (Adorno 1984, 453, lain. mts. 39.)

Mimeettisyyttä tapahtuu siis hyvin laajalti, ja ymmärrän sen olevan ominaista ihmisyydelle ylipäänsä, joka perustelee näin kaltaistumisen tapahtumista myös näyttelijäntyössäni. Edellä mainitut subjektin muodostumisen prosessit tuntuvat perustelevan johdannossa kuvailemiani lähtökohtiani näyttelemiseen ja ehkä myös sitä, miksi välttelen ’itsen’ esiintymistä näyttelemisessäni. Mimeettisyys osoittaa siis subjektin (minun) olevan alati muuntuva riippumatta siitä, näyttelenkö vain en. Ymmärrän myös sen, että mimeettisiä prosesseja tapahtuu minussa sekä tiedostamattomasti että tiedostetusti, niin tarkoituksellisesti kuin tahattomastikin. Aristoteleen väitettä seuraten näyttelijälle on ymmärrettävästi olennaista mimeettisyyden käyttäminen tietoisesti.

Mimeettisyyttä ei kuitenkaan voi määritellä mitenkään tarkkarajaisesti tai tyhjentävästi. Petri Tervo ja Teemu Paavolainen (2018) toisaalta kiteyttävät mielestäni mimesiksen luonnetta tavalla, jota voin katsoa myös näyttelemisen näkökulmasta:

> Mimesis merkitsee kaltaistumisia erilaisten kanssa tilanteissa, joista mahdollisesti syntyy uudenlaisia sommitelmia, liittoumia ja kollektiiveja. Tilanne on aina suhde, resonaatio, rytminen figuuri, kertosäe kahden (tai useamman) ruumiin, olion tai ilmiön välillä. Mimeettinen olio liittoutuu kaltaisen kanssa, ei substanssin tai tiedetyn objektin kanssa. Mimeettinen kuva asettaa affektiivisen suhteen, jossa ruumiin ympäristö, aistikenttä, olotila, alttius, muuntuvaisuus luo sisäisen suhteen ja tätä kautta monikollisuuden ruumiiden välille. (Tervo & Paavolainen 2018, 144.)

Petri Tervo (2006, 4) esittää itselleni varsin mielekkään määritelmän mimeettiselle tekniikalle näyttelemisessä, jota hän kutsuu *kaltaistumiseksi*. Tervon mukaan kaltaistuminen on ruumiin kykyä toimia kuvana toiselle ruumiille. Hän tarkoittaa tällä sitä, miten esiintyjä muodostaa omalla ruumiillaan sensomotorisia[2] kuvia toisen ruumiista jaetun tilanteen osallisena (mt. 53). Esa Kirkkopelto (2020, 15) puolestaan jatkaa Tervon ajatusta: kaltaistuessaan ruumis ”esittää itsensä tai näyttäytyy toisille/itselleen jollakin tavoin muuntautuneena, toiseksi tekeytyneenä.”

Tervon ja Kirkkopellon määritelmät vastaavat minulle sitä, miten näyttelijänä omaksun toisen ruumiissa ilmeneviä muotoja tai ominaisuuksia, minkä seurauksena koen olevani jollain tavalla muuntautunut. Omaksuminen voi tarkoittaa esimerkiksi asennon, asenteen tai puhetavan jäljittelyä. Näytellessäni voin myös vapaasti valita ja vaihdella, mitä ominaisuutta jäljittelen. Tervon (2006, 4) mukaan kaltaistuminen olettaa myös kaiken kokemuksen olevan esitettävissä tai figuroitavissa. Itselleni tämä tarkoittaa sitä, että voin kaltaistua ruumiiden lisäksi myös esimerkiksi objekteihin, muunlajisiin olentoihin tai muihin materiaaleihin.

Olennaista kaltaistumisessa minulle on kuitenkin se, että koen muuntautuvani joksikin toiseksi. Kaltaistuessa koen hahmottavani jotain toisesta havaittua, joka ruumiillistuu minussa. Toisin sanoen pyrin ymmärtämään toista ruumiillistamalla tätä. Tämä toisen ruumiillinen ymmärtäminen muistuttaa

---

[2] Sensomotoriikalla viitataan aisti- ja liiketoimintoihin. Sensomotorisen havaintotutkimuksen piirissä ajatellaan, että havaitsijalla on ruumiillinen, tutkiva ja mahdollisuuksia etsivä suhde ympäristöön. Havaintoa ei välttämättä edellytä se, että sille pitäisi muodostaa merkityksiä. (Aho 2021, 38.)

fenomenologian alalta tuttua käsitettä *kinesteettinen empatia*. Tällä tarkoitetaan sitä, että visuaalinen kokemus toisen liikkeistä koetaan oman kehon proprioseptisenä[3] aistimuksena. Ne koetaan eräänlaisina kehon sisäisinä mikroliikkeinä tai impulsseina. (Klemola 2004, 100–101.) Kinesteettinen empatia on täten ruumiillista eläytymistä ja kykyä suhteuttaa nähty toinen omaan kokemukseen ja proprioseptiseen tietoisuuteen. Tällainen toisen kokemukseen suuntautuminen mahdollistaa erilaisten perspektiivien ymmärtämisen, sillä empatiaa ei voikaan tuntea ilman minän ja toisen vastavuoroisuutta (Parviainen 2002, 343).

Kaltaistumisen kohteen ei tarvitse olla minulle välttämättä tilallisesti läsnä, kun näyttelen. Voin myös kaltaistua johonkin kauan sitten kohtaamaani ihmiseen tai vaikka täysin kuvitteelliseen ruumiiseen. Minulla on oltava kuitenkin jokin *kosketuspinta* kaltaistumisen kohteeseen, jotta voin muuntautua toiseksi. Kosketuspinnalla tarkoitan esimerkiksi kokemaani aistillista tuntumaa, tyypillisimmin näköis- tai kuulokuvaa. Se voi olla päivittäin kohtaamani asia, muisto, tai vain viitteellinenkin kohtaaminen. Kosketuspinta voisi olla verrannollinen Timo Klemolan (2004, 100) ajatukseen *kehomuistista*, johon ikään kuin tallentuu aiemmin havaitut kokemukset tai ”liikkeet”, jonka myötä myös kinesteettinen empatia on mahdollista.

Kaltaistuessani muodostan eräänlaisen kehän itseni ja kaltaistumispinnan välille, joka ruokkii ja ylläpitää kaltaistumista. Näen saman logiikan tapahtuvan niin ikään virittämisessäkin. Kirkkopelto kirjoittaa kiinnostavasti tästä kosketuksesta, jota yritän artikuloida:

> Jokaisella olennolla, jolla voimme olettaa olevan kyky tuntea kosketus, tulla kosketetuksi ja koskettaa muita, on oletettavasti myös ruumis. Vain ruumis voi kestää ja kantaa kosketuksen hetkellisyyttä ja alueellisuutta. Vastaavasti kosketuksessa olento herää tietoisuuteen ruumiillisuudestaan. Mimeettisen laatunsa mukaisesti kosketus voi synnyttää ruumiiden välille myös uudenlaista ruumiillisuutta. […] kaikkeen mimeettiseen kaltaistumiseen sisältyy tietty affektiivinen tuntu, jonka kautta ruumis tuntee ja tunnistaa itse itsensä tietynlaisena, samalla koskettaen itseään. (Kirkkopelto 2022, 148)

Kirkkopelto luonnehtii mielestäni hyvin sitä, miten koen kosketuspinnan kirjoittuvan ja muistuvan ruumiissani. Tämä kertoo mielestäni siitä, miten kosketuspinta on olemassa, vaikka se ei olisi aktuaalisesti läsnä kanssani näyttelemisen hetkellä.

---

[3] Proprioseptiikka tarkoittaa havaitsijan sisäistä kokemusta omista liikkeistä ja asennoista. Kinestesian käsite puolestaan viittaa ulkoisen liikkeen aistimukseen. (Aho 2021, 38.)

Opinnäytteeni kannalta keskeistä on myös Kirkkopellon (2022, 148) kuvaus siitä, miten koskettaminen on itse aiheutettua altistumista vieraalle ja yhtäaikaista kokemusta itsestä ja toisesta. Sen vuoksi myös ruumiin rajat ovat olennaisesti epäselvät. Kaltaistumisen voikin nähdä sellaisena, jossa luovun lakkaamatta myös omasta identiteetistäni (Kirkkopelto 2018, 44). Jatkan tästä tarkemmin *abjektin* näkökulmasta alaluvussa 2.3.

Kirkkopelto (2022, 144) jakaa kaltaistumisen *metaforiseksi* ja *metonyymiseksi*. Metaforisessa kaltaistumisessa ruumis pyrkii tekeytymään toiseksi ottamalla sen muodon. Jos näytellessäni kaltaistun vaikka jänikseen, niin ruumiini suhde jänikseen on 'kuin' jänis. Käsitän metaforista kaltaistumista sellaisena, jossa nimenomaan pyrin *muuntautumaan* jänikseksi. Metonyymisessä puolestaan kaltaistuminen on osittaista eli sellaista, jossa en pysty täysin tekeytymään toiseksi. Tässä tapauksessa kaltaistujan ja sen kohteen ero näkyy, mutta kosketuskohta tulee näkyviin.

Kirkkopelto (mt. 144) havainnollistaa metaforisen ja metonyymisen eroa esimerkillä, jossa hän painaa päänsä tyynyyn. Hänen päänsä "tyynyistyy" siltä osin, kun se on kosketuksissa tyynyyn, jolloin kaltaistuminen on metonyymista. Jos puolestaan joku nojaa toisen päähän, hän voi käyttää päätä metaforisena "tyynynään." Tulkitsen tätä jänisesimerkkini avulla niin, että voin hyödyntää jotakin yksittäistä jäniksen ominaisuutta näyttelemisessäni. Voin esimerkiksi kaltaistua jäniksen tapaan pureskella, joka ilmenee näyttelemäni hahmon tapana pureskella. Tällöin näyttelemäni hahmo ja jänis ovat selkeästi erotettavissa toisistaan, eikä niitä voi välttämättä suoraan yhdistää toisiinsa sen perusteella, miten näyttelen. Kirkkopellon jaottelu kertoo minulle lähinnä siitä, että voin käyttää kaltaistumista eriasteisesti näyttelemisessäni.

Tervon ja Kirkkopellon käsitteellistämistä seuraten määrittelen kaltaistumisen tässä opinnäytteessä seuraavasti: kaltaistuminen kuvastaa minulle niin näyttelemiseni eettistä näkökulmaa kuin näyttelemiseni tekniikkaa. Tekniikkana kaltaistuminen merkitsee minulle nautinnollista muuntautumista joksikin toiseksi, muotoon asettumista, oppimista ja virittymistä johonkin olotilaan. Näenkin tietyllä tavalla kaltaistumisen olevan edellisessä alaluvussa määriteltyä virittymistä. Minulle kaltaistuminen näyttäytyy kuitenkin virittämistä laajempana käsitteenä. Kaltaistumalla koen olevani ruumiillisesti yhteydessä ympäröivään maailmaan ja toisiin kanssatoimijoihin näyttämöllä. Tekemällä itseni kohtaamieni asioiden kaltaiseksi on minulle keino yrittää ymmärtää itseä ja toista sekä empaattisesti että kokemuksellisesti näyttelijäntyössäni. En pyri kaltaistumalla välttämättä pelkästään muuntautumaan joksikin toiseksi, vaan kutsun myös itsestäni erilaista ruumiillisuutta

esiin. Toinen näyttää itsestään jotain sellaista, joka antaa myös minulle mahdollisuuden ruumiillistaa itsestäni jotain samankaltaista. Kaltaistuminen myös ruokkii ja vahvistaa sitä, mitä minun ja kanssanäyttelijöitteni välillä tapahtuu. Tämä toisen kautta nähdyksi tuleminen kutsuu yhteiseen leikkiin, virittyneisyyteen ja peliin, ja siten myös näyttelemiseen.

## 2.3 Abjekti

Teoksessa *Kauhun voimat: tutkielma abjektiosta* (1980) bulgarialais-ranskalainen psykoanalyytikko, kielitieteilijä ja filosofi Julia Kristeva esittelee käsitteen *abjektista*[4] (ransk. *l'abject*), jonka avulla hän teoretisoi subjektin rakentumista[5]. Abjekti tarkoittaa jotain poisheitettyä, vastenmielistä ja hylättyä, jonka kohtaaminen tai josta muistuttaminen saa aikaan *abjektion* – kammon kokemuksen. (Husso 1994, 7) Sananmukaisesti abjektilla viitataan torjuntaan, ja laajemmin tarkasteltuna se tarkoittaa hylättynä olemisen tilaa. Abjektiolla (ransk. *l'abjection*) puolestaan tarkoitetaan abjektin aiheuttamaa kammon, kuvotuksen, vierauden ja vastenmielisyyden tunnereaktiota, joka jokin itseen nähden ulkoinen aiheuttaa. Tällöin minä kohtaa jotain sellaista, joka horjuttaa minän eli subjektin ja objektin, sekä itsen ja toiseuden rajoja. (Kristeva 1982, 1–3.) Abjektikäsitettä alun perin tutkinut Georges Bataille puolestaan kiteyttää abjektion ”kyvyttömyytenä tarttua riittävän lujasti luontaantyöntävien asioiden ulossulkemisen pakkoon.” (Kristeva 1993, 187)

Abjektikokemus kyseenalaistaa subjektin olemassaolon ja hylkää itsestään sen, mitä hän ei kykene merkityksellistämään mielekkäällä tavalla (Keto-Oja 2006.) Kristevan mukaan abjekti ilmenee subjektissa ylimääräisenä, joka on kelvotonta sisällyttää identiteettiinsä tai ruumiiseensa. Näin subjekti luo rajansa työntämällä itsestään ulos sen, minkä haluaa hylätä ja kieltää. Perustavanlaatuisimpina abjektin ilmenemismuotoina hän erittelee muun muassa kuolleen ruumiin

[4] Kristevan psykoanalyyttisen tulkinnan mukaan abjektio on tunnistettavissa lapsen ja äidin erottautumisvaiheessa, jota edeltää lapsen psyykkisen kehitysvaiheen peilivaihe (lapsi-vanhempi). Lapsi eriytyy vähitellen äidistään huomatessaan tämän olevan itsestään erillinen olento. Tämän eron takia toinen, eli äiti, näyttäytyy lapselle hänen minuutta uhkaavaksi tekijäksi, jonka takia lapsen on torjuttava äitinsä puolustaakseen minuuttaan. Tällöin äidistä tulee lapsen ensimäinen abjekti. Tässä vaiheessa ihminen alkaa muodostaa käsitystään omasta subjektiudestaan, jota hän rajaa ympärilleen muiden objektien, toisen kautta. Tästä eteenpäin ruumiin ja identiteetin eheyttä uhkaavat tilanteet ja ilmiöt on torjuttava uudelleen minuuden varjelemiseksi. (Kristeva 1982, 13, Arya 2016, 2.)

sekä erilaiset kehon eritteet. (Kristeva 1980, 2). Abjektin kokemusta voisi kuvailla kammottavasti outona - ruumiillistuneena kapinana sellaista vierautta ja toiseutta vastaan, joka pakenee ilmaisua ja rationaalista määrittelyä. Kammo, inhottava, vieras ja vastenmielinen on todellisuudessa jotain, mikä on ollut minälle aina tuttua, mutta tullut sille tiedostetuksi ja vieraaksi vasta torjunnan kautta. Toisin sanoen subjekti pitää sisässään aina tiedostamattoman puolen, toisen, jonka jatkuvasta läsnäolosta abjektikokemukset muistuttavat. (Husso 1994, 8.) Jokin itselle tuttu on muuttunut vieraaksi ja vastenmieliseksi, mikä aiheuttaa suojattomuuden ja tyhjyyden tunnetta, sekä kauhua että kaipausta (Siltala 1993, 42). Abjektio on siis subjektiviteetin rakentumiseen tähtäävä mekanismi, jolla pyritään varjelemaan subjektin koherenssia, toimintakykyä ja tunnetta itsestä muutoksen tai menetyksen hetkillä (Välimäki 2005, 5, lain. Syrjä 2007, 240).

Näen arkipäiväisen ja samaistuttavan esimerkin abjektista suhteestani älypuhelimeeni. Puhelin on jotain, jonka kanssa olen tekemisessä suuremman osan ajasta arjessani. Se kulkee mukanani jatkuvasti, ja kun minulla ei ole sitä jostain syystä käden ulottuvilla tai olen hukannut sen, saatan tuntea olevani toimintakyvytön ilman puhelintani. Saatan tuntea jopa hätää siitä, ettei minulla ole puhelinta, kunnes minut havahdun ajatukseen: ”Enhän minä nyt ole yhtä kuin puhelimeni!” Minut valtaa kammo (abjektio) siitä, että en olisi mitään ilman puhelintani (abjekti). Päädyn siirtämään puhelimen syrjään ja kiellän sen olevan osa itseäni. Ehkä jopa pelkään, että minusta tulee kohta kyborgi tai että muutun koneeksi. Silti, hetken päästä, minua houkuttaa päästä puhelimeni ääreen. Näin käsitykseni asioista, joita miellän itseeni kuuluviksi horjuvat, eivätkä ne rajoitu vain ruumiiseeni, vaan ne voivat olla myös esimerkiksi esineitä.

Abjektin käsite keskustelee mielestäni kiinnostavasti sen kokemuksen kanssa, jossa koen ’itsenäni’ esiintymisen vastenmielisenä. Itsenäni esiintyminen tarkoittaa kohdallani sitä, kun pidän vaikka omaa syntymäpäiväpuhettani, annan haastattelua itsestäni tai jos käytän jollain tapaa omaa elämääni esiintyjäntyöllisenä materiaalina. Se voi tarkoittaa myös ’virheiden’ tekemistä: jos esimerkiksi unohdan minkä repliikin minun tulisi sanoa tai toimin jollain muulla tavoin tahattomasti kun näyttelen. Tällöin koen itsen pilkahtelevan näyttelemiseni lomasta, joka tekisi mieli torjua. Itseni kannalta kuulen valitettavan usein myös näyttelijäntyölliseksi ohjeeksi näytellä ”läheltä itseä”, joka epämääräisyydessään tuntuu niin ikään vastenmieliseltä ohjeelta. On myös hyvin tavanomaista kuulla arkisessa puheessa, että roolihahmo ja näyttelijä sekoitetaan toisiinsa. Näen, että itsenä esiintymisen voisi käsittää myös ”oikeasti tekemisenä” tai jonain sellaisena, jossa en niinkään koe näytteleväni.

Opintojeni aikana yksi vahvimpia tällaisia vastenmielisyyden kokemuksia itsenäni esiintymisestä koin stand up -opintojaksolla syksyllä 2021, jossa tehtävänä oli esittää viiden minuutin mittainen stand up -setti käyttäen materiaalina oman elämän sattumuksia tai muita tapahtumia. Minun oli erittäin vaikeaa käyttää itseäni materiaalina, sekä esiintyä siinä tilanteessa vailla roolia. En halunnut ollenkaan nähdä itseäni esiintymässä, ja tunsin kaiken sen itsen näyttäytymisen häpeällisenä. Toisaalta valitsin tietoisesti esiintyä itsenäni, sillä minua kiinnosti kokeilla käyttää näitä todellisia muistojani esityksessäni. Niinpä stand up -esityksessäni päädyin pitkälti keskittymään vain tähän konfliktiin itseni kanssa.

Abjektin näkökulmasta voisi näin ollen ajatella, että näen näyttelevän itseni abjektina. Oman itsen hylkääminen eli minuuden abjekti syntyy, kun minälle paljastuu, että hänen perustansa omalle olemukselleen on menetetty (Kristeva 1982, 5). Tunnistan itsestäni tarpeen eristää itseni näyttelemistäni asioista, koska nautin muuntautumisesta ja toisena olemisesta, mutta kenties myös siksi, että haluan varjella itseäni. Ehkä pelkään esiintyessäni menettäväni kontrollin ja paljastavani jotain häpeällistä itsestäni; jotain sellaista historiallista kerrostumaa tai tukahdutettuja ruumiillistumia, joita olen vaivoin tai tiedostamattani yrittänyt kuopata. Tästä näkökulmasta Kristevan ajatus minuuden abjektista saattaa olla ihan kohdallinen tapauksessani. Olen mahdollisesti torjunut ja hylännyt itseäni, joka on aiemmin jollain tapaa mahdollistanut sitä, mitä kaikkea voin olla – myös näyttelijänä.

Näiden ajatusten saartamana haastattelin näyttelijä Emilia Janssonia, joka on työskennellyt abjektin parissa muun muassa *Four Floors of Whores* -esitystaideryhmässään. Ryhmä on tutkinut esityksissään muun muassa ruumiin aukkoja ja eritteitä, kaaosta sekä hallitsemattomuutta. Jansson jakoi kokemuksiaan abjektin kanssa työskentelystä, ja siitä, mistä lähtökohdista hän ajautui abjektin pariin taiteessaan:

> Kun mä alotin opinnot ni mä alotin et ”näin pitäis olla”, on siis jotain odotuksia itsestään näyttelijänä. Mä haluisin olla jotain muuta, mut mä en tiedä miten mä olisin ruumiissa. Musta tuntui et mä olin niin neliskanttinen ja hygieeninen keho, enkä mä hallinnut sitä. Mul oli vahva käsitys itsestäni, ja halusin tehdä kaiken niin hyvin, oikein ja kunnolla, ja se ei tainnut olla oikeen kiinnostavaa. […] Halusin suojella itseäni näyttämällä vain yhden puolen. […] Minkä kuvan haluan antaa itsestäni? Meissä on monia eri puolia, jotka saavat tulla esiin, tai ovat tiedostamattaan olemassa meissä. (Vapaa litteraatti, haastattelu Emilia Janssonin kanssa 27.1.2024)

Janssonin ajatukset kuvastavat aika kipeästikin omia kokemuksiani näyttelijäopiskelijana. Tosin en edelleenkään tiedä, millaisena näen itseni – tai vähintäänkin pakenen itsen määrittelemistä. Ehkä

tämä kertoo siitä, että näen itseni Janssonin tapaan aika neliskanttisena. Jansson kertoi abjektin auttavan häntä näyttelemään rohkeammin ja rikkomaan tätä neliskanttista näkemystä itsestään näyttelijänä. Tiedostan hyvin nykyisin, että minuuteni ja näyttelijyyteni ei ole vain jotain tietynlaista, mutta esiintymisessäni se näyttäytyy edelleen välillä ristiriitaiselta ajatukselta.

Myös Kristeva näkee subjektin prosessinalaisena eli jatkuvasti muuttuvana, jolla ei ole pysyvää identiteettiä. Subjektin muovautumiseen vaikuttaa hänen mukaansa olennaisesti kieli, jonka kautta merkitykset itsestä, toisesta ja maailmasta osaltaan muodostuvat. Kristeva jakaa tämän kielellisyyden *semioottiseksi* ja *symboliseksi*, jotka ovat yhtä tärkeitä subjektin muodostumisen kannalta.[6] (Husso 1994, 8.)

Semioottinen on aistillisaffektiivinen viettien hallitseman ilmaisun muoto, joka on juurtunut ruumiiseen ja tiedostamattomaan (mts. 8). Se on luonteeltaan leikkisää, monimerkityksellistä ja luovaa. Se ilmenee käytännössä ruumiillisena ilmaisuna kuten eleinä, äänen sävyinä, tuntoisuuksina, liikkeinä ja näiden dynaamisina vaihteluina. (Siltala 2011.) Näyttelemiseni näkökulmasta voisi ajatella, että semioottinen ilmaisun muoto sisältää jotain sellaista tuntematonta, vierasta ja tukahdutettuja puolia itsestäni, joiden esiintymistä estän tulemasta näkyviin. Symbolisella puolestaan viitataan vallitsevaan kielen ja sosiaalisen järjestykseen. (Siltala 2011.) Tämä voidaan yksinkertaisemmin nähdä ihmisen rationaalisena puolena, joka pyrkii järjestämään ja merkityksellistämään kaaosta tai tuntematonta.

Tulkitsen Kristevan ajatuksen semioottisesta olevan ruumiillisesti ja affektiivisesti ilmaiseva puoli, ja symbolisen puolestaan olevan kielellisesti ja metaforisesti semioottista jäsentävä osa. Symbolinen siis merkityksellistää semioottista itselle ja muille. Näin ollen myös näyttelijän taiteellisen prosessin voisi käsittää ruumiillisten aistimusten vapautumisena symboliseen, jossa näyttelijä löytää muotoja ja merkityksiä kokemuksilleen. Nähdäkseni tämä vastaa edellä käsittelemääni virittämistä, jossa välinen merkityksellistyy olotilaksi.

---

[6] Kristevan mukaan lapsi siirtyy abjektikokemuksen myötä semioottiselta alueelta symbolisen piiriin, jolloin symbolisesta tulee dominoivampi, sillä identifioitumalla symboliseen hänestä tulee toimiva ja erillinen subjekti. (Siltala 2011.)

Sofia Smeds (2021, 6–7) jäsentää opinnäytteessään näyttelemistään affektiivisena tapahtumana, jossa hän pyrkii pidättäytymään muodostamasta merkityksiä ruumiillisille tuntemuksilleen, koska se vaikeuttaa hänen näyttelijäntyöllistä materiaalin tuottamistaan, muuntumistaan ja luovaa prosessia yleisesti. Smedsin pyrkimys pidättäytyä merkitysten muodostamisesta on mielestäni rinnastettavissa pyrkimyksenä näytellä semioottisella alueella. Smedsiä mukaillen koen, että olen herkkä muodostamaan näyttelemiselleni merkityksiä ja olemaan symbolisen järjestyksen dominoitavana.

Abjekti ja abjektio auttavat minua käsittelemään sitä, miksi itsenäni esiintyminen tuntuu ristiriitaiselta, ja mitä hylkään, kun torjun itseni näyttelemisestäni. Minulle tuntuu ennen kaikkea olevan tärkeää erottaa itseni ja näyttelemäni asiat toisistaan, joka kenties johtaa itsen torjumiseen. Pelkään siis liiallista sulautumista näyttelemiini asioihin. Abjekti kuitenkin viittaa pelkoon siitä, että minuuden rajat katoaisivat, mutta itselleni toiseksi kaltaistumiseen ja sillä tavalla näyttelemiseen liittyy nautintoa. Eli toiseen sulautuminen on minulle vastenmielisyyden lisäksi myös mielekästä. Se vapauttaa minua symbolisesta järjestyksestä, joka jäsentää käsitystä itsestäni neliskanttisena. Koska näen itseni suppeana, niin abjekti auttaa minua menemään kohti sellaisia asioita, jotka horjuttavat käsitystä itsestäni. Esimerkiksi kaltaistumalla toiseen ja vieraaseen, voin tietoisesti edesauttaa tätä prosessia.

# 3 KALTAISTUMISEN TEKNIIKAT

Kutsun edellisessä luvussa käsittelemääni kaltaistumista näyttelemisen *tekniikaksi* hahmottaakseni opinnoissa ja näyttelemisessä käyttämiäni mimeettisiä menetelmiä. Reflektoin seuraavaksi eri oppimiskokemuksia ja kirjoitan siitä, miten kaltaistuminen käytännössä tapahtuu. Toivon tällä tavalla jäsentämällä tekeväni kaltaistumisesta läpinäkyvää ja myös muille jaettavaa – tekniikkaa. Koen, että kaltaistuminen on jossain määrin hyvinkin teknistä, ja siksi uskon, että siihen voi harjaantua. Kukin alaluku keskittyy pääasiassa sen otsikon tasolla nimettyyn tekniikkaan, mutta mainittakoon, että kaikkien näiden tekniikoiden käyttöä käsitellään limittäin kussakin alaluvussa.

## 3.1 Itsen tarkkailu ja kaltaistuminen maskina

Palaan aikaisemmin esittämääni hypoteesiin: jos ulkoapäin näyttelemistäni kontrolloiva katse hälvenee, niin huomioni keskittyy näyttelemiseni kannalta edullisimpiin asioihin, kuten ruumiin tuntoisuuden ja affektien sekä muiden näytellessä läsnä olevien materiaalisuuksien havainnoimiseen. Millainen tämä katse siis on ja mitä se aiheuttaa minussa? Se on kuin katsoisin elokuvaa itsestäni eri kuvakulmista samaan aikaan kun näyttelen. Se keskittyy siis näyttelevän ruumiini ulkoisiin piirteisiin. Kokemukseni mukaan tämä katse tekee näyttelemisestäni tavallaan jäykkää ja varovaista. Silloin huomioni tuntuu häiriintyvän, hajoavan ja jakautuvan, enkä täten pääse syventymään ruumiillisiin tuntemuksiin, tai tehtäviin, joita olen itselleni asettanut. Voisi todeta, että itseni tarkkailija näkee näyttelevän itsen abjektina.

Yoshi Oida viittaa kirjassaan *Näkymätön näyttelijä* (2004) itsen tarkkailun vaarallisuuteen. Näyttelijän ja itsen tarkkailijan välinen peili on vinoutunut, eikä se ole ”oikea peili”. Hän tarkoittaa tällä sitä, miten ulkoisen kuvan kautta itsensä säätely peittää sisäisen kokemuksen ja ruumiin tuntoisuuden, joihin hänen mukaansa näyttelijän pitäisi kuitenkin ensisijaisesti luottaa. (Oida 2004, 60–66.) Mielestäni Oidan näkemys on melko kärjistetty, koska hän on sitä mieltä, ettei näyttelijä voi olla itsensä tarkkailija ja subjektiivinen kokija samaan aikaan. Näytellessäni minun pitää usei kuitenkin keskittyä moneen eri asiaan. Saatan esimerkiksi keskittyä viritykseen ja olla samalla tietoinen siitä, mihin milloinkin sijoitun, koska valotilanteet on saatettu rakentaa sovittuihin kohtiin näyttämöä. Oida kylläkin myös kirjoittaa itsen tarkkailun synnyttämistä vieraista ja häiritsevistä tuntemuksista, jollaisia itsekin olen kokenut näytellessäni. Nämä puolestaan muistuttavat abjektion kaltaisista, ruumiin rajapintoja koettelevista tuntemuksista. Oidan mielestä ratkaisu itsen tarkkailuun on se, että näyttelijän tulisi olla myötätuntoinen itseään kohtaan.

Voisi siis todeta, että kun tarkkailen ruumiini ulkoista muotoa, semioottinen ilmaisualue tai huomio ruumiilliseen virittyneisyyteen tyrehtyy. Sen sijaan, että hahmottaisin itseni sisältä käsin, huomioni fokusoituu ulkoiseen pintaan. Koen, että itseni tarkkailu on pääosin kuviteltua, sillä en yksinkertaisesti pysty näkemään itseäni samaan aikaan kun näyttelen, ellen sitten näyttele esimerkiksi vain nukettamalla toista kättäni. Voiko tällä itsen kuvitteellisella tarkkailulla kuitenkin olla jokin hyödyllinen funktio?

Asiaa voisi tarkastella myös näyttämöllisen ja metaforisen muodonmuutoksen kannalta. Kirkkopelto havainnollistaa tätä harjoitteessa, jossa tekijä muodostaa toisesta kädestään vuoroin käärmeen, puun oksan ja lopulta käärmeen, joka kiipeää puun oksaa. Tällöin harjoitteessa käsi ilmenee tekijälleen sekä sisältä, että ulkoa päin, jolloin tekijä on samalla esityksen katsoja. Harjoittelija vaihtelee näkökulmaansa ruumiistaan muodostaman teatterin, näyttämön ja katsomon välillä. (Kirkkopelto 2020, 123–126.)

”Mahdollisuus tarkastella omaa ruumistani ulkoapäin on olennainen: muokkaan käsivarteni ilmaisua ja liikettä muistamieni tai kuvittelemieni mielikuvien mukaiseksi, kunnes ne vastaavat riittävästi toisiaan. Vastaavuuden riittävyys tarkoittaa sitä, että visuaalinen kuvittelu (”näen”) ja ruumiin sisäinen tunto (”olen”) alkavat ruokkia ja vahvistaa toisiaan vastavuoroisesti.” (Kirkkopelto 2020, 126.)

Kirkkopellon esimerkissä minun on mahdollista nähdä oma käteni, jota animoin. Tyypillisesti minun ei kuitenkaan ole mahdollista osittaa näyttelemistäni vain johonkin tiettyyn ruumiinosaan ja tarkkailla sen ulkoista ilmentymistä samalla, kun näyttelen. Kohdallani itseni tarkkailu kuitenkin kohdistuu havainnoimaan koko ruumiin ulkoista ilmenemistä. Mistä siis tiedän, milloin tämä kuviteltu kuva ruumiistani vastaa sitä, mitä näyttelen tai mitä tunnen? Kirkkopelto jatkaakin, että käsivartta on mahdoton saada yhtä ilmaisevaksi käärmeeksi tai puun oksaksi vain sitä ulkoisesti muokkaamalla. Vastaavuus ja ilmaisevuuden aste perustuu olennaisesti esiintyvän ruumiin virittyneisyyteen. (mt. 126.) Minun on siis otettava huomioon myös kokemuksellinen tuntoisuuteni. Nähdäkseni myös Oida puhuu samasta asiasta, jota hän kutsuu ”sisäiseksi kokemukseksi.”

Mielestäni itsen tarkkailulla oli olennainen funktio taiteellisessa opinnäytetyössäni *Copy Pasta Cutissa*, jossa meillä ei ollut erikseen ohjaajaa tai ulkopuolista silmää. Toimin esityksen rakentajan, dramaturgin ja esiintyjän rooleissa yhtäaikaisesti, joten minulle oli lähtökohtaisesti perusteltua ja hyödyllistäkin tarkkailla itseäni samalla, kun näyttelen. Tarkkailu ei kuitenkaan kohdistunut silloin varsinaisesti vain itseeni, vaan kanssatekijöihini ja yhdessä rakentamaamme teokseen, enkä kokenut samalla tavalla edellä mainitsemiani haasteita esiintyjänä.

Minulle itsen tarkkailuun liittyy abjektion kaltaisia tuntemuksia – samanaikaista pelkoa ja halua tulla nähdyksi näyttämöllä. Haluan samaan aikaan kontrolloida sitä, miten ilmenen kaikkien edessä, mutta haluan toisaalta myös tuntea voivani olla vapaasti. Silti minusta tuntuu, että kontrolli tai symbolinen ilmaisumuoto ajaa vapautumiseni edelle. On voimauttavaa näytellessä kokea voivansa ilmetä sellaisilla tavoilla, joita itsessään usein häpeää, joista fantasioi, tai jotka ovat jollain tavoin tukahdutettuja ruumiillistumia itsessä. Etenkin niiden jakaminen yleisölle on nautinnollista, mutta samaan aikaan siihen sekoittuu väkeviä vierauden, kammon ja pelon tuntemuksia, joista kirjoitan luvussa 2.3. Jokin syvä osa minusta ei tunnista muuntuvaa subjektiivisuuttaan eikä sitä, mikä erottaa itseni ja näyttelemäni asiat toisistaan. Haluan suojella itseäni ja muita siltä, jota en tiedä olevani ja näin ollen kenties tästä syystä koen tarvetta hallita itseäni tarkkailemalla. Siksi mieluummin näyttelen jotain toista, kaltaistun johonkin toiseen. Tällöin kaltaistuminen toimii eräänlaisena maskina, jonka laitan ”itseni” eteen, jotta voin tuntea olevani vapaa.

Kirkkopelto (2022, 141) luonnehtii kaltaistumista ja esiintymistä ylipäätään muodonmuutoksena; operaatioina, joissa ”ruumis paljastuu, kätkeytyy, tekeytyy, samaistuu, korjaa, koristaa, naamioi, rumentaa tai ehostaa itseään.” Nämä operaatiot muistuttavat minua tarpeestani piiloutua ja olla tuomatta itseä näkyville. Pyrin näytellessäni näyttäytymään itselleni edullisessa ja mukavassa valossa, tai sitten niin, että ’minä’ ei ole tunnistettavissa. Toisin sanoen näen nämä Kirkkopellon operaatiot näyttäytyvät keinoina, joiden avulla pyrin eristämään itseni näyttelemistäni asioista ja siten varjelemaan itseäni. Operaatiot nähdä myös siten, että näytellessäni näytän itsestäni vain eri puolia.

Tällaisia operaatioita edesauttavat esimerkiksi roolivaatteet, peruukit, meikit. Kun asetun vaikka imitoimalla toisen muotoon, niin voin ”kasvaa” ulospäin tämän muodon sisältä. Havainnollistan tätä ajatusta seuraavalla vertauskuvalla: kaltaistuminen on kuin sabluunapiirtämistä. Suherran itseni reilulla määrällä mustetta sabluunan määrittämään muotoon ja poistan sitten sabluunan paperiarkilta. Tämän jälkeen paperiin imeytyvä muste (esiintyvä ruumiini) alkaa leviämään paperille muodostaen hiljalleen sabluunasta poikkeavan kuvan. Kaltaistun siis ennalta määritettyyn muotoon, ja sitten lähden kasvattamaan sitä ”omakseni.”

## 3.2 Esikuva hahmonrakentamisessa

Syksyllä 2022 osallistuin Nätyllä järjestetylle showpaini-kurssille. Opintojakson alussa kävimme läpi showpainin teoriaa, historiaa, olennaista sanastoa ja painiottelun dramaturgiaa. Kurssin tavoitteena oli luoda showpainitapahtuma, jossa jokainen opiskelija luo oman showpainihahmonsa. Hahmonrakentamisen välttämättömiin tehtäviin kuului keksiä hahmon nimikkoliike, suunnitella sisääntulo sekä määritellä hahmolle selkeä persoona eli *gimmick*. Gimmickillä viitataan showpainissa painijan roolihahmoon, maneeriin tai hahmon ytimeen, joka ohjaa hahmon painimista ja kehystää hahmon tarinaa. Sen tuli olla selkeä ja yksinkertainen, niin että jokainen ymmärtää millaisesta hahmosta on kyse. Tämän lisäksi hahmolle piti tehdä promootiovideoita, joiden tarkoituksena on mainostaa tulevaa painitapahtumaa, mutta myös alleviivata hahmon gimmickiä. Vaikka tehtävänä oli luoda selkeä painihahmo, niin opintojaksolla toimineet opettajamme Arttu Kurttila ja Mikko Shemeikka painottivat, että tärkeintä on painia ylpeästi ja rehellisesti omaa ruumistaan kantaen.

Päätin opintojakson edetessä luoda hahmon, joka showpainitermillä ilmaistuna on *heel* (antagonisti, paha/kiero, jonka yleisö toivoo häviävän). Valitsin heelin juuri siksi, koska ajatus sen esittämisestä tuntui pelottavalta ja vieraalta. En pitänyt ennen opintojaksoa itseäni juurikaan maskuliinisena ja kammoksuin ajatusta tulla yleisön halveksumaksi, joten asetin tutkimuskysymykseksi etsiä maskuliinisuutta itsestäni. Syöksyin siis kohti pelkojani ja valitsin tietoisesti operoida epämukavuusalueella. Toisaalta ajatus kaltaistumisesta johonkin täysin itsestä nähden toiseen tuntui mielekkäältä. Näiden lähtökohtien lisäksi kysyin mitä painiminen itsessään aiheuttaa minussa, ja miten se ilmenee näyttelemisessäni.

Aloin etsiä melko intuitiivisesti *esikuvaa* hahmolleni asettamieni toiveitani ja tavoitteitani ajatellen. Tarkoitan tällä sitä, että etsin ympäriltäni, internetistä ja muista lähteistä esimerkkiä sille, millainen heel hahmoni voisi olla. Kasvatustieteellisestä näkökulmasta esikuva (eng. *role model*) voidaan määritellä roolimalliksi, jolla on tai on ollut merkittävä positiivinen tai motivoiva vaikutus toisen ihmisen elämään. Roolimallit ilmentävät tiettyjä tavoitteita, käytösmalleja ja strategioita, joita roolimallin tavoittelijat sisäistävät ja imitoivat. (Ahn ym. 2020, 1–2.) Esikuvan etsimisessä olennaista minulle olikin se, että se olisi itselleni tarpeeksi motivoiva, vaikkakin heel ei ollut positiivinen suhteessa siihen, miten käsitin itseäni. Lähestyin hahmonrakennusta tietoisesti kaltaistumalla, mutta määrittelin sen opintojaksolla itselleni niin, että jäljittelen, kopioin ja imitoin esikuvaa. Roolimalli demonstroikin havaitsijalleen miten jokin tehdään teknisessä mielessä. Olennainen roolimallin

ominaisuus on se, että hän omaa taidot tai esittää tekniikat, jotka puuttuvat näyttelijältä. Havainnoimalla ja vertaamalla näyttelijä voi oppia esikuvaltaan. (Kemper 1968, 33.)

Aikani etsittyä törmäsin YouTubessa klassiseen meemivideoon, jonka olin nähnyt jo vuosia sitten ensimmäistä kertaa. Videossa on otteita *Kotihälytys*-nimisen sarjan jaksosta. Kuvakerronnan päälle on editoitu puhesyntetisaattorin lausumaa selostusta ja dialogia, sekä Hans Zimmerin säveltämää dramaattista elokuvamusiikkia. Videolla kaksi poliisia murtautuu kerrostaloasuntoon ja kohtaa siellä tribaalitatuoidun, lihaksikkaan, karskin ja uhkaavan oloisen miehen. Hän on pukeutunut maastokuvioisillisiin shortseihin, hihattomaan mustaan paitaan ja mustiin aurinkolaseihin. Hahmo askeltaa eteisen käytävän päässä olevassa huoneessa levottomasti, mutta itsevarmasti, ja silminnähden kiroillen. Poliisit jäävät asunnon oven tuntumaan ja toteavat järkyttyneenä, että kyseinen mies on Rankaisija. He tietävät Rankaisijan maineen, eivätkä uskalla siksi astua hänen asuntoonsa. Rankaisija puolestaan vastaa poliisien väliseen aprikointiin sanomalla: ”Tulkaa pojat peremmälle.” Poliisit päättävät yksimielisesti lähteä pakoon ja takaisin asemalle, mihin Rankaisija järähtää: ”Laskekaa aseenne tai käytän rankaisumetodeja teitä kohtaan.” Videon päätteeksi näemme pätkän asemalla kuvatusta poliisin haastattelusta, jossa hän purkaa operaation mahdottomuutta.

Tämän videon luoma vaikutelma Rankaisijasta oli mielestäni loistava esikuva painihahmolleni. Se osoitti minulle yksinkertaisesti sitä, että hän on äärimmäisen armoton ja kohtuuton hahmo, jota kaikki pelkäävät, ja jolle kukaan ei mahda yhtään mitään. Päätin omaksua Rankaisijan sellaisenaan showpainihahmokseni, joka toimi pohjana hahmonrakentamiselle. Asetin itselleni tavoitteeksi pyrkiä kaltaistumaan Rankaisijaan niin uskollisesti kuin mahdollista.

Vietin ensin paljon aikaa videon ja esikuvani Rankaisijan parissa tehden havaintoja. Hän käyskentelee harkitusti tilassa, ikään kuin ottaakseen tilaa haltuunsa ja osoittaakseen ylästatustaan. Näyttää melkein siltä, että hänen kehonsa pumpattuine lihaksineen täyttää jo itsessään sen tilan missä hän on. Välillä hän silminnähden karjaisee jonkun kirosanan tai tekee äkkinäisen liikkeen. Hänen olemuksensa uhkuu sitä, että hän on äärimmäisen maskuliininen, vaarallinen ja räjähdysherkkä. Tulkintaani Rankaisijasta tuki myös se, miten pelokkaasti poliisit suhtautuvat häneen. He pysyttelevät kaukana ja alisteisen oloisina suhteessa Rankaisijaan.

Tekemieni havaintojen perusteella aloin kokeilla Rankaisijan ruumiillistamista ja häneen kaltaistumista. Etsin hahmolle vastaavat maastokuvioiset shortsit, mustan hihattoman t-paidan sekä mustat aurinkolasit. Tämän jälkeen kokeilin jäljitellä Rankaisijan liikehdintää ja asennetta. Keskityin

erityisesti kuvittelemaan itseni lihaksikkaaksi ja isokokoisemmaksi kuin itse olen. Jäljittelin Rankaisijan tapaa käyskennellä tilassa, kiroilla ja tehdä äkkinäisiä liikkeitä. Harjoitellessani näitä suoraan kopioimiani eleitä, huomasin hengittäväni raskaasti nenän kautta ja silmäni suurenivat entisestään. Kiroilun kautta minulle alkoi myös vakiintumaan tietyt toistettavat lausahdukset kuten: ”Tulkaa pojat peremmälle.” – ”Mä tapan sut!” ja ”Valmistaudu kuolemaan!” Nämä lausahdukset tuntuivat luontevilta, ja toimivat eräänlaisina avainlausahduksina (*key phrase*) tai hokemina, joiden avulla pääsin nopeasti Rankaisijan ruumiilliseen tuntumaan. Key phrase on dubbaamisessa käytetty termi, mikä tarkoittaa sitä, miten jonkin hahmolle ominaisen lausahduksen avulla pääsee kiinni hahmoon (Alburger 2015, 221.)

Esikuvalta kopioimani eleiden täsmällinen toistaminen tuntui ensin mielekkäältä. Tavoitteellinen toistaminen paljasti tosin sen, että en pysty toisintamaan Rankaisijan ruumiillisuutta täysin. Sen sijaan se auttoi minua havaitsemaan sen, mitä minä teen eri tavalla tai sen lisäksi. Vain tiettyjen eleiden toistaminen alkoi tuntua jopa tylsältä. Tuntui mielenkiintoisemmalta seurata niitä tuntuisuuksia ja havaintoja, joita syntyi, kun yritin kopioida Rankaisijan olemusta. Pidin edelleen kiinni esikuvan tarjoamasta ruumiillisuudesta, mutta laajensin sitä hiljalleen tekemällä tarkempia havaintoja itsestä, kun harjoittelen. Lisäsin mielekkäiksi kokemiani eleitä kuten raskaan hengityksen sekä tietyt iskulauseet osaksi Rankaisijan hahmoa, vaikka ne eivät olleet esikuvalta poimittuja ominaisuuksia. Tässä tapauksessa kaltaistumiseni esikuvaan voisi ajatella muuttuneen metaforisesta jokseenkin metonyymiseksi. Asetuin Rankaisijan muotoon, mutta sen muoto alkoi laajenemaan omien lisäysteni myötä. Halusin silti olla uskollinen esikuvan tarjoamille ehdotuksille koko opintojakson ajan.

Tein opintojakson aikana painitapahtumaa varten kaksi promootiovideota Rankaisijasta hyödyntäen alkuperäisen meemivideon estetiikkaa, värimaailmaa, leikkaustyyliä ja ääniraitaa. Näiden videoiden tekeminen oli minulle loistava mahdollisuus tutkia Rankaisijan ruumiillistamista myös painikehän ulkopuolella. Tekemäni promootiovideot ja alkuperäinen referenssi ovat lähes identtisiä esiintyjiä lukuun ottamatta.

Kuva 1. Alkuperäinen referenssi Rankaisijasta. (Kuvakaappaus YouTubesta, julkaistu 7.7.2016.)

Kuva 2. Jäljittelemäni versio Rankaisijasta. (Kuvakaappaus tekemästäni promootiovideosta, julkaistu 7.12.2022.)

Esikuva Rankaisijasta määritteli hahmolle kirkkaan gimmickin, jonka mukaisesti pystyin seuraavaksi alkaa rakentaa sisääntuloa, ottelua ja painiliikkeitä. Tulin kipeäksi kesken opintojakson, ja palatessani kurssille tulin ennalta mietittyjen ideoiden kanssa suunnittelemaan showpainihahmon sisääntulonumeroa. En ollut siis ollenkaan harjoitellut tai konkreettisesti kokeillut sisääntulon tekemistä, vaan olin kuvitellut sisääntuloani vähän samaan tapaan kuin tarkkailisin itseäni näytellessä. Tämä erosi siitä, miten aikaisemmin harjoittelin jäljittelemällä Rankaisijan toiminnallista olemusta, ja jossa poimin jäljittelystä erottautuneita itseni tuottamia virityksiä laajentaakseni hahmoa.

Harjoittelimme sisääntuloja keskenämme kurssikavereitteni kanssa, ja ensimmäisen sisääntuloharjoituksen jälkeen purin havaintojani työpäiväkirjaani seuraavasti:

Jonkun asian rikkominen, veden loiskuttaminen yleisöön, yhen käden punnerrus, flexaus, uhittelu. Tein nii kaikki vähän peräkkäin ja huomasin et en sit kauheesti ollu hetkessä ja rauhassa. Emmi sanoi hyvin et mieti sitä fleksausta ittes kautta, keskity siihen, ei niin paljon siihen et mitä muut kattoo ja mitkä niiden reaktiot on. Oo ittessäs kiinni. (Työpäiväkirja 25.11.2022.)

Olin harjoituksen jäljiltä hämmentynyt siitä, että etukäteen kuvittelemani sisääntulo ei ollutkaan sellainen kuin sen suunnittelin olevan. Rankaisijan sisääntulo ei herättänyt yleisössä sellaista reaktiota ja vahvistusta siitä, millaisena sen itse kuvittelin näkeväni ulkopuolelta. Toki harjoitus oli vasta ensimmäinen ja täysin harjoittelematon vedos sisääntulosta, mutta tajusin tämän myötä jotain, mikä toistuu usein työskentelyssäni. Peilaan usein esittämääni kuvitellun ja todellisen reaktion perusteella, jotka eivät aina vastaa toisiaan. Yritän toteuttaa jotakin ulkoista ja kuvitteellista kuvaa siitä, miten tulen esiintymään. Kun yritän toteuttaa ennalta kuviteltua esiintymistäni, en ota huomioon sitä, miten se on täysin arvaamattomasti suhteessa yleisön ja itsen reaktioihin. En tavallaan voinut tässäkään tapauksessa ohittaa sitä, mitä esittämäni asiat herättävät minussa itsessäni ja ympärilläni, mutta ohitin silti. Minua turhautti myös kurssikaverini Emmin ehdotus tehdä ”itseni kautta”, sillä tavoitteeni oli nimenomaan kaltaistua esikuvaan.

En voi esittää pelkästään jotain, muuttua joksikin ja olla se. Mutta olla sen kanssa, ja kiherrellä sen rinnalla ja kokea muille näyttäen miltä sen kanssa tuntuu olla. Tai millaiseksi minä muutun sen kanssa. (Työpäiväkirja 25.11.2022.)

Jälkeenpäin kokemusta tarkastellen minun oli vaikeaa palata siihen, miltä esittämäni asiat minusta tuntuivat, koska nojauduin niin paljon hahmon esikuvaan. Ehkä tämä kertoo myös siitä, etten niinkään tarkkaillut itseäni, kun harjoittelin sisääntuloa. Oli kuitenkin paljon mielekkäämpää yrittää toisintaa jotain jo jonkun toisen kokemana, jolloin minun ei tarvinnut kokea esittämääni itseni kautta. Sisääntuloharjoitteen jälkeen suuntasin huomiotani enemmän alkuperäistä tutkimuskysymystäni kohden, jossa etsin tapoja tutkia maskuliinisuutta oman ruumiini kautta. Minun oli hyväksyttävä myös itseni osana painihahmoa.

Opintojakson edetessä harjoittelimme bumppien, iskujen ja lyöntien vastaanottamista ottelukehässä. Jokainen isku ja kehään täräytys piti *myydä* yleisölle. Tällä tarkoitetaan sitä, että vastaanotettu isku näytetään yleisölle erityisen korostetusti.

*MIHIN OSUI? *KUKA LÖI? *NÄITTEKÖ SAATANA?

(Työpäiväkirja 29.11.2022)

Opintojakson edetessä fyysisen kivun kokemisesta tuli arkipäiväistä. Kivun kokeminen tuntui olevan minulle jokseenkin niin todellisen tuntuista, ettei minulle tullut ensimmäisenä mieleen yrittää näytellä sitä. Painiessa en myöskään pystynyt keskittymään ollenkaan luomaani hahmon näyttelemiseen. Tulin hyvin tietoiseksi siitä, millainen kehoni fysiikka on, enkä osannut kuvitella itseäni Rankaisijan muotoiseksi, saati siihen miten hän luo uhkaa tai maskuliinisuutta. Tämä oli sikäli hyvä rajoite tutkimuskysymykseni kannalta, että olin pakotettu olemaan kiinni omassa tuntoisuudessani siitä, mitä painiminen minussa aiheuttaa. Niinpä jatkoin painin harjoittelua ajattelematta Rankaisijan näyttelemistä sen enempää. Painiopettajamme Arttu Kurttila muistutti myös, että painiessa ei kannatakaan yrittää keskittyä mihinkään muuhun kuin painimiseen. Painihahmon näyttelemisen paikat tulevat sen sijaan painin lomassa, esimerkiksi silloin, kun hahmo on iskenyt vastustajansa kehään eikä varsinaisia painiliikkeitä tapahdu juuri sillä hetkellä.

Painiminen ja iskujen vastaanottaminen herätti kivun lisäksi pelkoa, turhautumista ja hallinnan tunnetta. En kuitenkaan osannut harjoitellessa kääntää näitä tuntemuksia esitykselliseksi ulostuloksi. Saatoin pitää kokemani tuntemukset vain itselläni tai en kerta kaikkiaan vain muistanut näyttää kokemuksiani muille. Painiopettajamme muistuttivat minulle kerta toisensa jälkeen muistaa myydä iskuja yleisölle.

Vasta painitapahtuman esityspäivänä sovimme varsinaisen ottelujärjestyksen ja sovimme kanssapainijani kanssa ottelun koreografian kulun. Olin edellisenä päivänä loukkaantunut harjoituksissa niin, että en uskaltanut harjoitella koreografiaa iskuja ottaen, jotta selviäisin itse painitapahtuman ottelusta. Päädyin valmistautumaan painiotteluun samalla tavalla, kuin olin valmistautunut sisääntuloni harjoitteluun aiemmin opintojaksolla; kuvitteellisesti, en kokemuksellisesti.

Minua ei ollut jännittänyt mikään esiintymiskokemus yhtä paljon kuin pian koittava painiottelu. Valmistautuessani painiareenan kulisseissa pyrin virittäytymään esiintymisjännityksestä, ja kaltaistumaan Rankaisijaan. Palasin jälleen Rankaisijan virityksellisen olotilaan toistamalla hänen eleitään ja avainlausahduksiaan, sekä kuvittelin itseni kohtuuttoman lihaksikkaaksi ja voimakkaaksi. Tämän jälkeen lupasin itselleni esiintyjänä, että aion nauttia Rankaisijan tarjoamasta maskuliinisuudesta ja ruumiillisuudesta niin paljon kuin mahdollista.

Painiottelu oli minulle fyysisesti niin vaativa, että muistan vain pyrkineeni selviytymään siitä loppuun asti. En käyttänyt lopulta juurikaan Rankaisijan iskulauseita tai eleitä, joita olin ennakkoon suunnitellut. Koin painivani ottelun oikeastaan omana itsenäni. Itsenäni esiintymisestä juontuneen turhautumisen ja painimisesta aiheutuneen kivun lävistämänä en kokenut painineeni Rankaisijana. Olin kuitenkin onnistunut luomaan promootiovideoilla ja gimmickillä niin vahvan hahmon, että kanssapainijani ja yleisö ikään kuin tiesivät näytellä puolestani ja lähteä leikkiin mukaan. Kuulin yllättäen harjoittelemiani iskulauseita kuten: ”Tapa se, rankaise sitä!” yleisöstä. Myös vastustajani Walta kysyi painin aikana: ”Mistä minua rankaistaan?” Vastasin näihin huutoihin lähinnä katseella, huudolla ja iskuilla, eikä sanallista vastausta ei tavallaan edes kaivannut. Rankaisijan motiivi mätkiä vastustajansa kuoliaaksi jäi täysin mysteeriksi, mikä teki hahmosta oikeastaan todella koomisen, mitä en osannut odottaa.

Yhtenä tavoitteenani oli yrittää esittää hahmoa kaltaistumalla, ja mahdollisimman uskollisesti opeteltujen eleiden ja iskulauseiden kautta. Lopulta epäonnistuin erinomaisesti siinä, sillä kohtasin Rankaisijan kanssa työskennellessäni lukuisia odottamattomia tilanteita ja olosuhteita, jotka horjuttivat kaltaistumista esikuvaan. En esimerkiksi tuntunut yhtäkkiä tietävän, miten hahmo reagoi painiessa. Tarkoitan tällä sitä, että jos hänelle esimerkiksi huudettiin jotakin ottelun aikana, niin hän ei osannut reagoida siihen. Käsitän tämän näyttelijäntyöni näkökulmasta siten, että keskityin niin paljon toistamaan kuvaa Rankaisijasta, etten osannut luopua siitä sillä hetkellä, kun hän astui kehään. Pitäydyin esimerkiksi meemivideosta tutussa hallitussa ja jämäkässä olemuksessa läpi ottelun, enkä antanut itseni/Rankaisijan vaikuttua ottelun tapahtumista.

Näin jälkeenpäin tarkasteltuna oli tarpeetonta yrittää kontrolloida ja suunnitella Rankaisijan esiintymistä, sillä yleisö ja kanssapainijani tarttuivat siihen, mitä oli käynnissä. Voin myös ajatella, että painiottelu yleisön buuauksineen oli Rankaisijalle uusi tilanne, joten en itsekään näyttelijänä voinut tietää, miten hän reagoi kuhunkin tilanteeseen. Rankaisijalle oli siinä tilanteessa sopivaa esimerkiksi se, että hän oli vähäpuheinen. Se miten Rankaisijan ottelu meni, voidaan siis ajatella olleen täysin tarkoituksenmukaista, vaikka näyttelijänä en pystynytkään toteuttamaan niitä asioita mitä olisin halunnut tehdä.

Näen, että liiallinen uskollisuus toisintaa esikuvaa ei palvellut minua Rankaisijan kohdalla enää sen jälkeen, kun hahmottelin esikuvan alkumuotoa opintojakson alussa. Myöhemmin esikuvan jatkuva jäljittely ei oikeastaan tuonut hahmon näyttelemiselle enää mitään uutta. Mitä enemmän otin hahmoa

”omakseni” ja tein sitä kokemuksellisesti itseni kautta, niin sitä enemmän se osasi reagoida uusiin tilanteisiin ja ruumiillistui minussa. Tässä tapauksessa esikuva oli erittäin hyvä lähtökohta hahmon rakentamiseen, mutta sen tavoitteellinen jäljittely ei välttämättä vienyt minua hirveän pitkälle näyttelemiseni kannalta itse ottelussa.

Kokemani kipu muistutti minulle jatkuvasti itseni ja ruumiin rajoistani. Vaikka ne olivatkin osin kuvitteelliset, niin niiden piti olla myös selkeät, sillä minun piti koordinoidusti osua oikein painitatamiin tai vastustajaani ja noudattaa sovittua koreografiaa. En voinut näytellä painimista, enkä torjua itseäni Rankaisijan näyttelemisestä. Olin pakotettu olemaan subjektiivisen kokemuksen äärellä painimisen hetkissä, ja näytteleminen tapahtui painimisen väleissä. Kipu nimenomaan mahdollisti oman kokemukseni tulevan esiin myös taiteellisena ulostulona. Rankaisijan esikuva auttoi minua kivusta huolimatta kuvittelemaan itseni maskuliinisemmaksi, lihaksikkaammaksi, voimakkaammaksi kuin mitä itse käsitän olevani ulkoisesti. Mukautumalla Rankaisijan muotoon, myös oma muotoni muuttui.

Tämän oppimiskokemuksen jälkeen minulle on selvempää, etten voi täysin kaltaistua toiseen, ja etten voi olla piittaamatta itsestäni. En voi paeta ruumistani, eikä minulle ole lopulta hyödyllistä välttämättä edes teeskennellä ettei ’itse’ olisi koskaan läsnä näyttelemisessäni. Esikuvaan kaltaistuminen johdatti minut vieraan äärelle, josta muodostui lopulta maskuliininen, väkivaltainen ja häikäisevä omakuva.

## 3.3 Kuuloisen kautta näytteleminen

Kaltaistuminen nojaa minulla tyypillisimmin näköis- tai kuulokuvaan, niin kuin olen edellä maininnut. Kuulokuvan tai *kuuloisen* kautta kaltaistuminen on osoittautunut minulle erityiseksi tavaksi näytellä, ja käsittelen sitä seuraavaksi vieraalla kielellä näyttelemisen ja murretyöskentelyn oppimiskokemuksia tarkastellen.

*Vieraalla kielellä näytteleminen*

Vieras kieli näyttämöllä -opintojakso tapahtui kolmannen opiskeluvuoden alussa syksyllä 2021, minkä aikana vuosikurssini harjoitteli kokonaisen näytelmän vieraalla kielellä esitettynä. Kurssi oli jatkoa vuodesta 1995 alkaen toteutettuun vieraalla kielellä näyttelemisen projektiin, jota Tiina Syrjä on tutkinut väitöstutkimuksessaan: *Vieras kieli suussa. Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia*

*näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa (2007).* Kurssin tavoitteena on muun muassa tunnistaa ja imitoida vieraan kielen ääntöpaikkaa ja tapaa sekä sen prosodisia ominaisuuksia kuten kestoa, painoa ja sävelkulkua (Näty opetussuunnitelma, 2024). Kurssin tarkoituksena ei ole oppia näyttelemään vieraalla kielellä, vaan auttaa hahmottamaan omaa tuttua äidinkieltä ruumiillisemmin (Syrjä 2007, 282). Opintojakson opettaja Tiina Syrjä kehottikin meitä kurssin alettua tutkimaan mitä vieraalla kielellä näytteleminen aiheuttaa ruumiissa, kun ei voi enää tukeutua kielellisten merkitysten taakse – millä näyttelijä kenties operoisi normaalisti tutunkielisen tekstimateriaalin kanssa. Opintojakson vieraaksi kieleksi valikoitui tällä kertaa latvian kieli. Toteutimme dramaturgian opiskelija Marta Stokovan näytelmän *Kad tu sāksi runāt* (suom. Kun alat puhua) yhteistyössä Latvian kulttuuriakatemian ohjaajaopiskelijoiden kanssa.

Saimme hyvissä ajoin ennen varsinaista harjoituskautta näytelmän kirjallisen tekstin ja siitä tehdyt äänitteet, joissa jokainen näytelmän repliikki oli lausuttu hitaasti ja normaalilla puhenopeudella. Näiden lisäksi meille luennoitiin latvian kielen perusominaisuuksista, kuten siitä, miten sanoja painotetaan, millainen rytmi kielellä on, ja miten esimerkiksi kirjaimet *š* tai *ā* lausutaan. Muuten vieraan tekstin opettelu oli jokaisen opiskelijan itsenäisesti tehtävä työ ennen näytelmän varsinaisia harjoituksia. Saimme myös käsiimme näytelmän suomenkielisen version, mutta valitsin tietoisesti olla lukematta sitä ennen, kuin osaan repliikkini ulkoa.

Harjoittelin puhumaan tekstiä ulkoa kesälomani ohessa noin kahden kuukauden ajan. Tekstin harjoittelu oli periaatteessa yhtä teknistä kuin suomenkielisenkin tekstin opettelussa, eli puhuin ääneen lukemaani tai äänitteeltä kuulemaani tekstiä niin kauan, kunnes muistin sen ulkoa. Opettelu osoittautui kuitenkin nopeasti hyvin haastavaksi, sillä en tiennyt yhtään mitä suustani tulee ja mitä se tarkoittaa, tai edes sitä, miten paperilla olevat sanat tulisi lausua. Huomasin, että totuttu tapani opetella tekstiä perustui melko paljon juuri sanojen ja lauseiden sisältämien merkitysten varaan. Jouduinkin nojautumaan tekstin opettelussa hyvin pitkälti äänitteeseen ja kuullun kautta oppimiseen. Keskityin siis siihen, että puhumani vastaisi kuulemaani. Ajattelen nyt jälkeenpäin tarkastellen, että kaltaistuin äänitteen lukijan ääneen ja tapaan puhua. Asetuin lukijan kuulokuvalliseen muotoon muuttamalla suuni asetuksia ja muita puheenmuodostuksen kannalta olennaisia osia ruumiissani, jotta ne vastaisivat lukijan ääntä. Huomasin muun muassa ääneni madaltuvan lukijan äänenkorkeudelle ja seurasin lukijan tapaa rytmittää tekstiä.

Toistin lukemaani ja kuulemaani tekstiä äänitteen lukijan kanssa, välittömästi perässä ja samanaikaisesti. Ajattelen, että kuulois- ja tekstimateriaali iskostui ja ruumiillistui minuun yksinkertaisesti sitä runsaasti imitoimalla ja toistamalla. Tekstin opettelu vei erittäin paljon aikaa, mutta jostain syystä sen opetteleminen tuntui nautinnolliselta, jopa vaivattomalta.

En vieläkään tiedä millä logiikalla muistan repliikkejä, mitkä ei kirjaimellisesti tarkoita mulle mitään. Toki siellä on joitakin sanoja, joiden arvelen tarkoittavan jotain, esimerkiksi *blāviens* varmaan tarkoittaa kirosanaa. Kai sitä huomaamattaan rakentaa merkityksiä tai tuntoisuuksia sanoille, jotta niitä muistaisi paremmin. […] Yksittäiset sanat edelleen pompsahtelevat suustani ulos välillä, vaikka en olisi juuri silloin opettelemassa tekstiä. (Oppimispäiväkirja 22.7.2021.)

Opetteluprosessin aikana arvailin salaa useaan otteeseen mitä repliikkini saattaisivat tarkoittaa. On hauskaa huomata, miten vaikeaa minulle on ollut olla muodostamatta merkityksiä myös vieraskielisille sanoille. Esimerkiksi sanan *blāviens* sanominen tuntui samalta, kun purkaisi turhautumistaan sanomalla: ”Helvetti!”

Hiljalleen pystyin lausumaan tekstiä ilman äänitteen välitöntä tukea. Tämän myötä aloin yhtäkkiä nauttimaan siitä, etten tiennyt mitä tarkoitan puhumillani repliikeillä. Lausuin tekstiä myös opetellakseni sitä, mutta myös spontaanisti ja huvikseni. Esimerkiksi tiettyjä yksittäisiä sanoja tai lauseenparsia oli hauska sanoa ääneen, koska niitä *tuntui* kivalta sanoa. Nähdäkseni vieraan kielen puhuminen vei minut semioottisen ilmaisun alueelle, jossa en niinkään muodostanut kielellisiä merkityksiä toiminnalleni. Tämän myötä aloin myös havaita, mitä muu ruumiini ilmaisee, kun puhun vierasta kieltä:

“Havaitsin ensimmäistä kertaa sen miltä itse puhuminen tuntuu ruumiillisesti. Mitä lihaksia oikeastaan käytän; minkä tuntoista muotoa, tilavuutta, ahtautta ja dynamiikkaa suussani oikeastaan on. Miltä sanat näyttävät. En ollut ennen kiinnittänyt siihen juurikaan huomiota.” (Oppimispäiväkirja 15.10.2021.)

On kiinnostavaa, miten olen erityisesti kuvaillut vieraan kielen puhumista myös sen mukaisesti, miltä se näyttää. Vieraskielisen tekstin opettelu nojasi eritoten kuuloiseen kaltaistumiseen, mutta myös kirjoitetun tekstin näköiskuvaan. Mielikuvat kirjoitetusta tekstistä alkoivat vilistä puhutun tekstin mukana. Ruumiillistin tekstiä terävämmin muistaakseni miten repliikit lausutaan, mutta myös siksi, että vieraiden sanojen puhuminen itsessään liikutti minua selkeästi enemmän, kuin puhuessani äidinkieltäni. Täten voisi ajatella, että kaltaistuin myös kuuloisen lisäksi siihen, miltä sanat visuaalisesti näyttivät.

Latviaksi näytteleminen oli minulle hyvin selkeästi vieraalle ja tuntemattomalle altistumista. Kokemukseni vieraalla kielellä näyttelemisestä vastasi kuitenkin nautinnollista muuntautumista joksikin toiseksi. Pystyin mukavasti piiloutumaan vieraan kielen taakse, enkä tunnistanut aina itseäni siitä miltä kuulostin, kun näyttelin latviaksi. Tämä havainto hämmensi minua positiivisella tavalla:

> Miksi tuottamani materiaali ei tuntunut niin henkilökohtaiselta? Tai tottakai se tuntui omalta, mutta en kokenut itseäni paljastuneeksi, enkä ollut huolissaan siitä teenkö ”oikein” tai liikaa. Vieraan kielen puhuminen teki myös minusta vieraan itselleni kun puhuin sitä. (Oppimispäiväkirja 29.8.2021.)

Tästä näkökulmasta vieraalla kielellä näyttelemisen voisi nähdä myös abjektina. Syrjä kirjoittaa tutkimuksessaan vieraan kielen aktivoivan torjutun semioottisen aineksen, jolloin vieraalla kielellä näytteleminen voi olla vastenmielistä tai jopa ahdistavaa, koska se horjuttaa ja uhkaa kieleen rakentuneen subjektin sekä näyttelijäidentiteetin totuttua paikkaa. Tällöin subjektin rajat koetaan epäselvinä – pelottavana hallinnan menetyksenä. Kehon rajapintoja läpäisevä vieras itsen tuottama ääni voi olla tukahduttava ja merkitysten sumeneminen suorastaan kastroiva, kyvyttömyyttä aiheuttava muutos. Vieraalla kielellä näytteleminen aiheutti tämän myötä osassa opiskelijoista tyhjyyden ja kauhun tuntemuksia. (Syrjä 2007, 239–240.)

Minulle vieraalla kielellä näytteleminen oli sen sijaan hyvin nautinnollista ja mielekästä. Syrjän mukaan joillekin vieraan kielen puhuminen ja sen kuuleminen voikin johdattaa myös syvään nautintoon (mt. 241). Vapauduin siitä, miltä näyttelemiseni tulisi näyttää tai kuulostaa, enkä kokenut, että olisin tarkkaillut itseäni ulkopuolelta. Sain huoletta seurata vain ruumiin tuntoisuuksia. Minun ei tarvinnut ajatella näyttelemiseni merkityksiä, koska en todella tiennyt, mitä puhumani sanat tarkoittivat.

Voin ilolla todeta, että hypoteesini ulkoisen tarkkailijan häviämisestä osoittautui oikeaksi vieraalla kielellä näyttelemisen kohdalla. Kun kaltaistuin vieraaseen kuuloisen kautta, en edes tiennyt miltä minun pitäisi näyttää tai kuulostaa, kun näyttelen. Olin niin keskittynyt siihen, miltä puhuminen tuntuu, ja että toistan kuuloisen antamaa muotoa. Tämä kokemus jättääkin minut pohtimaan, millä tavalla tämä sama voisi toteutua muussa työskentelyssäni. Voinko nauttia siitä, että en tiedä mitä näyttelevä ruumiini milloinkin tarkoittaa?

*Murre-kurssi*, Helmikuu 2022.

Tein hyvin samankaltaisia havaintoja murretyöskentelyssä kuin vieraalla kielellä näyttelemisessä. Siksi yritän seuraavaksi pureutua kuuloiseen kaltaistumisen prosessiin hieman yksityiskohtaisemmin.

Katson murrekurssin demonstraatiotaltiointia uudestaan ja uudestaan, sillä minulla ei ole paljoakaan muistiinpanoja kirjoitettuna kurssinaikaisista ajatuksista ja havainnoista. Katsoessani yritän kepeästi tapailla samaan tahtiin esittämääni murrenäytettä sitä myöten, miten tein sitä tuolla videolla vähän yli vuosi sitten tästä hetkestä, kun kirjoitan tätä tekstiä. Muistan murretekstin ulkomuistista vieläkin melko hyvin. Vieläkin paremmin muistan Oton äänen. Imitoimani murremateriaali on pihtiputaalaisen Otto Hakulisen kertoma äänitetty tarina vuodelta 1964, jossa hän kertoo tarinaa paikallisen Sydänmaanpohjan kylän tietäjästä, ja siitä miten naapurin lehmät olivat kadonneet. Hypistelen murteella kirjoitettua tekstidokumenttia, jonka ohesta löytyy myös pieni kuva Otosta. Hänellä on pieni hymy, leuka hieman työntyneenä eteenpäin sekä hänen silmänsä näyttävät rentoutuneilta päivänvaloa vasten. Katson kuvaa ja yritän virnuillen tehdä saman ilmeen, joka Otolla on kyseisessä kuvassa. Leuan eteentyönnetty asento avaa ja rentouttaa silmiäni sekä kieleni asettuu ylähampaitten alapuolelle. *Niitä ol´kaekellaiśia niitä, semmośia…* ryöpsähtää vaivatta maadoittuneesta rintarekisteristä, ja melko etisellä äänenvireellä suustani ulos. Minun tekee mieli laittaa oikea jalka toisen päälle ja ottaa rento asento. Kuvittelen puupirtin terassin portaat, joihin kesäinen aurinko ja joutilaisuus laskeutuu. Solahdan kurssilla harjoittelemaani ruumiintuntumaan miellyttävällä ja kotoisalla tavalla. Ehkä tämän luonteinen työn reflektoiminen on ihan kohdallista opinnäytteeni aiheen kannalta.

Työpäiväkirjaan merkityissä havainnoissa koen jokseenkin samankaltaisia kaltaistumisen kokemuksia kuin nytkin, kun kokeilin uudelleen asettua murremateriaalin äärelle:

”Kun imitoi ääntä, puhetta, niin se on mulle jotenkin tosi materiaalista. Se ei silloin ole ollenkaan kiinni minussa. Tai en ajattele itseäni niinkään, en katso itseäni ulkopuolelta. Näen ja tunnen jonkun toisen, joka sit varmaan tulee mun kautta.” (Työpäiväkirja 11.2.2022.)

Huomaan, että minun on haastavaa yrittää eritellä tätä tekniikkaa kaltaistua kuuloisen kautta. Uskon sen olevan pitkälti vain kiinni siitä, että harjoittelee ja toistaa kuulemaansa tarpeeksi, mutta Syrjä puolestaan täydentää työpäiväkirjaan merkitsemiäni pohdintoja kiinnostavasti *auditiivis-kinesteettisen empatian* käsitteen avulla. Syrjä näkee kinesteettisen empatian käsitteen laajenevan myös visuaalisen havainnon lisäksi kuuloisen ja äänen kautta välittyväksi kokemukseksi toisesta, jota hän kutsuu auditiivis-kinesteettiseksi empatiaksi. Tällöin kuulija ”vastaanottaa itseensä ääntelijän kehon, joka heijastuu tämän äänen kautta.” (Syrjä, 2007, 215.)

Kuuntelin opintojakson aikana Otto Hakulisen murreäänitettä kymmeniä, ellen satoja kertoja. Aluksi puhe kuulosti täysin käsittämättömältä, enkä saanut minkäänlaista selkoa siitä, mistä puhuja puhuu.

Lähdin jälleen harjoittelemaan murretta yksinkertaisesti Oton ääntä samanaikaisesti kuunnellen ja imitoiden. Pyrin kuuntelemaan tarkasti jokaisen yksittäisen lauseen rytmiä, äänenpainoja, taukoja sekä intensiteettiä, ja toistamaan niitä täsmällisesti omassa puheessani. Käytin oppimisen tukena murteen näköiskuvaa eli tekstimateriaalia, sekä Otosta otettua valokuvaa, josta näin murteen ehdottamaa ruumiillisuutta ja puheen visuaalista muotoa. Imitoin puhetta ensin pitkään samanaikaisesti, Oton puheen myötäisesti. Kun aloin pysyä suunnilleen samassa rytmissä Oton puheen kanssa, aloin kuuntelemaan ensin lauseen kerrallaan loppuun asti, jonka jälkeen yritin toistaa sen sellaisena kuin sen kuulin.

Harjoitellessani murretta tapasin tehdä pitkiä kävelylenkkejä ympäri kaupunkia. Eräällä kävelyllä aloin kiinnittämään enemmän huomiota siihen, miten murteen puhuminen vaikutti kävelemiseeni ja muuhun ruumiillisuuteeni. Murretta puhuessani kävelyni hidastui hieman ja saatoin välillä pysähdellä paikalleni. Leukani työntyi tosi eteen, ja tuntui siltä, että olisin hymyillyt salaa koko ajan.

Kun jatkoin murteen harjoittelua äänistudiolla kurssikavereitteni kanssa tietokoneen ääressä, en malttanut oikein enää istua ja olla paikallani, saatikka tuijottaa enää murredokumenttia. Aloin suunnata puhettani luokkahuoneessa kohti muita ja nähdä sen, miten puhuttu murteeni vaikuttaa ympärilläni.

Minun ei tarvinnut kohta enää tukeutua murteen näköiskuvaan puhuessani, vaan murre alkoi ruumiillistua minussa, kuten vieraalla kielellä näyttelemisessäkin. Aloin nähdä selkeitä mielikuvia siitä tilanteesta missä Otto on, kun hän puhuu tarinaansa. Kiinnitin yhä enemmän huomiota murteen puhumisen tuntoisuuteen ja alati tarkentuvaan mielikuvaan Otosta.

”Sain kommenttia muilta, että koko olemukseni muuttui kun imitoin Otto Hakulista. Naama putosi, siitä tuli suippo. Ja tunnen sen itsekin, että humpsahdan kokonaan hahmoon.” (Työpäiväkirja 11.2.2022.)

Katson taas murretyöskentelyni taltiointia ja opintojakson aikaisia päiväkirjamerkintöjä. Minua kiehtoo, että en taaskaan ihan tunnista itseäni, kun puhun tuota itselleni vierasta murretta. Salaa se ilahduttaa minua.

# 4 COPY PASTA CUT -ESITYSPROSESSI

*Copy Pasta Cut* -esitysprojekti syntyi tarpeesta tutkia maisterin opinnäytteeni tutkimuskysymystä ruumiillisesti näyttämöteoksena ja tutkimuksellisena tapahtumana. Mimeettisyys, jäljittely, varastaminen, imitoiminen, matkiminen, samaistuminen, kaltaistuminen ja toiseksi tuleminen olivat sanoja, jotka toimivat työskentelyn lähtökohtina. Teos on maisterin opinnäytteeni taiteellinen osa. Esitysprojektin työryhmä koostui viidestä taideopiskelijasta, jonka kutsuin koolle yhdessä työparini Corinne Mustosen kanssa. Esityksen valosuunnittelijana toimi Elli Kujansuu, äänisuunnittelijana Vili Pääkkö sekä puvustus- ja lavastussuunnittelijana Raisa Raudas. Minä ja Corinne Mustonen puolestaan toimimme teoksen esiintyjinä.

Olennainen seikka projektissa oli se, että työryhmässä ei ollut ohjaajaa. Ehdotin koollekutsujana työskentelyn muodoksi sellaista tapaa työskennellä, jossa jokainen työryhmän jäsen on yhtäläisessä vastuussa esityksen rakentumisesta. Kutsuimme prosessin aikana muutamia kollegoita, opettajia ja kurssikavereita seuraamaan työskentelyämme, mutta pääosin työskentelimme vain työryhmän kesken.

Aloitimme varsinaisen työskentelyprosessin Mustosen kanssa residenssissä Helsingissä toukokuun lopulla 2023. Viiden päivän ennakkosuunnittelutyöpajan tarkoituksena oli orientoitua työskentelyyn, kerätä esitysmateriaalia, keksiä harjoitteita, sopia työskentelytavoista sekä unelmoida vapaasti siitä, millaisen esityksen haluaisimme tehdä. Varsinainen harjoituskausi tapahtui Nätyllä sekä residenssitilassa Helsingissä, ja kesti neljä viikkoa. Esitys sai ensi-iltansa 27.10.2023 Nätyllä, ja sitä esitettiin yhteensä seitsemän kertaa Tampereella sekä Vapaan Taiteen Tilassa Helsingissä.

Tutkimuskysymykseni projektille olivat seuraavat:

- Mitä kaikkea mimeettisyys voi olla esiintyjäntyössäni? Millaisia menetelmiä löydän?
- Mitä jäljittely aiheuttaa näyttelijäntyöllisesti?
- Miten toiseen kaltaistumisen prosessissa tapahtuu?
- Millasia tuntemuksia? Mitä se aiheuttaa itseni tarkkailulle?

Copy Pasta Cut -esitysprosessia olisi kiinnostavaa avata sekä yhteisen päätöksenteon että esityksen tekemisen haasteiden näkökulmasta tarkastellen. Tässä opinnäytteessä joudun rajaamaan kuitenkin tarkastelun näyttelemiseeni liittyvien oppien havainnointiin. Prosessin luonteen takia joudun tekemään havaintoja yhteisestä työskentelystämme, jolloin viittaan myös muun työryhmämme jäsenten kokemuksiin prosessista.

## 4.1 Kaltaistumisen materiaalisuus – meemit, komennot ja harjoitteet esitysmateriaaleina

Esityksen materiaalinen ulottuvuus sai alkunsa sanaleikistä. Määriteltyäni esityksen tutkimukselliset teemat ja tavoitteet, aloin ensimmäiseksi pohtimaan nimeä tälle esitykselle. Tietokoneen käyttöjärjestelmästä tutut käskytoiminnot *valitse, kopioi, liitä ja leikkaa* olivat ensimmäisiä assosisaatioita, jotka tulivat mieleeni ajatellessani kaltaistumista ja tutkimuskysymyksiäni. Jatkoin näiden sanojen assosioimista, ja korvasin sanan *paste* (suom. liitä) sanalla *pasta*. Havahduin välittömästi siihen, miten sanapari *copypasta* kuulosti oudon tutulta. Tunnistin sanan nuoruuteni internetistä, jolloin sosiaalinen kanssakäyminen laajeni digitalisaation myötä. Syntyi virtuaalisia keskustelulankoja sekä sosiaalisia medioita, ja digitaalisten *meemien* avulla jaettiin hyvinkin monimutkikkaita havaintoja interkulttuurisista ilmiöistä.

*Copypasta* (suom. kopiopasta) on tekstinpätkä, jota yksityishenkilöt kopioivat ja liittävät internetiin sosiaaliseen mediaan, verkkofoorumeille tai muille chattialustoille. Tekstit ovat peräisin vanhoista keskusteluista, ja ovat usein luonteeltaan epäkorrekteja, outoja tai koomisia. Kopiopastat ovat usein sekavia, ja niiden sanotaan muistuttavan roskapostia, sillä niitä käytetään usein ärsyttämään muita käyttäjiä sekä häiritsemään verkossa käytävää keskustelua. (Wikipedia, haettu 2.3.2024.)

Alun perin kopiopastoilla on yritetty provosoida keskustelufoorumeiden uusia käyttäjiä ja luoda sisäpiirivitsejä vanhojen käyttäjien keskuudessa. Tekstejä lähetetään myös sillä intentiolla, että ne näyttäytyisivät lukijoille uusina ja alkuperäisinä. Tekstiblokit sisältävät itsessään meemiarvon, joka nousee, kun ne saavat kopioituna ja jaettuna lisää näkyvyyttä. Kopiopastat saattavat myös jakamisen myötä muokkautua alkuperäisestä muodostaan rikkinäisen puhelimen tapaisesti.

Kopiopastan voikin käsittää tuttavallisemmin meeminä. Meemi on alun perin biologi Richard Dawkinsin (1976) luoma käsite, jolla hän tarkoitti kulttuurisen evoluution yksikköä, joka kopioi itseään ihmisten välillä. Meemi siis toistaa senhetkisiä vakiintuneita ilmauksia. 2000-luvulla meemeiksi alettiin nimittää internetissä leviäviä kuvia, videoita ja tekstipätkiä, joissa on jotakin yhtä aikaa naurattavaa, monimielistä ja ovelaa. Meemi voidaan yksinkertaisesti määritellä jäljittelyn jakamisena, joka toimii ensisijaisesti affektiivisena eleenä eli aistimisen, tuntemisen ja haluamisen alueella, eikä niinkään informaationa. (Purokuru & Lahtinen, 2024.)

Kopiopastat ja meemit ovat verrannollisia myös arjen sosiaalisiin kanssakäymisiin. Hyvin samaistuttava ja samankaltainen ilmiö tapahtuu, kun joukko ihmisiä kerääntyy yhteen ja he nauravat

sille, mitä joku toinen sanoi. Sitten tätä nälvitään, ja pilkka muuttuu vitsiksi, hokemaksi tai sisäpiirivitsiksi. Kopiopastojen kohdalla tämä saattaa usein olla hyvin pitkäkin tarina tai katkelma (Rouse 2021.)

Perehdyttyäni enemmän kopiopastan käsitteeseen ja tekstilajin historiaan, aloin lukemaan läpi näitä arkistoituja tekstejä. Tekstit tuntuivat olevan määritelmänsä mukaisia. Jokainen teksti tuntui olevan uniikki omassa tyylilajissaan, mutta yleisimpiä tekstejä yhdistäviä ominaisuuksia olivat kirjoitusvirheet, suuri tarve tulla kuuluksi, tunnepurkaukset, intentio tuhlata lukijan aikaa sekä se, että kirjoittaja kuulostaa olevan teini-ikäinen. Yksi hyvin tyypillinen meemilaji onkin tämän tyyppinen ”shitpostaaminen eli rumanironinen perseily ja volyymilla tukottaminen” (Purokuru & Lahtinen, 2024).

Tekstien kyseenalaisuudesta huolimatta näin kopiopastan käsitteen ja materiaalisuuden palvelevan esityksen tekemisen lähtökohtia. Tekstien käyttötarkoitus on niiden kopioitumisessa, niiden tarkoitus on häiritä ja toisaalta kertoa tarinaa. Kopiopastat ehdottivat niin käsitteellisesti kuin sisällöllisestikin jotain toimintaa, jonka takia näin ne sopivan näyttämöllisiksi ja esiintyjäntyöllisesti työstettäviksi materiaaleiksi. Ikään kuin niihin olisi sisäänkoodattu tutkimukseni aiheita ja tulevan esityksen logiikkaa. Minua alkoi tämän myötä kiinnostaa työstää esitysprojektia sen mukaisesti, jossa mimesiksen ja kaltaistumisen logiikka olisi jollain tavalla läsnä. Kopiopastojen valikoiduttua esitysmateriaaliksi aloin esimerkiksi innostumaan siitä, mitä *pasta* voisi materiaalisesti ehdottaa teokselle, ja mitä kaikkea voisimme tehdä pastalla.

Ensimmäisiä valintoja, jota tein esitystä rakentaessa oli sen nimen keksiminen. Nimeksi muodostui *Copy Pasta Cut*. En tiennyt vielä ollenkaan, millainen esitys tulisi olemaan, mutta minulla oli jokin tuntuma ja materiaalinen pohja, joiden kanssa voisin työskennellä yhdessä työryhmän kanssa.

Aloimme ajatella varastamista, kaltaistumista, imitointia, kopiointia, leikkaamista, liimaamista jne. eräänlaisina peruskomentoina, jotka ohjasivat taiteellista työskentelyämme. Nämä komennot toimivat lähtöinä harjoitteiden keksimiselle, esitysmateriaalin keräämiselle ja näyttämölogiikan luomiselle. Niistä voisi muodostua esityksen osia, kohtauksia tai kokonaisuuksia, jotka pohjautuisivat keksimiimme harjoitteisiin. Komentojen avulla kerätty materiaali voisi olla esimerkiksi jonkun toisen taiteilijan teoksesta varastettu näyttämökuva, olemassa olevan äänimateriaalin kopioiminen sellaisenaan tai vaikkapa imitaatio Vesa-Matti Loirista vetämässä Käärijän *Cha Cha Cha*-hittiä. Määrittelemämme tehtävänanto sai vaikuttaa myös toiminnallisesti kunkin työryhmän jäsenen

taiteelliseen työskentelyyn. Verbeiksi muotoilemani komennot kuten *varastaa,* saivat ehdottaa näyttämöllä tapahtuvaa logiikkaa tai työskentelytapaa. Esimerkiksi lavastussuunnittelijamme Raisa Raudas halusi tarkastella näyttämölle tulevia lavasteita varastettuina objekteina. Hän assosioi varastettujen objektien ilmenevän usein pakattuina tai huputettuina, joiden funktionaalisuuden tunnistaa ulkomuodosta, mutta niiden esteettinen tai materiaalinen arvo on tarkoituksellisesti piilotettu. Raudas alkoi jo varhaisessa vaiheessa suunnittelemaan näyttämötilaa varastamisen näkökulmasta, ja suurin osa esityksessä käytettävistä objekteista päätyi olemaan valkeilla kankailla ja naruilla peitettyjä. Ne soluttautuivat näyttämötilaan, jonka lattia ja seinät olivat myös valkoiset ja pelkistetyt.

Halusin projektilla ennen kaikkea tutkia ennalta määrittelemiäni aiheita ruumiillisesti. Siksi valitsin yhdeksi tavaksi työskennellä *harjoitepohjaisesti*. Harjoitteella tarkoitan sitä, miten esiintyjälle tai esiintyjille (tai koko taiteelliselle työryhmälle) asetetaan jokin näyttämöllinen tehtävä liittyen tutkittavaan aiheeseen. Tämän projektin kohdalla käytimme esimerkiksi sanaa *jäljitellä*, joka toimi inspiraationa harjoitteen luomiselle. Harjoitteelle määritetään yleensä tehtävänanto, kesto sekä tavoite. Tämän jälkeen harjoite tehdään. Sitten tehtyä harjoitetta voidaan jälkeenpäin reflektoida ja valita, mitä asioita harjoitteesta halutaan soveltaa tai käyttää esimerkiksi esitystä rakentavana materiaalina. Eugenio Barba määrittelee harjoitteen ensisijaisesti pedagogiseksi fiktioksi, jossa sen tekijä etääntyy hänen arkisesta käyttäytymisestään. Harjoite ei niinkään opeta näyttelijää näyttelemään, vaan harjoite työstää materiaalin sijasta itseä. Se auttaa näyttelijää ajattelemaan ruumiillisesti ja tiedostamaan itseään sekä omia rajojaan. Harjoitteet opettavat myös, miten työskennellä sen kanssa, mikä tulee näkyväksi toistettavien kaavojen lävitse. (Barba 1997, 128–129).

Mielestäni harjoite on selkein ja nopein tapa päästä ruumiillisesti kosketuksiin tutkittavan aiheen kanssa, ja koin, että tässä tapauksessa se palvelisi projektin tarkoitusperiä parhaiten. Olen myös koulutukseni aikana tottunut työskentelemään pitkälti harjoitteiden avulla. Harjoitteiden tekeminen tuntuu usein itsestäni siltä, kuin luonnostelisin näyttelemistäni uteliaasti ja melko matalalla kynnyksellä. Harjoitetta tehdessäni en kuitenkaan ajattele vielä varsinaisesti näytteleväni, mikä tukee myös Barban väitettä siitä, että harjoite on enemmänkin ”oikeasti tekemistä”.

*Matkimisharjoite*

Ensimmäisenä harjoitteellisena aiheena keskityimme työparini Corinne Mustosen kanssa peilaamiseen ja matkimiseen. Lähdimme kokeilemaan sitä yksinkertaisesti matkimalla toisiamme eri

tavoin. Tehtävänä oli vuoroin matkia toista, olla matkittavana, tai siten, että molemmat matkivat toisiaan samaan aikaan. Näin ollen voisimme tarkastella tekemäämme materiaalia kummastakin positiosta erikseen. Kokeilimme tehdä harjoitetta useilla eri tavoilla: matkia ylikorostetusti toista, vaihtaa tilallista suhdetta toisiimme, antamalla luvan provosoitua tehtävästä, opettamalla toista olemaan täsmällisempi matkimisessa, tehdä vastoin tehtävänantoa sekä matkia osittaisesti, esimerkiksi vain äänellisesti tai matkien pelkästään yhtä raajaa. Kuvasimme myös työskentelyämme ja matkimme toisiamme sitä peilaten.

Vahvin havainto matkittavana olemisesta oli minulle se, että tunsin oloni provosoituneeksi. Minua ärsytti todella paljon se, kun minua matkittiin. Vaikka matkijan tehtävä oli vain olla uskollinen sille mitä se matkii, niin se tuntui minusta siltä, että toinen tekisi pilkkaa minun tavastani olla, puhua ja liikkua. Tuntui siltä, kuin näkisin itseni toisen kautta jotenkin vääristyneellä tavalla. Vaikka halusin tulla ruumiillistetuksi sellaisena kuin itse haluaisin itseni nähtävän, niin halusin myös jatkuvan peilaamisen loppuvan ja erottautua omana itsenäni.

Jatkuva matkittavana oleminen sai toimintani katkeamaan jatkuvasti. Sanomani lause jäi kesken, tekemäni liike pysähtyi sijoilleen ja havahduin jatkuvasti tarkkailemaan sitä, miten minua imitoidaan. En enää itsekään tiennyt, mihin olin menossa ja mitä minun piti olla tekemässä. Myös Corinne koki samoin ollessaan matkittavan roolissa. Nämä havainnot muistuttivat minua myös meemien luonteesta ja kopiopasta-tekstien pyrkimyksestä ärsyttää keskustelualustojen käyttäjiä sekä häiritä käynnissä olevaa keskustelua.

Residenssiviikon toisena harjoituspäivänä harjoitustilamme kiinteistössä syttyi jonkinlainen palohälytys. Päätimme siitä huolimatta jatkaa harjoittelua lähistöllä olevalla pienellä leikkikentällä, jossa oli hiekkalaatikko ja muutama keinu. Koska meillä ei ollut vielä siinä vaiheessa mitään puhuttavaa tekstimateriaalia harjoittelun tueksi, päätimme antaa matkittavan tehtäväksi selittää leikkialueella erilaisia pihapelien sääntöjä ja niihin liittyviä muistoja. Yhdessä harjoitekokeilussa annoin matkijan häirinnän vaikuttaa tekemiseeni niin, että annoin vapaasti puheeni ja reaktioideni rönsytä. Yhtäkkiä tarinani pesäpallon pelaamisesta muuttui omaelämäkerrallisesta fiktiiviseksi. Ehkä tämän voisi nähdä Barban sanojen mukaan pedagogisena fiktiona.

Matkijan roolin koin taas melko nautinnollisena. Sain keskittyä täysin siihen, miten toinen ruumis on, sen sijaan että yrittäisin selvittää, mitä se yrittää sanoa. Keskityin peilaamaan ruumiin muotoa, rytmiä

ja suuntaa, mihin se oli menossa. Muutaman toiston jälkeen pystyin jopa toistamaan Corinnen improvisoitua puhetta lähes yhtäaikaisesti.

HARJOITE-IDEA 1:

- Roolit: Lapsi ja Aikuinen
- Toinen matkii toista niin, että ajattelee olevansa lapsi-aikuinen suhteessa. Kaikki mitä (se ketä matkitaan) tekee, realisoituu maailmaan niin että aikuinen toistaa sen mitä lapsi tekee.
- Aikuinen siis arvaa lapsen olotiloja, tekee näkyväksi lapsen ruumiin ja kokemusmaailman.
- Aikuinen KOROSTAA lapsen tekemistä ja olemista kaikin tavoin.
- Variaationa lapsi ei puhu mitään, aikuinen (matkija) arvaa ääneen tulkintoja lapsesta.

HARJOITE-IDEA 2:

- Variaatio edellisestä, mutta roolit eivät ole selvät. Ne heilahtelee, vaihtuu jatkuvasti.

HARJOITE-IDEA 3:

- Miten voin matkia itseäni?

Harjoiteideointia (Työpäiväkirja 19.5.2023.)

Matkimisharjoitteen tekeminen itsessään ei näyttänyt tuottavan aluksi ollenkaan kiinnostavaa taiteellista sisältöä. Harjoitteen tekeminen tuntui lähinnä siltä tutulta kiusoittelevalta leikiltä, jota lapsena tehtiin toisillemme. Äkkiä harjoite alkoi junnaamaan paikallaan, eikä se kehittynyt mihinkään suuntaan. Isoksi haasteeksi muodostui myös harjoitteen tekemisen havainnointi ulkopuolelta, sillä työskentelimme vain kahdestaan, ja vastuunamme oli yhtäältä olla esiintyjiä sekä esitysdramaturgeja. Sovimme, että voimme harjoitteen aikana ohjeistaa toisiamme ja siirtyä vapaasti harjoitteen tekijästä sen katselijaksi.

Jatkoimme harjoitteen tekemistä eri variaatioilla myös varsinaisella harjoituskaudella, ja sen tekemisen myötä syntyi teoksen perustavanlaatuinen näyttelemisen laatu. Palaan tähän harjoitteeseen ja sen myötä löytyneiden havaintojen pariin alaluvussa 4.2.

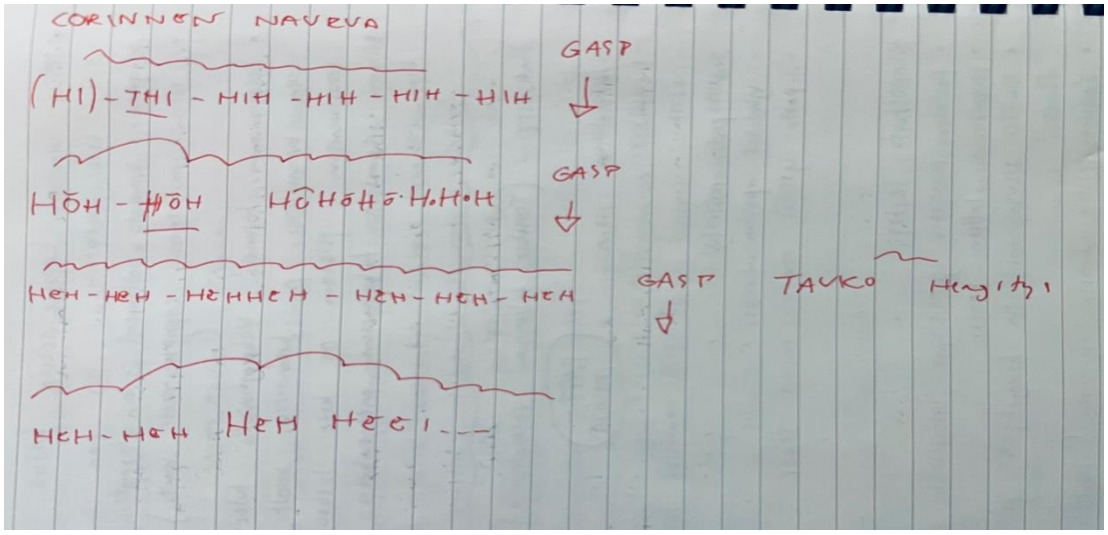
*Naurut*

Kokeilimme residenssiviikolla varastamaani kohtausideaa. Kohtaus oli peräisin saksalaisen esitystaiteilija Antonia Baehrin esityksestä *Lachen (2006),* jossa esiintyjä imitoi läheisiltään äänitettyjä naururaitoja. Baehr oli sitten notatoinut nämä naurut, ja esitti naurut nuottivihosta sellaisinaan smokkiin pukeutuneena, kuin muusikko konsertissa. Olin nähnyt otteen esitystallenteesta

eräällä maisterikurssilla, ja olin täysin ällistynyt siitä, miten Baehr oli opetellut nauruja niin täsmällisesti. Olin myös vaikuttunut siitä, miten hän oli tehnyt kokonaisen esityksen käyttäen ainoana ilmaisukeinonaan nauramista. Nauru levisi yleisössä läpi esityksen, ja se sai minut kiinnostumaan kaltaistumisen tutkimisesta esityksenä ja esiintyjäntyöllisenä tekniikkana.

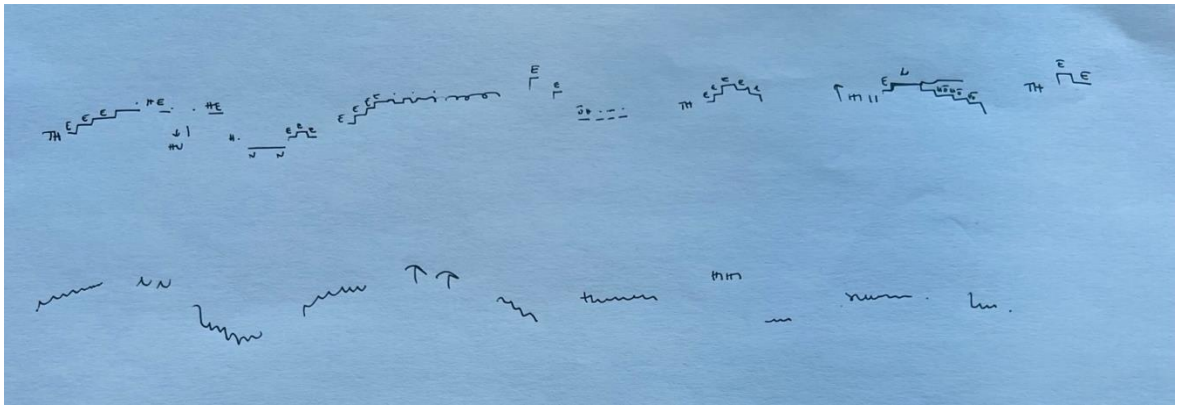
Lähtökohtaisesti tämän hienon teoksen kohtausidean varastaminen tuntui väärältä. En halunnut vain ottaa toisen taiteilijan tekemää ideaa, mutta tiesin, ettemme pystyisi projektimme puitteissa läheskään samankaltaiseen taiteelliseen lopputulemaan. Olennaista oli tutkia, mitä varastetun idean tekeminen herättää, ja mitä naurun imitoiminen tekniikkana toisi tekemäämme esitykseen.

Nauratimme Corinnen kanssa toisiamme kahden päivän ajan, ja nauhoitimme niistä toisillemme harjoiteltavat nauhoitteet. Tämän jälkeen kuuntelimme toistemme nauruja tehden niistä notaatiot, Baehrin tapaan. Harjoittelimme nauruja ääneen visuaalisen notaation, sekä kuulokkeista tulevan ääniraidan päälle. Lyhyen harjoittelun jälkeen esitimme niitä toisillemme.




Kuva 3. Tekemäni notaatio Corinnen nauruista. (Työpäiväkirja 22.5.2023.)

Naurun jäljittely oli äärimmäisen haastava tehtävä meille kummallekin. Silti, esittämämme imitaatiot toistemme nauruista olivat hulvattoman hauskaa ja kiinnostavaa katsottavaa. Harjoite osoitti sen, että nauramisen imitoiminen on tekniikkaa, jonka voi yksinkertaisesti oppia toistamalla sitä tarpeeksi. Kiinnostavinta meille oli kuitenkin pyrkimys nauraa kuin toinen ja sulautua toiseen. Tämä pyrkimys paljasti kummastakin esiintyjästä uutta ilmaisun rekisteriä, mihin ei yleensä hakeudu.



Kuva 4. Corinnen tekemä notaatio minun nauruista. (Corinnen notaatio 22.5.2023.)

*Pastaantuminen*

Viimeisenä esimerkkinä avaan lyhyesti työskentelyämme pastan materiaalisesta tutkimisesta. Teetin residenssiviikolla harjoitteen, jonka loin alun perin *Minun näyttämöni* -opintojaksolla Nätyllä syyskuussa 2022. Kurssin tavoitteena oli pyrkiä tutkimaan tutkimuskysymystään näyttämöllisin keinoin. Halusin tutkia toiseksi tulemista ja transformaatiota, ja tein seitsemän eri keinoa muuntautua *myrskyksi.* Sovelsin samaa tehtävänantoa tällä kertaa pastan kanssa. Tehtävänä oli yrittää kaltaistua pastaksi käyttäen eri tekniikoita:

Pastaantuminen

I. Visuaalisen kuvan avulla
II. Mielikuva pastasta
III. Pastan ääni
IV. Wikipedia-määritelmä pastasta
V. Olemalla kontaktissa pastan kanssa
VI. Antaa pastan muuttaa minut siksi

Ote pastaantumisharjoitteen eri variaatioista ja siitä syntyneistä havainnoista. (Työpäiväkirja 22.5.2023.)

Havaintoja pastaantumisharjoitteesta:

- ◊ Pastan pureskelu vie mut liikkeelle, millasta liikettä? Mihin se kasvaa?
- ◊ Tahmaisuus lattian kanssa
- ◊ ONTTO sisus, millaista hengitystä ja ääntä?
- ◊ Yhdessä pastan kanssa oleminen: heittelin pastaa, pudotin sitä ja olin sitä sen kanssa
- ◊ Turvotus, viljaisuus, lötköisyys, jäykkyys, jännitteisyys…

Iso osa tekemistämme harjoitteista ei päätynyt itsessään sellaisenaan esitykseen, mutta mielestäni harjoitteiden tekeminen itsessään vaikutti esityksen lopulliseen dramaturgiaan ja logiikkaan. Ymmärsimme miten tekemämme materiaalit ja harjoitteet keskustelivat keskenään, vaikuttivat, valuivat toisiinsa, tai alkoivat kertomaan jotakin tarinaa tai tuntemusta.

Harjoitepohjaisuus alkaa lilluu sellasena taustateemana ja ajatuksena mikä tuntuu hyvältä. Se on luonu jonkun sellasen linssin, minkä läpi me katotaan myös tätä teosta. Syntyy hassuja ja surkeita kohtauksia, jotka pyrkii välittämään vilpittömyyttä, luopumista, kuoriutumista ja johonkin jonkun mukaan ajautumista, mistä sit koittaa päästää irti tai luopuu. (Työpäiväkirja 11.10.2023.)

## 4.2 Minä sekoitun toiseen, samalla tulen itsekseni

Esityksessä tapahtuneissa osiossa oli pääsääntöisesti tehtävänä jollain tapaa kaltaistua. Näihin tehtäviin lukeutuivat esimerkiksi ”jonneutuminen” eli muuntautuminen energiajuomista täriseväksi teini-ikäiseksi kopiopasta-tekstien ehdottamalla tavalla, muuttua mopoiksi tai esitystaiteilijoiksi, ja kaltaistuminen toiseen esiintyjään. Avaan seuraavaksi työpäiväkirjaani tekemiäni prosessin aikaisia havaintoja näistä kaltaistumisesta heränneistä kokemuksista, jotka tuntuivat siltä, että sulautuisin tai sekoittuisin toiseen.

Jossain vaiheessa prosessia totesin, että keskittymiseni oli suuntautunut vastanäyttelijääni sellaisella intensiteetillä, jota en ollut ennen kokenut. Tämä vastanäyttelijään kaltaistumisen tehtävä oli erityisen olennainen kohtauksessa nimeltä *hyönteiset*. Tämä kohtaus oli jatkumoa residenssiviikolla tekemästämme matkimisharjoitteesta, joka päätyi lähes sellaisenaan osaksi esitystä.

Tehtävä tuntui edelleen yhtä haastavalta ja epämääräiseltä kuin aikaisemminkin. Yritimme prosessin aikana tarkentaa sitä useaan otteeseen, mutta mitkään tarkennusehdotuksemme eivät tuntuneet mielekkäiltä, joten pidimme tehtävänantoa avoimena. Näin tehtävän tekeminen edellytti herkeämätöntä kuuntelua ja tarkkailua, mikä osoittautui myös hyväksi taiteelliseksi valinnaksi kyseiselle kohtaukselle. Jatkoimme kuitenkin sinnikkäästi tehtävän tarkentamista vielä ennen esityskautta:

Heti kun toteaa että kopiointi on ”valmis” niin alan etsiä muita tapoja kaltaistua entistä enemmän. Eli kun luulen olevani nyt täysin kopioitu siitä toisesta, niin alan etsiä sitä, että miten voisin olla vieläkin tarkempi. Mistä ja miten muualta voisin vielä enemmän olla toinen? (Työpäiväkirja 13.11.2023.)

Nämä hetkelliset kaltaistumisen strategiat muuttuivat jatkuvasti, ja siksi tuntuukin haastavalta eritellä niitä toisistaan kussakin hetkessä. Avasin havaintojani hyönteiset-kohtauksen tekemisestä ja kaltaistumisesta työpäiväkirjaani seuraavasti:

Mä saatan omaksua Corinnen tekemää fyysistä ruumiin muotoa, ilmettä, tiettyä olemisen intensiteettiä tai liikkeen laatua. Saatan keskittyä välillämme olevan etäisyyden fiksaamiseen niin että se on mahdollisimman sama suhteessa teepannuun eli näyttämön kiintopisteeseen. Saatan keskittyä kaltaistumiseen vain osittaisesti, kuten esimerkiksi vain käsiin. Joskus keskityin vain siihen, mitä Corinne aikoo sanoa. Tiesin, ettei Corinne välttämättä aio päästää ääntä tai sanoa yhtään mitään kohtauksen aikana, mutta yritin nähdä hänestä sen, miten hänen tekisi mieli sanoa jotakin. Silmät etsivät sanottavaa tai äänneltävää, suu rakoilee, jokin nousee kurkkuun, mutta sitten valahtaa takaisin alas rintakehään. Ehkä sieltä oli tulossa vain pehmeä huokaus, jonka lomitse kuuluu pieni hymähdys. Havainto Corinnen liikkeistä ruumiillistui minussa niitä kopioidessani, jonka seurauksena minulla oli raaka tuntuma siitä, mitä Corinnessa tapahtuu. Havainto esimerkiksi suun rakoilusta syötti minulle informaatiota siitä, että haluaisin sanoa tai päästää jotain ulos suustani. Samaan aikaan toteutin kopioimisen tehtävää, mutta myös kuvitteluni alkoi täydentää ruumiillistamaani jotenkin tarkemmaksi. En siis aina tiennyt sitä, että kopioinko Corinnea vai syvennänkö havaittua ruumiillisuutta omaan suuntaani. Emme myöskään tienneet aina kumpi kopioi milloinkin toista ja milloin toinen ikään kuin johtaa ja toimii esikuvana toiselle. Välillä taas saatoin keskittyä täysin siihen, että ehdotan liikettä ja kaltaistumispintaa toiselle välittämättä siitä, mitä toinen tekee. (Työpäiväkirja 13.11.2023.)

Tuntui, että sulauduin kyseisessä tehtävässä vastanäyttelijääni sellaisella tavalla, etten enää tiedostanut itseäni tai toimintaani samalla tavalla kuin normaalisti. Toimintamme tuntui tapahtuvan ennalta-arvaamattomasti ja jopa hallitsemattomasti, eikä toisiltamme peilattu ruumiillisuus varsinaisesti merkityksellistynyt mihinkään. Tehtävämme esiintyjien keskinäisestä seuraamisesta voi käsittää tapahtuvan aina ”välisessä, jonka tarjoamista tarkkailuasetelmista on mahdollista vaikuttua toisesta, virittyä, horjuttua ja lähteä horjuttamaan muita” (Silde ym. 215).

Tehtävän tekeminen aiheutti monenlaisia tuntemuksia, joista kenties vahvimpana erottautui tarve etääntyä ja hahmottaa omat rajansa:

Jotenki luontasesti tulee se et haluaa erkaantua toisesta. On vaan niin saatanan kiinni siinä toisessa et pää meinaa irrota. Maistaa ja haistaa toisen, on tarve vaan erota, olla omansa ja ominensa. Toisaalta on helppoa ja pelottavaa se et on yhessä koko ajan kaikessa. Mitä jos toinen tekeekin jotain mihin ei pysty tai mitä ei ite halua. Mut sit jos ei tiiä mitä tekee ni sit voi vaan yhtyä toiseen. Ettii jatkuvasti toisesta kopioitavaa ja kaltaistumista. Kuinka tarkka siinä voi olla, kuinka pitkälle siinä voi mennä? (Työpäiväkirja 28.10.2023.)

Tunsin sulautumalla luopuvani mielekkäällä tavalla itsestäni, ilman että olisin kuitenkaan torjunut itseäni abjektin tavoin. Joissakin tapauksissa olen kuitenkin sekoittunut näyttelemiini asioihin negatiivisella tavalla. Yksi selkeimpiä tämänkaltaisia sekoittumisen kokemuksia oli ammattiharjoittelussani produktiossa *Rottien pyhimys*, jota esitettiin syksyllä 2023 Hämeenlinnan teatterissa. Ammattiharjoittelukokemustani varjosti ikävä rekrytointiprosessi teatterinjohtajan kanssa, epäinspiroiva näytelmäteksti ja näyteltävä roolihahmo sekä vaikeudet kommunikoida ohjaajan ja muun työryhmän kanssa, jotka kaikkinensa aiheuttivat minulle näyttelijänä suurta ahdistusta. Näyttelemäni roolihahmo Vilppu edusti näytelmän tarinassa henkilöä, joka toimii kokeneiden kirkkomaalarien oppipoikana, ja haluaa kovasti tulla oikeaksi maalariksi. Vilppu joutuu kuitenkin karvaasti pettymään loukattuaan kätensä niin, ettei voi enää maalata, joten hänet korvataan toisella oppipojalla. Tämän lisäksi hän saa osakseen paljon nuhtelua, ja muut tarinan traagiset tapahtumat järkyttävät Vilppua niin, että hän joutuu musertuneena lähtemään takaisin Ruotsiin ja jättämään maalarin unelmansa taakseen. Totesin näyttelijäharjoittelijan positiosta nousevien turhautuneisuuden, ärsytyksen, välinpitämättömyyden ja vihan tunteiden olevan itse asiassa paralleelissa niiden asioiden kanssa, jota roolihahmoni Vilppu kokee tarinassa. Tuntemuksieni torjumisen sijaan aloin näytellä Vilppua niitä hyödyntäen. Aloin siis sekoittamaan omaa kokemustani näyttelemäni roolihahmon kokemuksiin.

On olemassa lukuisia esimerkkejä siitä, kun näyttelijä kadottaa itsensä näyttelemäänsä roolihahmoon, mistä voi seurata jopa psykoottisia oireita.[7] Tapauksessani en kuitenkaan kadottanut itseäni, vaan en kyennyt erottamaan todellisia tuntemuksiani näyttelemistäni asioista. Voin laittaa kokemukseni roolihahmoon, mutta se voi johtaa siihen, että näyttelemäni roolihahmon kokemukset sekoittuvat omiin tuntemuksiini. Joillekin näyttelijöille tällainen tapa näytellä saattaa toimia, mutta itselleni se aiheutti sen, että kyseiset yllä mainitsemani tunnetilat jäivät voimakkaasti päälle vielä esitysten jälkeenkin, ja niistä oli hankala päästä eroon.

---

[7] Yksi räikeimpiä esimerkkejä on Jim Carreyn roolityö elokuvassa *Man in the Moon* (1999), jossa hän näyttelee edesmennyttä idoliaan Andy Kaufmania. Elokuvan kuvauksissa Carrey ei kuitenkaan näytellyt Kaufmania, vaan hän kertoi olevansa Kaufman. Carreyn mukaan Kaufman ”tuli hänen sisälleen” ja sanoi telepaattisesti Carreylle: ”Istu alas, minä teen nyt elokuvani”. Tämä johti koko kuvausprosessia sabotoivaan kaaokseen, jossa Carreyn toiminta aiheutti jopa loukkaantumisia. Tapauksesta on tehty dokumentti *Jim & Andy: The great beyond* (2017).

*Copy Pasta Cut*issa puolestaan koin tehtävän kaltaistumisesta jälleen kerran nautinnollisena, ja tunsin sekoittuvani toiseen juuri sopivalla tavalla:

No, tuntuu edelleen hurjalta olla niin intensiivisesti toisen kanssa. Toisaalta se on tosi turvallista ja nautinnollistakin tehdä tosi tarkkaa yhessä ja tukeutua toiseen. Tehdä tosi yhdessä. Kun peilaa ja tietää mitä toinen tekee ja et se on koko ajan suhteessa mun tekemiseen ja minä hänen. Me tehdään samaa mut omalla tavalla. Joku katsoja sanoi saman havainnon et mitä enemmän koittaa kaltaistua ni sitä enemmän piirtyy yksilöllisyys esiin. Tai eri tapa olla. (Työpäiväkirja 3.11.2023)

Olin aiemmin pitänyt itsenäni esiintymistä abjektina, mutta nyt sen esiin tuleminen alkoikin tuntua kammottavuuden lisäksi tärkeältä ja tarpeelliselta. Aloin samaistumaan vahvasti myös kopiopastojen ehdottamiin ruumiillisuuksiin, jotka tuntuivat eletyiltä ja unohdetuilta:

Huomaan et oon jotenki iteki paljastunu tän prosessin aikana. Joku sisäinen menneisyys ja häpeä purkautuu sellaseen iloon ja leikkiin. Mun murrekin tulee esiin. Toki se hävettää viel mut kuitenki tuntuu kivalta olla auki muille. Ja nii mitäs siihen kopioimiseen tulee… no kai se et pelkää tulla nähdyksi toisen kautta. Pelkää olla oma itsensä ja mukautuu johonki toiseen ku ei tiedä millanen ite pitäis olla. Niin kai sitä sit siinä tutkii. Mitä joku toinen on sanonu (tai entinen versio itsestä, samaistuttava) ennen, ja miten sitä katsoo nyt. (Työpäiväkirja 13.10.2023.)

Koin, että kaltaistuessa vastanäyttelijäni oli poikkeuksetta minun tukenani kaikessa, mitä me teimme näyttämöllä. Myös kaikki aikaisempi harjoituskaudella muodostunut tapamme työskennellä oli kerrostunut minuun sillä tavoin, etten kokenut olevani yksin vastuussa mistään. Minun oli siis helppo olla näyttämöllä, kun tiesin esiintyväni Corinnen kanssa. Loimme yhdessä jokaisen virityksen, näyttämötoiminnan ja esiintymisen laadun. En ajatellut esiintymistäni vain itseni kautta, vaan yhdessä luotuna teoksena. Voisi sanoa, että luovuin omasta näyttelijä-egostani prosessin aikana. Yhtäaikainen esiintyjä-esityksenrakentajapositio mahdollisti myös sen, että opin näkemään näyttelemäänsä neutraalimmin ja materiaalisemmin, niin ettei se ole sidoksissa minuuteeni. Tehtävä kaltaistua vastanäyttelijään sekä muihin näyttämöllä oleviin materiaalisuuksiin auttoi minua pääsemään itseni kuvittelemisen ikeestä, jossa ohjailen näyttelemistäni ulkopuolelta. Esitysprojektin loputtua peilasin oppimaani tutkimuskysymyksiä vasten työpäiväkirjaani seuraavasti:

Mä tarviin näytellessäni jonkun tehtävän, tuntoisuuden, affektin, tai muun minua keskittävän asian. Ilman tätä alan ohjailemaan ja tarkastelemaan näyttelemistäni objektiivisesti eli ei sisältä käsin. Tätä voisi kutsua myös fokusoinniksi, johonkin asiaan tarkasti keskittymällä. Mulle kaltaistuminen on tässä yksi avaintekniikka. Kaltaistuminen ehdottaa mielestäni konkreettisempaa tapaan asettaa itselleen tehtäviä näytellessä. […] En todellakaan katso ja näe itseäni ulkoapäin. Kun me tehään samaa niin mun peilauspinta on jossain muualla kun omassa näköiskuvassa itsestäni kun näyttelen.

Vahva tuntoisuus ja fokus auttavat mua siinä. Oon aika lailla automaattisesti tosi fokusoitunut. (Työpäiväkirja 11.11.2023.)

Toisella on voima muuttaa toista, se on tullut selväksi. Mulla on valta ja voima muuttaa myös itseäni ja olotilojani. (Työpäiväkirja 28.10.2023.)

## 4.3 Snorttaaminen ja yleisössä tapahtuva kaltaistuminen

Esityksen yhdeksi olennaiseksi elementiksi nousi esiintyjien suu-nenänieluun penetroituminen eri objekteilla ja siitä nousevien olotilojen, affektien työstäminen osaksi esityksen dramaturgiaa ja muuta materaalisuutta. Tämä osa esitystä ja esiintymistäni oli minulle aika käänteentekevä, ja varsinkin jälkeenpäin tutustuttuani abjektin käsitteeseen.

Kutsuimme tätä penetroitumista tuttavallisemmin *snorttaamiseksi*. Idea snorttaamisesta syntyi 4.1. alaluvussa mainitsemastani *pastaantumis*-harjoitteesta. Olimme kokeilleet harjoitteessa muun muassa muuttua pastaksi olemalla sen kanssa kontaktissa, sekä antamalla pastan muuttaa meidät pastaksi. Kokeilin harjoitteessa pastan olevan osana ruumistani, sekä sitä vasten. Söin raakaa pastaa, raavin itseäni sillä ja kokeilin työntää sitä eri tavoin suuhuni ja nenääni. Harjoitteen jäljiltä Corinne kertoi nähneensä kerran videon, jossa joku snorttasi ravintolassa keitettyä spagettia suoraan lautaselta niin, että se kulkeutuu nenän kautta suusta ulos. Päädyimme katsomaan Corinnen mainitseman videon ja päätimme varastamisen logiikkaa seuraten kokeilla samaa. Yritimme etsiä ohjeita snorttaamiseen, mutta löysimme vain lisää satunnaisia videoita kyseisestä aktista, missä sen tekemiseen ei varsinaisesti annettu mitään ohjeita.

Päätimme kokeilla snorttaamista ensin hammaslangalla. Pelkkä ajatus snorttaamisesta aiheutti meissä molemmissa vastenmielisyyttä, kauhua ja kuvotusta, mutta myös suurta uteliaisuutta ja kikatusta. Koska emme löytäneet paljoakaan tietoa snorttauksen toteutuksesta, spekuloimme etukäteen sitä miltä spagetti tuntuisi nielussa, ja millä tekniikalla sen saisi puserrettua nielusta suuhun. Kuvittelimme siis spagetin tuntoisuutta suu-nenänielussa, joka osaltaan vaikutti siihen miten siihen ennalta suhtauduimme.

Ensimmäisten varsinaisten kokeilujen aikana koimme kahta kauheammin edellä mainitsemiani tuntemuksia. Vaikka ensikosketukselta tämän tekniikan harjoittelu tuntui haastavalta, päätimme

sitoutua sen harjoitteluun, ja tuoda tämän harjoittelun tuotos jollakin tapaa osaksi lopullista esitystä. Harjoittelimme snorttausta lähes jokaisena harjoituspäivänä. Kun vihdoin saimme hammaslangan onnistuneesti nenästä suuhun, siirryimme harjoittelemaan samaa ensin läpinäkyvällä nylonlangalla ja sitten lopulta keitetyllä, jättipitkällä spagetilla.

Snorttaaminen aiheutti luonnollisesti vahvoja ruumiillisia tuntemuksia, joille en voinut oikeastaan mitään. Objektit hieroivat ja kutittivat nielua niin, että jatkuva oksennusrefleksi sai minut kakomaan ääneen, palleani supistelemaan ja kyyneleet virtaamaan. Nauroin hallitsemattomasti tilannetta ja puistattavaa tuntoisuutta. Oli väistämätöntä myös myötätuntea toisen sisuksiin työntyvää lankaa tai spagettia, ja samaistua hänen hallitsemattomiin reaktioihinsa.

David Graver (1997, 230–233) jaottelee esiintyjän ruumiillisen läsnäolon seitsemään erilaiseen moodiin.[8] Mielestäni snorttaamisen aiheuttama tuntoisuus vastaa näistä kahta tapaa, joita hän kutsuu lihaksi (*flesh*) ja tunnuksi (*sensation*). Tunnun hän määrittelee nimenomaan intiimiksi tunnuksi omasta ruumiistaan, joka kätkeytyy ihon alle. Lihalla hän taas tarkoittaa ihmisruumiin ”lihallisuutta” (mm. lihakset, rasva, veri ja lämpö), joka korostuu esimerkiksi tanssissa, taistelulajeissa tai muissa fyysisyyttä korostavissa esittämisen tavoissa. Samaan kategoriaan lukeutuvat *ordeal* (suom. koettelemus) -taiteilijoiden teokset, joissa korostuu muun muassa kärsimys ja muut oikeasti koetut tuntemukset. Kyseiset esitykset eivät hänen mukaansa oikeastaan kutsu katsomaan lihaa itsessään, vaan merkkejä alistumisesta ja houkutuksesta (Graver 1997, 230). Näkisinkin esityksessämme tapahtuneen snorttaamisen liittyvän tähän samaan esittämisen jatkumoon. Koen myös, että snorttaamisen katsominen oli juuri siksi kiinnostavaa katseltavaa. Myös muut työryhmän ja jopa yleisön jäsenet olivat halukkaita kokeilemaan snorttaamista kanssamme, vaikka ajatus siitä lähtökohtaisesti puistattikin.

---

[8] Graverin seitsemän ontologisen ruumiin jaotteluun kuuluvat: roolihahmo (*character*), esiintyjä (*performer*), kommentaattori (*commentator*), esiintyjän oma henkilöllisyys (*personage*), ryhmän edustaja (*group representative*), liha (*flesh*) ja tuntu (*sensation*) (Graver 1997, 221–235).

Snorttaaminen tavallaan pakotti minut olemaan siitä aiheutuneen tuntoisuuden äärellä samaan tapaan kuin showpainissa syntyneen kivun kanssa. Olin melkein voimaton hallitsemaan esiintyvää ruumistani tai sitä miltä minä näyttäytyy. Koin sen silti tuoneen raa'asti esiin itseäni tai jotain sellaista mitä abjektin tavoin olen itsestäni piilottanut:

Spagetit ja snorttaus on mulle ehkä jotain likaisen sisäisyyden flossaamista. Kuolaa ja ääneen kakomista joo, mutta myös jonkun asian esiintuomista ja luopumista. Olla sen tunteen äärellä, jolle ei voi kauheesti mitään. Se tuntuu ällöttävältä, mutta tarpeelliselta. (Työpäiväkirja 13.10.2023.)

Snorttaaminen puhdisti onteloitani ja langan ja spagetin mukana tuli näkyviin eritteitä, joita tavallisesti yrittäisin piilottaa. Sen voisi ajatella myös paljastaneen *elettyä lihaa*, joka elää ja manifestoi olemassaoloaan, ja kaikkea sitä mitä minä on ja on ollut elämässään, myös näyttämöllä (Hulkko 2013, 90.) Snortatessa en ajatellutkaan esiintymiseni ulkoista ilmenemistä, mutta minusta nimenomaan sisäisyyteni tuntuineen ilmeni hyvinkin voimakkaasti. Graver kuvailee tämän lihan tai ruumiin sisäisyyden piilottavan ruumiin näkymättömiä, tahdonalaisia mekanismeja sekä motivoivia voimia, jotka ohjaavat sen näkyvää käyttäytymistä (Graver 1997, 222).

Snorttaamista voisi tarkastella myös abejektina. Kristevan teoriassa ruumiin rajat ja abjektikokemukset sijoittuvat erityisesti niihin kohtiin ruumissa, jonka kautta sisään ottaminen ja ulostulo tapahtuvat. Näitä rajapaikkoja edustavat erityisesti ruumiin aukot, kuten suu ja peräaukko. (Arya 2016, 106.) Myös Emilia Jansson kertoi töissään *Four Floors of Whores*in kanssa tutkineensa abjektia usein juuri näillä alueilla. En tiedä toimiko snorttaaminen ja penetroituminen itsessään minulle erityisen luontaantyöntävänä abjektina, mutta esiintymistilanteessa flossaaminen aiheutti minussa samankaltaisia tuntemuksia kuin mitä tunnen, kun torjun itseäni tai kun suhtaudun itsen esiintymiseen abjektina. Se aiheutti minussa hallitsemattomuutta, jonka myös Jansson näki tärkeänä aspektina tiedostamattomien puolien esiintulossa, jossa abjekilla on hänen kohdallansa merkittävä rooli. Janssonin mukaan ”abjekti laittaa asioita ambivalenssiin, ettei ihan tiedä miten suhtautua.” (Jansson, 27.1.2024.)

Snorttaamisen harjoite toteutui lopulta valmiissa teoksessa esimerkiksi esityksen alkuosiossa, jossa yksi yhtenäinen nylonlanka oli pujotettuina molempien esiintyjien nenä-nieluista suun kautta ulos. Tehtävänä oli tanssia tilassa ennalta sovittu koreografia pitämällä välillämme olevaa lanka jatkuvasti jännitettynä. Tämän jälkeen ohjasimme vuoroin langalla toistemme liikettä, kuin hevosta suitsilla

ohjattaisiin. Tätä seurasi segmentti, jossa vuorotellen ”soitatimme” toisiamme liu’uttamalla nielussa hierovaa lankaa edes takaisin kuin sellisti liikuttaisi joustaan kielillä. Soitettavan tehtävänä oli vapaasti vaikuttua soitattamisesta äänellisesti. Myöhemmin esityksen aikana spagettia keitettiin teepannussa, jonka jälkeen spagetti snortattiin – imettiin ja syötiin toistemme nenistä samaan tapaan kuin Disneyn elokuvassa *Kaunotar ja kulkuri.*

Käytin esitysprosessin aikana vielä silloin tiedostamattani myös esikuvan tekniikkaa hyödyksi. Kun ideoin esitystä, niin minulla oli mielikuva siitä, miten spagetit ja kaltaistuminen liittyisivät toisiinsa. Syötin mielikuvaani kuvageneraattorille, joka loi todella ällöttäviä kuvia mielikuvastani. En ajatellut tuota tekoälyn generoimaa kuvaa sen enempää suunnitteluvaiheen jälkeen. Siksi näin jälkeenpäin olenkin äimistynyt siitä, että päädyimme luomaan lopulliseen esitykseen vastaavan näyttämökuvan:

Kuva 6. Alkuperäinen tekoälyn tekemä esikuva, kun ideoin esitystä. (14.4.2023.)

Kuva 5. Vastaava kuva *Copy Pasta Cut* -esityksessä. Kuvakaappaus Mika Mattsonin kuvaamasta esitystaltiosta. (28.10.2023.)

Kun esitimme teosta, yleisö kiemurteli ja kakoi lähes yhtäaikaisesti meidän esiintyjien kanssa. Kävi ilmi, että snorttailut ja yhdessä kohtauksessa käytetty raa’an sipulin syöminen olivat katsojille erittäin välittömästi ja affektiivisesti samaistuttavia tuntoisuuksia. Graverin ontologisten ruumiin jaottelun pohjalta työskennellyt professori Pauliina Hulkko (2013, 125) ymmärtää tunnun (*sensation*) myös sellaisena, jonka esiintyjän ruumiillisuus herättää katsojan ruumiissa. Hän tarkoittaa tällä

nimenomaan esiintyjän lihan (*flesh*) herättämiä aistimuksia katsojassa, mutta tätä tuntoisuutta ei voi oikeastaan ottaa täysin haltuun, vaan sen pitää antaa vain vaikuttaa.

Yleisössä tapahtuneen kaltaistumisen voisi myös yhtäältä nähdä kinesteettisena empatiana ja peilisolujärjestelmän aktivoitumisena. Teatterikokemuksessa korostuu kielellisyyden ylittävä ruumiillinen kokemus, joka voidaan nähdä perustuvan osittain myös peilisolujärjestelmän toimintaan (Aho 2021, 79). Katsojan olikin todella helppo kuvitella ja myötäelää esiintyjien nielussa hiertävät objektit. Minusta oli myös kiinnostavaa kaltaistua yhdessä yleisön reaktioihin ja snorttaamiseen.Ällötyksen tunteet levisivät ja kasvoivat koko esitystilassa ruumiillisesti näkyviksi. Katsojat saattoivat äännellä, huokailla ja kiemurrella tuoleissaanällötyksestä sekä kommentoida tuntemuksiaan vierustoverille. Samaan tapaan myös minä syljin sekavia ja hallitsemattomia tuntemuksiani yleisölle.

# 5 LOPUKSI

Olen erittäin onnellinen ja kiitollinen opinnäytteestäni, vaikka sen kirjoittaminen onkin tuntunut järkälemäisen haastavalta. Aloitin työni tutkimalla kaltaistumisen tekniikoita, mikä johti minut lopulta hieman yllättäen tarkastelemaan itsen ja toisen suhdetta näyttelemisessäni. Minun on ollut haastavaa kirjoittaa siitä, mistä näkökulmasta tarkkailija oikeastaan katsoo näyttelemistään. Se on toisaalta saanut minut positiivisesti turhautumaan siitä, ettei näyttelevää minää ole aina mahdollista tai tarpeen tarkkailla.

Olen antanut itseni upota aiheeseen, josta sitä on ollut kiinnostavaa ja mielekästä tutkia. Erityisesti taiteellisen opinnäytetyön *Copy Pasta Cut*in tekeminen osoittautui silmiä avaavaksi ja omalaatuiseksi tavaksi tutkia opinnäytteeni aihetta. Opin, että näyttelijäntyölliset kysymykset voivat tarjota antoisia ja kirkkaitakin lähtöjä näyttämöteoksen rakentamiselle. Sen myötä minulle on myös avautunut uusia näkymiä näyttelijäntaiteellisen tekijyyteni mahdollisuuksista etenkin esityksen tekijänä.

Tutkielmani on saattanut minut pohtimaan eritoten sitä, miten näyttelevä subjektiivinen itse ilmenee ulospäin. Olenkin todennut opinnäytteeni hypoteesin moneen otteeseen oikeaksi: kaltaistumalla toiseen ulkoinen tarkkailija katoaa. Kaltaistuminen on toiminut hyvänä keinona huijata itseäni niin, että minä ei olisi näkyvillä näyttelemisessäni. Samaan aikaan minua kuitenkin kammottaa ja ilahduttaa, etten aina tunnista itseäni näyttelemistäni asioista. Minulle onkin ollut tärkeää yrittää kontrolloida itseäni erottamalla itse näyttelemistäni asioista, mutta nyt ymmärrän, etten voi enkä halua erottaa niitä liian kauaksi toisistaan. Vaarana on, että silloin huomio subjektiivisuudestani unohtuu. Mainitsin johdannossa, että ”läheltä itseä” näytteleminen tuntuu vastenmieliseltä ja epämääräiseltä. Voisin määritellä sitä itselleni nyt niin, että luotan ruumiini virittyneisyyteen ja vaikuttumiseen huolimatta siitä, mitä se saattaisi paljastaa minusta.

On ollut kammottavaa mennä liian lähelle näyttelemiäni asioita, mutta se on ollut sitäkin tarpeellisempaa. Esimerkiksi snorttaamisesta ja painimisesta syntyneiden liiankin todellisten tuntemusten kanssa esiintyminen on auttanut hahmottamaan sitä, miltä itsen ja näyttelevän ruumiini esiintyminen tuntuu. Tämä työ on osoittanut sen, että kammosta huolimatta kaipaan itseni näkyväksi tulemista.

Myös kaltaistumisen tekniikka on osaltaan edesauttanut tätä tarvetta. Olen sen kautta oppinut tunnistamaan eri näkökulmia kokea näyttelemistä. Toiseen ulottautuminen on piirtänyt esiin omaa erillisyyttäni ja subjektiivisuuttani, jota minun on ollut vaikea kohdata näyttelemisessäni. Kaltaistumalla toiseen, kaltaistun johonkin vieraaseen ja toisaalta tuttuun itsessäni. Koenkin nyt, että näytteleminen on kumppanuutta maailman kanssa, jossa itse ja toinen ovat olennaisesti toisiinsa yhteydessä.

Itsenäni esiintyminen, jota olen niin pelännyt, on mielestäni luonteeltaan semioottista ja jopa hallitsematonta. Aluksi itsenäni esiintyminen on tuntunut vastenmieliseltä, mutta nyt tämän osallisuus näyttelemisessäni on alkanut kutsua minua yhä enemmän. Voin todeta, että ulkoisen ilmenemisen pohtimisella on sijansa, mutta tätä nykyä en ole niin huolissani siitä. Ruumiin ulkoinen ilmentyminen on sidoksissa myös sisäisyyteen ja tuntoisuuteen, joille olen työni myötä oppinut antamaan enemmän huomiota ja joille haluan myös jatkossa antaa enemmän sijaa näyttelemisessäni. Haluan antautua ja heittäytyä kaikelle kokemuksellisuudelleni, antaa itseni vapaasti muuttua ja vaikuttua kohtaamani myötä.

Minua huvittaa se, että työstän juuri tällä hetkellä esitystä, jossa minun pitää näytellä ihka oikeaa angorakania. Voinkin miettiä, millä tavalla oppimani nyt näyttäytyy tai tuntuu. Päätän opinnäytteeni Kristevan lohdulliseen ajatukseen, jota voin miettiä kaniutuessani:

Enemmän tai vähemmän kaunis kuva, jossa näen tai tunnistan itseni, riippuu abjektiosta.
Minäkuvani murtuu heti, kun tukahduttaminen, jatkuva vartija, hellittää. (Kristeva 1982, 13)

# LÄHTEET


Ahn, Janet N., Danfei Hu, and Melissa Vega. 2020. *Do as I Do, Not as I Say: Using Social Learning Theory to Unpack the Impact of Role Models on Students' Outcomes in Education. Social and personality psychology compass*. https://compass-onlinelibrary-wiley-com.lib-proxy.tuni.fi/doi/epdf/10.1111/spc3.12517

Aho, Olli. 2021. *Ruumiillinen resonanssi: Peilisolut, simulaatio, fenomenologia*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Arya, Rina; Chare, Nicholas. 2016. *Introduction: approaching abjection*. Teoksessa *Abject visions: powers of horror in art and visual culture.* Toimittaneet Arya, Rina; Chare, Nicholas. Manchester.

Barba, Eugenio. 1997. *An Amulet Made of Memory: The Significance of Exercises in the Actor's Dramaturgy. TDR: Drama review*. 41 (4), 127–132.

Braun, Edward. 1998. *The Art of Voice Acting: The Craft and Business of Performing. Meyerhold: A Revolution in Theatre*. Lontoo: Methuen Drama.

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

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: Ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Husso, Marita. 1994. *Abjekti.* In R. Eräsaari, & E. Jokinen (Eds.), *Näkymätön käsite*, 7–22. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylän yliopiston yhteiskuntapolitiikan laitoksen työpapereita, 88.

Kemper, Theodore D. 1968. *Reference groups, socialization and achievement. American Sociological Review*. 33, 31–45.

Keto-Oja, Suvi. 2006. *Heli Rekulan taide ja ABJEKTIn teoria*. Mustekala kulttuurilehti. https://mustekala.info/teemanumerot/rumahuonogroteski-1-07/heli-rekulan-taide-ja-abjektin-teoria/

Kirkkopelto, Esa. 2018. *Erään poron tunnustuksia: laumaeläin esityksen toisena*. Teoksessa Esitys ja toiseus. Toim. Anna Thuring, Anu Koskinen ja Tuija Kokkonen, 29–46. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura ry. Haettu 14.2.2024: https://journal.fi/teats/issue/view/8694/1637

Kirkkopelto, Esa. 2020. *Logomimesis*. *Tutkielma esiintyvästä ruumiista.* Helsinki: Tutkijaliitto.

Kirkkopelto, Esa. 2022. *Sanojen ylistys: näyttämö, ruumis ja runous*. Tiede & Edistys, 47(3), 135–150. Noudettu osoitteesta https://tiedejaedistys.journal.fi/article/view/115797

Klemola, Timo. 1998. *Ruumis liikkuu - liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kristeva, Julia. 1993. *Puhuva Subjekti: tekstejä 1967–1993.* Suomentaneet Pia Sivenius ym. Helsinki: Gaudeamus.

Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [*Pouvoirs de l'horreur*, 1980]. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Kujansivu, Heikki. 2009. *Mimesis – mistä mihin ja miten?* Teoksessa *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Toim. Ari Hirvonen & Susanna Lindberg, 109–110. niin & näin 3/09. https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn093-33.pdf

Mikkonen, J & Salminen, A (toim.) 2017. *Mimesis: filosofia, taide, yhteiskunta*. SoPhi, Jyväskylä. https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/55725

Oida, Y & Marshall, L & Sipari, L. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Helsinki: Like: Teatterikorkeakoulu.

Parviainen, Jaana. 2002. *Kinesteettinen empatia: pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista.* Teoksessa Haaparanta L. & Oesch E. (toim.) *Kokemus*. Acta Philosophica Tamperensia, vol. 1. Tampere: Tampere University Press.

Potolsky, Matthew. 2006. *Mimesis*. 1st edition. Vol. 10. Oxford: Routledge.

Purokuru, Pontus & Lahtinen, Veikka. 2024. *Meemifilosofia.* Teoksessa *Mikä internetiä vaivaa?* Kosmos. https://komeetta.info/2024/02/01/meemifilosofia/

Rouse, Margaret. 2021. *What does copypasta mean? & Techopedia explains copypasta* https://www.techopedia.com/definition/31470/copypasta

Silde, Marja (toim.). 2011. *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä.* Helsinki: Maahenki

Siltala, Pirkko. 1993. *Haen sanojani kaukaa: naiskirjailijan luovuus*. Helsinki: Yliopistopaino.

Siltala, Pirkko. 2011. *Julia Kristeva – naispsykoanalyytikko mielen hämärien, mutta ratkaisevien alueiden kartoittajana*. *Psykoterapia* 30 (2), 137–152. https://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/siltala211.htm

Smeds, Sofia. 2021. *Vaikuttuva sielu: Näytteleminen affektiivisena tapahtumana*. Maisterin opinnäyte. Tampereen yliopisto.

Suonperä, Miika. 2021. *Fantasia avautumisesta*: *Näyttelijän vaikuttuminen sulkeutuneessa ja avoimessa ruumiissa.* Kandidaatin opinnäyte. Tampereen yliopisto.

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

Syrjälä, Maiju. 2009. ”*Ruumiistamme kasvaa mangoja!” - Kahden kulttuurin kohtaamisessa syntyvä dialogi taiteen tutkimuksellisuudesta.* Tampere: Tampereen yliopisto.

Tervo, Petri. 2006. *Kirurgisen operaation teatteri: Teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyys avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Helsinki: Helsingin yliopisto

Tervo, Petri & Paavolainen, Teemu. 2018. *Teorian toiset ja epäonnistunut esitys: sommitelmia monikollisesta kehkeytymisestä*. Julkaisussa A Thuring, A Koskinen & T Kokkonen (toim.), *Näyttämö ja tutkimus 7: Esitys ja toiseus.* Näyttämö ja tutkimus, Nro 7, Helsinki, Sivut 134–148. http://teats.fi/wp-content/uploads/2018/11/N%C3%A4ytt%C3%A4m%C3%B6-tutkimus-7.-Esitys-ja-toiseus.pdf

Tieteen termipankki. Haettu 11.3.2024. *Kirjallisuudentutkimus: mimesis*. Osoite: https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:mimesis.

Wikipedia-projektin osanottajat. Haettu 2.3.2024. *Copypasta. Wikipedia.* Osoitteesta: //fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Copypasta&oldid=22183433

## JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET

Opinto- ja työpäiväkirjat vuosilta 2019–2024. Miika Suonperän opintopäiväkirjat vuosilta 2019–2024.

Suonperä, Miika. 2021. Murre-opintojakson demonstraatiotaltio. Tampere: Teatterimonttu.

Jansson, Emilia. 2024. Haastattelu näyttelijä Emilia Janssonin kanssa 27.1.2024.

**ESITYKSET, ELOKUVAT JA VIDEOT**

*Copy Pasta Cut*. 2023. Teatteriesitys. Tampere: Näty. Ohjaus: työryhmä.

*Jim & Andy: The great beyond.* 2017. Ohjaus: Chris Smith. Dokumenttielokuva. VICE films. Netflix.

*Lachen*. 2008. Baehr, Antonia.

*Rankaisijat eivät lannistu*. 2016. Video. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=Ix4GAHcOUwI

*Rankaisija promot*. 2022. Promootiovideo showpainitapahtumaan *Myllyt Montussa 2022*. Toteutus: Miika Suonperä, Aino Karlstedt ja Katriina Lilienkampf.

*Rottien pyhimys*. 2023. Teatteriesitys. Hämeenlinnan teatteri. Alkuperäisteksti: Anneli Kanto. Ohjaus: Milko Lehto.