

TAMPEREEN YLIOPISTO

Laura Marleena Halonen

ULOS FIGUURISTA:

Mitä nyky näyttelijänä ruumiillistan ja miten

Teatteritaiteen maisterin opinnäyte

Maaliskuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Yksikkö – School Viestinnän median ja teatterin yksikkö CMT	
Tekijä – Author Laura Marleena Halonen	
Työn nimi – Title Ulos figurista: Mitä nykynäyttelijänä ruumiillistan ja miten	
Oppiaine – Subject Teatteritaide	Työn laji – Level Maisterin opinnäyte
Aika – Month and year Maaliskuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 45
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Opinnäytteeni aihe on nykynäyttelijä. Pohdin mikä tekee nykynäyttelijän tai mitä nykynäyttelijä tekee. Opinnäyte on katsaus Nätyllä opiskelemaani aikaan. Se tuo esiin, miten ajatukseni näyttelijyydestä, näyttelijän taiteesta ja tekniikasta sekä nykyesityksestä on opiskeluaikani kehittynyt. Samalla tulen kuvanneeksi opetusta ja sen muutosta Teatterityön tutkinto-ohjelma Nätyllä. Teen myös pienen katsauksen esiintyjän historiaan.</p> <p>Kirjoitan opinnäytteessäni auki ajatuskulkuni näyttelijän taiteesta viimeisen vuoden aikana: miten se on kehittynyt ja miten olen sitä tietoisesti kehittänyt. Ensimmäisessä luvussa tarkastelen näyttelijäntaiteen tekniikoita Nätyllä saamani opetuksen näkökulmasta. Esittelen myös kehittämäni submateriaalisuuden käsitteen. Toisessa luvussa pohdin esiintyjää laajemmassa näkökulmassa ja suhteessa kuvataiteen historiaan. Esitän ajatuksen esiintyjän teatteriperinteen isän lisäksi löytyvästä lainaäidistä kuvataiteen puolelta. Kolmannessa luvussa käsittelen virettä, epävirettä ja ylivirettä esitystapahtumana. Kuvaan mitä kehoni välineajattelusta luopuminen minulle tarkoittaa. Neljännessä eli viimeisessä luvussa esittelen ajatukseni näyttelijän non-figuratiiivisesta materiaalista ja figuroitumisen tekniikasta.</p>	
Asiasanat – Keywords nykynäyttelijä, submateriaali, viritys, non-figuratiivisuus, figuuri	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

Johdanto	1
1. Käsitteet ja paluu menneisyyteen	2
1.1 Formalistinen Eskola	4
1.2 Käsitteellistämistä: ”kaksi tilaa”	10
1.3 Submateriaalisuus	14
2. Esiintyjä ja käsitetaide	21
3. Vire, epävire ja ylivire	25
3.1 Vire	25
3.2 Epävire	30
3.3 Ylivire	34
4. Non-figuratiivisuus ja figuroituminen	37

Johdanto

Tämän opinnäytteen aihe on nykynäyttelijä. Opinnäytteessäni pohdin ja käsitteellistän sitä, millainen nykynäyttelijän tehtävä esityksessä on: Mikä tekee nykynäyttelijän tai mitä nykynäyttelijä tekee? Miten hän sen voisi tehdä? Opinnäyte on katsaus Nätyllä opiskelemaani aikaan. Se tuo esiin, miten ajatukseni näyttelijyydestä ja näyttelijän taiteesta ja tekniikasta sekä nykyesityksestä on opiskeluaikana kehittynyt. Samalla tulen kuvanneeksi opetusta ja sen muutosta Teatterityön tutkinto-ohjelma Nätyllä. Teen myös pienen katsauksen esiintyjän historiaan.

Työn lähtökohtana on kokemus perustavasta ristiriidasta nykyesityksen ja, toistaiseksi vielä, nyky-etuliitteettömän näyttelijän ristiriitaa. Opinnäytteessä keskityn oman näyttelijäntaiteeni ”paradigman muutokseen”, joka on myös heijastuma koulutukseni puolivälissä tapahtuneesta professuurin vaihtumisesta. Kirsi Monni kuvaa väitöskirjassaan *Olemisen poeettinen liike* paradigman muutosta tanssin alueella muutokseksi muotoillun objektikehon välineajattelusta eletyn kehon ajatteluun. Mukailen Monnin ajatusta ja pohdin, mitä se voisi merkitä suhteessa käsityksessä omaan näyttelijäntekniikkaani ja näyttelijäruumiiseeni.

Keskustelen myös Hanna-Leena Helavuoren artikkelin *Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?* kanssa. Ajatteluni näyttelijän tekniikasta on kehittynyt paljon professori Pauliina Hulkon opetuksessa, jonka heijastumaa Näyttelijän taide ja nykyaika -tutkimusryhmän julkaisussa *Nykynäyttelijän taide* tarkastelen.

Käsitän näyttelemisen ja teoksen tekemisen erilaisten prosessien yhteen kietoutumaksi; olen niissä sekä ihmisenä että näyttelijänä jatkuvassa prosessissa, jonka keskelle produktio aina osuu ja johon se aina vaikuttaa. Etsiessään tapaa puhua ja neuvotella esityksen maailmasta monet puhuvat taiteellisesta prosessista ”oliona”, joka ikään kuin haluaa jotakin tai ilmenee jollain tavalla. Työryhmän yhteisen prosessin lisäksi näyttelijällä on myös oma ”hiljainen” prosessinsa, johon kuuluvat esimerkiksi tekstin opettelu, materiaalin luominen, säätäminen ja harjoittelu. On suuria eroja siinä, kuinka paljon kukin näyttelijä ja ohjaaja tätä prosessia jakaa tai

sanallistaa. Tarkastelen opinnäytteessäni nimenomaan näyttelijän prosessia nykyesityksessä.

Käsittelen aihetta nykyteatterista saamieni kokemusten pohjalta, minkä lisäksi tarkastelen näyttelijän tekniikkaa suhteessa siitä käytyyn keskusteluun sekä kuvataiteeseen ja sen historiaan, jotka ovat minulle teatterin ohella tärkeä taiteenala.

Silja Rantanen käsittelee kuvataiteen väitöskirjassaan *Ulos sulkeista: Nykyaiteen teosmuotojen tulkintaa* sitä, miten merkitys tai sisältö eri teosmuodoissa syntyy ja mihin se niissä asettuu. Rantasen ajattelu on ollut minulle tärkeä innoittaja omien näyttelijäntaiteellisten tekniikoiden, eräänlaisten teosmuotojen etsimisessä. Rantanen lainaa Foucaulta:

Maalausta analysoitaessa voidaan rekonstruoida maalarin piilevä diskurssi. Voidaan pyrkiä löytämään hänen hapuilevat intentionsa, jotka eivät loppujen lopuksi ilmene sanoissa, vaan viivoissa, pinnoissa ja väreissä. Voidaan yrittää paljastaa julkilausumaton filosofia, jonka oletetaan muodostavan hänen maailmankuvansa. (Foucault, lain. Rantanen 2014, 21.)

Kirjoitan opinnäytteessäni auki ajatuskulkuni näyttelijäntaiteesta viimeisen vuoden aikana: miten se on kehittynyt ja miten olen sitä tietoisesti kehittänyt. Ensimmäisessä luvussa tarkastelen näyttelijäntaiteen tekniikoita Nätyllä saamani opetuksen näkökulmasta. Toisessa luvussa pohdin esiintyjää laajemmassa näkökulmassa ja esitän ajatuksen esiintyjän teatteriperinteen isän lisäksi löytyvästä lainaaidistä kuvataiteen puolelta. Kolmannessa luvussa käsittelen virettä, epävirettä ja ylivirettä esitystapahtumana. Neljännessä eli viimeisessä luvussa esittelen ajatukseni näyttelijän non-figuraatiivisesta materiaalista ja figuroitumisen tekniikasta.

Lopuksi pieni ohje lukijalleni: Käytän sanaa keho puhuessani henkilökohtaisesta kehostani ja sanaa ruumis, kun puhun näyttämöllisestä ruumiista ja ruumiillistamisen tekniikasta.

1. Käsitteet ja paluu menneisyyteen

Tässä opinnäytteen luvussa esittelen ajatusprosessia, joka on johtanut näyttelijäntekniikkani ankkuroitumiseen jo olemassa oleviin käsitteisiin sekä esittelen muutaman itselleni kehittämän käsitteen, joissa tiivistyy minulle olennainen näyttelijäntaiteellinen oivallus. Luvussa tulee kuvatuksi myös eräänlainen lähtötilanne, koulutuksen näkökulmia ja tapoja Nätyllä.

Osallistuin vuonna 2012 Näтын kansainvälisen yhteistyöhankkeen Prosperon tiimoilta järjestettyyn työpajaan, jota piti japanilainen nykyteatteriohjaaja Toshiki Okada. Työpajaan osallistui neljä nätyläistä opiskelijaa ja vajaa parikymmentä belgialaisen Liège:ssä toimivan näyttelijäkoulun opiskelijaa. Okada esiteltiin suurena nykyteatterin japanilaisena guruna. Ymmärtääkseni tämä oli ensimmäinen työpaja, jonka ohjaaja piti opiskelijaryhmälle tai oman ryhmänsä ulkopuolisille esiintyjille. Kurssilla tutustuttiin Okadan työskentelytapaan harjoitteilla sekä esittämällä ja harjoittelemalla osia hänen vanhasta produktiostaan *Five Days in March*. Okada ilmaisi metodinsa perusidean olevan ”to deliver the image of the space to the audience”. Näyttelijän tuli olla kahdessa tilassa, näyttämön todellisuudessa ja ”the imagen” todellisuudessa, joka välittyisi yleisölle näyttelijän tiedostamattoman liikehdinnän välityksellä. Muistelen, että tehtävät olivat jopa niin tarkkoja, että näyttelijän tiedostamattomasta liikehdinnästä tulisi pystyä päättämään kuvitellun huoneen (”the image”) sisustus, mutta tätä sisustusta ei saanut mimeettisesti näyttää. Eräs harjoite meni siten, että Okada pyysi meitä kertomaan parillemme jostakin kotimme huoneesta: missä kohtaa huonekalut ovat ja millaisia ne ovat. Sitten pari meni lattialle tämä ystävän huoneen pohjapiirustus mielessään muistaakseni puhumaan jotakin muuta tekstiä. Tehtävä tuntui minusta telepatiayritykseltä ja raapustin työpäiväkirjaani hermostuneena: ”Huomaan, et mut on opetettu aika konkreettiseksi kun en nyt jotenkin osaa arvostaa jotain mitä ei voi nähdä.” (Työpäiväkirja 9.10.2012) Istuimme viikkotolkulla yleisössä, kun jokainen meni vuorollaan yrittämään, mutta me kurssilaiset emme tuntuneet saavan kiinni mitä lattialta haettiin ja millä keinoilla. Okada ja me emme löytäneet minkäänlaista yhteistä sanastoa. Joka päivä, kun luulimme ymmärtäneemme Okadan harjoitteen logiikan, tuli uusi neuvo, joka särki koheesion, jota työpäiväkirjoihimme olimme tuhartaneet. Ehkä Okadalla ei vielä tuolloin ollut sanastoa tai hän ei ollut löytänyt vielä sopivia harjoitteita, miten ohjeistaa ja sanallistaa haluamaansa lopputulosta, ja toisaalta meillä ei ollut näyttelijän teknistä ja

kulttuurista ymmärrystä ymmärtää häntä. Kurssilla oli myös poikkeuksellisen ikävä tunnelma, ja työpajasta onkin tullut paljon vitsailtua myöhemmin meidän neljän kurssille osallistuneen Nätyläisen kesken. Opinnäytettä kirjoittaessani palaan muistiinpanoihin Okadan työpajasta ja häpeäkseni ja hämmästykseni saan huomata, kuinka paljon Okadan metodi itseasiassa muistuttaa tekniikoita, jotka olen aivan viimeaikoina sisäistänyt nykynäyttelemiseksi.

Todennäköisesti syy kurssin yhteisen sanaston löytymättömyyteen ei ollut pelkästään Okadan tai meidän kokemattomuutemme, vaan myös eri perinteet. Phillip Zarrilli kirjoittaa:

Western approaches to acting tend to (over) emphasize 'action' without due consideration of how the actor can enter a state of open sensory/ perceptual receptivity in the moment. (Zarrilli 2013, 11).

1.1 Formalistinen Eskola

Toiminnan ylikorostuminen eräänlaisen aistitajunnallisen todellisuuden sijaan määrittä paljon myös minun kandidivaiheeni opiskelujaksoa, jota tuolloin Okadan kurssin aikaan elin. Näin jälkepäin, maisterin opinnäytettä kirjoittaessani, olen alkanut hahmottaa ja nimittää tuota kandidivaiheen aikaa formalistiseksi aikakaudeksi. Formalistinen kauteni näyttämötyön lehtori Hanno Eskolan johdolla tähtäsi eräänlaisten muotoseikkojen intresseihin, mikä valitettavasti jollain tapaa mykisti jotain sellaisesta tajunnallisuudesta, jonka olin intuitiivisesti aikaisemmin liittänyt näyttelemiseen ja taiteen tekemiseen. Koen, että Eskola opetti meille erittäin muoto-orientoitunutta teknistä ajattelua: yksin ja yhdessä näytteleminen perustui vahvasti koreografioimiselle, jonka arvo oli mielestäni sen laadullisessa samannäköisyydessä Eskolan omiin mieltymyksiin. Emme mielestäni koskaan keskustelleet näyttelijän kokemuksellisesta näkökulmasta tai sisällöistä, siitä miten näyttelijäntyölliset ratkaisut merkityksellistyvät kokonaisuudessa. Seuraavaksi avaan asiaa havainnollistamalla muutamia Eskolan perustekniikoita.

Yksi Eskolan opettamista perustekniikoista on nimeltään *sonomobiili*. Siinä rakennetaan ensimmäiseksi esimerkiksi viiden liikkeen koreografia. Liikkeet voi rakentaa inspiroituen mistä tahansa. Ensimmäisen kerran tehtävänantona oli muistaakseni sana, joka oli kirjoitettu oudolla fontilla kuten *alokse*. Tarkoitus oli tehdä

kustakin kirjaimesta yksi liike. Muistelen, että kerran meidät lähetettiin ulos nappamaan liikkeitä ihmisten toimintoja matkien. Sitten tätä liikesarjaa ”loopattiin”, eli toistettiin putkeen, ja sitä voitiin ”transponoida” pienemmäksi esimerkiksi versioimalla liikesarja istumisasennossa. Liikesarjaa voi ”jemmata” eli transponoida niin pieneksi, että sitä saattoi pitää yllä vaikka kohtauksessa. Katson oikeudekseni kutsua Eskolan opetusta formalistiseksi myös sen vuoksi, että meitä edeltävän vuosikurssin toiveiden perusteella meille järjestettiin ”tunnekurssi”, jolla myös tunteita kuitenkin esitettiin sonomobiiliin kautta. Katsoimme myös Charles Darwinin kirjasta eri tunteiden ulkoisia merkkejä. Eskola sanoi, että voimme opetella itkemisen fyysistä toimintoa kotona. (Muistelen, kuinka kotiläksynä yritin punnertaa kyyneleitä silmiini. Ei onnistunut.)

Suhde kehoon oli opetuksessa tulkintani mukaan välineellinen, sillä emme keskustelleet muistaakseni koskaan, miltä näyttelemisen kokemus tuntuu tai aiheuttaa. Näyttelemisen syy oli nähdäkseni erilaisten representaatioiden tuottamisessa. Mielestäni Eskolan taktiikka ottaa välimatkaa psykorealistiseen perinteeseen ja representaation ongelmaan oli välttää kaikkia tavanomaisia ja ilmeisiä näyttelijäntyyllisiä ratkaisuja. Eskolan motto oli ”Do it differently”, ja ilmeinen oli hänen Näytyn opiskelijoista muodostuvan armeijansa vihollinen. Käytän tätä metaforaa, koska muistan kerran jostakin syystä tuskaisesti parahtaneeni, että ”eihän me olla missään armeijassa”, mihin Eskola vastasi, että ”vittu ollaanhan”. Tämä anekdootti (Eskolan mukaan yksi anekdootti voi kuvata enemmän kuin tuhat kirjaa) kertoo myös ilmapiiristä, jonka koin erittäin ongelmalliseksi paitsi suhteessa taidekouluun myös yhteistaiteilijuudessa työstettävään teokseen. Uskon, että tällainen perinne on osasyynä näyttelijän emansipaation projektille, jonka voidaan ajatella ponnistaneen ohjaajan *auteur*-ajan näyttelijän alisteista asemasta (ks. Hulkko 2011, 43; Helavuori 2011, 102).

Mielestäni me, enemmän kuin kokeilimme ja havainnoimme omien havaintojemme kautta näyttelemisen hetkeä, opiskelimme Eskolan estetiikkaa, johon kuului aivan erityisiä näyttelemisen kriteereitä. Siinä esimerkiksi tulisi olla pehmeä ja elastinen, koko ajan liikkeessä ja mieluiten joka raaja erisuuntaan. Erityisen paljon kiinnitettiin huomiota käsiin. Kädet eivät saaneet roikkua vaan niiden tuli olla liikkeessä, mutta ei missään tapauksessa kuvittaen sitä mitä puhuu. Käsien mielenkiintoisen liikkeen ylläpitämiseen oli olemassa tekniikka nimeltä ’viittomat’. Opettelimme viittomakieltä,

jolla saatettiin vaikka samaa tarinaa takaperin, jota suu kertoi etuperin. Tulkitsin kandidivaiheen opetusta siten, että näyttelemisen ole ajatusta tai havainnointia, vaan se on produkti, joka tuotetaan. Tämä käsitys myöhemmin on näyttäytynyt minulle prosessin puutteena. Produktion harjoituksissa saatoimme istua ja miettiä minkälaista, ”jengaa” eli tulkintani mukaan, jekkua keksisimme kohtaukseen. Nämä jengat usein syntyivät kartoittamalla ensin ”peliväline” esimerkiksi näytelmätekstissä mainittu kirje. Kirjettä ei kohtauksessa missään nimessä esimerkiksi vain anneta sen tuojalta lukijalle, vaan yritetään kehittää näyttämötoimintaa, kuljetuksia, siitä mitä kaikkea mahdollista tälle kirjeelle, sen tuojalle ja lukijalle voi kohtauksen aikana tapahtua. Harjoituksissa saatoimme muistikuvani mukaan istuen miettiä ja keksiä näitä tapahtumia ennemmin kuin siten, että kokeilemalla löytyisi näitä kuljetuksia. Tämä kuljetus oli ikään kuin produkti, joka piti seuraavaksi harjoitella sujuvaksi, mieluiten muualla kuin ohjaajan edessä.

Minusta tuntui, että Eskola ei sietänyt katsoa keskeneräistä ja tämä sai aikaan sen, että ratkaisut eivät löytyneet ”lattialla kokeillen”. Muistan, kun kerran kokeilimme ensi kertaa erästä kohtausta esityksestä *Tohvelisankarin rouva* (2012), jossa näyttelin Lempiä. Olimme jääneet niille sijoille edellisen kohtauksen päätyttyä tai sitten päätin aloittaa kohtauksen sohvan selkänojalla seisten. Varmaankin toisen repliikin kohdalla laskeuduin sohvalta, ja Eskolan huutaen keskeytti kohtauksen ja hän kiroillen torui minua siitä, että olin vaihtanut hyvän aseman. Nykyisen koulutukseni perussanasto, kuten tuntu ja tuntuisuus (ks. esim. Hulkko 2011 ja 2013), oli kaukana: koin, että olin osa teatterikonetta itsekin eräänlaisena teatterikoneena, joka kykenee eriyttämään, pilkkomaan, itseään eri osiin, ja laittaa nämä osat koneen tavoin toimimaan. Paradoksaalisesti kehoni välinearvo korostui tämän asenteen heijastuessa myös kehotietoisuus- ja puheopintoihin. Tunsin, että olin kouluttamassa väline-itseäni. Ajattelen, että tuossa vaiheessa jotenkin hukkasin itseni kokevana ja tuntevana ihmisenä ja ruumiina – mihin vaikutti varmasti moni muukin asia kuin pedagogiikka.

En siis raapustellut työpäiväkirjaani teatterikouluni kokemuksia, vaan hahmottelin orastavaa käsitystäni nykynäyttelijyydestä ja kirjoitin kandidaatin opinnäytetyöni siitä, että nykynäyttelijyyttä kuvattiin aina vain suhteessa psykorealismiin, siis ei-psykorealisticena. Koska en ollut saanut niin sanottua psykorealisticista koulutusta, koin, että olen näyttelijän positiossa jonkinlaisessa tyhjiössä tai jopa ylimenovaiheessa suhteessa muuhun teatteriin. Tämä sai minut kysymään, mitä siis

oli tarkoitus näytellä ja ennen kaikkea *miten*? Mitä nykyaikaisella näyttelijäntyöllä tarkoitettiin, mitä näyttelemisen edes oli?

Koin, että monet tuona kandi aikana opiskelemani ja löytämäni näyttelijäntyölliset ohjeistukset olivat sen tyyppisiä, että huonoissa jutuissa itseä voi viihdyttää erilaisin ilmaisullisin keinoin. En kokenut saavani tietoa siitä, millä tavoin nykynäyttelijänä minun tulisi lähestyä esityksen aiheita ja sisältöä. Eikö koko työryhmän tulisi puhaltaa jollain tapaa samaan suuntaan eikä askarella omiaan selviytyäkseen? Mietinkin, millaisilla käsitteillä meitä opetettiin tarttumaan aiheisiin ja sisältöihin. Jälkeenpäin katsottuna voidaan kysyä, eikö ollut kyse nimenomaan tekstin ylivallassa, jos näyttelijälle piti keksiä ”toimintoja” vain sitä silmällä pitäen, että teksti saataisiin tehtyä näyttämölle? Samaan ongelmaan olen törmännyt niin sanotuissa nykyteatteriproduktioissa.

Maisterivaiheeseen siirryttyäni, ja ehkä uuden professuurin siivittämänä, painopisteeni alkoi vähitellen liikkua toimintojen sijaan kohti holistisempaa käsitystä psykofyysisen näyttelijän ilmaisusta. Nykyään näyttelemiseni ankkuroituu muun muassa *Nykynäyttelijän taide* -kirjan päättävän artikkelin ”Ehdotus nykynäyttelemisen kieliopiksi” sanastoon. Vaikka olenkin tietoinen tämän nykynäyttelemisen kieliopin jo tapahtuneesta täsmentymisestä Näyttelijän taide ja nykyaika -tutkimusryhmässä, luen tässä opinnäytteessä *Nykynäyttelijän taide* -julkaisua heijastumana Nätyllä saamastani opetuksesta. *Viritys* on keskeinen käsite kirjan mainitussa osiossa sekä tutkimukseen osallistuneen Pauliina Hulkon opetuksessa Nätyllä. Kirjassa viritys määritellään seuraavasti: ”Viritys on psykofyysinen (mielen)liike tai liikesarja, jolla herätetään ja otetaan käyttöön ruumiin psykofyysisiä voimavaroja ja avataan aistikenttiä.” (Silde et alii 2011, 211). Viritys näyttelijäntekniikkana on alkanut tarkoittaa minulle kahta asiaa: ensinnäkin psykofyysisen kuvittelun tarkkaa tehtävää ja toiseksi myös eräänlaista valmistautumista kohta alkavaan näyttelemisen hetkeen. Viritys voi olla näyttelijän partituurin eli *scoren* sisällä oleva mielikuvittelun tehtävä kuten, että päälleni kaadetaan hiekkaa ja vaikutun tästä kehossa ja äänessä. Virittäytyminen voi olla myös luonnehdinta yhteisen tunnelman hakemisesta, esimerkiksi tapa aloittaa harjoitukset, jolloin työryhmä virittäytyy yhdessä tehtävään työhön erityisellä laadulla. Muistan, että myös edellinen tanssin lehtorimme Ari Numminen käytti esitykseen virittäytymistä laadullisena terminä. Kun tulemme harjoituksiin eri paikoista ja eri mielentiloilla, virittäytyminen on eräänlainen siirtymä ja yhteisen

mielen hakemisen tapa. Ajattelen sitä keinona tyhjentää (tai täyttää) mieli harjoituksia varten.

Virityksen ja virittäytymisen tekniikasta on tullut minulle eräänlainen näyttelijän taiteeni perusta, mutta se ei tapahtunut yhtäkkisesti. Opinnäytteen kirjoitusprosessi on syventänyt tätä virittäytymisen tekniikkaa minulle näyttelemisen luonnehdintana ja tekniikkana. Ennen kaikkea koen sen olevan eräänlainen paradigman muutos kehon välineajattelun muuttuessa taiteen ilmenemispaikaksi. Perustelen ja avaan tätä väitettä tässä opinnäytteessä useista näkökulmista. Samalla syvennän virittäytymisen tekniikkaa pitkin matkaa. Pohdin, mitä kaikkea se alkoi minulle tarkoittaa ja millaista muutosta se aiheutti ja vaati koko käsitykseeni havaitsemisesta ja näyttelemisestä ylipäätään.

Mainitsemastani Okadan kurssista syntyi minulle opinnäytteeni kiintopiste, sillä juuri tämä myöhemmin omaksumani virityksen tekniikka antoi minulle ymmärrystä Okadan metodissa siihen, mikä minulle oli aikaisemmin näyttäytyneyt käsittämättömältä. (Näin jälkikäteen ymmärrän Okadan esittelemisen nykyteatterin guruna.) Okadan kuvailema psykofyysinen vaikuttuminen mielikuvasta muistuttaa nykynäyttelijäntekniikkaa, jota olen myös Hulkon opetuksessa opiskellut. Minulle näissä psykofyysisen mielikuvasta vaikuttumisen tekniikoissa on olennaista kehon välineajattelun muutos, ja löydänkin Okadan kurssilla tekemistäni muistiinpanoista tällaiseen ajatteluun viittaavan merkinnän: ”Kuva herättää rentoutta, eikä oma puhetekniikka.” (Työpäiväkirja lokakuu 2012) Näyttelijä ei siis tuota produktia, fiktiivistä tapahtumaa tai merkkiä, vaan hän on yhteydessä mieli-kuvaan, ”the imageen”, joka vaikuttaa ja merkityksellistyy hänen kehossaan tapahtumana. Okadan kuvailema mielikuvasta vaikuttuminen, psykofyysisen näyttelemisen tila tai ihanne, näyttäytyy minulle nykynäyttelemisen luonnehdintana. Löydän samankaltaisia versioita 2000-luvun muotoiluista, jotka resonoivat käsitykseni nykynäyttelemisen kanssa. (Ks. esim. Silde et Alii 2011, Zarrilli 2013.)

On syytä tuoda esiin, että myös Eskolan opetuksessa oli psykofyysisiä mielikuvittelutehtäviä. Tämän yhtäläisyyden olin havainnut jo tuolloin Okadan kurssilla tekemissäni muistiinpanoissa: ”Okada: ’Yleisö näkee, että esiintyjällä on jotain takana/mielessä, jota ei voi nähdä.’ Tosi Hannomaista, vrt. heiluu kuin heinäseiväs.” (Työpäiväkirja lokakuu 2012) Eskola esitteli nämä

mielikuvittelutehtävät erilaisten sanontojen kautta, kuten ”nauraa kuollakseen” ja ”olla äimän käkenä”. Väittäisin kuitenkin, että tässä pysyteltiin representaation tasolla eli niillä haettiin esimerkiksi näytelmän henkilöiden ominaisuuksia ja tilanteita. Tästä kertoo myös se, että näiden tehtävien materiaali (sanontatavat mielikuvittelutehtävänä) rajautui nimenomaan ihmisen tunteiden kuvaamiseen käytettyihin ilmauksiin. Toinen yhtäläisyys Eskolan opetuksen ja ”Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi” välillä on mielestäni eräänlainen ”horjumisen” laatu (Silde et alii 2011, 214). Samankaltaisen horjuttamisen merkitys Eskolalla ilmeisesti perustui siihen, että hänen mielestään näyttelijän ilmaisu on kiinnostavaa silloin, kun tämä ei täysin saa psykofyysistä kontrollia vaan ikään kuin horjuu. Hän ei sanoittanut estetiikkaansa näin, mutta tulkitsen, että Eskolan ”näyttelijäntyötä vaikeuttavilla” tehtävillä tähdättiin tämänkaltaiseen efektiin. Saatoimme esimerkiksi samaan aikaan kertoa vitsiä ja muistella opettelemaamme viittomakielistä tarinaa. Myös sonomobiilin kuljettaminen muutoin tavallisessa kohtauksessa tuotti ”horjunutta” ilmaisua, puhumattakaan tietysti Näтын vieraan kielen hankkeista, joista meidän vuosikurssillemme osui kiinan kielen haltuunotto viidessä viikossa. Esitimme *Tohvelisankarin rouvan* Kiinassa Guangzhoussa 1200 hengen katsomolle vuonna 2012. Ilmaisua oli tuossa projektissa vähintäänkin horjunutta, sillä näyttelijäntyö oli vaikeutettu äärimmilleen: kun yritämme muistaa ja lausua kiinankielisiä repliikkejä sekä niiden tooneja, näytelmän koreografisten kuljetusten ja omien viittomiemme sekamelskassa.

Pohtiessani edelleen Eskolan opettamaa näyttelijän tekniikkaa, tunnistan sen yhtäläisyyden nykynäyttelijäntekniikkaan myös itseohjautuvuuden käsitteessä, jota myös Eskola käytti opetuksessaan. Hän varmaan tarkoitti sillä tekniikoita, joilla omaa ilmaisua voi ohjelmoida toimimaan muillakin kuin tekstin psykologian perusteilla. Mielestäni Eskolan ”nyky” ja itseohjautuvuus ilmenivät myös siinä, että kiinnostus oli näyttämöllisessä tapahtumassa, joskin fiktiivisen todellisuuden sisässä. Esitys ei ollut alisteinen näytelmälle, vaan eräänlainen ponnistus pohja, jotta päästään huvittelemaan näyttämöllisellä leikillä ja kommervenkeillä. Itseohjautuvuutta ja ehkä jopa ’näyttelijändramaturgiaan’ (ks. Hulkko 2011) – jota Eskola ei siis opettanut, vaan jota Nätyllä on tällä nimellä opettanut Hulkko – jollain tasolla vertautuvaa oli myös Eskolan perusseminaarikurssi, joka perustui lähes kokonaan sille, että me näyttelijät itse valmistimme pieniä esityksiä, *demoja*, erilaisista tehtävänannoista kuten

esimerkiksi taidenäyttelykäynnin pohjalta. Muistaakseni näitä demoja tehtiin opintojen alkuvaiheessa jopa useita päivässä. Näiden pienten esitysten opinnäytteeni kannalta ratkaiseva tekijä on se, että ne usein perustuivat sopimukselle siitä, mitä tehdään, eikä näyttämöllä kokeillen ja tästä kokemuksesta kiinnostuen. Toisaalta meille alkoi kehittyä kyky tuottaa itseohjautuvasti esitysmateriaaleja ensemblen kesken. Myös näytelmiä luettiin toiminnallisesti tekemällä niistä ”klovniversio”, eli lyhyt, karrikoitu ja puheeton pieni esitys. Shakespearen näytelmästä tehdystä klovniversiosta saattoi paikantaa tällä tavoin esimerkiksi dramaturgiset käännekohtat. Siksi olikin mielestäni suorastaan kummallista, että nämä Eskolan itsensä meille opettamat tekniikat eivät varsinaisesti päässyt oikeuksiin produktioprosesseissa. Paitsi yhden kerran, viimeisessä yhteisessä projektissa: *Ollin oppivuodet* -esityksen (2013) hieman kriisiytyneen ”Meksiko”-kohtauksen harjoituksissa eräs kurssitoverini pyysikin lehtorimme ohjaajan ja koreografin poistumaan, ja sanoimme, että osaamme tehdä kohtauksen itse loppuun. Tämä sopi heille mainiosti, ja mennessään he mutisivat, että koulutuksen tehtävä onkin tehdä opettaja tarpeettomaksi.

1.2 Käsitteellistämistä: ”kaksi tilaa”

Aloittaessani opinnäytteen kirjoittamista keväällä 2015 pohdin näyttelemisen hetkeä. Tarkoitan termillä eräänlaista näyttelemisen yksikköä, tiettyä muuttuvaa hetkeä, kun taas näyttelemisen käsitän isommaksi prosessiksi esimerkiksi scoren, eli partituurin rakentamiseksi. Näytteleminen on tietynlainen kokonaisuus, mutta näyttelemisen hetki on jotain hauraampaa, joka ei mielestäni aina toteudu mielekkäästi vaikka seisoisinkin näyttämöllä ja tekisin juuri sitä mitä oli sovittu. Sama scoren kohta saattaa toisena iltana olla todella mielekäs, ja toisena iltana tunnen olevani täysin hukassa. Näyttelemisen hetki tarkoittaa minulle jotain yksityistä henkilökohtaisten tuntemusten ja teoksen yhteenkietoutumaa, mikrokosmosta, jonka laatu, merkityksellistymisen ja arvottumisen periaate lopulta määrittää koko näyttelemisen makrokosmosta, näyttelijän tekniikkaani.

Näyttelemisen hetkellä yritin tuolloin keväällä 2015, opinnäytteen kirjoittamisen alkuaikaan, sanallistaa itselleni näyttelemisen kokemusta, jonka huomasin tuossa vaiheessa vielä artikuloituvan hankalasti tuon hetken päätyttyä ja siitä keskusteltaessa. Vaikka Hulkko oli pitänyt meille muutaman oppitunnin virityksestä näyttelijäntekniikkana, ei viritys ollut vielä syventynyt oman näyttelijäntaiteeni

varsinaiseksi perustaksi vaan vain yhdeksi mahdollisuudeksi. Pohdin näyttelemisen perustuksia ja vaikka olin jo liikkunut jonkin aikaa inspiroituneena taiteellisen tutkimuksen käsiteavaruudessa, sain nyt kauhukseni huomata, että havaintoni ja muistikuvani näyttelemisen hetkistä näyttäytyivät aluksi vain hyvin yksinkertaisessa valossa. Havaittiin, että joskus tuntuu tosi hyvältä, voimakkaalta ja luovalta, ja joskus tuntuu aivan kauhealta, jolloin pahimmassa tapauksessa itseä ei osaa auttaa yhtään. Kokemukset eri näyttelemiskerroista tuntuivat todella näin perustavanlaatuisesti erilaisilta. Näyttelemishetkeni vaikuttivat siltä, etteivät ne olisi ikään kuin määrällä mitattavaa ja karttunutta taitoa vaan jotakin enemmän on-off-tyyppistä toimintaa. Kun syväluotasin kokemuksiani, joista mahdollisesti kirjoittaa opinnäytteessäni, tajusin äkkiä eri näyttelemiskokemusteni irrallisuuden toisistaan; niiltä tuntui puuttuvan jonkinlainen yhteinen perusta, ja pitkään jouduin pohtimaan, mitä näytteleminen ylipäättänsä edes oli. Pelästyin kun tajusin, etten edes itselleni osaa selittää yksinkertaisella tavalla, mikä on näyttelemisiä yhdistävä peruseriaate muuttuvissa tilanteissa aina toisen esittämisestä ”itsenä” toimimiseen.

Aloin koota kokemuksiani näyttelemisen hetkistä huomaten, että ne määrittyvät joko mielekkäinä tai epämielikkäinä sen perusteella, onko oma kokemukseni ollut miellyttävä tai epämiellyttävä. Aloin pohtia niitä määrittäviä ominaisuuksia olettaen, että tällainen tislaukset tuottaisi jonkinlaisen näkymän siitä, miten mielekkääksi koettu hetki rakentuu ja merkityksellistyy.

Pohtiessani näyttelemisen perustuksia syksyllä 2015 palasin alussa mainitsemani Belgian-matkan muistiinpanoihin. Okadan perusideasta ”kaksi tilaa tilassa” alkoi vähitellen jäsentää mielekkäitä ja epämielikkäitä näyttelemisen hetkiä: kun olen kokenut itseni ilmaisuvoimaiseksi tai ylipäättään näytteleväni, olen tuntenut operoivani kahdessa tilassa, joista ensimmäinen on ”fyysinen” tai kompositionaalinen tila ja toinen kuviteltu tila. Ensimmäiseen tilaan kuuluu suhde konkreettisiin olemassa oleviin fyysisiin entiteetteihin, kuten näyttämön lavastus tai hengityselimistöni. Tämän todellisuuden hallintaan olen opiskellut erilaisia taitoja, kuten puhetekniikkaa ja esimerkiksi pallealihaksen toiminnan ymmärtämistä ja hallitsemista. Liitän myös kompositionaalisen tajun kehittämisen, esimerkiksi rytmin havaitsemisen, jostain syystä tähän konkreettiseen, ensimmäiseen tilaan.

Toinen tila on kuviteltu, mutta silti kokijalle eli minulle hyvin todellinen tila tai maailma, jossa vastaanotan ja tuotan eräänlaisia kuvia ja tuntemuksia. Siinä minulla on ikään kuin käytössäni näyttämö, johon heijastan omaa filminauhaani, kuin animaatiotaiteilija. Samankaltainen kuviteltu, mutta nähty maailma löytyy monista näyttelemisestä kirjoitetuista teksteistä. Esimerkiksi Konstantin Stanislavskilla tällainen mielikuva heijastuu ”eräänlaiseen kuviteltuun sisäisen näköni valkokankaaseen” (Stanislavski 2011, 120). Tämä sijaitsee kuitenkin tilassa: ”Filmi kyllä pyörii sisässäni, mutta sen heijastuksen näen ulkopuolellani” (mt., 121). *Näky* oli keskeinen käsite myös Turkan koulussa, kuten siitä tehty tutkimus osoittaa (ks. Silde et alii 2011, 36). Kahden tilan jäsenyyksen hedelmällisyys on minulle siinä, että havaitsen ja tunnistan sen avulla epämielekkään näyttelemishetken keskeisimmän ominaisuuden: epämielekkäissä näyttelemishetkissä en ole liikkunut kahdessa tilassa vaan näyttämönäni on ollut vain fyysinen todellisuus, ensimmäinen tila, enkä ole ollut psykofyysisestä mielikuvituksestani inspiroitunut.

Ingmar Lindh on antanut nimen *toinen ulottuvuus*, jollekin sellaiselle, joka tuntuu vastaavan käsitystäni kahdesta tilasta:

[The actor must] transpose his actions to *another dimension*. If his work does not provoke resonance, it does not stimulate associations. For example, 'action' does not simply mean tearing a newspaper to shreds. The act has to stir a new world in the actor and in others; otherwise his score remains a corpse instead of enabling him to act and react [...] to facilitate the changelling of his energy. (Lindh, lain. Zarrilli 2013, 17.)

Kahden tilan periaate alkoi syksyllä 2015 jäsentää havaintojani. Koin, että minulla on joukko onnistuneita kokemuksia ja epäonnistuneita kokemuksia, mutta niiltä puuttui edelleen jonkinlainen koheesio ja perusta. Mietin, minkälaiseksi toiminnaksi tai ajatteluksi näyttelemisen itselleni selittäisin? Minkä muotoiseksi kuvaisin ajatukseni? Miten voisin tehdä näyttelijän tajunnan dokumentointia? Millaisia käsitteitä tajunnassani on, minkälaisen estetiikan ja sisällön palvelukseen ne ovat syntyneet? Muistiinpanoissani näkyy miten yritän sanoittaa pohdintojeni tavoitetta:

Hetken taide – teatteritaiteen röntgenvalaisu: (olotilan, ajatuksen, olemisen) näyttelemisen hetken alkuräjähdysteoria

Millainen ajatus on, miten niitä syntyy, mikä on mielekäs flowtila, eli ajatuksia tulvii assosiatiivisesti ja miten ”tyhjää” itsekritiikillä täyttyvää ajatustilaa voisi välttää. Mitkä olisivat näitä katapultteja, jotka räjäyttää aarrearkun. (Opinnäytteen muistiinpano lokakuulta 2015)

Näyttelemisen hetken metafysiikkaa ajatellessani palaan erääseen harjoitteeseen Ken Main butokurssilta, jonka kävin Lahden Kansanopistossa vuonna 2011. Meidän tuli käydä, esittää, kukan matka siemenestä ruusuksi. Kun näin opiskelutovereideni nousevan lattialta ja muuttuvan joka solultaan niin ruusuksi, kuin ihminen vielä ihmisenä ollessaan voi muuttua, heidän kasvojensa ilmeen ja kehojensa solujen laajenevan ja muuttuvan mielen antaman tehtävän mukaiseksi taiteeksi, oma atomeista koostuva universumini liikahti. Opinnäytettä kirjoittaessani muisto yhdistyy jollain tavalla toiseen muistoon: kun ohjelmointi-insinööri-isäni selittää kosmoksen rakentumisesta ja DNA:n koodautumiskyvystä; miten jokainen solu ja atomi, joissa on sama DNA, tietää olevansa kuitenkin käden tai silmän solu. Samalla tavalla ruumiimme osaset alkavat muistuttaa mielikuvittelun tehtävää. Miettiessäni lokakuussa tuota näyttelemisen hetken metafysiikkaa kirjoitin muistiin: ”Olen nähnyt liikettä jonka denotaatio on kukka” (Opinnäytemuistiinpanot 5.10.2015).

Yrittäessäni tavoitella näyttelemisen perusteita ja näyttelijän ajattelutapaa alkoivat filosofian käsitteet denotaatio ja konnotaatio tuntua hyviltä tarttumaan näyttelemistapahtumaan. Mielestäni näytteleminen on ajatustaidetta, josta katsoja näkee mielikuvien fyysiset konnotaatiot – eleet. Minulle mielekkääseen näyttelemisen hetken kuuluu tunne kokonaisesta, lämpimästä ja rennosta kehosta. Pohdin, kertoisiko tällainen tuntemus siitä, että yksi kokonainen vahva mielikuva olisi psykofyysisesti erityisen inspiroiva. Olen harvemmin inspiroitunut kehon eriytystehtävistä kuten, että tekee kädellä toista ja päällä sitä ja lantiolla tätä. Kun ”on kukka”, koko ilmaisu muuttuu ideaksi tästä. Seuraavassa opinnäytteen muistiinpanossa käsitelen näyttelemistapahtumaa denotaation ja konnotaation käsitteiden avulla:

Näytteleminen on tavallaan denotaatio joka kulkee takaperin. Lopputulos on pääkallo, mutta siihen päästään mielikuvilla myrkystä, kuolemasta, hajusta, pelosta. Ja noi on ikäänkun näyttelijän bensaa. Miten erilaiset konnotaatiot on meidän ruokaa. (Opinnäytemuistiinpanot lokakuulta 2015.)

Näiden pohdintojen perusteella tein opinnäytteen valmisteluvaiheessa välitillinpäätöksen tekniikan tavoitteesta: Psykofyysinen mielikuvittelulla ja ruumiintunnulla löydetty idea, joka viritystason löydettyä itsessään generoi liikkeen, joka tuottaa tietyn (mielekkään) logiikan mukaan impulsseja ja näyttelijän dramaturgiaa. Ajattelen viritystä kosmoksen muotoisena ajatuksena: se laajenee

ytimestä kaikkiin suuntiin, on tietty ja konkreettinen. Sillä on alkupiste ja tulevaisuus, liike on sen resonointia. Liike on ajatuksessa ideana, eikä esimerkiksi tunnetila. Viritys viihdyttää mielikuvitustani kuvina, muistoina, tunteina ja tuntemuksina, joita yleisö ei näe. Se pitää minut kahdessa tilassa.

Suggestioon, transsendentaaliseen meditaatioon sekä transsendentaalisen idealismin ilmiöihin tutustumisen jälkeen päädyin loppujen lopuksi näyttelijäntaiteesta kirjoitettuun kirjallisuuteen ja hakemani ajatuksenmuodon sanalliseksi vastineeksi *Nykynäyttelijän taide* -kirjasta löytyi käsite *olotila*. Hyväksyin ja ymmärsin käsitteen yllättävän myöhäisessä vaiheessa ottaen huomioon, että minua maisterivaiheessa opettanut Hulkko oli yksi tutkimukseen osallistuneista tutkijoista. He kirjoittavat:

Se [olotila] on kokijalleen tarkasti määrittynyt kuvitteellinen ja henkilökohtainen kokemus- ja havaintoavaruus, kokonainen pieni maailma. Olotila koostuu liikkeistä, mielikuvista, tunteista, fyysisistä reaktioista, eleistä, äänestä, puheesta – kaikista näistä tai näiden yhdistelmästä. (Silde et alii 2011, 212.)

Minulle mielekkään ja epämiellekkään näyttelemisen hetken tunnistuspisteeksi tuli olotilan syntyminen. Olotila alkoi määrittyä mielekkään ja epämiellekkään näyttelemishetken rajapintana. Mielekkästä näyttelemisen hetkeä kuvaa, että olotila syntyy, ja epämiellekkästä, että se ei synny, vaan sitä joutuu ”esittämään”. Tällöin liikun vain ”ensimmäisessä tilassa”. Olotila ja kahdessa tilassa liikkuminen ovat minulle mielekkään näyttelemisen hetken kuvaus. Olotilan syntyminen toimii ikään kuin kokemuksen kahden tilan tilassa toteutumisen indikaattorina.

Seuraavaksi aloin miettiä, mikä on tämä toinen tila, mielikuvittelun tila, jonka koin syntyvän mielekkäissä näyttelemisen hetkissä. Pohdintojeni painopiste alkoi siirtyä fyysisen näyttämön toiminnasta sisäisen näyttämöni toimintaan. Sisäinen näyttämö on C.G. Jungin aktiivisen mielikuvituksen ilmenemiskaipa, jossa voi ikään kuin nähdä unia hereillä. (Sarvela 2010, 312) Jungin kautta etenin ajatukseen submateriaalisuudesta, jonka esittelen seuraavaksi.

1.3 Submateriaalisuus

Keskeiseksi nousi kysymys, mitä ajatella ja mistä virittyä? Psykofyysisen virittymisen taidosta tuli minulle näyttelijän tekniikkani, näyttelemisen, määritelmä. Näytteleminen on siis taitoa virittyä. Zarrillin mukaan näytteleminen on aina jollain

tapaa scoren rakentamista, sillä improvisoitu esityskin noudattaa yleensä aina jonkinlaisia sovittuja tai ihannoituja muuttujia. (Zarrilli 2013, 12) Zarrillin pohjalta päättelin näyttelemiseen liittyvän olennaisesti myös scoren, eli psykofyysisen partituurin ja komposition rakentaminen.

Eugenio Barban mukaan näyttelijällä on scoren lisäksi käytössään myös *subscore* (Barba 2010, 29). Hän kuvaa subscorea seuraavasti:

The subscore is an inner support, a hidden scaffold which actors sketch for themselves without intending to act it out. The subscore should not be confused with the meaning that the score will assume for the observer. (Barba 2010, 30.)

Subscore on myös minulle hedelmällinen termi, ja ymmärrän sen yhdeksi nimitykseksi tajunnallisuudelle, edellä mainitsemalleni sisäiselle näyttämölle, jolle olin haparoiden etsinyt käsitettä. Barba tuo esiin, miten subscoren voi täyttää mielikuvista, jotka syntyvät tekstin sisältämistä tilanteista, keksitystä tilanteista, muistoista, assosiaatiosta, maalauksen tekstuurista tai aiheesta, laulusta jne. Hän kirjoittaa, että Odin-teatterin näyttelijät valitsivat subscorensa itse. Onkin tärkeää, että subscore on oma ja henkilökohtainen. Barban oppilas ja Odin-teatterin näyttelijä Julia Varley kuvaa subscorea seuraavasti:

[Subscore is] an invisible physical/mental process, which accompanies, both in a fixed and fluctuating way, the actions that the spectator sees [...] It is not restricted to a conscious mental process based on images. The course that subscore follows can be linked to physical sensations, abstractions, information processed in different ways by the brain and remembered/forgotten by a memory, which I place my cells rather than in my thoughts. (Varley, lain. Zarrilli 2013, 16.)

Tunnistaessani subscoren aktivoitumisen mielekkäissä näyttelemisen hetkissä minulle nousee monta muistikuvaa Meriteatterista. Muistoni näistä näyttelemisistä ei ole kuva tilanteesta, jossa olin ja johon liittyy katsojat ja vastaanäyttelijät ja oma tunnelmani, vaan muistoni onkin näyttelemisen hetkessä luotu mielikuva. Oikeastaan muistakin vain mielikuvituksestani tai muistoistani tuolloin nousseen assosiatiiivisen, täsmällisen kuvan. Muistan, että hämärä kuva mummoni oikeasta lonkasta sai kehoni virittymään voimakkaasti. Tai sitten kehoni oli virittynyt tilanteeseen, joka taas nosti sisäiselle näyttämölleni mieli-kuvan mummoni lonkasta. On myös paljon kuvia, jotka eivät ole muistoja. Ne ovat ikään kuin tekstistä ja tilanteesta nousevia maalauksia, joita

maalaan vain itseni nähtäväksi ja joita psykofysiikkani taas heijastaa. Olen ikään kuin projektori yksin alati muuttuvassa maalatussa ja kuvitellussa maisemassa.

Nyt minulla oli perushavainto ”toisesta tilasta”. Halusin kuitenkin korostaa tuon tilan sisällöllistä ulottuvuutta enemmän kuin mielen partituuria, jolloin kehitin Barban käsitettä vielä edelleen. Tästä käsin kehitin ajatuksen *submateriaalisuudesta*. Se tarkoittaa niitä näkyjä, mielikuvia ja miellelyhtymiä, joiden kanssa näyttelijä työskentelee ”toisessa tilassa”. Submateriaalisuus on minulle oiva termi ja työväline havainnollistamaan ja erittelemään erilaisten esitysten rakentumisperiaatteita näyttelijän näkökulmasta. Toiset ohjaajat työskentelevät yhdessä näyttelijän kanssa myös submateriaalisella tasolla scorea rakennettaessa ja toiset ohjaajat eivät. Koen, että esimerkiksi edellisen tanssin lehtorin, Ari Nummisen, kanssa monesti luovaksi ja vapaaksi kokemani, työskentelyn ja esiintymisentila liittyivät juuri tähän, sillä Nummisen sanoitti ääneen monesti submateriaalista tasoa. Hän syötti meille mielikuvia, mutta koen, että hän myös jollain tapaa näki millaisia mielikuvia meille syntyi ja käytti näitä edelleen. Tästä mielestäni avautui luova tila ja yhteisen tekemisen tunnelma. Nummisen vuosikurssillemme vuonna 2012 ohjaama *Meren yllä monen värinen pilvi* -tanssiteos oli minulle erittäin vahva esityskokemus, ja onkin pohdintojeni kannalta kiinnostavaa havaita, että olen kokenut juuri tuon työn aikana saamani esiintymiskokemukset poikkeuksellisen tasavahvoiksi.

Submateriaalisuus tuo nähdäkseni esiin myös näyttelijän tajunnallisen aineksen herkästi muuttuvan luonteen. Submateriaalin voi vaihtaa, vaikka score pysyisi samana. Laulunumeroni *Hipsterit*-esityksessä (2016) toimii tästä havainnollisena esimerkkinä. Laulaessani ”Kun koti kauas jää” -laulua huomasin, että en voinut pitää samaa submateriaalia kovin pitkään ja ilman vahvaa submateriaalia huomasin kehoni taas herkästi hätäntyvän ja laulu alkoi tuntua hankalalta. Esimerkkinä yhdestä toimivasta, assosiatiiivisesta submateriaalista, jonka lauloin, oli mielikuva akvarelliväreistä, jotka laajenevat mustassa taustassa samalla tavoin, kuin ne leviävät kastettaessa sivellintä vesilasiin. Näin, kuinka värit kieppuvat ja muuttuvat, ja mietin aktiivisesti värien miellelyhtymiä ja vastavärejä. Barba kirjoittaa, että hän on havainnut, ettei ole väliä sillä, pitävätkö ulkopuoliset subscorea älykäänä tai mielikuvituksellisena tai originellina. Hän toteaa:

The subscore's quality is unimportant from other people's point of view. But from the actor's point of view it has to be extremely significant. It may be something childish, regarded as worthless or nonsense by those on the outside. (Barba 2010, 30.)

Itse ajattelen, että submateriaalisuus ei ole vain aistivoimaista improvisointia scoren sisällä, jotta score tai keho näyttäytyisi elinvoimaisena. Submateriaalisuus voi olla scoren eräänlainen tuki, jota esimerkiksi yllä kuvaamassa laulunumerossani kaipasin, mutta se voi olla myös koko scoren lähtökohta tai rakentumisperiaate. Näyttelijän ei siis tarvitse pukea ajatteluaan ensin esimerkiksi tarinan sisään, josta se voi ilmetä, vaan psykofyysinen olemistapamme voi asettua suhteessa maailmaan sinänsä.

Edellä kuvaamani submateriaalinen taito on minulla myöhemmin kiteytynyt kysymykseen siitä, millaiset olosuhteet osaan luoda omalle psykofyysiselle inspiroitumiselleni. Olen alkanut paikantaa omaa erityistä asiantuntijuuttani juuri näihin, suurilta osin pääni sisäisten olosuhteiden havainnoimiseen ja kehittämiseen. Ideaalissa tilanteessa näistä olosuhteista syntyvä tajunta täyttyy kuin itsestään submateriaalilla kun työskentelen esimerkiksi tekstimateriaalin parissa. Koen, että en työstä submateriaalia samalla tietoisella tavalla kuin muita ”lattialla” tekemiäni valintoja. Submateriaalin on esimerkiksi annettava olla rauhassa, jos haluan tulla kosketetuksi tai, että teksti koskettaa. Jos esimerkiksi taas otan itselleni paineita vaikkapa kyyneliä tuottamisesta, tulen aiheuttaneeksi sen, että tästä paineesta tulee submateriaalinen sisältö – itseä oikeasti koskettavan asian sijaan. Tietysti kaikki ei kosketa tai inspiroi itseä yhtä paljon. Opinnäytteen tekoaikana käynnistyneen *Nälänhätä*-produktion (*Nälänhätä* on Teatterikorkeakoulun ja Teatteri Takomon yhteistyöproduktio, jossa näyttelen. Esityksen ensi-ilta on toukokuussa 2016) ensimmäisenä harjoituskautena luimme koko tekstimateriaalin joka päivä läpi eri rooleissa. Huomasin, että inspiroitumiseni oli osittain verrannollinen sen kanssa, minkälaisia ennakkovaatimuksia mieleni oli ehittänyt materiaalista muodostaa. Esimerkiksi, että ”tuon kohdan pitäisi olla hauska.” Sitten tätä kohtaa lukiessani ajattelin vain tätä ennakkovaatimustani, mitä seuraava työpäiväkirjaotekin hyvin kuvaa:

Sit ajattelen vaan sitä kun luen enkä löydä sellasta aitoa kosketusta siihen tekstiin joka olis saattanutkin olla koomisesti virittynyt. Sit siitä on turha itseään myös soimata. Näin on jo ehtinyt tapahtumaan ja sen pyörittely siinä samalla on taas väärää submateriaalia. Sub-teksti on niinkun materiaaliin

esiintuotu näkökulma yleisölle luettavaksi. Materiaali on sit taas taipuisaa moniin sisällöllisiin valintoihin. (Työpäiväkirja 3.2.2016.)

Submateriaalista ”ilmatilaa” saattavat käyttää myös erilaiset introjektiot eli sisäistetyt auktoriteetit. Muistan lukeneeni, että Turkan entiset oppilaat saattavat kuulla opettajansa yhä vuosikymmenten jälkeen kommentoivan heitä näyttelemishetkellä. Huomasin pian submateriaalisen tason määritettyäni myös itse, että menneet auktoriteettini olivat eläneet tässä tajunnassani erittäin epäinspiroivana kommenttiraitana. Esimerkiksi kun mennessäni tekemään työharjoitteluani Takomolle (syksyllä 2015) palasin Helsinkiin, alkoi Helsingissä tekemäni kandiproduktion kovasanainen auktoriteetti yhtäkkiä, kahden vuoden jälkeen kommentoida näyttelemistäni. Varmasti Helsinkiin palaaminen sai kehoni fyysisesti muistamaan aiemmat hankalat tuntemukseni. Valitettavasti tämä kommenttiraita sai kehoni virittymään myös samalla, aiemmin koetulla tavalla varovaiseksi. Lisäksi oma kommenttiraitani saattaa häiritä näyttelemisen hetkeä. Päättelin, että subscoren olivat aiemminkin vallanneet rötöstelijät, jotka olivat aivan liian kauan saaneet rellestää tajunnassani häiriten näyttelemistäni ja keskittymistäni.

Tästä johtuen kehittelemäni minätilojen tekniikan, jolla saan siivottua kutsumattomat vieraat häiritsemästä keskittymistäni ja vapaata mielikuvitteluani. Apuna käytin Kati Sarvelan ajatuksia aktiivisessa mielikuvituksessa työskentelevistä minätiloista. Hänellä aktiivisen mielikuvituksen näyttämönä toimii niin sanottu *sisäinen teatteri*. Sarvela johtaa minätilojen käsitteen ego-state-terapiasta, jonka mukaan meissä asuu erilaisia persoonaosia, joilla on usein ristiriitaisia tarpeita. Sarvela kirjoittaa, että ”[h]armonia saavutetaan kun osien roolit kyetään ’neuvottelemalla’ nivomaan sopusointuiseksi ryhmäksi (Sarvela 2010, 26).

Ehdin hieman kokeilla minätiloja *Hipsterit*-produktion aikana. Minätilojen periaate antoi minulle mahdollisuuden tarttua ja työstää omaa submateriaalista työhuonettani ja käsitellä intensiivisen ja intiimin yhteistaitelijuuden harjoitusprosessia. En minä, eikä kukaan voi hallita mieltään, mutta nyt minulla oli jonkinlaisia työkaluja siihen. Voin irrottaa jonkun minätilan itseydestäni ja tarkastella sen tarpeita ilman, että koko harjoitusprosessini ja luomisvoimani ja -tahtoni, häiriintyy esimerkiksi yhden tietyn minätilan, yhden *figuurini*, huolista ja miellyttämisen tarpeista, ja voin paremmin suunnata keskittymistä taas työhöni. Se auttaa minua myös kestäämään ja erittelemään

erilaisia pettymyksen tunteita esiintymistilanteen jälkeen. Esimerkiksi *Hipsterit-*esityskaudella tarkkailin minätilojen neuvottelua seuraavasti: ensi-illassa koin keskittymiseni herpaantuneen minulle rakkaassa kohdassa. Sen sijaan, että olisin vajonnut itsesyytöksiin, rauhoittelin erästä minätilaani, sillä tiesin, että olin yrittänyt parhaani. Minätilojen pohdintaa *Hipsterit-*esityskaudelta työpäiväkirjassani:

Jos esityksen jälkeen minua vaivaa jokin ”huonosti” mennyt kohta, usein minulle aktivoituu lapsen kaltainen minätila, joka kokee petääneensä vanhemman. Sotilas minätilani taas ajattelee sen johtuneen liian laiskasta lämmityksestäni. Tutkija-minäni saattaa taas muistuttaa, että virittymiseni tapa tänään oli harkittu päätös eikä laiskuutta. (Työpäiväkirja 18.2.2016.)

Olin tutkinut submateriaalisuuden periaatetta jo jonkin aikaa, kun huomasin joutuvani hankalaan tilanteeseen. Olin määrittänyt näyttelemistäni siten, että osa taiteestani on ”näkyvää” kuten liike, ja osa näkymättömissä olevaa mielikuvitteluni ideamaailmaa. Huomasin myös, että edes voimakkaasti kuvittelemalla tai mielikuvan näkemisellä en välttämättä saavuta vapaata mielenliikettä kehossani. Kuva voi olla, tai voin pyrkiä ajattelemaan sitä mielessäni, mutta kehoni saattaa silti tuntua jäykältä, kankealta tai teennäiseltä, kun yritän liikkua. Kun muistelin menneitä näyttelemisen hetkiä, huomasin, että voimakkaimmat ja luotettavimmat olotilat olivat syntyneet yhteydessä fyysiseen liikkeeseen. Ikään kuin täsmällinen liike muistaisi tuntemuksia ja submateriaaleja. Huomasin myös, että vahva käsitys kokonaisuudesta vapauttaa tällaiseen olotilojen ”maailmointiin” (Monni 2004). Monnin avaa syventävän näkökulman näkyvän ja näkymättömän väliseen kiusalliseen dualistiseen jakoon. Monni kirjoittaa, että ”tanssin uudessa paradigmassa havainnoinnin suunta on kääntynyt katseen kautta havainnoituvasta objektikehosta, eletyn kehon ja kehon sisäisten aistien välittämän informaation havainnointiin” (mt., 32). Seuraava kuvaus avasi minulle tason, jossa minun ei tarvinnut enää kokea submateriaalista kokemisen tapaani vähemmän ”todelliseksi” tai näkyväksi:

Myös minä olen imenyt kulttuurisessa äidinmaidossa länsimaisessa ajattelussa vaikuttaneen historiallisen tavan käsittää todellisuus yliaistisen (idea) ja aistisen (aine) välisen erottelun kautta, vaikka tanssijan toimessani olenkin kokenut, että tietoinen liike avaa todellisuutta tavalla, joka ylittää henki-aine, sisältö- muoto erottelun (mt., 18).

Oivalsin, että materiaalin todellinen virittävä voima asuu minun kehossani. Eli kuten Rolf Elberfeldin asian ilmaisee: ”Bodily being is the zero point, from whence both

'fundamental sources' of knowledge – sensuality and understanding – unfold” (Elberfield, lain. Zarrilli 2013, 27). Samalla submateriaalisuudesta tuli vain yksi näyttelemisen hetken reaktiotuotteista, sen holistisuuden merkki. Kuten Monni tuo esiin, ruumiimme ei siis ole pelkkä väline, jolla maailman kohtaamme, vaan se on tajuntamme, havaintomme kokija, tulkitsija, muodostumispaikka ja -hetki. Teatteri voidaan ymmärtää näiden ruumiiden välisyydeksi.

2. Esiintyjä ja käsitetaide

Tässä luvussa tarkastelen nykyesiintymistä hieman laajemmasta näkökulmasta ja esitän ajatuskulkuani, josta löydän yhtymäkohtia etenkin Helavuoren artikkeliin *Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?*

Nykyteatteria on ahkerasti pohdittu ja ymmärtääkseni päädytty siihen, ettei sana itsessään enää tarkoita oikein mitään. Sen sijaan esiintyjää ja etenkin näyttelijää ei tässä nykyteatterikeskustelussa useinkaan ole käsitelty – esimerkiksi *Nykyteatterikirjassa* (Ruuskanen 2011) ei ole yhtään näyttelijän tai muunkaan esiintyjän kirjoittamaa artikkelia.

Olen näyttelijäkoulutukseni aikana pohtinut paljon nykyesitystä ja -esiintyjyyttä ymmärtääkseni syvällisesti, millaisessa kohtaa historiaa itse olen. Taideopiskeluun luullakseni kuuluu myös sellaisen ymmärryksen kartuttaminen, että tietää millaisesta ajattelusta nyt tehtävä taide syntyy. Minä pohdin, millaista teatteria tehdään ja millaista näyttelijyyttä minulta mahdollisesti oletetaan. Millaista on näyttelijän tekniikka teatterissa, joka on jo pitkään halunnut irrottautua näyttelemisestä kokonaan ja puhua nimenomaan esiintyjistä (Esim. Hulkko 2013, 96) – ja 2000-luvulla jopa ”uudesta esiintymisestä”? (Helavuori 2011, 101) Eräässä nykyteatterisanastossa ei enää haluta puhua edes esiintyjästä, vaan sen kohdalla lukee ”ks. Ihminen” (Numminen & Kilpi 2008).

Halusin selvittää itselleni omaa tekniikkaani ja näyttelijyyttä sen takana ymmärtääkseni, mistä ”uudessa skenessä” (Ruuskanen 2011) ja nykynäyttelijyydessä on kyse. Helavuori kirjoittaa:

Esiintyjästä tulee yhä enemmän myös vastuuta ottava, käsitteellistämään ja ajattelemaan kykenevä olento aikaisemman muiden intentioita toteuttavan näyttelemiskoneen ja maailmojen representoijan sijaan. Esiintyjä vertautuu käsitetaitelijaan. Nyt hän on se, joka havainnoi ja käsitteellistää ”ruumiin tuntojen” alueella. (Helavuori 2011, 108.)

Tämä sitaatti kiteyttää mielestäni monta nykyesiintyjään itsekkin liittämäni funktioita:

1. “vastuuta ottava, käsitteellistämään ja ajattelemaan kykenevä olento”: tekijyyden muutos

2. "muiden intentioita toteuttavan": ajatus näyttelijän emansipaatiosta
3. "havainnoi ja käsitteellistää 'ruumiin tuntojen' alueella": nykynäyttelemisen muutos näyttäytyy minulle nimenomaan ruumiin tuntoisuuden korostuneisuutena sekä näyttelijässä että katsojassa.
4. "representoijan sijaan"
5. "Esiintyjä vertautuu käsitetaiteilijaan.": Tähän ajatukseen syvennyn seuraavaksi.

Olin etsinyt nykyteatterin määritelmää, joka tavoittaisi "uuden skenen" muuttunutta suhdetta esiintyjyyteen. Usein huomaan palaavani lauseeseen, jonka olen kuullut ohjaajaopiskelijoiden mainitsevan. Erään produktion yhteydessä jopa keräsimme tämän nykyteatterin ja "konventionaalisen" teatterin eroja. Taululla luki myös silloin: "Nykyteatteri on suhdetta eleeseen eikä tekstiin." Kun sukupolveni ohjaajille tämä tuntuu olevan jonkinlainen perusohje, niin mitä se tarkoittaa näyttelijälle? Millaista näyttelijän tekniikkaa tähän tarvitaan tai on olemassa? Miksi tämä ei ole perustana nykynäyttelijälle? Mitä 'ele' tarkoittaa?

Ymmärrän siten, että ele ei ole näyttelijän *gestusta* tai gestiikkaa, vaan ele tarkoittaa esitystä tekona ja tapahtumana maailmassa. Eleen rinnastuessa tekoon tai tullessa ymmärretyksi tekona ollaan performanssitaiteen rajapinnassa, joka tulee tieteen termipankissa kiteytettyä seuraavasti: "kankaasta kehoon, teoksista tekoon". Nykyesityksen, esitystaiteen ja performanssin vaikuttumiset ja liukumiset toisiinsa ovat ilmeisiä, enkä näe niiden erottelua tässä kohtaa mielekkäänä, mutta huomionarvoista on, että performanssitaiteen ajatellaan syntyneen nimenomaan kuvataiteesta (eikä teatterista) ja yhdessä juuri käsitetaiteiden kanssa.

Onkin kiinnostavaa, että Helavuori vertaa nykyesiintyjää nimenomaan käsitetaiteilijaan. Jos näyttelijän nimeämisellä esiintyjäksi haluttiin tehdä pesäeroa nimenomaan näyttelemisen perinteeseen, niin voisiko saman periaatteen pohjalta ajatella, että performanssin ja esitystaiteen kontekstissa toimivan esiintyjä-*performerin* juuret löytyisivät kuvataiteesta? Voisiko siis ajatella, että nykyesiintyjä sai ikään kuin teatteriperinteen isän lisäksi äidin kuvataiteen historiasta? Kun vieläpä taidehistoriassa koko perinteessä juuri performanssitaide minulle näyttäytyy naisten haltuunottamana?

Helavuori vertaa nykynäyttelijää myös *readymadehin*, viitaten Marcel Duchampin 1910-luvulla taidenäyttelyyn tuomiin tavallisiin, arkisiin sarjatuotettuihin esineisiin. Hän kirjoittaa:

Esiintyjät ovat usein kuin readymadeja, valmiita otettavaksi sellaisenaan tai he ovat korvattavissa kuten Toisissa tiloissa -ryhmässä. Esiintyjän readymade, matriisiton esittäminen ja esiintyjän esinemäisyys tulevat taiteeksi vasta katsojan havaitsemisen kautta. (Helavuori 2011, 111.)

On kiinnostavaa, että näyttelijän emansipaation aikana näyttelijän esinemäisyys nostetaan useassa yhteydessä esiin. Myös Hulkko (2013) kirjoittaa esinemäisyydestä yhteydessä materiaalisuuteen taidehistoriassa. Juuri kuvataiteen "materialisoituminen", oman konkreettisuutensa ja materiaalisuutensa käsittäminen, on nähty keinoksi avata sille filosofinen ulottuvuus. Danto kirjoitti Andy Warholin *Brillo*-laatikosta (1964), että "taide tulee tietoiseksi omasta filosofisesta luonteestaan" (Danto, lain. Katjamäki, Veivo 2007, 25). Duchamp etsi readymade -teoksillaan vaihtoehtoja esineiden representoimiselle maalauksissa ja alkoi "presentoida" esineitä sinänsä taiteena (Moma-verkkomateriaalit). Duchampia voidaan pitää esi-isänä käsitetaiteelle, jossa teosta edeltävä ideaa on pidetään tärkeämpänä kuin itse teosta, artefaktia.

Helavuori jakaa nykyesittämisen kahteen: "[M]eillä näyttää olevan kahtalaista uutta esittämistä: sellaista, joka näyttää ja manifestoi omaa materiaalisuuttaan, ja toisaalta metafyyssisten kysymysten äärelle usuttavaa esittämistä. Materiaalisuutta manifestoivalla esittämällä tarkoitan hyvin konkreettista ruumiiseen sidottua aineellisuutta vailla metafyyssisiä abstrakteja tulkintoja." (Helavuori 2011, 109).

Voisi ajatella, että tällainen näyttelemisen paikantuminen ruumiissa ja lihassa, konkreettisesti ja esinemäisesti, niin ikään avaa filosofisen ulottuvuuden sekä kun nykyesityksen ajatellaan korostuvan juuri tiettyssä paikassa tapahtuvana tapahtumana. Yhteys readymadehin sekä sen jälkeläisiin käsitetaiteisiin ja performansseihin jollain tavalla resonoi ja sanoittaa toisella tapaa myös minun kokemustani nykyesityksen opiskeluprosessistani, etenkin professori Hulkon kaudella. Varsinkin Dokumentti ja teatteri -kurssi tuntuu monella tapaa inspiroineen käsitystäni nykynäyttelemisestä. Kurssilla katse suunnattiin monessa mielessä jo olemassa oleviin materiaaleihin, kuten esineisiin, ja niiden kanssa näyttelemiseen, mikä synnytti minulle merkittävästi uudenlaista näyttelemistapaa ja -ajattelua. Tällaisia näkökulmia ovat esimerkiksi:

miltä esine tuntuu, mitä merkityksiä se kantaa ja mitä sen outouttaminen mahdollistaa. Teatterin lähestyminen performanssia (sen tullessa käsitetyksi juuri ruumiina ja tapahtumana tietyssä paikassa) on tähdentynyt minulle juuri tällaisen dokumenttiajattelun kautta. Kurssilla opettanut Pilvi Porkola vertaa väitöskirjassaan teatterin ja performanssin suhdetta todellisuuteen seuraavasti: “Teatterissa vastaava kysymys suhteesta todellisuuteen on aktivoitunut erityisesti dokumenttiteatterin myötä” (Porkola 2014, 150).

On kiinnostavaa, että käsitykseni ruumiissani maailman kohtaavasta itsestä syveni juuri Dokumentti ja teatteri -kurssilla. Teimme sen tiimoilta lyhyttä produktiota Tampereen oikeustalolle. Oikeustalon aulassa oli ”toteemipaalu”, kuten oikeustalolla työskentelevät sitä kutsuivat, joka oli ”pönikkä”, jossa luki päivän käsittelyiden aikataulut ja tiedot: syytetyn nimi ja rikos, josta häntä syytetään. Huomasin, miten valtavan voimakkaita tuntemuksia toteemipaalulla käyminen ja pelkästään noiden tietojen lukeminen minussa aiheutti. Olin todella ruumiillisesti virittynyt koko oikeustalolla harjoittelun ajan. Olimme ennen harjoittelujakson alkua eräässä kuulemisessa läsnä, ja huomasin, että se vaikutti siten, että tässä samassa salissa tunsin erityistä kunnioitusta ja pelkoa oikeussalin huonekaluja kohtaan. Kuvittelin, ketkä kaikki olivat istuneet näissä tuoleissa ja mistä syystä. Olin kauhuissani, kuinka monena päivänä toteemipaalussa luki ”Lapsen seksuaalinen hyväksikäyttö”. Ajattelin, miten erilaisen kaistaleen maailmasta täällä työskentelevät ihmiset näkevät, kuin mitä minä näen omassa elämässäni. Työryhmään kuuluivat ohjaaja Ruusu Haarla, dramaturgi Juho Gröndahl, Nätyltä valmistunut näyttelijä, Meriteatteriin kuuluva Jussi Parviainen ja luokkatoverini Paavo Kääriäinen. Esityksen nimi oli *Syyllisyys*, ja harjoituskaudella kirjoitimme ja toimme omia tekstejä aiheesta ”Jos voisit tuoda oman elämän oikeuskäsittelyyn aiheen, niin mikä se olisi”. Varmaankin konkreettinen toisen ympäristön, voimakkaasti latautuneiden huonekalujen kohtaaminen ja omaelämäkerrallisuuden yhteisvaikutus saivat minut huomaamaan, miten havaintoni syntyvät ruumiissani.

3. Vire, epävire ja ylivire

Tässä luvussa käsittelen ajatusta ruumiissani kohtaavasta todellisuudesta. Mukailen Kirsi Monnin kuvaamaa tanssin paradigmanmuutosta ja pohdin millaisena se voisi näyttäytyä omassa näyttelijän taiteessani. Monni kuvaa ydinajatustaan seuraavasti: “Esitän, että eletyn kehon tekne ymmärretään kehontietoisuuden harjoittamisena, pikemminkin kuin kehon esteettis-teknisen muovautuvuuden ja hallinnan harjoittamisena” (Monni 2004, 32).

Tutkin *virettä* kolmesta eri näkökulmasta, vireen, epävireen ja ylivireen kautta. Vire tarkoittaa minulle periaatetta, johon kehollinen olemassa oloimme nojaa: psykofyysisen olemuksemme, muistavan, tuntevan ja elävän kehon suhdetta maailmaan jonka kohtaamme, tai joka sulkee meidät sisäämme tai jonka suljemme meidän sisäämme vireenä. Epävireytyys kertoo näyttelijän teknisen pohjan vahvistamisesta, jolle vireestä ammentaminen holisistisina näyttelemisen hetkinä toteutuu. Ylivire tarkoittaa minulle oman henkilökohtaisen ruumiini ominaisuutta virittyä erityisen herkästi sisäiseen ja ulkoiseen ilmastoon maailmaan, ärsykykkeitä ja impulsseihin, sekä tuntemuksista, joita olen kokenut kehoani kohtaan. Näkisin, että kaikki edelliset ovat vähitellen muuntuneet näyttelijän tekniseksi perustakseni. Pohdinkin tässä luvussa, miten välineellinen suhtautuminen omaan kehooni on minuun vaikuttanut.

3.1 Vire

Kirsi Monni kirjoittaa:

Vire, (Befindlichkeit), virittyneisyys, on perustava avautuneisuuden tapamme ja olotilamme olevan keskellä. Heideggerin mukaan emme kohtaa maailmaa neutraalina tietoisuutena, puhtaassa merkityksettömässä havainnossa, vaan aina jonkinlaisessa virittyneisyydessä tai olotilassa. [...] Se ei ole subjektiivinen lisä objektiiviseen todellisuuteen, vaan avautuneisuuden tapa, joka nousee maailmassa-olemisen olemuksesta itsestään. (Monni 2004, 101.)

Ajattelen, että näyttelijällä on kyky tunnistaa oma psykofyysinen vireensä ja esimerkiksi sosiaalisen tilanteen vire tai tunnelma. En tarkoita vireellä mitään mitattavaa mikrobien sakkua ilmassa tai uskomukseen rinnastuvaa asennetta olemiseemme tai ”olevaisen avautumiseen”. Tarkoitan vireellä tapaa, jolla todellisuus tulee tulkituksi, assosioituu ja merkityksellistyy eletyn kehomme psykofysiikassa, usein jopa tietoisuutemme huomaamatta. Kehomme sisäisyys ja sen ulkoisuus

kietoutuvat virittyneisyydeksi ja merkityksiksi. Samasta syystä näyttelijällä on kyky vaikuttaa oman psykofyysisen ilmastonsa tai sosiaalisen tilanteen vireeseen.

Erilaiset tilat kantavat erilaista virettä, ne assosioivat merkityksiä, joihin psykofyysinen minä reagoi. Kerron esimerkin opinnäytteen kirjoittamisesta. Eräänä päivänä yritän kirjoittamista yliopiston lukusalissa, joka on hiljainen ja kliininen iso tila, jossa en ole koskaan aikaisemmin käynyt. Huomaan, että prosessoin, osin jopa tietoisesti, tilan aiheuttamia tuntemuksia. Mietin esimerkiksi, mitä muut lukusalissa kirjoittajat tai lukevat ihmiset opiskelevat. Katselen kirjojen kansia ja mietin, miten fiksuja he varmaan ovat ja miten höpöhöpö-aihetta minä opiskelen. Alan ajatella, että tekstini ei ole tarpeeksi akateemista, ja päädyn vain lukemaan jo kirjoitettuja tekstejä. Alan panikoitua. Tila ehkä assosioi muistoja esimerkiksi ylioppilaskirjoitusten vakavuudesta, suorittamisesta ja kiireestä täyttää typerä konseptipapereita käsin. Tilassa ei ollut hyvä viritys.

Seuraavana päivänä kirjoitan kotona, joka on sotkuinen, ja tunnen, että kaaos ympärilläni vaikuttaa minuun. Kaos alkaa uhata myös tekstimassojani ja pelkään, etten pysty hallitsemaan opinnäytettäni. Kotona tuntuu myös hankalalta määrittää henkilökohtaisuuden tasoa tekstissä, ja paradoksaalisesti alan vältellä paljastamista. Seuraavana päivänä kirjoitan Näytin opiskelijoiden lämpiössä. Olen viettänyt tilassa paljon aikaa, lepoetki vietetään usein lämpiössä, joka on opiskelijoiden oma tila ja turvasatama. Lämpiö on aika pieni koko kurssillemme, joten istumme lähekkäin, ryhmänä. Kirjoittaessani tuntuu lämpiön sohvalta yhtäkkiä olevan sopiva balanssi tuttuutta (psykofysiikkani ei tarvitse prosessoida ärsykeitä uudesta tilasta), ja toisaalta en ole aivan kotona. Tilat ja esineet kantavat merkityksiä ja virittävät meitä sen mukaan.

Vire ja viritys voi olla myös sosiaalisen tilanteen ulottuvuus, ja tämä on mielestäni se taso, jolla teatteriharjoituksissa paljon operoidaan. Teatteri on taitoa virittää sama tilanne ja teksti lukemattomilla eri tavoilla eli merkityksillä. Vire on se, jonka esiintyjä ja katsojat yhdessä kokevat. Harjoitustilanteella myös on virittyneisyys, josta on aistittavissa hierarkiaa, käytäntöjä, arvoja ja toiveita. Henkilökohtaiset mielialamme ja taiteelliset oivalluksemme virittävät harjoitteluilmapiiriä ja siten vaikuttavat muiden ja yhteiseen taiteelliseen prosessiin. Harjoituksissa on taiteellinen vire, jota voidaan tietoisesti säädellä esimerkiksi ensimmäisessä luvussa kuvaamalla

virittäytymisen tekniikalla. Nykyään ajatellaan, että esityksen tekotapa siirtyy esitykseen, mikä on mielestäni totta. Myös Pieta Koskenniemi mainitsee tämän nykyesityksen ominaisuudeksi:

Perinteisessä teatterissa esityksiä harjoitellaan aina samalla tavalla, kun nykyteatterissa ajatellaan harjoitustavan siirtyvän esityksen kerrontaan. Työtapa valikoituu toisin sanoen sen mukaan, mihin esityksellä pyritään. Jokaisen esityksen tulisi etsiä omaa muotoansa, oman kielensä. (Koskenniemi 2007, 48.)

Mielestäni edellinen ei tarkoita vain estetiikan tai ratkaisujen tietoista pohdintaa näyttämöllä, vaan se viittaa myös siihen, että ihminen on tunteva ja muistava, historiaa kantava ruumis. Ihminen merkityksellistää kokemaansa aistivirtaa edellisten kokemuksiensa ja odotushorisonttinsa mukaan. Harjoittelu virittää esityksen materiaalit, esimerkiksi scoren tietyllä tapaa. Karkeana esimerkkinä voi kuvitella, että jos onnellisuutta kuvaavaa kohtausta harjoitellaan ilkeässä tai suoritteisessa ilmapiirissä, tallentuu tämä ilmapiiri tai vire kohtaukseen. Kun ajatukseni siirtyy kohtaukseen, kehoni jo reagoi sen muiston laatuun, emootioon, joka on koettu. Hymy vääntyy mikroilmeen häivähtäessä kasvoilla. Olen huomannut, että esimerkiksi tekstimateriaali alkaa jo ensimmäisellä lukukerralla ja varsinkin sen opetteluhetkellä. Aloin kiinnittää huomiota tekstin opettelemishetkeen, sillä huomasin, että ”huonolla fiiliksellä” opetellun tekstin muistelussa muistuu myös huono fiilis. Uskoisin, että tällaiseen ilmiöön viitataan, kun sanotaan, että näyttelijä pyrkii välttämään suorittavaa asennetta, tai että näyttelemisen pitäisi perustua nautinnolle.

Virettä voi myös muuttaa ja se muuttuu. Kuten edellä mainitsin, luimme *Nälänhätä*-produktion ensimmäisenä harjoitusjaksona keväällä 2016 koko tekstin läpi miltei joka harjoituspäivä kolmen viikon ajan. Kuplivan alkuryhmytymisen hetkenä luettuna teksti sai varsin humoristisen sävyn. Jos taas olimme käyneet alle syvän keskustelun nälänhädästä ja kärsimyksestä ja oikeudestamme länsimaalaisina valkoisina ihmisinä käsitellä näitä aiheita teatteriesityksessämme, lukukerta oli vakavasävyisemmin virittynyt.

Vire voi olla myös hyvin voimakkaasti vaikuttava, vaikkei itse edes tiedostaisi sitä. Olimme kurssitoverieni ja tarinateatteriohjaaja ja -opettaja Tiina Syrjän kanssa tammikuussa 2016 tarinateatterikeikalla *Women of the World* -tapahtuman suunnittelupäivässä Tampere-talolla. Tarinateatteri perustuu yleisön jäsenien

kertomien tarinoiden pohjalta improvisoituihin esityksiin. Huomasin esityksen aikana, että jotenkin haen koomisia paikkoja ja ilmaisia ja yritän poikkeuksellisen paljon naurattaa yleisöä. Soimasin itseäni esityksen aikana, koska tietoinen hauskuuttaminen ei missään tapauksessa kuulu tarinateatterin tekemiseen. Olin tehnyt tarinateatteria jo pitkään ja olen sisäistänyt tämän asian mielestäni hyvin. Siksi ihmettelin keikan tunnelmaa, joka tuntui pakottavalta halulta hauskuuteen. Ihmiset nauroivat kiihkeästi ja kovaan ääneen. Yllättäen ihan esityksen lopuksi tuli hyvin henkilökohtainen, kipeä ja intiimi tarina. Ihmettelin esityksen kummallista, hieman hallitsematonta tunnelmaa. Esityksen jälkeen *Women of the World* -suunnittelupäivään osallistunut tarinateatteri esityksen ohjaaja Tiina Syrjä sanoi huomanneensa naisilla olevan kova tarve nauraa. Päivän aikana kun oli käyty monia rankkoja asioita yhdessä läpi. Nyt oli ”rempsee vaihe” päällä, ja ihmiset halusivat kertoa sentyyppisiä juttuja. Suunnitteluryhmän tunnelma ja yhdessä eletty päivä ja tilanne virittivät, tai ne manifestoituivat esityksessä. Yleisesti ottaenkin näyttelijänä saattaa itse olla tietämätön siitä, mikä viritys tarkalleen on, ja ihmetellä omia valintojaan.

Kuten edellä huomattiin, myös katsoja tuntee vireen ja osallistuu tunnelman virittyneisyyteen oman eletyn kehonsa kautta. Tätä virettä voisi Jussi Lehtosen sanoin kutsua myös elämäntunnoksi, jota Lehtonen kuvaa seuraavasti: “Erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä elävien ihmisten menneisyys – heidän elämäntarinansa – on usein kouriintuntuvasti läsnä heidän tämänhetkisessä olemuksessaan. Vieraileva esiintyjä vastaanottaa sitä elämäntuntona.” (Lehtonen 2015, 25.) Lehtonen liittää sitaatissaan viittaamansa ylesökontaktikurssin esityksen performatiivisen käänteen jälkeiseen esitystaiteen paradigmaan, muun muassa tapahtumallisuuden sekä esiintyjän ja katsojan vuorovaikutuksen merkityksen korostumisen vuoksi. Käsitän nämä Lehtosen kokoamat nykyesityksen ominaisuudet omassa tulkinnassani vireeksi ja tunnistan hänen viittaamansa elämäntunnon vastaanottamisen ilmiön myös omasta kokemuksestani. Meriteatterin *Laulu on meren laulu* -esitys on ollut opinnäytteeni kannalta erittäin hedelmällinen esitys, sillä se on vieraillut kahden vuoden aikana eri teattereissa ja olen päässyt tekemään samaa esitystä monessa vaiheessa opintojani. Mielestäni esitystä on virittänyt paitsi se, että olimme tulleet Rymättylään tekemään esityksen paikallisesti merkittävästä *Saukko*-laivan historiasta rymättyläläisille, myös elämäntunto, jota koin heiltä vastaanottavani. Muistan täsmälleen miten esityksen eräs kohta minulle

merkityksellistyi ja virittyi niin vahvasti, että tämä vire syntyy edelleen samassa kohtaa joka kerta. Näyttelen loppupuolella vanhaa naista ja muistan yhden esityksen, jossa erään naisen katse ja välillämme ollut vahva kontakti sai minut yhtäkkiä tajuamaan sanojeni painon. Ajattelen, että vire merkityksellistää asioita.

Näyttelijä paitsi ammentaa vireestä myös kykenee muuttamaan sisäistä ja ympäröivää viritystään. Näyttelemisen ei mielestäni sitoudu roolihenkilön esittämiseen tai varsinkaan ”teeskentelyyn”, kuten hyvin monissa nykyesityksestä kirjoitetuissa teksteissä vähintään implisiittisellä tavalla annetaan ymmärtää viittaamalla niin sanottuun Kirbyn (1972) jatkumoon. Kuten Annette Arlander kirjoittaa, ”[n]äyttelemistä esiintyy [sic] teeskentelyn (pretense) yhteydessä” (Arlander 2011, 90). Myös opinnäytteessä lainaamani Helavuori, Porkola ja Hulkko viittaavat Kirbyn jatkumoon. Helavuori kirjoittaa: “Matriisittomassa esittämisessä oma itse on enemmän esillä” (Helavuori 2011, 110). Kirbyn jatkumossa matriisi tarkoittaa kuvitteellista aikaa ja paikkaa, jossa roolihenkilö elää, mutta ajattelemmeko todella, että esiintyjä–performer on näyttelemisen hetkellä matriisittomassa hetkessä?

Minulle olennaisinta teeskentely-diskurssissa on se, että näytellessäni en koe teeskenteleväni esimerkiksi virettä, vaan koen kohtaavani erilaisia ilmiöitä yhtä todellisesti kuin se, että seison näyttämöllä yleisön edessä. Kirbyn näyttelemisen tasoja havainnollistava jatkumo (ei-näyttelemisestä monimutkaiseen näyttelemiseen) on ongelmallinen ensinnäkin siksi, että se määrittää esiintymistapahtuman katsojan suunnasta. Olemassa olemiseni kokemus ei monimutkaistu eikä yksinkertaistu samassa skaalassa. Eli suorittaessani esimerkiksi yksinkertaisia tekoja, (joita esiintyjä–performer usein suorittaa) ilmaisen ja ajattelen aina jotain vireestä ja vireenä. Toiseksi, teeskentely esittää mielestäni hankalan väitteen todesta ja mahdollisuuksista ei-tosiin. Ihmisen, katsojan tai esiintyjän kokemusta, ajatusta tai tunnetta ei tule mielestäni kutsua teeskentelyksi. Minusta vire on mielenkiintoisempi näkökulma yhteiseen esiintymiseen ja katsomiseen; esitystapahtuma perustuu sille, sitä voi muuttaa ja se voi muuttua. Tällaiseen muutostyöhön koen nykyisen näyttelijyyteni paljolti perustuvan. Hahmotankin tekniikkaani oman kehoni aktuaalisina tuntemuksina sekä taitona tuntea, muistaa ja virittää näitä ilmiöitä myös tämän välittömän vireen ja tilanteen ulkopuolelta.

3.2 Epävire

Aloitin opinnäytteeni muistelemalla mielekkäitä ja epämielikkäitä näyttelemisen hetkiä. Uskoin, että jos voisin jotenkin säännönmukaistaa mielessäni tällaisten kokemusten syntymisiä, niin se lujittaisi käsitystäni omasta tekniikastani. Ja niin kävi. Olen pohtinut näyttelemiskokemusten syitä viimeisen vuoden aikana enemmän tai vähemmän tietoisesti neljässä produktiossa: Meriteatterin esityksissä *Laulu on meren laulu* ja *Eikä merta enää ole*, Takomon työharjoittelussa *Melusta valittanut puukotettiin* sekä Nätyllä *Hipsterit*-esityksessä.

Monni kuvaa 'epävireistä' esiintymiskokemusta, jonka tulkitsen epämiellyttävää esiintymisen kokemustani muistuttavaksi. "Epävire" tuntuukin oivalta ilmaisulta kuvaamaan epämielikkästä esiintymisvirettä. Monni kirjoittaa:

Usein epäonnistuneeksi koettu esitys on sellainen, jossa kehontietoisuuden täällä-hetken ajallisuudessa pysyttely ei ole onnistunut. Silloin kehontietoisuus on peittyneessä asemassa maailman avautuneisuuden tapana ja egologinen tietoisuus on etualalla. Silloin kokemus siitä, että kehollinen artikulaatio avaa eksistenssiä peittyä, ja suhde liikehahmoon muuttuu etäisemmäksi ja välineellisen tuntuiseksi, eli esittämissuhteen kaltaiseksi. [...] Tanssija kokee olevansa 'epävireessä', saari muiden tanssijoiden keskellä, eristyksissä musiikin, valon, liikehahmon ja yleisön vireen avaamasta ja vireessä jaetusta maailmasta. (Monni 2004, 204.)

Tulkitsen kuvauksessa olevan samanlaisia elementtejä kuten omassa 'epävireessäni'. Sitä määrittää tuonkaltainen egotietoisuuden korostuminen. Suhde "liikehahmoon" ja olotilaan etäänny ja keho ei ole psykofyysisen mielikuvittelun paikka, se tuntuu välineelliseltä. Tällaisessa hetkessä en koe pääseväni "toiseen tilaan", submateriaalinen taso tuntuu puuttuvan ja näen vain fyysisen todellisuuden. Tunnen lihasteni kiristyvän ja silti kehoni kevenevän epämiellyttävällä tavalla. Olen päässäni enkä ruumiissani. Monni kirjoittaa "jokapäiväisestä disintegraatiosta", joka tarkoittaa jokapäiväistä olemistapaamme, jossa mieli ja keho elävät 'eriparia', ne eivät kohtaa "samassa täällä-hetkessä" (Monni 2004, 221). Jokapäiväinen arkikokemuksemme on dualistinen, jakautunut mieleksi ja kehoksi. Tällainen jakautunut tuntemus näyttämöllä tuntuu epävireiseltä ja epämiellyttävältä esiintymiskokemukselta.

Mielikäs näyttelemisen hetki on submateriaalisen, psykofyysisen minuuteni virittymistä ja kehollista täällä-oloa. Mielikuvittelu ei tapahdu mielessä vaan koko ruumiini kuvitteluna. Mielestäni hyvin voimakas tai epämiellyttävä esiintymisjännitys

on täällä-olon toteutumattomuutta kehossa. Toisaalta taas olen kokenut, että sopiva jännitys toimii täällä-oloon miellyttävästi virittävänä, painon ja vastuksen tunteena. Koen, että usein sitä haetaan voimakkaasta fyysisestä rasituksesta tai kehotietoisuuslajeista, kuten tai chi, chi kung ja Alexander-tekniikka, jotka ovat kuuluneet opiskeluuni jo viiden vuoden ajan. Olin Nätyllä tottunut myös hyvin fyysisiin esityksiin. Kun edellä mainitun *Melusta valittanut puukotettiin* -esityksen alussa istutaan pitkään liikkumatta ja puhutaan mikkiin yksin pimeyteen, fyysistä kokonaistuntumaa omaan ruumiiseen on hankala saada eikä kontaktia yleisöön tai vastaanäyttelijöihin ole. Esityksen alku olikin ikään kuin tutkimus oman esiintymisjännitykseni kanssa. Samankaltainen tutkailu oli asetettu meille myös tehtäväksi. Muistelen, että ohjaaja pyysi miettimään harjoittelukauden alussa: miten saisimme itsellemme mukavan, kotoisan ja rentoutuneen olon hyvin vieraannutetulla näyttämöllä. Tämä on yksi niistä kerroista, jolloin olen eniten hämmästynyt sitä, miten tai mistä sisällöt rakentuvat, sillä esityksen saamassa kritiikissä paitsi kehuttiin “timanttiin hiottua ilmaisu” myös nimenomaan esiintyjien “täydellistä rentoutta”, joka ei ole usein lehtikritiikistä lukemani luonnehdinta. Rentouden työstöstä tuli nimenomaan esityksen sisältöä, mutta koin kuitenkin, että epäviire oli tarkoitus kääntää eikä antaa sille valtaa. Tässä mielestäni epäonnistuin muutaman kerran, ja kehitinkin paljon ajatustani epäviireen kääntämisestä hyväksi esiintymisviireksi.

Takomon esityskaudella aloitin rentoutusharjoituksen tekemisen. Huomasin, että poikkeuksellisen jännittävässä tai kiireisissä hetkissä kuunneltava rentoutusharjoitus (esim. Mielenterveysseuran verkkosivustolta löytyvä) auttaa minua avaamaan kokonaisvaltaista kinesteettisestä läsnäoloa. Submateriaalin tasolla harjoitusta ohjaava puhe varmasti tehostaa ruumiillisten tuntemusten tasolle laskeutumista, pois hyrräävästä mielestä, mikä on usein yllättävän vaikeaa. Samalla nollaan lihasjännityksiä, joita olen saattanut tiedostamatta kantaa vaikka päiväkausia. Etenkin vatsan ja pallean alueen rentoutumiseen olen kokenut ”täysmakaamisen” hyödylliseksi. Yritän huomata mitä esimerkiksi jalan osaa en tunne ja saada tuntumaa tähän. Tämä on tuntunut hyvin tehokkaalta kehon tietoisuuden tasoon laskeutumiselta. Monni kuvailee samankaltaista kokemusta: “Voin tuntea kuinka virittyneisyyteni ja ja olotilani tulee rentoutuneemmaksi ja askeleeni joustavammaksi ja elävämmäksi” (Monni 2004, 221). Täysmakaaminen on mahdollinen osa esityksen lämmittelyrutiiniani, mutta en liitä sitä varsinaisesti virittäytymisen tekniikaksi.

Koen, että usein epäviireni johtuu mieliruumiini tilasta, jonka olen nimennyt *psykofyysiseksi huolestumiseksi*. Tarkoitan sillä esiintyjän erityistä tilaa, jossa tiedostamaton psykofyysinen huolestuminen haittaa olotilan syntymistä. Se on ikään kuin psykofyysistä virittymistä tiedostamattomaksi jääneestä huolestumisen tunteesta. Olen huomannut, että psykofyysisen huolestumisen voivat aiheuttaa monet asiat, kuten kiire tai paine onnistua, mutta lopputulos on se, että jollain tietoisuuden tasolla minua huolestuttaa edessä oleva esiintymisen hetki ja tunnen tämän huolestumisen epäluottamuksena omaa kehoani kohtaan. Psykofyysisen huolestumisen olen huomannut olevan olotilan ja siten submateriaalisuuden karkottaja. Psykofyysinen huolestuminen on saattanut alkaa jo ennen esitystä, aikaisemmin päivällä, mutta se saattaa ilmetä myös yhtäkkiä näyttämöllä.

Olen erilaisin tekniikoin yrittänyt ehkäistä psykofyysistä huolestumista virittäytymisen eli ennen näyttelemistä tapahtuvana valmistelun hetkenä. Huomaan tutkineeni tätä Meriteatterissa useasti:

Meriteatterissa olen huomannut musiikin olevan vahvasti virittävä tekijä. Kun käymme esityksen kappaleet läpi ennen esitystä siirrymme esityksen erityiseen maailmaan. Myös esityksen keskellä on hetkiä jolloin kulississa valmistan submateriaalien käytettävyyttä virittyen musiikista tietoisesti tanssimalla nauttien tai tarkkojen butoh-tanssin mielikuvien työstämisellä. (Opinnäytemuistiinpano helmikuu 2016.)

Psykofyysinen huolestuminen on kiinnostava ilmiö myös psykologian ja neurotieteiden näkökulmasta tarkasteltuna. Jeffrey Alan Grayn kehittämän teorian mukaan persoonallisuudesta voidaan erottaa lähestymiskäyttäytymisen järjestelmä (*behavioral activation system*, BAS) ja välttämiskäyttäytymisen järjestelmä (*behavioral inhibition system*, BIS). Elaine Aronin mukaan ”lähestymiskäyttäytymisen järjestelmä on liitetty sellaisiin aivojen osiin, jotka ottavat vastaan aistitietoa ja lähettävät raajoille käskyjä liikkua” (Aron 1999, 56). Aron selittää, että lähestymiskäyttäytymisen järjestelmän evolutiivinen merkitys on luultavasti liikuttaa ihmistä kohti uusia asioita, jotta ihminen pysyisi liikkeessä etsien elämästä hyviä ja selviytymiseen liittyviä asioita kuten ruokaa ja seuraa. Sen aktivoituessa ihminen on utelias, rohkea ja impulsiivinen. Välttämiskäyttäytymisen järjestelmä taas ”liikuttaa ihmistä pois päin asioista ja saa huomaamaan vaarat” (Aron 1999, 56). Tällöin ihminen tulee varovaiseksi, valppaaksi ja tarkkaavaiseksi.

Motivaatiojärjestelmien kuvaus muistuttaa minua näyttelemisen hetkien kaksijakoisuudesta. Lähestymiskäyttäytymisen järjestelmän aktivoituminen saattaisi olla kyseessä, kun koen itseni ilmaisuvoimaiseksi ja rohkeasti jaan yleisön kanssa mielikuvitteluni maailmaa. Välttämiskäyttäytymisen järjestelmän aktivoituminen kuvaus muistuttaa sitä, miltä epämiellyttäväksi kokemani näyttelemisen hetki tuntuu: ruumis tuntuu jähmettyvän, kädet ovat kylmät kun veri pakenee torsoon, tietoisesti yritän rentouttaa niskaa ja polvia, mutta nämä toimet tuntuvat pelastusyrityksiltä ja rentouden esittämiseltä. Olen erittäin tietoinen tilanteesta ja ruumiini asennoista epämiellyttävällä tavalla. Olotilaa ei synny, vaan joudun tyytymään imitoimaan sen ulkoisia merkkejä tai olotila on väikkyvä. Huomaan yhteyden tällaisen huolestuneen vireen ja huonosti syttyvän psykofyysisen inspiroitumisen kanssa.

Olen kehittänyt erilaisia tekniikoita psykofyysisen huolestumisen ennaltaehkäisyyn, purkuun ja voittamiseen. Niiden pohjana on usein psykofyysisen huolestumisen tunnustaminen itselleni: oman submateriaalisen tason kohtaaminen, johon taas liittyy aina eräänlainen oman itseyden ei-täysin-hallittavissa olemisen myöntäminen ja paljastuminen. Tuo kohtaaminen voi olla esimerkiksi pohtimista, kuten ajattelenko vähän salaa, että ”apua saatan epäonnistua”, vai valitsenko, että en ajattele *yhtään* niin ja kohdistan ajatteluni tietoisesti johonkin muuhun. Miten haluan valmistautua?

Aloin tietoisesti tarkkailla tunnistanako mahdollisesti motivaatiojärjestelmien toimintaa itsessäni. Jos tunnistin jotakin BIS-järjestelmän aktivoitumisen tapaista itsessäni, yritin houkutellessa BAS-järjestelmän aktivoitumista tietoisesti virittäytymisen hetkellä. (Tietysti en tiedä BAS- ja BIS -järjestelmien todellisesta aktivoitumisesta, vaan nämä ovat vain tuntemuksiini perustuvia spekulatioita.) Esimerkiksi *Hipsterit*-esityksessä minulla oli mahdollisuus valmistautua monologiini toisen numeron aikana ”kulississa”. Havaitsin, että mieliruumiin mielikuvittelukentän avaaminen esimerkiksi *koreofoniolla* (ks. Hulkko 2011) kulississa valmistaa minua tulevaan näyttelemisen hetkeen niin, että virityn olotilaan nopeasti myös yleisön edessä. Jos taas olin niin psykofyysisesti huolestunut, että mielikuvittelu ei inspiroinut kulississakaan kokeilin BAS-järjestelmän aktivoimista power posing-menetelmällä, ottamalla niin sanotusti voimakkaita mieliruumiin asentoja (ks. Cuddy, Wilmuth, Carney 2012).

Opinnäytemuistiinpanossani näkyy tällainen pohdinta:

Jos esityksessä on hankala kohta (Tai se voi olla myös erityisen miellyttävä kohta, oma ”pääkohta” jonka haluaa tehdä hyvin), olen huomannut että ennen siihen menoa ei kannata käydä olotiloja läpi juuri ennen kulississa. Kannattaa vahvistaa sub-materiaalin kenttää ylipäätään ja silloin scoren aikana tulevat olotilat, jotka on istutettu aikaisemmin, tulevat ”löydetyksi”. Tämä on sitä itsen yllättämistä mihin uskon usein teatterikansanviisauksissa viitattavan. (Opinnäytemuistiinpano helmikuu 2016.)

3.3 Ylivire

Eräänä päivänä neljännen vuosikurssin keväällä, helmikuussa 2015, seison yksin Montun näyttämöllä ja katson luokkatovereitani, jotka katsovat katsomosta minuun. Kyseessä on Marc Gassot’n klovnikurssin harjoite. Yhtäkkiä tuntuu, kuin korvani poksahdaisi auki ja kuulen omat ajatukseni. Ikään kuin kuulen raidan, joka on ollut kokoajan käynnissä, mutta mykistettynä. Kuin nenän, klovnin naamion, laittaminen olisi paljastanut oman naamioni itselleni. Yhtäkkiä kuulen, mitä ja miten itselleni puhuin. Olin ilkeä ja äärimmäisen ikävä elämäkumppani itselleni. Vavahteleva itku alkoi ja nyt yleisö nauroi. Olin sinut, yhtä ja paljastanut oman virittyneisyyteni. Olin hetkessä.

Omaan matkaan näyttelijäopiskelijana on vaikeampi sukeltaa kun luulin. On helpompi lukea muiden kirjoittamia kirjoja kuin mennä omaan kipeään historiaan. Joidenkin tilanteiden lukeminen työpäiväkirjoista saa minut edelleen voimaan pahoin. Ihan kuin joku menneisyyden koura repisi minut vanhaan tilanteeseen kokemaan sen kaiken uudestaan. Mietin, miksi se on ollut niin kipeää? Ainakin elämäni on ollut hyvin suoritteista ihan koulu- ja tanssimaailmasta lähtien. Koe on koe, ja arvosana on arvosana. Kaksi piruuttia ei ole kolme. Olin jo ennen näyttelijäopintoja elänyt pitkään suorittavassa ja kehoani välineellistävässä todellisuudessa, mikä oli mahdollisimman huono tulokulma Eskolan, voisiko sanoa, keskeneräisyyttä kammoavaan estetiikkaan ja pedagogiikkaan.

Huomaan, että olen tuntenut paljon epäluottamusta, vihaa ja pettymystä herkästi ylivirittyvää kehoani kohtaan. Ylivirittymisellä tarkoitan tunne- ja aistiherkäksi (*sensory processin sensistivity*, ks. esim. Aron 2003) määritettyä ihmistyyppiä. Tässä määritelmässä ylivirittyminen on keskeinen käsite. Tunne- ja aistiherkillä viitataan ihmisiin, jotka esimerkiksi prosessoivat vahvasti uusissa tilanteissa olevia ärsykeitä ja joiden välttämiskäyttäytymisen järjestelmä (tai Aronin myönteisemmin

nimeämä automaattinen varmistusjärjestelmä) on erityisen herkkä aktivoitumaan. Työpäiväkirjani kuvaus uuden produktion aloittamisesta muistuttaa tämänkaltaisen ihmisen kokemusta:

Kroppa on kapsahtanut kiinni ja ruttuun kuin simpukka. [...] Mun keho ei oo niinkun vankka talo, jossa mä asun ja joka turvaa mua elämän ajan vaan se on epäluotettava keho maja, jonka läpi tuuli pääsee kokoajan. Epäluotettava keho hökkeli. [...] vaan kyse on paljon sisäisemmästä tunteesta niinkun kropan sisältä. Et ei pysty luottamaan omaan kehoon vaan se murtuu helpommin kun mun mun luonne, tai mitä mä ajattelen omasta kestävydestä tai rohkeudestani noin niinku persoonana. (Työpäiväkirja 18.2.2016.)

Olen saanut paljon tietoa kehoni tällaisesta ominaisuudesta, ja kokemukseni on jäsentynyt siten, etten enää samaista ylivirittymistä epäonnistumiseksi. Hellyys ja kumppanuus suhteessa omaan ruumiiseen alkoi minulla neljäntenä opiskeluvuonna. Se on minusta varsin myöhään ottaen huomioon pitkän koulutuksen, joka on perustunut nimenomaan ruumiintekniikoihin. Mitä enemmän aloin ymmärtää ja kuunnella ruumistani, sitä vähemmän ilkeät kommentit kaikuivat päässäni. Ehkä aikaisempi umpisolmu olikin ollut tilanne, jossa koin, että olin pettänyt kehoni ja toisaalta kehoni oli pettänyt minut. Olimme olleet riidoissa, ja nämä riidat olivat jääneet kaikumaan päähäni pahana puheena. Aron ehdottaa suhtautumaan omaan ruumiiseen kuin lapseen, kuunnellen ja houkutellen. Keho–mielidualismi ja -hierarkia elävät Aronin ehdottamassa hahmotuksessa, mutta koen, että tällaiset figuroitumiset, minä-tilojen periaatteen mukaan, auttavat ehkä käsittämään ja suunnittelemaan omaa järjestäytymistään. Olen esimerkiksi alkanut silittää kehoani, jos tunnen sen hätäntyvän. Se toimii.

Opinnäytteen kirjoittamisprosessi on ollut ponnistamista kohti ajatusta holistisesta näyttelijästä ja irrottautumista välinesuhteesta omaan kehooni. Huomaan, kuinka syvä väline-suhde omaan ruumiiseeni on ollut. Tämä näkyy esimerkiksi siten, että aiemmin ajattelin, että ylivirityksen kanssa painiskelemisen olevan häiriö ”instrumentissani” ja häpeä. Nyt ajattelen, että nämä voimakkaat tuntemukset ovat osa taidetta, jota teen. Vireet ovat esitysprosessin tulosta, eivätkä täysin käskytettävissä olevan väline-ruumiini häiriöhetkiä. Oman kehon laiminlyöminen ei olekaan huonoa ergonomiaa vaan sitä, ettei oikeasti kuule miltä tuntuu.

Herkän ylivirittymisen häpeä aiheutti myös eräänlaista takaperoisuutta näyttelemiseeni. Avaan tätä esimerkin kautta: menin erääseen koe-esiintymiseen,

jossa tilassa oli vain minä ja ohjaaja. Pelkäsin, että olin jälleen kerran liian ylivirittynyt. Menin tilaan ja sanoin hei, ja juttelimme hetken. Tässä kohtaa koin, että olin erittäin jännittynyt, ja se hävetti minua. Sitten esitin monologin, jonka jälkeen keskustelimme ohjaajan kanssa. Hän sanoi jotain siihen malliin, että olin sisään tullessani herkkä ja kiintoisa ja aloitettuani se katosi. Tapauksen jälkeen tajusin, että ehkä häpeän arjen kontrolloimatonta, horjunutta olotilaani, herkkyyttäni ja ylivirittyneisyyttäni niin, että näyttämöllä otan kunniatehtäväkseni saavuttaa jonkinlaisen hermostollisesti kontrolloidun tilan ja piilotan nämä häpeällisiksi kokemani piirteet. Perusolotilani on usein niin "horjunut", että esilläolon hetkellä yritän hakea jonkinlaista kontrollin tunnetta ja samalla tietysti tulen ikään kuin typistäneeksi oman ilmaisuvoimani pyrkimällä jonkinlaiseen "normaaliin" ja tavalliseen. Näyttelemiseni oli alkanut kulkea ikään kuin takaperin. Tapauksen jälkeen otin tehtäväkseni tutkia herkkyyttäni lavalla, että uskaltaisin olla haavoittuva itseni ja paljastaa tämän. Myös ylivirittyneisyyden tunteminen hyvänä, sen käyttäminen, valjastaminen ja paljastaminen ovat nyt perustava osa ajatteluani näyttelijäntaiteestani:

Hahmon tavoittaminen ruumiintuntojen alueella asti tuntuu, minulle usein todella voimakkaalta ja se saa silmäni kostumaan. Joskus näyttelemistäni häiritsevä ongelma onkin nenäonteloon joutuneet kyyneleet, joita joudun niiskuttamaan häiritsevästi. (Työpäiväkirja 23.2.2016)

Vireen ja jopa ylivireen hyväksyminen näyttelijäntaiteen materiaaliksi antaa minulle armollisen näkökulman omaan herkästi virittyvään neuvottelukumppaniini, autonomiseen hermostooni. Ehkä siellä piilee voima virittyä vahvasti ja herkästi, kuin liipaisimesta, kun vaan löydän oikeat olosuhteet luovalle ruumiille, eli lapselle minussa.

4. Non-figuratiivisuus ja figuroituminen

Selvitän heti aluksi hieman käsitteitä, joita aion tässä luvussa käyttää, sillä ne saattavat helposti sekoittua. Tarkoitan figuratiivisuudella kuvataiteen esittävien aiheiden maalauksia, jotka perustuvat representaatiolle. *Figuuri* taas tarkoittaa hahmoa yleensä tai erityisesti ihmishahmoa. Kun katson esitystä katsomosta, voin ajatella näyttelijän olevan eräänlainen figuuri hänen erottuessaan elottomasta kuvataustasta ihmishahmona. Figuuria on tästä näkökulmasta tarkastellut muun muassa Petri Tervo (2006). Itse haluan kuitenkin tarkastella sekä figuuria että figuratiivisuutta nimenomaan näyttelijän kokemuksellisesta ajattelusta käsin. Se, onko näytellessäni ajatteleman tai käsittelemäni materiaali, aines, figuratiivinen vai non-figuratiivinen, ei välttämättä näyttyädy ulospäin katsojalle, eikä tämänkaltainen erittely olekaan nyt oleellinen. Minulle näyttelijänä on kuitenkin olennaista havaita oma virittymisen tekniikkani periaate sekä mieliruumiini ajatteluaineokset ja kehittää näitä edelleen suhteessa figuratiivisuuden ja ei-figuratiivisuuden kysymykseen. Tämä taas uskoakseni näkyy myös ulospäin, katsomoon.

Seuraavaksi avaan vielä materiaalisuutta. Ajattelen käsitystäni näyttelijäntaiteesta samankaltaisesti materiaaliseksi kuin Hulkko, joka kuvaa ajatustaan materiaalisuudesta seuraavasti: “Materiaalisuus on siis teatteritoimintani perustava ominaisuus: kaikki, mitä esitykseen laitan ja sitä varten työstän, on minulle ensisijaisesti materiaalia” (Hulkko 2013, 67). Näyttelijän materiaalisuudesta Hulkko kirjoittaa: “[Näyttelijä] itse on aktiivinen työstäjä ja materiaalien synnyttäjä. Esiintyjä työskentelee suhteessa esityksen muihin, niin konkreettisiin kuin abstrakteihin materiaaleihin” (ibid.).

Myös minulle materiaalisuus on kaikkea sitä, mitä näyttelijänä laitan ja työstän esitykseen. Näyttelijänä ajattelen kuitenkin katsovani sitä hieman eri näkökulmasta kuin Hulkko. Edellä selvittämäni submateriaalisuuden periaatetta seuraten, kaikki materiaali ei välttämättä ole ulospäin merkityksellistyvää tai edes havaittavaa (esim. scoressa tapahtuvana liikkeenä tai koreografiana). Käsitän kaikki mieliruumiini inspiroitumisen ainekset, kuten esimerkiksi submateriaalit, materiaaleiksi.

Ajattelen, että nämä materiaalit voivat olla seuraavanlaisia: virettä, submateriaaleja, muistoja, tunteita, tunteen merkkejä, aistikokemuksia, virittymisen kohteita ja tapoja, liikeaihoita, suhteita esineisiin, tekstimateriaaleja, tekniikoita kuten *sonomobiili* ja

yhdessä sovittuja scoren kohtia. Nämä materiaalit ja ainekset ilmenevät tai asuvat scoressa (joka on esityksen materiaali) sekä kompositiossa. Tapahtumallisuus käsittää minulle myös näyttelijän ja hänen materiaalinsa kohtaamisen tason. Nämä ovat minulle esityksen sisältöä ja sen merkityksellistymisen paikkoja ja vastaavat minulle kysymykseen, mitä näytellä.

Kuvaan tässä luvussa näyttelijäntaiteen tekniikkaani suhteena figuuriin. Figuuri kiinnostaa minua yhtäältä, koska haluan kehittää edelleen teatterin analogiaa kuvataiteeseen – onhan kuvataiteen katsottu ”onnistuneen” siinä missä teatteri ei. Helavuori muistuttaa artikkelissaan Esa Kirkkopellon *Yleistetyin antropomorfismin manifestiin* viitaten, että visuaaliset taiteet, musiikki, runous ja tanssi ovat onnistuneet “viime vuosisatojen kuluessa murtautumaan tilaan, jota tavataan kutsua ’non-figuratiiviseksi’, ei-esittäväksi” (Kirkkopelto, lain. Helavuori 2011, 104). Toinen syy figuurin käsitteen käyttämiseen on se, että ajattelen edellä kuvaamani näyttelijän tekniikan, jota ensimmäisinä Näty-vuosina opiskelin paradoksaalisesti, sitoutuvan figuratiiviseen ajatteluun. Teatterissa käsitteet representaatio ja mimesis (kun ne käsittävät myös kokevan mielen representaatorakenteen sekä presentaation ylipäättään) muodostavat mielestäni nykyesityksen yhteydessä melko kompleksisen vyyhdin määriteltävää, johon en aio tässä kohtaa lähteä. Tyydyn tässä ainoastaan toteamaan, että näen figuratiivisuuden näyttelijän kannalta tavoittelevan representaation ja realismin kaltaisia asioita, sitä että näyttelijä itse ajattelee kuvaavansa ja esittävänsä roolihahmon toimintaa ja tunteita fiktiivisessä todellisuudessa.

Mielestäni teatterilla on jo pitkään ollut non-figuratiivinen projekti. Näyttelijän nimeäminen performer-esiintyjäksi oli yritys irrottautua näyttelijän kantamasta figuratiivisesta, mimeettisestä historiasta. Vaikka muun muassa tämä nimeämisyritys on tapahtunut jo montakymmentä vuotta sitten, on kysymys ainakin minulle näyttäytyneyt nyky-etuliitteisen teatterin ja edelleen jollain tapaa nyky-etuliitteettömän näyttelijän ristiriitana. Nykyesityksissä, joissa olen näytellyt, näyttelijän tai esiintyjän ilmaisua on toistuvasti määritetty ei-psykorealismina tai ei-psykologisena. Tällainen määrittäminen on hyvin hankalaa minulle (tai sukupolvelleni), joka ei ole saanut psykorealista koulutusta. Tulkitsenkin tämän ei-määrittämisen eräänlaisena paradigman ylimenovaiheena. Kuten edellä totesin, ylimenovaiheen esiintyjän ilmaisua on kutsuttu ei-esiintymiseksi tai ”olemiseksi”, ja tämän olemisen suhdetta

itse on käsitelty paljon. Koen, että tämä negatioiden, ei-määritelmien kautta määritetty nykyesiintyminen on tehnyt sen, että monissa tilanteissa olen tuntenut näyttelijänä olevani teknisessä, metodisessa ja sisällöllisessä tyhjiössä. Muistelen esimerkiksi kanditeatteriproduktiota, jossa ohjaajaopiskelija oli kiinnostunut luonnosmaisesta näyttelijäntyöstä, kun taas vierailevat näyttelijäntyön ohjaavat opettajat moittivat meitä psykorealismien kriteerein. Käytännössä keinoja oli hankala löytää. Toinen ei-määritelmä tulee mieleen esityksestä *Melusta valittanut puukotettiin*. Ensi-illan lähestyessä harjoittelimme kohtausta, jossa isä ja poika ovat kotona tv:n ääressä. Kokeiltuani kerrankin näytellä sitä, mitä tekstiin mielestäni oli kirjoitettu, sain ohjeen näytellä ”ei-psykologisesti”. Päädyin esityksissä ratkaisuun, jossa ikään kuin esiintyjä-minänä katselin, kun kanssaesiintyjä esitti isän roolihahmoa. Havaitsin, että tarvitsen non-figuratiivista tekniikkaa tällaisia tilanteita varten, sillä ohjaajan kanssa ei välttämättä päästä asiaan syventymään, vaikka se nykyesityksessä olisi asetettu jollain tapaa implisiittiseksi tavoitteeksi.

Olen opiskeluni aikana Nätyllä, ja etenkin tämän opinnäytteeni kirjoitusaikana, yrittänyt miettiä, millaisille periaatteille nyky-etuliitteen näyttelijä työnsä perustaa, sekä teknisesti että historiallisestikin tarkasteltuna. Kerron vielä viimeisen ajatuskulkuni ja palaan esiintyjää käsittelevässä luvussa esittelemääni ajatukseen performanssista ”äitinä”, jonka teatteri on lainannut kuvataiteen historiasta. Millä periaatteella tai perusteella kuvataiteissa etäännyttiin figuratiivisuudesta? Miten kuvataide sitten murtautui non-figuratiiviselle alueelle? Mitä voisin napata näyttelijän ilmaisun käsitteellistämisen projektiini kuvataiteen historiasta?

Kysymys ”mitä voi maalata” tulee kuvataiteissa vastatuksi ensin figureina, ihmisiä esittävinä kuvina tai ihmisen näkemänä maisemina, ja sen jälkeen abstrakteina maalauksina ja installaatioina, käsitetaiteena ja performansseina. Voisi ehkä ajatella, että myös länsimaisen teatteritaiteen historiassa on vastattu kysymykseen ”mitä näytellä”. Tietyllä tapaa ja tiettyyn pisteeseen asti figuurin voidaan nähdä olevan vastaus, ainakin näytelmäkeskeisessä draamateatterissa. Tätä näytelmäkeskeistä teatteria taas alettiin tarkastella suhteessa sitä seuranneeseen ”draamanjälkeiseen”, esityskeskiseen teatteriin. Näyttelijäntaiteen figuratiivisuus voidaankin ymmärtää esimerkiksi siten, että psykofyysinen näyttelijäntekniikka, jota Stanislavski kuvaa kirjassaan *Näyttelijän työ* (2011), tähtää kuvitellun roolihenkilön representaatioon. Esiintyjän psykofyysinen ilmaisu kokoontuu ja järjestäytyy figuuriksi,

roolihenkilöksi, yhden figuurin ajatteluksi ja toiminnaksi sekä sen kuvaksi. Näyttelijäyys ymmärretään tällöin pyrkimyksiksi samaistua mielikuviteltuun figuuriin, roolihaamoon. Aiheita kohdataan ja kuvataan tarinassa siinä esitettyyn yksilöön kohdistuvaan empatiaan perustuen ja hänen kronologiansa kautta.

Vaikka teatteri ei enää tarkoita näytelmää (vrt. figuratiivinen maalaus), niin silti draamanjälkeistä aikakautta ei mielletä non-figuratiiviseksi, mihin Helavuori ja Kirkkopeltokin tuntuvat viittaavan. Ajattelen samoin oman koulutushistoriani perusteella. Vaikka koin Eskolan aikakauden formalistisena, ja siten sen voisi ajatella kuvataiteen analogiaa seuraten ohittaneen figuratiivisen aikakauden, näen hänen estetiikkaansa olennaisesti liittyneen teatterikoneen formalismin sitoneen sen sisällä harjoitetun näyttelemisen juuri figuratiivisuuteen. Teimme Eskolan kanssa näytelmäkeskeisiä produktioita, mutta arvioidessani niissä sovelletun näyttelijän tekniikan näyttelijäntekniikan figuratiivisuutta en viittaa vain näytelmäkeskeisyyteen. Enemmän kuin produktioiden näytelmä- tai materiaalikeskeisyys, minua kiinnostaa näyttelijän ajattelu ja hänen kokemuksensa materiaalisuudesta. Koen, että näyttelijälle tällainen formalistinen aikakausi näyttäytyy edelleen figuratiivisena, sillä keskiössä on hänen hahmonsa piirtyminen teatterikoneen sisällä. Näyttelijäruumiin ajattelemisen objektina on samalla siis myös figuratiivista; kysymykseen ”mitä näytellä” vastataan edelleen figuurin toimintana taideteoksen sisällä. Tällöin näyttelijä on olemassa nimenomaan toimiakseen oman figuurinsa kautta ja kantaen merkityksiä juuri piirtymällä figuurina teoksen sisään. Hänen ajatuksensa kokoontuu ja järjestäytyy aina ensin oman figuurinsa kautta. Suuren näyttämön kurssilla vuonna 2014 ”draamanjälkeisen teatterin guru” Heiner Goebbels kuvasi näyttelijän ilmaisua teoksissaan siten, että jos hän haluaa näyttelijän itkevän, hän antaa tälle sipulin. Koen näyttelijän ilmaisualan tässä tapauksessa erittäin ”formalistiseksi”. Teon suorittaminen voi olla yksi esityksessä käytetty esiintymistapa, mutta se ei ole ainoa non-figuratiivisen näyttelijän ilmaisumuoto. Esimerkiksi Eskolan opettamat formalistiset, esteettiset tekniikat ovat ikään kuin figuurin piirtämisen tekniikoita. Myös Eskolan abstraktiin virittäytymiseen kurottavat sanontatapojen ruumiillistamistehtävät, kuten ”pelästyä kuollakseen”, olivat nimenomaan ihmisen toiminnan ja tunteen kuvauksia. Kiinnostavaa on, että itse asiassa juuri Eskola on alun perin istuttanut minuun ajatuksen näyttelijän ei-figuurin kautta ajattelemisesta tähdentämällä, ettei ole olemassa näyttelemistä vaan on ”näyttelemisiä”. Eli voin tulla

joka kohtaukseen ajatellen näytteleväni vaikka eri roolihenkilöä, sillä yleisö sitoo nämä esimerkiksi vaatteiden perusteella montaasitekniikan tavoin yhdeksi. Oman roolihenkilön koheesiosta ei siis tarvitse huolehtia. Tämä on minulle olennaista, siis että omia materiaaleja ei tarvitse hallinnoida kokoavan figuurin, esiintyjän tai roolin, kautta.

Kun aloin kehittää omaa ajatustani näyttelijäntekniikasta suhteena figuriin ja punnertaa ajatusta nykynäyttelijyydestä kuvataiteen analogian avulla, tähtäimenä oli non-figuratiivinen näyttelijän materiaali.

Ajattelin, että minulle merkittävät non-figuratiivisuudesta loittonevat pisteet kuvataiteen historiassa ovat abstraktin taiteen synty 1900-luvun alussa, eli ”Kandinsky-piste”, sekä käsitetaiteen synty myöhemmin, n. 1960-luvulla, jonka nimesin (tosin historiallisesti hieman harhaan johtavasti) Duchampin pisoarin mukaan ”Duchamp-pisteeksi”. Nimesin abstraktin taiteen syntypisteen Kandinskyn mukaan, sillä häntä pidetään abstraktin taiteen pioneerinä (Kallio et alii 1991, 12) sekä siksi, että hänen kirjoittamansa *Taiteen henkisydestä* tuntui jollain tapaa sopivan tarkoituksiini hänen kirjoittaessaan jopa ”uudesta tanssista” ja liikkeen sisäisestä merkityksestä jo vuonna 1910 (Kandinsky 1981, 113). Muistan lukeneeni Kandinskyn kuvanneen abstraktia periaatetta siten, että hän voi katsoa metsää ja kuvata metsän ”soinnin” maalaamatta metsän kuvaa puina. Hän kertoo kuvaavansa sisäisyyttä ulkoisuuden sijaan. Taiteen henkisyyden, sisäisyyden, kaipuu resonoi sen kanssa, miten aiemmin koin näyttelijäntaiteen ulkoisena ja muodollisesti korostuneena. Tästä käsin aloin pohtia, millaisen näkökulman tämä kuvataiteen kandinskylainen siirtymä voisi tuoda näyttelijäntaiteeseeni.

Miettiessäni kandinskylaista tekniikkaa huomasin, että olimme jo pitkään ruumiillistaneet abstrakteja ilmiöitä tarinateatterissa. Tarinateatterissa esitetään kertojan kertoma tarina, mutta esityksen arvo ei ole pelkästään siinä, että kertomus esitettäisiin takaisin kertojalle juonikulun kuvauksena, vaan siinä, että esitys rakennetaan sen mukaan minkä uskotaan olevan tarinan ydin. Koen, että tälle eräänlaisten ihmishahmojen realistiselle kuvaamiselle pyritään siis tietoisesti hakemaan vaihtoehtoisia ilmenemistapoja taiteellisin keinoin ja tähän tarinateatterissa on tiettyjä tekniikoita, joita opetellaan. (Tarinatateatterista lisää ks. esim. Salas 1999). Muistan, kun kerran kävelin näyttämön poikki ruumiillistaen ”harmaata

marraskuuta”. Tarinan jälkeen yleisö kommentoi, että minä todella näytin harmaalta marraskuulta. Havaitsin jotakin kandinskylaista non-figuratiivista ajattelua siinä, että ruumiillistin jonkin idean tai kokemuksen suoraan, ajattelemalla tätä ”harmaan marraskuun käsitettä”, enkä kuvannut sitä ensin ihmiseksi, joka kokee harmaan marraskuun. Tietenkin olin yleisölle figuurin muodossa pysyessäni ihmismuodossani, kuten aina (ainakin elävänä ja yhtenä kappaleena ollessani), mutta mitä minä ajattelin, mistä virityin, sitä periaatetta voisin ajatella abstraktina ”metsän sointina” – Kandinskya lainatakseni.

Myös Hulkon opettama virittymisen tekniikka on avannut periaatteen, jolla kykenen soittamaan abstrakteja asioita kehossani palaamatta millään muotoa figuuriin. En ajattele objektikehon kautta, vaan ajattelen suoraan sitä ilmiötä, josta pyrin virittymään. Vahvistan ajatteluani, että kuvittelemiseni kohteeni voivat todella olla mitä tahansa. Näin näyttelemisestä tulee minulle eräänlaista imeytymistä erilaisiin todellisuuksiin, ideoihin ja ilmiöihin.

Duchamp-piste otsikoi mielekkäästi performanssin, käsitetaiteen ja oppimieni nykynäyttelemisen tekniikoiden yhtäläisyyksiä. Näytteleminen ei ole vain fiktiivisen maailman materiaalien keksimistä, vaan se on myös suhdetta katsoja-kokijaan sekä tilaan ja näyttämön materiaaliseen todellisuuteen. Erilaisina vireinä ja muina näyttelemisinä nämä suhteet taas voivat olla näyttelijän materiaaleja. Duchamp-piste on minulle näyttelijän käsittämistä konkreettisena maailmasuhteena ja siihen asettumisena, eikä vain ”fiktiivisen maailman sisässä”. Kerron vielä esimerkin, joka mielestäni hahmottaa näyttelijän suhdetta materiaaliseen maailmaan ja tuo esiin, miten hän sieltä käsin synnyttää sisältöjä (vrt. näyttelijä, joka synnyttää psykologisen maailman). Meidän piti tuoda edellä mainitsemalleni Dokumentti ja teatteri -kurssille jokin oman elämämme dokumentti. Toin tyynyliinan, jonka pussilakana oli palanut lapsuudessani tapahtuneessa tulipalossa. Se syttyi huoneessa, jossa nukuin. Tyynyliinassa on kissan kuva, ja siinä on tarra sairaalasta, jossa äitini oli myöhemmin muusta syystä hoidossa. (Merkityksien tihentymästä tulikin minulle myöhemmin oiva submateriaalinen yksikkö: ”tyynyliina”.) Teimme dokumenttien kanssa pieniä esityksiä, ja Hulkko neuvoi meitä näyttelemään esineiden kanssa esimerkiksi muuttamalla esine vieraaksi tai toiseksi, roolittamalla esinettä tai animoimalla sitä. Hulkko kuvasi näyttelijän toimintoja, jotka tulkitsen mahdollisiksi maailmasuhteiksi, seuraavasti: ”Näyttelijä voi olla se joka tekee, on, suorittaa tehtäviä, esittää, näyttää

(tekee näkyväksi), kertoo, näyttelee, kommentoi tai synnyttää ja käynnistää” (Työpäiväkirja 17–18.11.2014). Hän ohjeisti lisäksi sanomalla, että ”älä päätä sisältöä tai aihetta.” Animoin kissaa kävelemään ja vaanimaan. Laiton tyynyliinan hameeksi ja kutittelin kissaa leuan alta, jolloin kutitus näyttäytyikin enemmän suhteena toiseen ”pussycatiin”. Duchampilaista ”readymadea” tässä ajattelussa on mielestäni se, että en esitä ihmistä joka kokee tai tekee, vaan asetan taiteeksi jotain maailmassa jo olevaa. Tämä teko taas luo merkityksiä ja teoksen aihevaruutta.

Näiden pohdintojen jälkeen, ja luettuani Monnin väitöskirjaa, huomasin, että olin edelleen kandinskylaisissa pohdinnoissani jumiutunut eräänlaisen representaation ajattelutapaan. Monni kirjoittaa:

Näin Heidegger ajattelee taidetta eri tason kysymyksenä kuin estetiikka ja sen sisäinen kysymyksen asettelu: esimerkiksi onko liike ’abstraktilla’ tavalla symbolinen, vai ’realistisella’ tavalla symbolinen, jäljitteleekö se todellisuutta hyvin, huonosti, oikein vai väärin. (Monni 2004, 25).

Koen, että Monnin kuvaama tanssin paradigmanmuutos objektikehosta elettyyn kehoon on tapahtunut ainakin omassa kokemuksessani. Koen, että eletty keho järjestää ja juurruttaa näyttelemisen metafysisistä perustaa, jonka puutteesta lähdin liikkeelle. Koulussa oppimani ”viritys” on aikaisemmin kaipaamaani nyky-etuliitteen tekniikkaa, mutta ratkaisevaa minulle on sen soveltamisen periaate. Juurtuminen vielä jollain tasolla syvemmin ruumiillisuuteen, ymmärtää mieliruumiin liike kokemuksellisena tapahtumana sekä muutos välinekeho-ajattelussa kokoaa mielekkäästi käsitykseni nykynäyttelijyydestä. Kysymys siitä, mitä ruumiillistetaan, ei tällä hetkellä tunnukaan vastattavissa olevalta. Ajattelen, että mimesis ja representaatio liittyvät esitiedetyn idean kuvaamiseen, kun taas omat parhaat kokemukset näyttelemishetkistä ovatkin eräänlaisia ”scoresta löytämisinä”, silloin kuin materiaali merkityksellistyy mielestäni teoksessa mielekkäällä tavalla (vrt. mielekäs–mieletön, miellyttävä–epämiellyttävä). Näenkin, että onnistuneesti rakentamani scoret toimivat siten, että ne tuottavat yllättävää submateriaalista sisältöä. Mikä on ikään kuin palamistuotetta itselleni, muttei varsinaista teknistä pohjaa scoren rakenteena, sillä toimivassa scoressa, on myös erityinen fyysinen ilmenemistapa. Voisi ajatella, että erityinen fyysisuus kutsuu esiin erilaisia materiaalisuuksia ja uusia yhteyksiä merkityksellistään.

Näyttelemisen tekniikka ei muodostu pelkästään ”tunnetiloihin” jollain tapaa vertautuvien olotilojen synnyttämisestä vaan ajattelun olennaisena niiden yhteyden esitystapahtumaan synnytettyjen ja siitä nousevien viritysten ja materiaalien suhteiden muodostamisesta. Olotilojen lisäksi voin duchampmaisesti ruumiillistaa suhteita ympäröivään maailmaan ja maailmassa. Voin myös ruumiillistaa tai asettaa näyttille jotain ikään kuin mediaanin tapaan itsessäni (esim. koira, yksinäisyys, olkapään merkitys rakkaudessa) tai kohdata jonkun ilmiön yleisön edessä ja puolesta, esimerkiksi kuoleman ilmiön ajattelemisen ruumiillistaminen. Minulle on merkittävää, että uskallan kohdata ilmiön omakohtaisesti, siten mitä se ruumiilleni merkitsee, huolehtimatta millainen produkti näyttelemisestä syntyy. Näin murtaudun irti minua hallinneesta ajattelusta, että figuuriltani, minun psykofysiikaltani odotettaisiin jonkinlaista muotoa, energiatasoa tai uskottavuutta. Pysin siihen, että ruumismieleni keskittyisi siihen mitä minä itse haluaisin työstää ei-figuratiivisesti tai figuurin kautta järjestyvässä mielessäni.

Millaiseen sanaan nämä kokemukselliset ja kollektiivisesti merkityksellistyvät troopit kiinnittyvät? Millaisia trooppeja näyttelijä työstää? Puhutaan liikeaihioista, sävelaihioista, liikehahmosta (Monni 2004, 262). Daniel Stern kirjoittaa vauvan amodaalisista käsitteistä, joissa esimerkiksi erilaiset äänet ja muodot yhdistyvät synesteeettiseen tapaan eräänlaiseksi esikielelliseksi käsitteeksi. (Stren lain. Monni 2004, 248). Koen vahvasti esiintymiseen liittyvän samankaltaisia yksiköitä, ja käsitykseni mukaan tämän esikielellisen hahmon usein toivotaankin pysyvän sanojen tavoittamissa, eräänlaisena salaisuutena. Hahmo ja figuroituminen jotenkin sanoittavat minulle tällaista amodaalisen käsitteen kaltaista näyttelijän trooppia.

Näyttelijä ikään kuin figuroituu ja imeytyy erilaisiin juuri aavistettavissa oleviin asioihin (materialisoituneet ilmiöt) tai jälkiin, jotka merkityksellistyvät esitystapahtumassa. Juuri omasta figuuristani irtaantuminen on ollut se kokemus, jonka kautta olen kokenut kaikkein mielekkäimmällä tavalla muodostavani merkityksiä luovassa tilassa. Näyttelijäisyys on minulle taitoa ja kykyä tällaiseen leikinkaltaiseen harjaantuneeseen imeytymiskykyyn. Huomasin, että *Hipsterit*-esityksen työpajaosuudessa pitämässäni miniatyyrileikkiterapiassa, jossa leikittiin minun johdollani kotoani tuomilla pikkusesineillä, miniatyyrifiguureilla, tällainen figuurin merkitysmaailman logiikan muodostaminen, ja assosiaatioherkkyys, oli

monilta aikuisilta unohtunut ja se koettiin vaikeaksi, mutta mielekkääksi. Ehkä näyttelijäisyys onkin kykyä hahmottaa ja ottaa haltuun, omaksua ja imeytyä erilaisiksi hahmoiksi, figuureiksi, identiteeteiksi ja soveltaa niitä tilapäisen identiteetin tai minätilan tapaan erilaisissa tilanteissa ja siten avata merkityksiä ja tuottaa sisältöä esitystapahtumassa. On lupa keskittyä ja ihmetellä maailman pienintä tai suurinta yksikköä. Muistelen tässä jälleen Dokumentti ja teatteri -kurssilla esiin tullutta tapaa havainnoida maailmaa. Siellä hylätty tumppu tai kadulla kuultu lause sai oman esityksen. Kun ohimenevä lause kohoaa, outoutuu ja muodostaa merkitysvaruuden, taiteellisen maailman. Muistelen myös yliopistonlehtori Minna Hokkasen oppituntia, jossa etsimme huoneesta yksityiskohtia ja muutuimme niiksi. Muistan, kuinka tapasin eräänkin patterinnupin, jolla oli oma filosofinen ja emotionaalinen universuminsa. Sain kurssitoverini suulla ja ruumiilla kuulla ja nähdä, miltä maailma patterinnupista näyttää.

Mikä tekee nykynäyttelijän tai mitä nykynäyttelijä tekee? Kysymys ei ehkä olekaan oikea. Pikemminkin kysymys on siitä, millaista taidetta haluan tehdä. Mitä minä nykynäyttelijänä teen?

Haluan uskaltaa irtaantua välinekehon ajattelusta ei-figuurini kautta määrittävään taiteeseen. Se on rohkeutta tuntea, figuroitua materiaaleiksi ja materiaaleista. Haluan maalata ja nauttia mieliruumiini submateriaaleista vireenä ja vireessä. Haluan olla rohkeasti herkkä.

Koen, että olen opinnäytteeni aikana omaksunut nykynäyttelijän tekniikkaa, ja toivon pääseväni käyttämään ja kehittämään sitä edelleen tulevassa työssäni näyttelijänä ja taiteilijana.

Lähteet

Arlander, Annette. 2011. ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä” Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like.

Aron, Elaine N. 2013. *Eritysherkkä ihminen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo 2013.

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

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

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kallio, Veikko et alii. 1991. *Taiteen pikkujättiläinen*. Porvoo – Helsinki – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Kandinsky, Wassily. 1981. *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura ry.

Katajamäki&Veivo. 2007. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Kirkkopelto, Esa & alii. 2011. ”Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi”. Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 209–220.

Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri: devising ja muita merkillisyyksiä*.

Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Lehtonen, Jussi 2015. *Elämäntunto. Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Acta Scenica 42 2015. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Slide, Marja (toim.). 2011. *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.

Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena: näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Acta Scenica 40. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Rantanen, Silja. 2014. *Ulos sulkeista : nykyaiteen teosmuotojen tulkintaa*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Salas, Jo. 2003. *Improvising Real Life: Personal Story in Playback Theatre*. New Paltz (NY): Tusitala Publishing.

Sarvela, Kati. 2010. *Mielentilojen treenikirja: Terapoi itsesi eheäksi*. Jyväskylä: Kuumuussa Virtaa Oy.

Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijäntyö*. Suomentanut Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.

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

Zarrilli, Phillip B., Daboo, Jerri & Loukes, Rebecca. 2013. *Acting: Psychophysical phenomenon and process*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Internetlähteet:

”MOMA-learning”

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade

”Rentoutuminen palauttaa voimia” Mielenterveysseura

<http://www.mielenterveysseura.fi/fi/mielenterveys/hyvinvointi/rentoutuminen-palauttaa-voimia>

Numminen, Katriina & Kilpi, Maria. 2008 . ”Luonnos nykyteatterin sanakirjaksi”
Teak.1.08 <http://palvelut.unigrafia.fi/Teak/Teak108/10.html>

Cuddy, Wilmuth, Carney. 2012. “The Benefit of Power Posing *Before* a High-Stakes Social Evaluation – Working Paper ”

<https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/9547823/13-027.pdf?sequence=1>

Julkaisemattomat lähteet:

Työpäiväkirjamerkinnot vuosilta 2011-2016, Laura Halonen

Opinnäytemuistiinpanot vuosilta 2015-2016, Laura Halonen