

S T a D I a

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

LANGAN VARASSA

Näyttelijä etsii oman esittämisensä eläytyviä ja teknisiä piirteitä

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Teatteri-ilmaisun ohjaajan
suuntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
28.4.2008

Paavo Pyykkönen



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Pyykkönen Paavo			
Työn nimi Langan varassa: Näyttelijä etsii oman esittämisen eläytyviä ja teknisiä piirteitä.			
Työn ohjaaja/ohjaajat Sussa Lavonen			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 28.4.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 49	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Työn aihe on noussut kirjoittajan tarpeesta selvittää itselleen eroja erilaisten näyttelemisen tekniikoiden välillä. Hän kokee käyttävänsä rooliensa rakentamiseen aina samanlaista prosessia, joka ei ole minkään tietyn tekniikan kaltainen, vaan käytännön työn opettama. Vaikka prosessi on tuttu, se ei ole jäsenelty. Työn tarkoituksena on selvittää, mistä kirjoittajan näyttelemisen ja roolinrakentamisen tapa koostuu ja saada vastauksia häntä vaivanneisiin kysymyksiin, kuten nojaako hän tekniikoihin, onko oma tapa toimiva ja ovatko roolit toistensa kaltaisia.</p> <p>Työ käsittelee näyttelemisen tekniikoita ja kirjoittajan suhdetta niihin. Työssä näyttelemisen tekniikat jaetaan eläytyviin ja teknisiin tapoihin. Esittelemällä pääkohtia kolmesta eläytyvästä ja kolmesta teknisestä lähestymistavasta, työ antaa näkökulmia näyttelemiseen ja roolinrakentamiseen. Työ esittelee Laurence Olivierin, Yoshi Oidan, David Mamet'n, Konstantin Stanislavskin ja Lee Starsbergin käsityksiä näyttelemisestä. Se esittelee lyhyesti myös hahmometodisen tavan lähestyä näyttelijäntyötä ja esiintymistä.</p> <p>Tekniikoiden esittelyn kautta kirjoittaja tutustuu omaan näyttelemisen tekniikkaansa. Hän esittelee oman vakiintuneen roolinrakentamisen tapansa ja pohtii oman näyttelemisensä teknisiä ja eläytyviä osia. Vakiintunen tavan toimivuuteen tutustutaan kolmen lyhyen omakoh- taisen roolianalyysin kautta. Ne auttavat kirjoittajaa tunnistamaan oman roolinrakentamisen tekniikkansa ja näkemään sen hyvät ja huonot puolet.</p> <p>Johtopäätelmät käsittelevät huomioita erilaisten tekniikan tunnistettavuuksista kirjoittajan omassa näyttelemisessä. Se on osaltaan myös kuvaus tiedostamattomasta oppimisprosessista ja asenteiden muutoksesta produktioissa näyttelemisen kautta.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Näytteleminen, näyttelemisen tekniikat, roolin rakentaminen, eläytyminen			



Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama Instructor
Author Paavo Pyykkönen		
Title Following a Thread: An Actor in Search of Emotional and Technical Features in His Performance		
Tutor(s) Sussa Lavonen		
Type of Work Final Work	Date 28 April, 2008	Number of pages + appendices 49 pages
<p>The topic of the final work rose from the author's need for a clearer view of different established acting techniques. He has constantly used a similar process to create roles and carry them out. The process does not follow any established technique, but rather it is learned through a series of theatre productions. The process is familiar, but not scrutinised. The work aims to analyse the author's processes of acting and building a character. It also aims at finding answers to author's troublesome questions such as whether he is following a specific acting technique, if his own way of creating a role is universally valid and if his roles bear too much resemblance to each other.</p> <p>The work deals with acting techniques and the author's relationship to them. It divides acting techniques into those that approach the part emotionally and technically. Both ways of performing are approached through three different techniques, giving a wider view into acting and character building. The short examples of the theatrical techniques are given through the thoughts of Laurence Olivier, Yoshi Oida, David Mamet, Konstantin Stanislavski and Lee Strasberg. The work also shortly introduces the ideas of Gestalt Method in acting.</p> <p>Through delving into the variety of techniques the author also familiarises himself with his own technique. He accounts for his own approach to acting and moreover, looks at it through three small role analyses that give insight to the pros and cons of his method.</p> <p>The conclusions deal with observations on the established techniques in the author's own acting. On the other hand, they give insight to the unconscious learning process, through which the author has gone in his study process.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords acting, acting techniques, character building, empathy		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	RAJA TEKNISEN JA ELÄYTYVÄN NÄYTTELIJÄNTYÖN VÄLILLÄ	3
3	TEKNISEN TYYLIN ESIMERKKEJÄ	7
3.1	Laurence Olivier ja tekninen mestaruus	7
3.2	Yoshi Oida ja japanilaiset perinteet.....	11
3.3	David Mamet ja yksinkertaisuuden logiikka	15
4	ELÄYTYVÄ NÄYTTELEMISEN TYYLI.....	16
4.1	Stanislavskin systeemi	16
4.2	Lee Strasberg ja Metodi.....	19
4.3	Hahmometodinen lähestymistapa	22
5	MINUN TAPANI	25
5.1	Näyttelijän todellisuus ja teknikoiden sekakäyttö.....	25
5.2	Oman näyttelemiseni peruspiirteitä.....	29
5.2.1	Häpeä	30
5.2.2	Tunne, empatia ja ymmärtäminen	31
5.2.3	Minä vuorovaikutustilanteissa.....	34
5.2.4	Hahmojen henkilökohtaisuus ja samankaltaisuus	35
6	ROOLIKOKEMUKSIANI.....	37
6.1	Juhani Aho näytelmässä <i>Suurin on rakkaus</i>	38
6.2	Buraq näytelmässä <i>Algoritmi</i>	41
6.3	Natsi-Muranen näytelmässä <i>Natsimusikaali</i>	43
7	LOPPUPÄÄTELMÄT	47
	LÄHTEET	49

1 JOHDANTO

Eräällä Galápagosin saarista kasvaa ainoastaan keltakukkaisia kasveja. Se johtuu siitä, että saarella elää vain yksi mehiläislaji, joka ei osaa tunnistaa muunvärisiä kukkia. Saaren kasvistolle muiden mehiläislajien puuttuminen on tehnyt sen, että vuosien saatossa useilla eri väreillä kukkineet kasvit ovat muuntuneet tai kuolleet pois, koska vain keltakukkaiset kasvit kiinnostavat mehiläisiä. Saaret ovat kaukana mantereelta ja myös matkan päässä toisistaan. Pienet hyönteiset eivät pääse lentämään saarelta toiselle, ne ovat vankina omalla saarellaan ja kevään keltaisessa kukkapaljoudessaan. Samalla voisin kuitenkin kuvitella, että (niin paljon kun hyönteinen tai kukkiva kasvi voi olla) ne lienevät myös tyytyväisiä olotilaansa. Miten osaisi kaivata punaista kukkaa, jos ei ole sellaista koskaan elämässään nähnyt? Miksi tuottaa punainen kukka, jos se menee hukkaan? Saaren *status quo* pysyy samanlaisena mehiläisten ja kukkivien kukkien välillä.

Voin allegorisesti verrata suhdettani teatteriin noiden kukkien ja mehiläisten suhteen tapaiseksi. Näyttelemiseen keskittyneenä teatteri-ilmaisun opiskelijana olen joutunut usein miettimään omaa näkökulmaani teatteriin, näyttelemiseen ja roolin rakentamiseen. Vaikka olen näytellyt erilaisia rooleja useassa tyyliltään erilaisessa näytelmässä, minusta tuntuu, että minulla on vain yksi pätevä tapa tehdä rooleja ja minulla on tapana noudattaa aina samaa kaavaa. En mielestäni oikeastaan tiedä, mitä näyttelemisen tekniikkaa käytän ja millaista tyylilajia edustan. Olen kuitenkin tietoinen siitä prosessista, joka roolin rakentamiseen ja tulkitsemiseen liittyy. Vaikka se on minulle pitkälti intuitiivinen prosessi, pyrin tietoisesti rakentamaan roolihahmolleni *punaiseksi langaksi* nimittämäni tunnekulun. Lavalla seuraan tunnetta.

Toisaalta minua vaivaa tietoisuus siitä, että olen näyttelemiseni suhteen jokseenkin luonnonlapsi. Teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutusohjelma Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa keskittyy paljon ryhmäprosesseihin ja ryhmäkeskeiseen toimintaan myös teatterissa. Näyttelijäntyötä opettavia kursseja ei juuri ole ja oma näyttelemisen tyylini ja tekniikkani on kehittynyt eri produktioihin osallistumisen kautta. Olen harvemmin miettinyt rooleja järkiperaisesti tai pohtinut roolin rakentamista minkään näyttelemisen tekniikan tai syvällisen analyysin kautta. Millaisia työskentelytapoja olen siis käyttänyt ja kuinka rakennan roolini?

Tahtomattani joudun myös miettimään, onko teatteri minulle vain keltaisia kukkia, enkä edes erota muita sävyjä ja värejä teatterin tekemisessä? Vai olenko jäänyt kehityksessäni samaan pisteeseen kuin Galápagos-saaren kukkivat kasvit, enkä enää koe tarpeelliseksi muuttaa toimintatapaani? Koska tunnistan oman tapani rakentaa rooleja, olen saanut mielikuvan, että se on minulle ainoa toimiva tapa. Onko näin?

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on selvittää itselleni oma näyttelijäntyöllinen asemani näyttelemisen tekniikan kentässä. Haluan selvittää itselleni oman roolinrakentamisen prosessini ja pyrkiä näkemään toistuvat tapani. Mitkä roolin rakentamisen osa-alueet ovat minulle yleensä läsnä prosessissani ja sovellanko käytäntöön jotain oppimieni asioiden joukosta? Voiko erilaisia rooleja rakentaa samalla tavalla ja palveleeko samanlainen työskentelytapa kaikkia teatterin moninaisia lähestymistapoja?

Samalla olen toistuvasti huolissani siitä, että roolini saattavat vaikuttaa samankaltaisilta ja että hahmoissani on aina samoja piirteitä. Minulla on huoli siitä, että vakiintunut tapani työskennellä luo samankaltaisia hahmoja, jotka ovat lähellä arkiminääni. Tämä työ voi olla osa sitä prosessia, jossa rakennan itselleni selvempää näyttelijän identiteettiä ja yritän ymmärtää teatterin maailmaa paremmin. Tämä työ on minulle myös tapa verrata omaa näyttelemistäni ja roolin rakentamisen tapaa maailmalla kirjoihin painettuihin hyväksytyihin näyttelemisen tapoihin ja yrittää nähdä minne minä kuulun. Työn kautta muut samassa tilanteessa olevat voivat saada näkökulmia siihen, miten rooleja rakennetaan ja esitetään.

Olen lukenut lopputyötäni varten erilaisia näyttelemiseen, näyttelijäntyöhön ja roolinrakentamiseen liittyviä teoksia, jotka ovat hyvin toisistaan poikkeavia: osa niistä on näyttelemisen tekniikan oppaita tai näkökulmia näyttelemisen tekniikkaan, osa taas henkilökuvia tai näyttelijöiden omia kokemuksia. Näihin kirjoituksiin nojaten pyrin tekemään eron eläytyvän ja teknisen näyttelijäntyön välille ja vertaan näiden tekniikoiden alle sijoituvia näyttelemisen tapoja henkilökohtaiseen roolinrakennusprosessiini. Apuna tekniikoita miettiessäni käytän myös muistiinpanojani improvisaation, hahmometodin ja teatterihistorian opintojaksoilta. Kaikkea lukemaani ja koulussa oppimaani pyrin käyttämään vertailukohtana omaan työhöni, jota tutkin kolmen kouluaikana tekemäni roolin kautta: Buraq-kameli näytelmässä *Algoritmi*, Natsi-Muranen näytelmässä *Natsimusikaali* ja Juhani Aho näytelmässä *Suurin on rakkaus*.

2 RAJA TEKNISEN JA ELÄYTYVÄN NÄYTTELIJÄNTYÖN VÄLILLÄ

Kirjassaan *Esittävän taiteen psykologia* teatterista sekä oopperasta syvästi kiinnostunut psykologi Glenn D. Wilson on jakanut näyttelemisen tavat eläytyvään ja tekniseen näyttelijäntyöhön. Olen pitänyt tätä jakoa mielessäni, kun olen jakanut erilaisia näyttelijyyteen liittyviä teorioita ja tekniikoita eri kategorioihin. Wilsonin näkökulma perustuu teatterin näkemiseen psykologian kautta. Hän katsoo teatteria, näytelmää ja näyttelijän prosesseja psykologisesta näkökulmasta ja auttaa sillä tavalla ymmärtämään eri teatteriin liittyviä prosesseja syvemmin. Koska teatteri perustuu ihmisten toimintaan, psykologia on lähellä sellaisia teatterillisiä piirteitä kuin tulkinta, identiteetti, rooli, eläytyminen, vuorovaikutus ja intuitio.

Pääasiallisesti Wilson erottaa kaksi näyttelemisen tekniikkaa toisistaan sillä, että eläytyvä tekniikka keskittyy näyttelijän sisältä ulospäin suuntautuvaan ajatukseen, kun taas tekninen suuntautuu ulkoa sisälle. Siinä missä eläytyvä tyyli nojaa psykologisointiin ja syvään roolianalyysiin, tekninen tapa keskittyy tietoiseen esittämiseen. (Wilson 1997, 68–70.) Eläytyvissä tekniikoissa keskeisessä roolissa on siis tunne ja sen löytäminen, teknisissä tekniikoissa esittämisen taito.

Wilsonin mukaan tekninen näyttelijä ei etsi tunnetta roolinsa esittämiseen, kun taas eläytyvälle näyttelijälle tunne on olennainen roolia eteenpäin vievä voima. Myös

eläytyvään näyttelemiseen liittyy paljon teknisiä harjoituksia, mutta esittämisen näkökulmasta tunne on olennainen. Kun puhun eläytyvistä ja teknisistä näyttelemisen tavoista, perustan jakoni juuri tähän eroon: Eläytyvä näyttelijä toimii näyttämöllä tunteen kuljettamana, kun taas tekninen näyttelijä pyrkii tekniseen esitykseen ja *esittää* tunteet kokematta niitä. Eläytyvä ja tekninen lähestymistapa näyttelemiseen ovat Wilsonin mukaan toistensa vastakkaiset näkökulmat. Toisaalta, vaikka ne lähtevät tutkimaan näyttelemistä eri näkökulmista, niillä voi olla myös samoja piirteitä. Myös tekninen näyttelijä voi päätyä tunteeseen, kun esittäminen on ensin harjoiteltu sujuvaksi. Teknisessä suuntauksessa kuitenkin ajatellaan, että näytteleminen tai roolin esittäminen on läsnäoloa häiritsevä tekijä. Siksi esiintyminen täytyy harjoitella hyvin, jotta huomio ei kiinnittyisi suoritukseen. Näytteleminen ei saa näkyä.

Teknisessä näyttelemisessä tavoitellaan illuusiota eikä psykologista tilaa. Illuusioon pyritään pääsemään sääntillisellä harjoittelulla ja toistoilla, mutta myös ulkoisilla tekijöillä, kuten puvustuksella ja maskeerauksella. Tekninen näytteleminen ja roolin harjoittelu suosivat mm. mallioppimista, itsekuria ja kehonkieltä, joita tukee ohjaajalta saatu palaute. Harjoittelu perustuu ohjaajan kanssa tehtävään yhteistyöhön. Näyttelijä voi esimerkiksi saada ”kotiläksyjä”, jotta hän saisi tarpeellisia kohtauksia harjoitelluksi luontevaksi. Roolien esittämisen kautta pyritään yleisön tarkkaavaisuuden manipulointiin. Hyvin ohjattu esitys on suunniteltu sellaiseksi, että katsojan mielenkiinto kohdistuu aina olennaisimpaan näyttämöllä. (Wilson 1997, 67.)

Tekniseen näyttelemiseen perustuvassa esityksessä on tarkoituksena harjoitella ohjaajan johdolla ikään kuin täydellinen koreografia, jolla näytelmä esitetään. Kaikki esitykseen liittyvät liikkeet, asemat ja henkilöiden vuorovaikutustilanteet ovat tarkkaan suunniteltuja ja siten toistettavissa joka ilta samanlaisina. Näytelmän esittäminen on hiottu suoritus, jossa jokaisella teolla on merkityksensä ja se on suunniteltu kertomaan tarina niin, että yleisö ymmärtää sen. Täydelliseen esitykseen päästään keskittyneellä harjoittelulla, jossa roolin ilmiasu hiotaan niin hyväksi kuin voidaan. (Wilson 1997, 77.)

Teknisessä esittämisessä etukäteissuunnittelu vapauttaa näyttelijän huolesta, ettei hän tietäisi mitä näyttämöllä pitää tehdä. Improvisaatiota voidaan pitää jopa epäkohteliaana, se ei tue yhteistä ohjausta vaan näyttelijän itsekäitä pyrkimyksiä. Vastaavalla tavalla kommentoidaan aitoja tunteita, sillä niiden katsotaan vievän ilmaisu sisänpäin, eikä yleisön suuntaan.

Teknisessä näyttelemisessä korostetaan pitkälti myös näyttelijän kehoa. Useat teatteritekniikoita opettavat kirjat sekä mm. myöhemmin esiteltävät esimerkkitekniikat korostavat näyttelijän ruumiinasentoja, liikkumisen tapoja ja ylipäänsä hyvää fyysistä kuntoa, jonka kautta fyysisyyden voi toteuttaa. Useimmat näyttelemisen oppaat (kuten esimerkiksi Robert L. Benedettin *The Actor at Work*) sisältävät runsaasti esimerkkejä siitä, millaisilla harjoituksilla näyttelijä saa ruumiinsa tasapainoiseen asentoon tai voi harjoittaa sen sellaiseksi, että se olisi näyttelemisen vaatimuksiin sopivin. Tekniikoissa on myös käsitys siitä mitä eri asennot ja eleet viestivät katsojalle.

Usein näyttelijäntyöllisesti on ajatuksena, että toisia tarkkailemalla voi poimia itselleen erilaisia ilmeitä, eleitä ja toimintatapoja. Mallioppimalla löydetty toiminta on omalla tavallaan autenttista, sillä se perustuu aitoihin tilanteisiin ja henkilöihin. Käyttäytymistieteet ja jotkin kielitieteet ovat purkaneet ihmisen elekieltä kaanoneiksi tai kirjoittaneet auki käyttäytymistilanteita niin, että eleitä, asentoja ja ilmeitä on voitu kategorisoida. Eleet ja ilmeet ovat usein universaaleja, ne kuvaavat tunteita, tilanteita tai ajatuksia. Jos osa eleistä on inhimillisiä, suuri osa niistä on myös kulttuurillisia, eivätkä ilmaise samaa toisistaan poikkeavissa kulttuureissa. Näyttelijäntyötä voi kuitenkin tehdä esittämällä ihmisen luonnollisia toimintatapoja, kun ymmärtää, mitä milläkin eleellä ja ilmeellä viestii. (Benedetti 1976, 72.)

Myös eläytyvissä näyttelemistekniikoissa kiinnitetään huomiota kehoon. Kohteen tarkkailua on käytetty myös eläytyvien teorioiden piirissä, mutta ne ovat kuitenkin enemmän perustuneet tilanteeseen eläytymisen tai mahdollisesti empatian ajatukseen. Metodinäyttelijät tutustuvat hahmoihinsa viettämällä aikaa hahmon oletetussa elinpiirissä, siksi esimerkiksi mielisairasta ihmistä esittävä näyttelijä voi kokea valmistautumiseksi sen, että hän viettää aikaa potilaana jossakin sairaalassa. On hankala sanoa, pyritäänkö silloin vain tarkkailemalla oppimaan aitoja käyttäytymistapoja, vai lähteekö näyttelijä siitä lähtökohdasta, että hän pyrkii kuvittelemaan, millaista on olla mielisairas. Lähtökohtaisesti eläytyvä roolityö ja roolin valmistelu perustuvat hahmon vahvaan psykologisointiin, roolihahmon syvään analyysiin ja tunnemuistin kautta herätettävien tunteiden aitouteen ja niiden aitojen tunteiden kokemiseen.

Eläytyvän näyttelemisen teoriassa on ajatuksena, se että ihmisellä on primäärejä ja sekundäärisiä tunteita. Primäärit tunteet ovat niitä, joita ihminen kokee eläessään

elämäänsä ja ne ovat tilanteiden synnyttämiä. Niitä on mahdotonta hallita ja ne ovat aina aitoja. Sekundääriset tunteet ovat tunteita alitajunnassamme ja niitä voidaan harjoitusten kautta löytää ja ottaa käyttöön. Silloin ne esiintyvät yhtä todellisina, kuin primäärit tunteet.

Eläytyvässä näyttelijäntyössä näyttelijä ymmärtää ja kokee hahmonsa tunnekulun. Näyttelijän ei tarvitse suunnitella näyttämötoimintaansa etukäteen yhtä tarkasti kuin teknisen näyttelijän, sillä tunnekokemus ohjaa häntä toimimaan luontevasti tilanteessa. Näyttelijän tarkoituksena on kokea hahmon tunteet aidosti. Näyttelijälle tilanne on luonnollisen kaltainen. Näyttelemisen voi saada improvisaation värejä, sillä intuitiivisesti toimiva näyttelijä saattaa antaa periksi impulsseille, jotka nousevat esiin. Siksi eläytyminen on vahvaa ja poikkeamat ohjauksessa sallitaan, niihin voidaan jopa kannustaa.

Eläytyvä näyttelijäntyö on käytössä erityisesti elokuvissa ja televisiossa, jossa luontevuus on tavoiteltavaa. Intiimi media antaa mahdollisuuden siihen, että näyttelijän ei tarvitse kiinnittää niin paljon huomiota puheen kantavuuteen tai elekielen voimaan. Suurilla näyttämöillä on puhuttava tarpeeksi kovaa ja esitettävä asiat myös takakatsomoon, jolloin tekninen näyttelijäisyys korostuu. Se näkyy erityisesti oopperassa, jossa musiikilla on tärkeä merkitys ja se määrää näyttelemisen tempon. Musiikki ja fraasien toistaminen voivat venyttää tilanteita epäluonnollisen pitkiksi, eivätkä tunteet toimi epäluontevissa tilanteissa. Toisaalta tunteet voivat vaikeuttaa laulamista. Yleisesti teknistä näyttelemistä pidetään jossain määrin teatterin perusoppina.

Sanotaan myös, että teknisesti näytelty näytelmä on myös katsojalle mielekkäämpää seurattavaa. Asemoinnit voidaan suunnitella niin, että katsoja seuraa aina tärkeintä tapahtumaa ja pysyy perillä juonen kulusta. Näyttelijät eivät peitä näyttämöllä toisiaan ja pystyvät ohjaamaan äänensä kohti katsomoa. Näyttämöliikunta on merkityksellistä, koska kaikki on suunniteltu etukäteen. Eläytyen näyteltyjen roolien luonnonmukaisuus voi johtaa tarpeettomaan häiritsevään liikehdintään ja laiskaan artikulaatioon. Toisaalta tunteet voivat viedä mukanaan sekä häiritä puheen tuotantoa, tarinan eteenpäin vientiä ja seurattavuutta.

Myös katsojakokemus voi olla erilainen eläytymisen kannalta. Vaikka eläytyvä näyttelijä luottaa aidosti heräävään tunteeseen, sanotaan että katsojan on helpompi

projisoida tunteensa tekniseen näyttelijään. Kun eläytyvät näyttelijät rypevät omissa tunteissaan, se ei välttämättä herätä yleisössä sitä toivottua tunnetta, empatiaa tai sääliä, jota sen oli toivottu herättävän. Näyttelijän aito itku näyttämöllä voi olla katsojasta jopa kiusallista ja katkaista juonen seuraamisen tai katsojan tunnekaaren. Tekninen näyttelijä esittää roolinsa yleisön näkökulmasta. Koska tekninen näyttelijä ei tuo tunteitaan näyttämölle, tilanne antaa yleisölle mahdollisuuden projisoida omat tunteensa heihin. Esityksen näytellyt tunteet siirtyvät yleisöön ja antavat yleisölle omat kokemuksensa.

3 TEKNISEN TYYLIN ESIMERKKEJÄ

3.1 Laurence Olivier ja tekninen mestaruus

Even Laurence Olivier says the best actors are the ones with the strongest thighs. (Krasner 2000, 256)

Tekninen näyttelemisen tyyli pohjautuu François Delsarten yrityksiin kuvata näyttelijän henkistä maailmaa systemoidun elekielen kautta. Delsarte eli vuosina 1811–1871 ja vaikutti ajatuksillaan sekä sovelletulla estetiikallaan paljon myös tanssin ja voimistelun kehitykseen. Alun perin tyyli oli kuitenkin näyttelijän ilmaisua ja sitä on klassisissa näyttelijänopinnoissa kehitetty kohti nykyaikaisempaa näyttelemisen tapaa. Omalta osaltaan sitä on ollut kehittämässä myös Peter Brook. Tämä näkökulma näyttelemiseen liitetään usein brittiläisen laatumäyttelemisen koulukuntaan ja Laurence Olivieriä pidetään yhtenä taitavimmista teknisistä näyttelijöistä. (Delsarte, 2008)

Laurence Olivieristä kerrotaan paljon tarinoita, hänet mainitaan useissa eri lähteissä ja hänen rooleistaan on jäljellä paljon arviointeja, tarinoita ja valokuvia. En ole kuitenkaan löytänyt aivan yksiselitteistä luonnehdintaa siitä, mikä Olivierin tekniikan rakenne on, sillä sitä ei sellaisenaan ole kirjoitettuna auki missään, eikä Olivier tarkemmin mene sisäiseen prosessiinsa edes omaelämäkerrallisessa kirjassaan *Näyttelijän tunnustuksia*. Se on pikemminkin elämäkerta, eikä näyttelijän työn pohdinta. Olivier on kuitenkin mielenkiintoinen esimerkki näyttelemisestä ja hänen tarinansa kiehtovat monimuotoisuudessaan. Olen kerännyt muutamia hänen näyttelemisen tapaansa liittyviä piirteitä, joita lähteistäni olen löytänyt.

Olivier on oppinut näyttelijäksi pitkän kaavan kautta. Hän on käynyt koulunsakin laitoksissa, joissa näyttelemineen on ollut oppiaineena. Koulusta päästyään hän pääsi 17-vuotiaana Lontoon Albert Halliin, *Central School of Speech Training and Dramatic Artiin*. Kuten nimikin antaa ymmärtää, koulu valmisti oppilaitaan hyvin selkeään draaman tulkintaan ja antoi pohjan äänenkäytölle. Oppiaineina oli liikuntaa, äänenkäyttöä ja ilmaisua. Nämä opit ovat jatkaneet sitä kehitystä, jonka hän oli jo lapsena saanut toimiessaan kirkkokuorossa ja kirkon näytelmissä. Kouluajoilta opittuna hän kantoi mukanaan myös niitä runonlausunnan oppeja, joita myöhemmin sovelsi mm. Shakespearen esittämiseen, sillä ne oli esitetty hänelle ainoina oikeina tapoina lausua säkeitä. Hän on aina ollut hyvin työorientoitunut ja on kokenut vapaa-ajat kiusallisiksi, hänellä on ollut tarve näytellä ja hän on tietoisesti pyrkinyt maailman parhaaksi näyttelijäksi. (Olivier 1983, 38–40.)

Olivierin (kolmannelta) vaimolta Joan Plowrightilta on kysytty, mistä hän tietää, milloin Olivier näyttelee ja milloin ei. Hän vastasi, että Olivier näyttelee koko ajan. Olivier itse väittää, ettei suinkaan aina tiedä näytteleekö hän vai ei. Itse hän kärjistää näkemyksensä käyttämällä näyttelemisestä verbiä *valehdella*. Hän väittää, ettei tiedä milloin valehtelee ja milloin ei. Hyvä näyttelemineen on vakuuttavaa valehtelemista ja Olivierin mielessä lähimpänä lasten leikkiä kuin mitään muuta. (Olivier 1983, 21.) Näyttelemisen kuvaaminen valehteluksi antaa näkökulman Olivierin näyttelemisen ideologiaan: Näyttelemisen ei tarvitse olla aitoa, se on vain valhetta – sen täytyy ainoastaan näyttää aidolta ja uskottavalta. Valehtelua taas sinänsä voidaan katsoa psykologisesta näkökulmasta ja usein sanotaankin, että julkisesti valehtelevat ihmiset paljastavat itsensä joillakin stressiliikkeillä, kuten nykimisillä, virnistyksillä tai hikoilulla. (Wilson 1997, 91-92.) Näyttelijähän ei näytellessään tällaista tee. Sukkela johtopäätös tästä on tietenkin se, ettei Olivierin *valehtelu* siis ole henkilökohtaista, eikä se liity persoonaan. Se liittyy illuusion luomiseen toisesta hahmosta ja osoittaa sen, että hahmon piirteet ovat ulkoisia. Tietoisuus siitä, että huijaa katsojaansa ja manipuloi yleisöään liitetään myös tavallisesti tekniseen näyttelemiseen.

Olivier kuvaa samaa asiaa myös ajatuksillaan *Romeon ja Julian* esittämisestä. Romeon ja Julian yhteenkuuluvuuden ja rakkauden on joskus sanottu tuntuvan uskottavammalta, jos esittäjäpari on jollakin tapaa toisistaan kiinnostuneita tai hieman rakastuneita. Olivier kommentoi tätä yleistä mielipidettä vaaralliseksi, sillä jos Shakespearen taika riippuu ainoastaan aidosta tunteesta näyttelijöiden välillä, silloin hänen mielestään myös

kivun ilmaisemiseen tarvittaisiin oikeaa kipua. Mitä taas tulisi tehdä silloin, kun roolihahmo kuolee? Eikö myös näyttelijältä silloin vaadita kuolemaa? (Olivier 1983, 99.) Olivierin kanta näyttelemiseen näkyy tässä hyvin: Näytteleminen on esittämistä, mutta oppinut näyttelijä voi esittää mitä tahansa.

Olivierin näytteleminen on perustunut loputtomaan harjoitteluun. Koska hahmoa luodaan aina täydellisyyteen saakka, sen piirteet luodaan niin lähelle oikeaa *tai parhainta illuusiota*, kuin mahdollista. Joan Plowright on sanonut Olivieristä myös sen, ettei hänen harjoittelunsa lopu koskaan. Olivier saattoi keskeyttää hampaiden harjauksen hetkeksi, tarkastellakseen itseään peilistä samalla hokien vuorosanoja vanhoista rooleistaan ja tarkkailemalla itseään. Haastattelussa Sunday Timesille Plowright sanoi Olivierin harjoittelusta: ”*Se ei kerta kaikkiaan koskaan lopu.*” (Wilson 1997, 70.)

Ulkoiset piirteet, joilla hahmo luodaan, rakennetaan harjoittelun kautta. Olivier kertoo itse siitä, kuinka hän harjoitteli venäläistä aksenttia näytelmää varten. Hänen opettajanaan oli venäläinen nainen, jonka opetuksella hän alkoi kuulostaa venäläiseltä, mutta omasta mielestään hänen konsonanttinsa kuulostivat hieman naisellisilta. Hän siirtyi venäläismiehen opetukseen ja sai kuulla, että hänelle oli opetettu aivan väärä asioita. Lopputuloksena oli, että Olivier päätti luoda oman venäläisen aksenttinsa, koska mielipiteitä oli niin monia. Jälleen kerran hän ajatteli, että hullumpiakin asioita on tehty ja että illuusio aksentista riittää. (Olivier 1983, 125.) Samalla tavalla hän on opetellut myös Amerikan englannin aksentteja ja muita puheen tapoja eri roolejaan varten. Hän on myös opetellut aivan uusia hahmon tarvitsemia taitoja: *Hamletia* varten hän opetteli miekkailun ja *Huvimestari*-elokuva varten steppauksen. (Olivier, 2008)

Olivier pitää äänen hallintaa erittäin tärkeänä näyttelijän taitona. Omassa henkilöhistoriassaan hän on lähtenyt esiintymisen tielle kirkkokuoron ja siellä esitettyjen soolojen kautta ja päätynyt draamakouluun, jossa oikeaa äänenkäytön tapaa on opetettu. Hän otti äänenkäytön tunteja pitkälti yli 50-vuotiaaksi asti ja käytti *vocal coacheja* useissa produktioissaan. Näiltä hän sai apua joko äänenmuodostuksen tai aksentin opettelemiseen. Oman tekniikan hiominen oli hänelle tärkeää. (Wilson 1997, 70.) Kun katsoo taltiointeja Olivierin rooleista, niissä kuuluu myös puhetekninen taito: voimakkaissa äänissä kuuluu pallean tuen antama sointi ja artikulaatio on aina

täydellisen kaunista. Lausunnan rytmi ja tuettu puhe antaa ilmaisuun jotakin oopperamaista, joskin se lähinnä korostuu voimakkaissa äänissä.

Olivierille on ollut suurena tukena myös puvustus ja maskeeraus. Kun katsoo hänen omaelämäkertansa kansiaukeamaa, näkee kahdeksantoista kuvaa Laurence Olivierista eri rooleissa. Se on sinänsä hämmentävää, sillä kaksia samanlaisia kasvoja ei juuri näy. Hän on käyttänyt hahmon luomiseen kaikkea vaatetuksesta peruukkeihin, ihomaaleihin ja tekoneeniin. Olivier on käyttänyt maskeerausta apuna hahmon löytämiseen tai sen piirteiden korostamiseen. Nämä luovat mielikuvia siitä hahmosta, jota näyttelijä haluaa esittää. Näyttelijä voi käyttää samanlaisia mielikuvia roolinsa rakentamisessa: kun Olivier kuolee elokuvassa suurieleisesti, hän esittää krokotiilin kuolevan, ei ihmisen. Sillä tavalla hän saa esitykseensä enemmän fysiikkaa ja draamaa. (Olivier, 1983)

Kun Olivier puhuu vaikeuksistaan ohjata Metodi-koulutettua Marilyn Monroeta elokuvassa *Prinssi ja revyytyttö*, hän paljastaa myös paljon omasta näyttelemisen käsityksestään. Ohjaajana hän yritti selittää diivalle, kuinka hänen tulisi esiintyä ja mitä hänen tekemänsä eleet merkitsivät. Strasbergin opissa ollut Marilyn ei puolestaan ymmärtänyt (tai halunnut ymmärtää) mitä Olivier hänelle selitti. Kuuluisa esimerkki on se, kun Marilynin tukihenkilönä toiminut Lee Strasbergin vaimo saa Marilynin kipinöimään tarvittavalla tavalla kehottamalla tätä ajattelemaan ”*kylmiä makkaroita, Coca-Colaa ja Frankie Sinatraa*” (Holden 2007, 308). Näin abstraktit neuvot eivät olleet Olivierille tuttuja, eikä hän ymmärtänyt asioiden välistä yhteyttä. Hän itse koki onnistuneensa Marilynin ohjaamisessa vain elokuvan sanattomassa loppukohtauksessa, jossa hän pystyi puheellaan ohjaamaan Marilynin teosta toiseen, liikkeestä toiseen, eleestä toiseen: Minne tulisi katsoa, mitä ajatella, mitä tehdä. Yllättäen Marilyn toteutti kaiken pyydetyn ja Olivier onkin sanonut, että parasta oppia näyttelemisestä Marilynille on ollut valokuvamallin työ - Metodi on vain sotkenut hänen ajatuksensa. Samalla Olivier paljasti oman näyttelemisen tapansa: se on sarja tekoja, jotka suoritetaan oikeassa rytmissä ja oikeassa järjestyksessä oikeita asioita ilmentäen. (Olivier 1983, 209–217.)

Wilson mainitsee kirjassaan, ettei Olivierin tapa näytellä luonnollisestikaan miellytä kaikkia. Wilson vertaa huippuunsa hiottuja teknisiä näyttelijöitä voimistelijoihin, joiden esitys on huippuunsa asti harjoiteltu suoritus, jossa näyttelijä suorittaa viimeisenkin

liikkeen. Tietoisuus esityksestä voi vaikeuttaa roolihahmoon samastumista, vaikka se toisaalta antaakin katsojalle projektiopinnan omille tunteilleen. (Wilson 1997, 71.)

3.2 Yoshi Oida ja japanilaiset perinteet

Hyvässä näyttelemisessä on tavallaan kaksi puolta; tekninen mestaruus ja vapaa ja liikkuva mieli. Harjoituksissa kehität ja syvennät niitä kumpaakin, läpi elämäsi. (Oida 2004, 50)

Yoshi Oidan No-, Kabuki- ja länsimaisen teatterin perinteisiin pohjautuvassa näyttelijäntyössä näkyy erilaisia teknisiä lähestymistapoja. Oida on näytellyt pitkän uran perinteisessä japanilaisessa teatterissa, mutta hänellä on myös takanaan mittava ura länsimaisessa teatterissa muun muassa Peter Brookin yhteistyötoverina.

Oida sekoittaa näyttelemisen hyvin selkeisiin fyysisiin neuvoihin hyvän mitallisen japanilaista filosofiaa, vertauskuvia ja tarinoita. Mutta käytännössä nämä esimerkit vain valottavat sitä fyysistä neuvoa, jota hän haluaa korostaa. Se että tietää jotakin japanilaisesta teatteriperinteestä auttaa ymmärtämään Oidan maailmaa. Oida sai klassisen japanilaisen näyttelijäkoulutuksen ja näytteli paljon japanilaiseen perinteeseen liittyvissä esityksissä. No-teatteri on näyttäviin pukuihin ja naamioihin perustuva rituaalinomaisen hallitun teatterin muoto, joka on tyylieltyä ja jota esitetään korotetulla ihmisäänellä ja hallitulla, koreografisoidulla liikkeellä. Se ei sisällä juuri lainkaan tunneilmaisua – tunteet kuvataan kiertoilmauksin – eikä myöskään näyttäviä efektejä. No-teatteriin kuuluu myös Kyogen-tarinankerrontaan perustuvia osuuksia, jotka ovat huomattavasti maanläheisempiä ja farssinomaisia. Näitä jaksoja esitetään vuorotellen, viisi No-esitystä ja neljä Kyogen-esitystä kokonaisuutena. (Oida 2004, 10.)

Toinen japanilainen teatterin suuntaus on Kabuki, joka perustuu myös pukuihin, lauluun ja liikkeeseen, mutta on toisaalta hyvin speaktaakkelinomaista ja keskittyy tunnekuohujen esittämiseen tyylieltyä. Sen osatarkoituksena on näyttää myös esiintyjän taituruus, mikä Japanin perinteessä tarkoittaa tanssi-, laulu- ja näyttelijäntaitoja yhdessä. (Oida 2004, 11.)

Koska esitykset ovat hyvin fyysisiä, näyttelijäntyöhön liittyy paljon fyysisyyden tutkimista, teknisiä keinoja, kuten lantionpohjan jännittämistä kovaa puhuessa tai mielen tyyneyttä silloin kun käyttäytyy fyysisesti aggressiivisesti. Näyttelijän ruumista

täytyy harjoittaa, jotta se olisi näyttämöllä suurempi ja resonoivampi kuin tavallisessa elämässä. Elämä näyttämöllä ei voi olla samanlaista kuin arkielämässä, sen täytyy olla merkityksellisempää tai täyteläisempää. Tekeminen ei tietenkään saa olla liioiteltua, se tapahtuu mielen ja mielikuvien kautta. Esimerkiksi kun tarttuu pieneen esineeseen, sen voi kuvitella painavan enemmän, vaikka neljä viisi kiloa, jolloin suhde siihen muuttuu erilaiseksi. Tilan läpi liikkua voi myös ajatella suhteita suuremmiksi, kuten sitä että kahden metrin matka näyttämöllä on mielessä matka taivaanrantaan ja istuutuminen tuoliin on matka maapallon keskukseen. Nämä ajatukset muuttavat fyysistä liikettä suuremmaksi, niin että se täyttää tilan ja luo tyhjästä estradista tilanteen, jossa tapahtuu.

Ruumiin kuunteleminen vaatii harjoitusta, sillä silloin oppii tietämään, missä asennossa se milloinkin on, miten se liikkuu, ja mitä näyttelijä viestittää omalla näyttelemisen tempollaan ja ruumiinasennollaan. On kyse tekniikasta, jolla näyttelijä saa oman ilmaisunsa täydemmäksi, esittävämmäksi. Oidan tekniikan mukaan mikään näyttämöllä ei ole sattumaa, vaan suunniteltua. Kaikki näyttelemiseen liittyvä on harkittua. Myös tilaa tulisi ajatella geometrisesti, sillä näyttelijä ei voi olla tilassa tietämättä missä on. Tilaa voi esimerkiksi ajatella kahdeksansakaraisena tähtenä, jossa suunnat ovat eteen, taakse, oikealle ja vasemmalle sekä niiden väleihin. Tätä kuviota voi käyttää mielessään, kun suunnittelee omaa liikkumistaan näyttämöllä. Kun näyttelijä tietää, minne hän on menossa, hänen liikkeellään on aina päämäärä eikä liike ole hosuvaa ja holtitonta.

Yoshi Oida sanoo kirjassaan *Näkymätön näyttelijä*, myös, että jos näyttelijä haluaa onnistua esityksessään, hänen täytyy keskittyä näyttelemisen sataprosenttisesti. Oidan harjoituksissa näyttelijä voi tehdä erilaisia fyysisiä harjoituksia, kuten yrittää tuntea eroa oikealle ja vasemmalle kääntymisen välillä, jännittää peräaukkonsa seutua voiman ohjaamiseksi tai kuvitella olevansa vedellä täytetty säkki. Toisaalta näyttelijä voi yrittää kuvitella olevansa sätkynukke, jonka jäseniin on kiinnitetty ohjaavat langat. Nämä ovat hänen mielensä langat ja ne ohjaavat näyttelijän jokaista liikettä. Näiden ohjaavien lankojen täytyy pysyä tiukalla läpi harjoitusten ja esitysten, jotta esitettävästä liikkeestä tulee hallittua ja merkityksellistä – toisin sanoen jokaisella liikkeellä tulee olla perusteltu syy ja sen on kuvattava sitä, mitä näyttelijä haluaa sillä kuvattavan. Täydellinen keskittyminen ei kuitenkaan saa näkyä lavalta katsomoon. Vaikka näyttelijä on itsestään täysin tietoinen joka hetki, hänen näyttelemisensä täytyy olla helppoa ja uskottavaa. (Oida 2004 32–33.) Fyysisyyden on oltava yhteydessä henkisyteen.

Valppauteen tulee totutella. Näyttelijän on oltava yleisön edessä tottuneesti, rennosti omana itsenään. Siihen voi totutella niin, että kuvittelee olevansa arkielämässään toisten katseen alla ja tietoinen yleisöstään. Koska esitys ei anna tilaisuutta korjata omia virheitään, on oltava niin keskittynyt tekemiseensä, ettei virheitä tule laisinkaan. Siksi keskittymistä ja läsnäoloa ja katseiden alla olemista täytyy harjoitella. Kuten aiemmin sanottiin, ei keskittyminen saa kuitenkaan näkyä, vaan sen täytyy olla normaalia, näkymätöntä ja läsnä olevaa. Tähän päästään vain harjoittelulla.

Samanlaista varman liikkeen ja keskittyneen mielen ajatusta käytetään myös toisessa japanilaisessa näyttelemisen tekniikassa, Suzuki-tekniikassa. Sitä on opettanut Stadiassa liettualainen Vesta Grabstaite, joka on opiskellut tekniikkaa Japanissa Suzukin koulussa. Suzukin perusharjoituksissa pyritään pitämään tietty tarkka fyysinen muoto sekä ajatuksen keskittyneisyys. Tyypillisin harjoitus on musiikin tahtiin tehty kävely, jossa kädet ovat jännittämättä mutta tiukasti ruumiin sivulla, askellus tehdään musiikin rytmin mukaan ja jokaisella askeleella polvi nousee suorakulmassa vaakatasoon ja jalkapohja lyödään voimakas ääni tuottaen tasaisena lattiaan. Samalla näyttelijän tehtävänä on kannatella mielessään kohdetta, ajatusta tai tarinaa, jota hän vie tietoisesti eteenpäin silti kadottamatta fyysistä muotoa. Fyysisen muodon pitäminen on aluksi hankalaa, sillä se vaatii tarkkailua ja korjauksia, mikä luonnollisesti vaikuttaa mielikuvan ylläpitämiseen. Tässäkin tekniikassa on oleellista toisto ja harjoittelu, sillä vain toiston kautta fyysisuus voi muuttua luonnolliseksi oman tilan tajuamisen, liikkeen luontevuuden ja fyysisen kunnon kehittymisen kautta. Kuten Oidan ajatuksissa, fyysisen toiminnan harjoittelu vapauttaa mielen keskittymään niihin tarpeellisiin asioihin, mitä näyttelijällä on esittäessään vastassa.

Harjoitellessaan Peter Brookin kanssa näytelmää *The Man Who Oida* paljastaa oman näyttelemistyylinsä peruskaavan. Pitkien improvisaation pohjaavien harjoitusten kautta päästään joihinkin tyyppeihin, joita voi harjoitella paremmaksi ja paremmaksi keskittymällä ja toistamalla. Kun on kyseessä esitys, jossa täytyy esittää neurologisesti sairasta ihmistä, ensemble käytti paljon aikaa myös asiaan tutustumiseen eri parantoloissa ja sairaaloissa tarkkailemalla eri tavoin sairaita ihmisiä. He lukivat myös aiheeseen liittyviä tutkimuksia ja kuuntelivat luentoja. Oidalle prosessi oli kaksijakoinen. Hän käytti prosessissaan aikaa myös hyvin filosofisten inhimillisyyteen kuuluvien kysymysten selvittämiseen, ihmisyyden fantastisuuden ja elossa pitävän

voiman ymmärtämiseen, jotka hän koki roolille tärkeäksi. (Oida 2004, 58–60.) Käytännön teatterityöstä ja roolin esittämisestä hän kuitenkin toteaa rakentaneensa oman roolinsa ”*detalji detaljilta, teko teolta*” (Oida 2004, 60), rakentaen oman kuvansa ihmisyydestä valmiiksi kokonaisuudeksi harjoiteltujen toimintojen kautta. Hänelle rooli rakentui opituista yksityiskohdista.

Oida sanoo myös, että vaikka kritiikki on usein esiintyjille vaikeaa tai että haluttomuus nähdä omaa työtään esimerkiksi videotallenteelta tai peilistä voi olla rankkaa, hän pitää kritiikistä. Hän luottaa ohjaajan antamaan palautteeseen enemmän kuin videoon tai peiliin. Hänen täytyy saada palaute toiselta ihmiseltä, koska nyanssit, jotka näkyvät reaaliaikaisessa näyttelemisessä eivät hänen mielestään ole näkyvissä esimerkiksi tallenteissa, eikä peilin edessä voi näytellä. Vahvaan ohjaajan palautteeseen luottaminen voi myös olla yksi teknisen näyttelemisen tunnusmerkillinen tapa toimia. Tosin Oida sanoo myös, ettei ohjaajan jokaista neuvoa tarvitse noudattaa. Vuorovaikutus on silti tarpeen, sillä siinä saa palautetta omasta työstään ja näyttelijän on helpompi pysyä kartalla oman roolityönsä kanssa. (Oida 2004, 61–62)

Oida puhuu myös näyttelemisestä ja tunteista. Hän ei välttämättä kiellä sitä, että näyttelijä lähtee etsimään roolia sisältä päin, psykologisoimalla ja etsimällä tunnetta. Oida ei kuitenkaan anna tunteen täyttää koko mieltä, sillä silloin järjelle ja hallinnalle ei jää tilaa. Hänellä on suhde tunteisiin ja hän yrittää pysyä rauhallisena näytellessä, eikä pakota tunnetta. Toisaalta, Oida pitää tunteen toistamista ilta illan jälkeen liian raskaana näyttelijälle. Näyttelijä tarvitsee mieluummin metodin, jolla esitys saadaan näyttämään inhimilliseltä huolimatta senhetkisistä tunteista (Oida 2004, 66).

Oidalla on kaksi sääntöä, joita näyttelijä ei saisi unohtaa. Ensimmäiseksi, kaikkeen näyttelemiseen täytyy lähteä sadan prosentin keskittymisellä. Lähtekö näyttelijä etsimään tunnetta tai fyysistä ilmaisua, sillä ei ole väliä, kunhan näyttelijä tekee sen täydellisesti keskittyen. Hän kuitenkin korostaa sitä, että tunne on hankalampi toteuttaa, kuin fyysinen liike. Oida suosii teknistä suoritusta. Toisen säännön mukaan kaiken fyysisen näyttelemisen ja ulkoisen muodon tulee perustua inhimilliseen todellisuuteen, mikä sekin muistuttaa siitä, että tutustumalla ympäröivään maailmaan tarkkailun, mallioppimisen ja harjoittelun kautta näyttelijä voi löytää uskottavan tavan esittää roolin kuin roolin. Se jatkaa myös No-teatterin perinnettä, sen fyysistä tarkkuutta, koreografisoitua esitystä ja tunteen ilmaisun puutetta. (Oida 2004, 67–68.)

3.3 David Mamet ja yksinkertaisuuden logiikka

Näyttelijöiden on harjaannuttava puhumaan hyvin, vaivattomasti ja selvästi, sekä liikkumaan hyvin ja päättäväisesti, seisomaan rennosti, havaitsemaan tekstin vaatimia yksinkertaisia, mekaanisia toimia ja toimimaan niiden pohjalta. Minkä tahansa näytelmän voikin sitten harjoitella korkeintaan muutamassa viikossa. (Mamet 1997, 71)

Vaikka en ole sataprosenttisen varma voiko David Mamet'n teatterikäsitteistä ylipäänsä saada selville peittämätöntä kokonaisuutta teatterinäyttelemisen suositeltavasta tekniikasta, haluan kirjoittaa siitä lyhyesti. Mamet'n käytäntöhän on lähinnä pilkata kaikkia viihdeteollisuuden ja teatterin vallitsevia voimasuhteita, yliyksinkertaistaa tai pelkistää asiat tylyiksi totuuksiksi ja tuoda teatteri esiin ääriyksinkertaisena vuorovaikutustilanteena. Halusin kuitenkin katsoa Mamet'ta muutamista hänen lausunnoista käsin, sillä muistan *Tosi ja epätosi* –teoksen vaikuttaneen minuun aikoinaan kovasti – ja lähinnä niin, että olin sen luetuani jotenkin vihainen ja ärsytetty.

Mamet pelkistää näyttelijäntyön ajatukseen siitä, että näyttelijän tehtävä on erittäin yksinkertainen. Perustehtävä on mennä lavalle, avata suunsa ja sanoa sanottavansa selvästi ja kuuluvasti ilman liiallista yritystä kuulostaa joltakin (Mamet 1997, 81). Hänellä on myös selvä tapa halveksia tunnenäyttelemistä tai Stanislavskin ja Strasbergin roolihahmon pohdintaa, sillä hänen mielestään se ei voi auttaa roolin tulkitsemisessa, joka on esittämistä, eikä elämistä.

Mamet korostaa näyttelemisen yksinkertaisuutta. Hän katsoo näyttelijäntyötä suoraan amerikkalaisen työtilaisuuksistaan taistelevan rivinäyttelijän näkökulmasta. Hän riisuu näyttelemisen pois kaikista siihen helposti liitettävistä mystisistä käsityksistä ja asettaa sen tilanteeseen, jossa nykynäyttelijä viihde- ja teatteriteollisuudessa elää. Hän ei luota tunnenäyttelemiseen, sillä tunne ei ole koskaan valmis, toisin kuin fyysinen toiminta, johon näyttelijä on aina valmis, jos vain on hereillä. Mamet'n mielestä tunnemuistin käyttäminen tai *esi-isien palvonta* vahtangovien, stanislavskien ja strasbergeiden hengessä kuuluu harrastelijoiden maailmaan, jossa amatööriillä on aikaa märehtiä roolihahmojen henkilöhistorioita, keskinäisiä suhteita ja sitä miltä mikäkin tuntuu. (Mamet 1997, 70–71.) Näyttelijä, joka uppoutuu näyttämöllä itseensä, luodakseen päällensä jonkin tunnelman ei ole mielenkiintoinen. Sellainen näyttelijä on kadottanut ainoan asian, jota hänen pitäisi näyttämöllä tehdä – näytellä. Näyttelijän ei tarvitse tulla esittämäkseen henkilöksi, hän luo illuusion toisesta henkilöstä. Mamet'n mukaan

näyttelijän ei tarvitse kokea mitään, hänelle riittää peruskäsitys siitä, mitä hän on näytelmässä tekemässä. (Mamet 1997, 17.)

Näyttelijä tarvitsee roolinsa esittämiseen lähinnä päämäärän, jota kohti hän pyrkii pääsemään. Rooli täytyy yksinkertaistaa yhdeksi aikomukseksi, jota kohti näyttelijä hahmoaan vie. Ajatusten ja ohjeiden täytyy olla selviä ja toteutettavia, eivätkä mahdottomia, kuten ”täytä tila” tai ”ole surullinen”. Näyttelemineen on fyysinen laji ja harjoitusprosessissa näytelmään täytyy valmistaa liikuntasuunnitelma – kuinka näyttelijät liikkuvat lavalla ja näyttelijöiden tulisi saada tutustua omiin toimintoihinsa – jotta osaavat esittää roolinsa. Vuorovaikutus syntyy siitä, että kaksi näyttelijää puhuvat toisilleen sanoja, joihin näytelmäkirjailija on ladannut merkityksen. Näyttelijän ei tarvitse siihen enää mitään ladata, se on tehty jo hänen puolestaan. Vuorosanoja voi luetella kuten ulkoa opeteltua puhelinluetteloa. Mamet’n mielestä koko asia on oikeasti juuri näin yksinkertainen.

4 ELÄYTYVÄ NÄYTTELEMISEN TYYYLI

4.1 Stanislavskin systeemi

To play truly means to be right, logical, coherent, to think, strive, feel and act in unison with your role... we call it living the part... You must live it by actually experiencing feelings that are analogous to it, each and every time you repeat the process of creating it. (Stanislavski 1980, 1, Counsell 1996 mukaan)

Konstantin Stanislavskia pidetään realistisen näyttelijäntyön isänä. Hän kehitti systeeminsä vastareaktiona 1800-luvun lopun ulkokohtaiselle näyttelemiselle, jossa asioita ilmaistiin vakiintuneilla eleillä tai jossa naturalistiset näyttelijätkin tyytyivät vain oikealta näyttävän ilmiön tuottamiseen. Stanislavski alkoi pyrkiä kohti henkistä ja psykologista realismia, mikä tarkoitti sitä, että roolien rakentamisessa pyrittiin totuudenmukaisuuteen myös tunteen tasolla. Nykyään hänen alkuaikojensa opit ovat osa länsimaista perusnäyttelijäntyötä ja uskottavuus, luonnollisuus, psykologinen kiinnekohta hahmoon ja hahmon kaaren lineaarisuus ovat asioita, joita ei edes pidetä erityisenä teoriana, vaan maalaisjärkenä näyttelijäntyössä. Tästä järjestelmästä on käytetty nimeä Stanislavskin systeemi.

Stanislavskin systeemillä pyritään siis näyttelijän sisäiseen realismiin. Näytellessä ei simuloida tapahtumia vaan luodaan ne uudestaan. Tarkoituksena ei ole pyrkiä valmiisiin tuloksiin, kuten esittää surua, vaan herättää tunne sisältä ja toimia sen synnyttämällä tavalla. Pää tavoitteena on luoda roolille kokonainen hypoteettinen tietoisuus ja järjestellä näyttelijän tunteet ja ajatukset seuraamaan roolihahmon henkistä kaarta. Tämän kaaren täytyy ennen kaikkea olla yhtenäinen, katkeamaton kaari hahmon kokemuksi ja tuntemuksia. Se on sarja toimintoja, jotka seuraavat toinen toistaan. Stanislavskille toiminnot eivät ole vain tekoja ja sanoja, vaan myös ajatuksia ja sisäisiä tiloja ja ne muodostavat hahmon katkeamattoman sisäisen kaaren. (Counsell 1996, 26–27.)

Koska näyttelijän alitajuntaisia tunteita ei voi vain kytkeä päälle, Stanislavski kehitti psykotekniikoita, joilla päästiin lähemmäs alitajuntaa ja tunnetiloja. *Maaginen Jos* on yksi harjoitustapa lähestyä tilanteita. Se luottaa ihmisen empaattiseen kykyyn kuvitella tilanteita ja seuraamuksia. Maagisella jos-sanalla näyttelijä asettaa itsensä siihen tilanteeseen, jossa roolihahmo on: ”Mitä minä tekisin, jos olisin Hamlet?” Tätä kautta on mahdollista kuvitella kokonainen maailma muita asioita, kuten millainen Hamletin hovi olisi, millainen ilmapiiri on linnan porteilla ja millaiset tuntemukset myllertävät Hamletia juuri nyt. Näillä kuvitteellisilla asioilla oli tarkoitus kaivaa esiin alitajuntaa ja aitoja reaktioita. Se keskittää myös huomion pois itse tunteesta, sillä tietoisesti kehitetty tunne ei olisi niin aito kuin se joka syntyy alitajuntaisesti näillä ärsykeillä. (Counsell 1996, 28.)

Tällaiset tekniikat olisivat apuna myös etsittäessä yhteyttä näyttelijän tunnemuistiin. Samanlaisilla yksityiskohtaisilla kysymyksillä oman elämänsä hetkistä näyttelijä voi myös saada esiin ne tunteet, jotka ovat akkumuloituneet hänen tunnemuistiinsa. Näitä tunteita näyttelijä pystyisi siis käyttämään myös hahmoa esittäessään. Tästä on tietenkin seurauksena se, että hahmon kuvitteellinen psyyke on siten sidoksissa näyttelijän omaan psyykeeseen. Stanislavskin ajatus on kuitenkin humanistisempi, hänen mielestään näyttelijän omat tunteet ja kokemukset ovat universaaleja ja tunnistettavia kaikkialla ihmiskunnassa. Ne eivät hänen mielestään edusta näyttelijää, vaan ihmistä yleensä. Joka tapauksessa myöskään fyysistä esittämistä ei tarvitse suunnitella, sillä herätetyt tunteet tai toiminnat saavat näyttelijän automaattisesti käyttäytymään luonnollisella ja oikealla tavalla. Systeemin mukaan näyttelemisen suosii myös hyvin lineaarista kaarta, joka

koostuu toisiinsa sopivista tunteista ja käyttäytymismalleista. Se ei tue monisärmäistä tai epäjohdonmukaista käyttäytymistä. (Counsell 1996, 29.)

Stanislavskin systeemin kuuluu monia tapoja hahmottaa näytelmää ja hahmoa. Edellä mainittuja tekniikoita käytetään näytelmätekstiin liittyvissä *annetuissa olosuhteissa*. Jos Maaginen Jos herättelee mielikuvitusta, tekstin annetut olosuhteet taas antavat sen ympäristön, jossa Maaginen Jos –tekniikkaa voi käyttää.

Tekstiin tutustuessaan näyttelijä rakentaa ensin itselleen kartan hahmon tärkeistä kohtauksista, käännteistä ja tapahtumista. Hän myös päättää hahmon päätavoitteen, sen motivoivan voiman, joka vie hahmoa eteenpäin. Näytelmätekstiin sovelletaan myös käsitteellisiä Stanislavskin tunnettuja *yksikkö-* ja *tavoite* –tekniikoita. Päätavoite yksin olisi liikaa näyttelijän kannettavaksi läpi näytelmän. Siksi katkeamatonta kaarta rakennetaan pienempien tavoitteiden kautta. Ne ovat draamallisesti kokonaisuuksia, mutta käsiteltävämpiä yksiköitä, joille kaikille voi antaa oman alatavoitteensa. Näille tavoitteille annetaan aktiivisia otsakkeita, joissa tahdontila ilmenee. Niiden tarkoituksena on provosoida toimintaa näyttelijässä. Pienempiä tavoitteita tulee verrata päätavoitteisiin ja –motivaatioihin, jotta roolin kaaresta tulee yhtenäinen ja linjassaan jatkuva. Kaaren toimintoja näyttelijä tekee täyteläisemmäksi käyttämällä kuvitteellisia tilanteita tekstin ulkopuolelta sekä oman elämänsäkokemuksia ja persoonansa piirteitä. Muuten rooli olisi vain rujot raamit, eikä elettyä elämää. (Counsell 1996, 33–35.)

Stanislavski haki luonnollista näyttämökäyttäytymistä erilaisten harjoitusten avulla. Hänen mielestään luontevuus katoaa näyttelijöiltä, kun he siirtyvät arkipäivän tilanteesta näyttämölle. Katsojien huomio tekee tavallisesti alitajuntaisista toimista tietoisuudenalaisia ja muuttavat toiminnan tökerömmäksi ja teeskentelevämmäksi. Stanislavski käytti kahta harjoitusta, jotka veivät näyttelijän huomion pois tietoisesta tekemisestä johonkin muuhun ja sitä kautta he pääsivät jälleen kiinni tiedostamattomaan. *Huomion ympyrä* –harjoituksessa näyttelijään kohdistetaan muuten pimeällä näyttämöllä spotti, joka voi olla eri harjoituksissa erikokoinen. Näyttelijälle luodaan siis turvallinen tila, jossa hän näkyy yleisöön, mutta ei näe yleisöä. Hän voi totutella kannattelemaan tällaista mielikuvaa mukanaan myös näytellessä, tarkoituksenaan sulkea yleisö pois näyttämön neljännellä seinällä. *Huomion kohde* –harjoituksella näyttelijän huomio kiinnitetään johonkin näyttämötarvikkeeseen tai

muuhun esineeseen. Näyttelijä kiinnittää huomionsa esineen ulkoisiin seikkoihin ja esittää itselleen kysymyksiä esineestä. Näihin kysymyksiin vastaaminen generoi vastauksia mielikuvituksesta ja vie näyttelijän huomion pois hänestä itsestään ja hänen toiminnastaan. Samaa harjoitusta voi käyttää psykoteknisesti kuvittelemalla esineen suhdetta roolihahmoon. Kuvittelemalla mitä esine kertoo hahmosta ja miten se voisi edustaa sitä, näyttelijä pyrkii luomaan hahmolleen lisää kuvitteellisia ominaisuuksia, luodakseen hahmosta täydemmän. Se luo myös näyttelijälle suhteen näyttämöllä oleviin tavaroihin. Näyttelijä liittyy yhteen näyttämön, vastaanäyttelijöidensä ja yleisön kanssa. (Counsell 1996, 41–44.)

Stanislavski muutti mielipidettään systeemistään myöhemmin ja ajatteli, että tunteen herättämiseen voi sittenkin käyttää paremmin toimintaa tai liikettä, mutta tämä psykotekniikkaan liittyvä osa hänen teoriastaan on saanut suurimman huomion. Amerikassa sen otti tarkastelun alle Lee Strasberg.

4.2 Lee Strasberg ja Metodi

Here at last was a key to that elusive ingredient of the stage, true emotion. And Strasberg was fanatic on the subject of true emotion. Everything was secondary to it. (Clurman 1983, 45, Counsell 1996 mukaan)

Lee Strasberg kehitti Stanislavskin ajatuksia näyttelemisestä pidemmälle ja alkoi opettaa niitä New Yorkiin perustamassaan *Actors' Studiossa* Metodi-nimen alla. Strasberg oli yksi New Yorkin *Group Theatren* näyttelijöistä ja hänen lähtökohtansa teatteriin oli sekä yhteiskunnallinen että kokeileva. Hän itse opiskeli Stanislavskin näyttelijöiden Rikhard Boleslavskin ja Maria Uspenskajan johdolla Stanislavskin systeemiä. Nämä opettajat olivat kuitenkin poistuneet *MTT:sta* siinä vaiheessa, kun Stanislavskin päällimmäisenä näyttelemisen ajatuksena oli tunnemuisti. (Counsell 1996, 52–54.) Vaikka Stanislavski kehitti ajatuksiaan teknisempään suuntaan myöhemmin urallaan, Strasberg jäi kiinni hänen ajatuksiinsa tunteesta ja sen herättämisestä. Hän loi oman Metodinsa näihin ajatuksiin nojaten. Stanislavskin ajatukset näkyvät vahvasti Metodissa. (Wilson 1997, 71.)

Metodin näyttelijäntyö perustuu totuuden ja autenttisuuden etsintään näyttelemisessä. Näitä etsittiin neljän eri lähestymistavan kautta.

Ensimmäisenä näyttelijöiden haluttiin olevan rentoja näyttämöllä. Strasberg käytti paljon erilaisia rentoutusmenetelmiä, joilla näyttelijät saatiin tuntemaan olonsa kotoisaksi näyttämöllä. Jännittyneisyys tekee näyttelijöistä itsetietoisia ja se näkyy heidän esiintymisessään. Levollisena näyttämöllä oleva näyttelijä nojaa helposti luonteviin, arkipäiväisiin ja tuttuihin tapoihin toimia. Näyttelijältä ei vaadita esiintymiseen liittyvää tietoista kommunikaatiota tai asioiden älylliseksi tekemistä yleisölle. Luontevuus ja arkipäiväisyys olivat tavoiteltavia olotiloja. Rentoutumis- ja luottamusharjoitukset antoivat tälle pohjaa. (Counsell 1996, 51–52)

Toiseksi Metodissa haluttiin myös korostaa näyttelijän sisäistä maailmaa. Oli tarkoituksena luoda ja ylläpitää yksityiskohtaisia ja kompleksisia sisäisiä tiloja, jotka provosoisivat näyttelijästä erilaisia aitoja reaktioita. Hahmot olisivat monitahoisia ja valmiita reagoimaan erilaisiin ärsykkeisiin. Strasberg käytti tällaisten sisäisten tilojen löytämiseen harjoituksia, joissa näyttelijät joutuivat kannattelemaan erilaisia sisäisiä tarinoita. Pitkät improvisaatioharjoitukset olivat yksi tapa oppia kannattelemaan tarinoita. Valmiiksi kirjoitetuissa näytelmissäkin tarkoituksena oli tarkoituksena löytää hypoteettisia kohtauksia, jotka löydettiin syvemmältä, näytelmätekstin ulkopuolelta. Näyttelijän tuli pitää tällaisia ajatuksia mukanaan, kun hän esitti roolia. Tätä keskittyneisyyttä, ”analyttistä muistia” harjoitettiin mm. harjoituksilla, joissa keskityttiin käyttämään kuvitteellisia esineitä. Tällaisten kuvitteellisten esineiden kautta päästiin sisälle kuvitteellisiin maailmoihin. Toisaalta konkreettisia esineitä käytettiin välineinä herättämään kuvitteellisia assosiaatioita. Näyttelijä pystyi ankkuroimaan nämä assosiaatiot niihin esineisiin, joita käsitteli. (Counsell 1996, 55–56)

Kolmanneksi metodinäyttelemiseen kuuluu selkeästi myös korostunut tunteellisuus. Strasberg oli ollut obsessoitunut aidon tunteen löytämisestä siitä lähtien, kun hän oli Boleslavskin opissa. Tunnemuistiharjoitukset olivat erityisen tärkeitä Metodin harjoituksissa. Näyttelijöitä kehoitettiin hakemaan mieleensä eri tunteita vähintään seitsemän vuoden takaa. Näin vanhat tunteet olisivat tarpeeksi suuria ja merkityksellisiä, koska ne ovat säilyneet muistissa pitkän aikaa. Tunteita heräteltiin muistelemalla tilannetta, jossa tunne oli tullut esiin. Sitä yritettiin etsiä palauttamalla mieleen kaikki mahdolliset tilanteessa olleet faktat kuten ketä paikalla oli, millainen sää oli, missä tämä tapahtui jne. Tämä tehtiin menemällä konkretian tasolle *kokemuksiin*, ajatellen ”tihkusade hämärsi silmälasit” tai ”puristin kädestä setääni ja hänen kätensä oli

kylmä”. Pavlovilaisittain ajatellen nämä kokemukset herättäisivät tunteen ja se oli myös Stanislavskikin alkuperäinen ajatus. Se ääneen lausuttu tilanne tai muisto, joka toi tunnekokemuksen takaisin näyttelijälle, olisi avain, jolla näyttelijä voi löytää tunteen uudelleen aina halutessaan. (Counsell 1996, 57–58.)

Metodin käyttämät tunteet olisivat siten vain tunneskaalan huipussa olevia suuria tunteita ja mitä useimmin ne olisivat syviä traumaattisia kokemuksia. Metodinäyttelemistä varjostikin siis usein negatiivisten tunteiden suuri kirjo. Toisaalta, koska tunnepaletti koostui näyttelijän omista valituista tunnekokemuksista, ne eivät välttämättä olleet roolissa linjassa toisiinsa. Hahmon tunne-elämä saattoi siis vaikuttaa toisaalta hyvin kompleksiselta ja monitahoiselta, mutta toisaalta jopa epäuskottavalta. Sen katsottiin kuitenkin antavan syvyyttä hahmoon. Se, että tunteet nousevat näyttelijän omasta kokemusmaailmasta aiheuttaa sen, että käyttäytyminen ja eleet ovat myös näyttelijän omia. Joistakin Metodi-näyttelijöistä on sanottu, että he esittävät vain versioita itsestään, koska he nojaavat aina samoihin tunne-elementteihin ja omaan luontaiseen käyttäytymiseensä. (Counsell 1996, 58.)

Kaikkeen tunteeseen liittyvään kuuluu vielä neljäs ajatus tunteen vapauttamisesta. Tunnemuistin kautta näyttelijät pääsivät kokemaan tunteita, mutta koettua tunnetta ei aina pystytty ilmaisemaan. Strasbergin mielestä tämä oli kulttuurillinen piirre. Yhteiskunta ei sallinut tunteiden avointa ilmaisua ja myös näyttelijät kokivat sen hankalaksi. Näyttelijän päätaitoja oli se, että hän pystyi harjoitusten kautta myös ilmaisemaan tunteensa aidosti. Strasbergin tarkoituksena oli liittää tunne suoraan fysiikkaan. *Song and Dance* -harjoituksessa näyttelijät esittivät laulua painottaen jokaista tavua yhtä kovaa ja tavut toisistaan erottaen. Sitten he esittivät saman laulun staccatomaisina pyrskähdyksinä, joiden aikana oli tarkoitus tehdä jokin liike. Se ei saanut olla muodollinen, tanssillinen tai ylipäänsä harkittu tai suunniteltu. Jos näyttelijä ei ole vapaa, hänen liikkeessään näkyy spastisuutta ja tärinää. Yrittämällä tietoisesti rentoutua ja antaa itselleen vapauden äänellä ja liikkua ”epäihmismäisesti”, näyttelijä rakensi yhteyttä tunteen ja kehon välille. Harjoitus tapahtui muiden katsellessa, mikä ohjasi näyttelijöitä pois itsetietoisuudesta. Näyttelijä myös loi harjoituksen aluksi katsekontaktin yleisöönsä. Tämän tarkoituksena oli osoittaa, että näyttelijä on siinä itsenään, eikä roolin takana turvassa. (Counsell 1996, 59–62.)

Metodin avulla rakennettiin paljon dualistisia roolihahmoja, jotka toisaalta olivat rauhallisen määrätietoisia ja toisaalta sisäisessä konfliktissa, mikä näkyi ulos erilaisina reaktioina, hermostuneisuutena, katseina, tunteenpurkauksina jne. Hahmoista tuli arvaamattomia ja jännittäviä, mielenkiintoa ylläpitäviä. Sellaisia kuin Marlon Brando, Robert De Niro ja Al Pacino aina onnistuvat esittämään. Mitä sanomme Jack Nicholsonista, joka taas puolestaan esittää aina itseään? Hänkin on opiskellut Metodia.

4.3 Hahmometodinen lähestymistapa

Hahmometodinen lähestymistapa teatteriin tarkoittaa käytännössä hahmoterapian keinojen hyväksikäyttämistä näyttelemisessä. Olen itse osallistunut hahmometodin kurssille Stadiassa ja siellä keskityttiin eri esiintymisen esteiden poistamiseen terapian keinoin. Itse koen koko kurssin olleen kymmenen viikon ryhmäterapiaistunto, jossa näyttelyä sivuttiin jaksoittain. En ole asiasta lainkaan pahoillani, sillä minusta kaikkien niiden asioiden käsittely, joita hahmometodikurssilla käsitelimme, oli hyvästä myös näyttämöllä. Minulle hahmometodi avasi uusia näkymiä näyttelemiseen.

Hahmometodin käyttö näyttelijäntyössä perustuu ajatukseen erilaisista hahmoista, joita kannamme mielessämme. Niistä yksi kerrallaan on aktiivinen ja estää muiden toimimisen – aktiivisena voi siis olla esimerkiksi kyllästymisen hahmo, joka vie tilan muilta mahdollisilta psykologisilta tiloilta. Ajatuksen mukaan hahmon saa täyttymään sillä, että sen hyväksyy. Täyttynyt hahmo siirtyy taka-alalle ja antaa tilaa jollekin toiselle hahmolle. Jos esimerkiksi minua vaivaa pelko esittämisestä, en pääse lähelle niitä tunteita ja tunteita, joita tarvitsisin roolini esittämiseen.

Lähestymistapa on hyvin salliva ja antaa kaikille tunteille oikeuden olla olemassa. Tunteiden kieltäminen taas leikkaa pois palan ihmisen psyykestä. Koska kaikki tunteet kuuluvat ihmisyyden kirjoon, mitään niistä ei tulisi kieltää. Tunteen kokeminen auttaa pääsemään sen yli sekä mahdollisuuden uudelle tunteelle. Se että antaa tunteensa tulla esiin antaa myös mahdollisuuden käsitellä sitä.

Terapeuttisella lähestymistavalla yritetään käsitellä niitä esiintymiseen ja näyttelemiseen liittyviä esteitä, jotka tekevät läsnäolostamme näyttämöllä puutteellisen tai poissaolevan. Niitä näyttelijät löytävät keskustelujen ja harjoitusten kautta. Usein näyttelemisen esteinä koetaan näyttelemiseen liittyviä pelkoja, jotka ilmenevät

jännityksenä, keskittymishäiriöinä, läsnäolottomuutena tai yrityksinä miellyttää katsojaa.

Hahmoterapia antaa näille erilaisille itsensä vähättelyn tavoille nimet ja tekee niistä tunnistettavia. Nimien avulla voi tunnistaa samat toimintatavat arkielämässään ja niistä voi tietoisesti yrittää päästä eroon. Jos omaa minuuttaan katsoo kokonaisuutena, meillä ihmisillä on erilaisia tapoja tehdä omasta minästä jollakin tapaa pienempiä. Palautteen vastaanottaminen on yksi tapa huomata omia tapojaan vähätellä itseään. Hyvää palautetta vastaanottaessa sille on helppo naurahtaa, kunnia on helppo vierittää muille, on helppo antaa positiivista palautetta takaisin tai vääntää tilanteesta vitsi. Hahmometodin mukaan ihminen ei silloin ota vastuuta siitä, mikä hänelle kuuluu vaan yrittää väistää sitä. Kokonaiseen ihmiseen kuuluu myös taito nähdä itsestään positiiviset asiat ja hyväksyä ne. Positiivisen palautteen kuunteleminen ja hyväksyminen on monelle ihmiselle erittäin liikuttava tilanne ja sen vastaanottamista pitää harjoitella.

Näyttelijäidentiteettiä voi tutkia harjoituksella, jossa näyttelijöitä pyydetään kirjoittamaan ylös asiat, jotka heidän mielestään liittyvät hyvään näyttelijään. Itse innostuin aiheesta, kirjoittaen pitkän listan, joka mukailee pitkälti niitä asioita, joiden kanssa painin vielä nytkin. Ne liittyvät ulkonäköön, painoon, puheentuottamiseen, erilaisiin taitoihin, tunnetilojen manipulaatioihin ja itsevarmuuteen. Harjoituksen päätteeksi meiltä pohdittiin, onko todennäköistä, että näyttelijä voi keskittyä vuorovaikutukseen näyttämöllä, jos kantaa mielessään kaikkia esiin tuomia asioita. Näyttelemisessä ei voi olla kysymys listan vaatimuksista, vaan tärkeämmistä vuorovaikutukseen liittyvistä asioista: vastaanäyttelijän aidosta kuuntelemisesta, omien sisäisten impulssiensa hyväksymisestä ja läsnäolosta.

Impulssien kuuntelemista voi tutkia puolinaamioharjoituksella. Näyttelijöille annettiin yhteisesti lupa siihen, että kun he pukevat puolinaamion kasvoilleen, heidän tulee vain pitää suutaan auki ja toistaa yhtä ensimmäisenä mieleen tullutta äännähdyistä. Naamiot ”herätettiin eloon” näyttämällä peilikuvaa omista kasvoista mölyämässä ja pitämässä suuta auki. Sen jälkeen näyttelijöiden ei tarvinnut tukahduttaa yhtään tuntemaansa impulssia, impulssien toteuttamiseen suorastaan kannustettiin. Luokan edessä sai tehdä mitä vain. Tilanteen valvoja näki, jos näyttelijä alkoi suunnitella tekemisiään, pysäytti heidät. Peilikuvaa näyttämällä näyttelijät palautettiin takaisin naamion valtaan ja impulssien kuuntelemiseen. Koko valmistautuminen perustui impulsseihin. Valitaan se

naamio, johon kiinnostus ensimmäiseksi iskee – ilman valintaprosessia. Työnnetään kieli ulos suusta ja päästetään ensimmäinen mieleen tullut äännähdys ilman etukäteissuunnittelua tai äänen vaihtamista. Omasta peilikuvasta tunnistaa vain omat silmänsä, koska suu on poissa tolaltaan ja muut kasvonosat naamion peitossa. Tilanne ei ole tunnistettava, jolloin on helpompi unohtaa itsensä ja kuunnella oman tahtonsa ääntä.

Hahmometodisessa tekstiharjoituksessa ainoana tehtävänä on kuunnella omia impulsejaan ja reagoida vastaanäyttelijän antamiin impulseihin. Harjoitukset tehdään muun ryhmän katsoessa ja näyttelijä saa käyttää aikaa kappaleensa esittämiseen niin paljon kuin siihen on tarvetta. Ohjeena on hyväksyä kaikki ja lähteä siitä tilanteesta missä lähtiessään on. Mahdolliset pelon ja häpeän tunteet saa käyttää ilmaisuunsa ja kun niin tekee, niistä tulee pian jotakin muuta. Näillä harjoituksilla opitaan kuuntelemaan itseään ja vastaanäyttelijäänsä, mikä tekee vuorovaikutuksesta läsnä olevaa. Dialogiharjoituksissa vuorovaikutuksen tuottamien reaktioiden hyväksyminen on tavoiteltua, ei etukäteissuunnittelu.

Harjoituksissa etsitään myös niitä näyttelijöiden puolia, joita he eivät itse tule käyttäneeksi jokapäiväisessä elämässään. Kun harjoituksissa keskustellaan ja yritetään puhua omista tuntemuksista niin rehellisesti kuin osataan, on helppo kartoittaa sitä tunneskaalaa, jossa itse tavallisesti liikkuu. Ryhmäkeskustelujen hyvä puoli on myös se, että ryhmän sisäinen luottamus kasvaa ja näyttelijät oppivat tuntemaan toisensa paremmin. Ryhmän mielipiteisiin nojataan myös harjoituksessa, jossa ryhmä määrittelee yhden näyttelijän antipersonan – piirteet, joita ei arkielämässä ikinä liittäisi kyseiseen henkilöön. Näyttelijän tehtävänä on sen jälkeen pukeutua hahmonsa mukaiseksi ja lähteä ulos tavallisten ihmisten pariin esittämään antihahmoaan. Harjoituksen kautta päästään kohtaamaan niitä pelkoja, joita omiin tukahdutettuihin tunteisiin liittyy. Näyttelijät tuovat antiipiirteitään esiin, kukin uskalluksensa mukaan. Harjoitustilan ulkopuolella päästään vuorovaikutukseen tuntemattomien kanssa, mistä voi olla seurauksena se, että huomaa omien tukahdutettujen tunteidensa olevan yhteiskunnassa varsin tavallisia, eikä edes huomiota herättäviä. Harjoituksen jälkeen on helppo keskustella uusista tunteista ja reaktioista.

Hahmometodinen ohjaus ei välttämättä halua määritellä roolia erityisen tarkoin. Siinä pyritään sopimaan tärkeimmät näytelmän käännekohdat ja ehkä joitakin asemia ja rytmityksiä. Roolit sinänsä syntyvät vuorovaikutustilanteessa näyttämöllä, eikä

siinäkin tilanteessa ole tarkoitus pienentää tai rajoittaa itseään. Roolin voi myös tehdä tyypiteltynä, mutta silti siihen liittyy sama sallivuus.

5 MINUN TAPANI

Olen esitellyt lyhyesti kuusi erilaista tai toisistaan ainakin jonkin verran poikkeavaa, maailmalla tunnustettua ja sovellettua tekniikkaa näyttelijäntyöhön ja roolin rakentamiseen liittyen. Pidän sitä hyödyllisenä sen takia, että tähän mennessä en ole juuri koskaan pysähtynyt miettimään kokeilemiani asioita ja niiden arvoa minulle. Tässä osassa haluan ensin verrata omia kokemuksiani näyttelemisestä esittelemiini tekniikoihin ja sen jälkeen katsoa tarkemmin omaa tapaa rakentaa rooli. Tarkoitukseni on tarkemmin selvittää, mistä oma näyttelemiseni koostuu.

5.1 Näyttelijän todellisuus ja tekniikoiden sekakäyttö

Ymmärrän nyt selkeästi, miksi David Mamet'n teoksen lukeminen sai minut suuttumaan. Tarkasteltuani eläytyviä ja teknisiä näyttelemisen tapoja, minun ei ole vaikeaa tunnistaa itseäni pääasiallisesti eläytyväksi näyttelijäksi. Minulle tunne on aina ollut näyttelemisessä tärkeämpää kuin se, mitä tietoisesti viestin esiintymiselläni. Mamet'n yksinkertaistetut vuorovaikutustilanteet ja tunnekuuljetusta halveksiva näkökulma olivat omaani verrattuna täysin päinvastaiset. Tunne on minulle luontaisesti esiin nouseva piirre ja käytän sitä hyväkseni näyttelemisessä. Lisäksi tunnistan sen omassa näyttelemistyylissäni parhaiten. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että olisin aidosti Stanislavskin systeemiä käyttävä näyttelijä, Metodi-näyttelijä tai pelkästään hahmometodiin sokeasti luottava näyttelijä. Tunnistan piirteitä myös teknisen näyttelemisen puolelta.

Oma roolinrakentamiseni on varmasti lähimpänä Stanislavskin lähtökohtia kuin mitään muuta. Oma pyrkimykseni on aina luoda jatkuva kaari, jossa tunnetila kuljettaa tilanteesta toiseen ja näyttelemisen on minulle luonnollista. Minulle näytelmät, jotka etenevät kronologisesti ovat helpoimpia ja pyrin luomaan kaaren, jossa hahmon kehityskaari on looginen. Roolin esittämisen täytyisi mielestäni tapahtua ilman ponnistusta. Vierasta stanislavskisuudessakin on minulle näkyvien harjoitusten ja tekniikoiden käyttö. Pyrin kaaren muodostamiseen, mutta en jäsenä roolia tietoisesti

eri tavoitteiden alle, harvemmin myöskään pystyn artikuloimaan selkeää päätavoitetta, ellei joku patista minua sellaisen formulointiin. Analyysini tapahtuu mieluummin ryhmässä kuin yksin. Minulla on kuitenkin hyvä käsitys näytelmän kulusta.

Stanislavskin opeista minulle on myös tuttua esimerkiksi ajatus yleisön häivyttämisestä neljännen seinän taa. Olen ollut aina kiusaantunut yleisökontakteissa, ne eivät koskaan ole tuntuneet minusta luontevilta. Yleisökontakti sotkee ajatuksen siitä, että neljäs seinä erottaa minut katsojista. Yleisöä kohti näytellessä katson yleensä yleisön yli tai läpi, jonnekin tarkentamattomaan. Minulla on tunne, että yleisökontakti vieraannuttaa minut roolistani ja sen tunnekulusta, kun taas itse haluan kuulua tiukasti näyttämölle ja sen maailmaan. Minulla on myös tapana luoda merkityksellisiä suhteita muutamiin näyttämön esineisiin, jotta tuntisin itseni paremmin kuuluvaksi näyttämölle ja jotta tiedän, miksi esineet ovat esillä.

Tunteen etsimiseen en käytä sen kummemmin Stanislavskin kuin Strasberginkään harjoituksia. Olen kerran tehnyt Strasbergin tunnemuistiin liittyvän harjoituksen, mutta koin sen itse hankalaksi tavaksi toimia. En uskaltanut lähteä vieraassa ryhmässä erityisen henkilökohtaisiin muistoihin ja valitsin tapauksen, jolloin olin kyyneliin asti pettynyt, mutta tilanne oli silti vähän turhanpäiväinen ja outo. Noudatin ohjeita ja etsin tilanteesta kokemuspohjaisia muistoja, tein sitä sääntillisesti ja pitkään. Sain silmäni kyllä kostumaan muistikuvalla Lloyds-pankin kokolattiamatosta, mutta tämän avainkokemuksen mieleenpalauttaminen ei välttämättä toiminut niin hyvin jälkikäteen. Olen kokeillut samaa joskus myöhemmin toisessa tilanteessa ja avainkokemus virittää minut samaan tunnelmaan, mutta ei kuitenkaan vie syvään tunteeseen asti. Ehkä valitsemani tunne oli liian laimea tai pelkäsin toteuttaa sitä. Toisaalta uskon, että minunlaiselleni emotionaaliselle henkilölle tunnemuistin harjoittelu voisi olla myös toimiva ratkaisu, mutta siitä olisi enemmän hyötyä, mikäli sitä harjoittelisi useammin ja suunnitelmallisemmin. Minulle tunne on enemmän alitajuntainen asia.

Minulla on eniten kokemusta hahmometodisesta lähestymistavasta. Monet hahmometodin harjoituksista olivat todella silmiä avaavia ja niiden vaikutukset kantautuivat myös näyttämön ulkopuolelle. Parhaiten nämäkin taidot pysyisivät, mikäli niitä voisi vahvistaa ryhmän tai ohjauksen avulla säännöllisesti. Olen silti pystynyt poimimaan mukaani joitakin toimintatapoja.

Kokemus puolinaamioharjoituksesta on hämmentävä. Kun antaa impulsseilleen vallan, tulee toiminnastaan tietoiseksi vain ajoittain, silloin kun herää tajuamaan itsensä ja alkaa arvottaa tekemisiään. Peilin avulla on suhteellisen helppo päästä takaisin itsensä menettämisen tilaan. Tavalliseen käyttäytymiseen verrattuna tilanteessa on paljon asioita, jotka voivat viedä sinut pois vapaasta tilasta. Kuulet katsojien reagoinnit, ehkä huomaat kiivetessäsi, ettei se olekaan niin helppoa kuin kuvittelit, eikä suustasi roikkuva pitkä kuolavana ainakaan tunnu luonnolliselta. Silti on myös ällistyttävää, kuinka helppoa on seurata omia typeriäkin impulssejaan, jos siihen annetaan lupa ja minuutta häivytetään eri tempuilla. Omasta kokemuksestani muistan vain lähinnä maanisen tunteen, mutta en tekoja – ne muistan vain niiltä kohdin, kun palasin omaan rajoitettuun minääni ja rupesin epäilemään hullua toimintaani. Kokemus on ollut minulle vapauttavimpia elämässäni. Näyttelemisessä on tärkeää, että ei pyri arvottamaan roolihahmoaan. Minulle on myös tärkeää, etten pyri arvottamaan omaa tekemistäni. Hahmometodin kautta olen antanut itselleni luvan hyväksyä sen mitä minusta milläkin hetkellä irtoaa.

Olen pyrkinyt noudattamaan myös impulssien kuuntelua kaikissa prosesseissani hahmometodijakson jälkeen. Se on nykyään yksi perusajatuksistani roolin rakentamiseen ja esittämiseen. Impulssien kuuntelemiseen pitää tottua ja niitä täytyy opetella kuuntelemaan. Jokaisen harjoituskauden alkaessa impulssien löytämiseen pitää opetella uudestaan, ikään kuin rauhoittumalla ja antamalla itselleen lupa impulssien tuntemiseen. Olen oppinut olemaan rauhallisempi siinä tilanteessa, kun en tiedä mitä tekisin. Otan usein vain rauhallisesti aikaa olemalla hiljaa ja reagoin vasta seuraavaan luontevaan impulssiin. Pysin olemaan pakottamatta itseäni mihinkään. Esittäessä samanlainen vapaus on hankalampaa toteuttaa, mutta olen pyrkinyt myös silloin antamaan mahdollisuuden aidolle impulssille. Hyväksyn ne tunnetilat, jotka esityksessä nousevat, vaikka ne olisivat uusia ja odottamattomia. Hyväksyn myös oman tunnekulkuni notkahdukset, enkä pakota itsestäni ulos tunteita, jotka eivät luonnollisesti nouse esiin. Aina tilanne ei kuitenkaan salli tätä vapaata tekniikkaa. Näissä tilanteissa minusta tulee tekninen näyttelijä.

Jokaisessa näytelmässä on myös kohtia, joissa tekninen näyttelemineen tulee ajankohtaiseksi. Tappelut, yhdynät, väkivaltatilanteet, humaltumiset, suuret tyypittelyt sekä laulu- ja tanssinumerot nousevat harvoin tunteen kautta. Myönnän sen, että jos minun täytyy esittää esimerkiksi nyrkkitappelua lavalla, menen tilanteeseen usein

tunteen vallassa. Yritän tosin päästä tunteistani eroon, sillä tunteen saattelemana olen usein läpsinyt vastaanäyttelijääni oikeasti turpaan tai tarrannut kiinni liian väkivaltaisesti. Väkivaltakohtaukset, kaatumiset ja loukkaantumiset ovat aina kohtauksia, jotka täytyy harjoitella teknisesti ja hioa näyttämään autenttisilta. Niiden harjoittelemisessa luotan vahvasti ohjaajaan tai koreografin palautteeseen ja suunnittelen kohtauksen myös vastaanäyttelijäni kanssa. Voin hakea ilmaisua teknisesti esimerkiksi jännittämällä ruumistani tai hengittämällä raskaasti. Yritän siis luoda illuusiota tilanteesta. Näissä tilanteissa tunnekuulu tieteenkin katkeaa ja minulle ne nousevat kokemuksellisesti erillisiksi palasiksi roolin kaareissa.

Harjoitustilanteissa toisto ei ole kuitenkaan koskaan ollut minulle ongelma. Taustani tanssijana on opettanut minulle, että fyysisissä toimissa toisto on paras tapa saavuttaa asetettu tavoite. Toistojen kautta opin myös niitä taitoja, jotka eivät kuulu omaan repertuaariini, mutta jotka täytyy suorittaa näyttämöllä. Suzuki-tekniikan harjoitusten mielikuvan kannattelu fyysisen suorituksen aikana liittyy mielestäni läheisesti esimerkiksi näytelmän liikunnallisiin kohtauksiin tai vaikka siihen, että minun täytyy tehdä monologin aikana hirttosilmukka, solmia solmio tai heitellä pulloja baarimestarin tapaan. Jos tilanteen voi rakentaa sellaiseksi, että kyseinen taito kuuluu esittämälläni hahmolle, yritän opetella sen niin sujuvaksi, että se ei häiritse hahmon tunnekuulua. Opettelemalla toiminnan varmaksi, sen voi suorittaa ilman että rooli katoaa.

Kuten mainitsin, näytelmän tyylilaji ei välttämättä anna mahdollisuutta siihen, että näyttelijä jää odottamaan aitoa impulssia. Käytän teknistä näyttelemistä myös niissä tilanteissa, kun oma tunnekuulujetukseni pettää ja tulen tietoisesti näyttelemisestä enkä olekaan hahmoni vietävissä. Myös minulla on olemassa käsitys siitä, mitä ilmeet ja eleet merkitsevät näkijöilleen. Vaikka koenkin tunnekuulun katkeamisen epäonnistumiseksi, voin silti jatkaa näyttelemistä ilmentämällä tietoisesti niitä asioita, jotka muutoin tulisivat luonnostaan. Joitakin reaktioita on myös helppo tehdä teknisesti. Joskus hahmon tunnekuuhu vie huomiota sisäänpäin ja tilanteeseen reagoiminen voi olla vaikeaa. Olen ottanut aika ajoin tavakseni reagoida teknisesti tiettyihin iskuihin ja jatkamalla tunteen avulla siitä eteenpäin. Teknisesti lähdän myös etsimään tyyppejä – silloin etsin ruumiinasentoja, ilmeitä, kävelytapoja tai vaatetusta.

5.2 Oman näyttölemiseni peruspiirteitä

Karrikoidusti teatteriproduktio esiintyy minulle yleensä samanlaisena. Siinä on samat jaksot, jotka toistuvat yleensä samassa järjestyksessä. Näyttää myös siltä, että ne toistuvat joka produktiossa, yleensä tiedostamattomasti. Harjoituskauden alussa pää on tyhjä ja työ vaikuttaa vastenmieliseltä. Siinä vaiheessa turvaudun usein pinnalliseen näyttölemiseen ja omiin manereihini. Samaan aikaan kulkee myös toinen prosessi, joka liittyy työryhmään tutustumiseen ja uusien ihmisten tapaamiseen. Teatteri on minulle sosiaalinen tilanne ja yleensä ihastun vastaanäyttelijöihini rahtusen. En normaalielämässäni tapaa juurikaan uusia ihmisiä, joten minusta on mukavaa tavata heitä produktiokohtaisesti. Tämä lisää innostusta työryhmässä ja yhteinen sävel löytyy yleensä pian. Harjoitusten alkupuolta leimaa usein tunne, että kaikki sujuu kuin rasvattu ja elämä on vain leikkiä. Jossakin vaiheessa tuo tilanne kuitenkin muuttuu ja seuraa pysähdys. Se voi tulla minulle itselleni tai jollekulle muulle, mutta seurauksena on koko työryhmän pysähtyminen. Jos jokin asia ei luista, sitä täytyy jäädä pohtimaan. Harjoitukset eivät etene ja koko ryhmän täytyy siirtyä työskentelyssä syvemmälle tasolle. Seuraa työntekoaika, jolloin ymmärretään, että ensi-ilta lähenee ja on vielä tekemistä. Kaikki keskittyvät nyt hyvin ja yrittävät parhaansa. Ensimmäinen läpimeno paljastaa tilanteen vakavuuden ja ryhmä hitsautuu yhteen. Viimeinen viikko ennen ensi-iltaa on ihmeiden aikaa, jolloin palat lokahtelevat mystisesti kohdalleen ja itsetunto kasvaa, joskin joka näytelmään jää jokin kohta, joka ei koskaan kirkastunut ja se kalvaa mieltä aina esittäessä.

Ensi-iltaan ei juuri kannata lähteä, ellei vähän jännitä. Yleisö tekee oman tärkeän lisänsä esitykseen, jostakin syystä yleisön avulla näyttelijöistä tulee itseään suurempia ja valovoimaisempia. Toinen esitys on poikkeuksetta latteaa, vaikka kannustaisi itseään hyvään suoritukseen ja yrittäisi uskotella, että toisen näytöksen huonous on vain myytti. Esityskaudella taistellaan rutiinia vastaan ja punnitaan omaa työmoraalia – millä keinoin voi pitää itsensä herkällä ja milloin taas putoaa yleisnäyttölemisen suohon? Itse alan hokemaan mantroja, jotka liittyvät vaikeisiin kohtauksiin tai monologeihin. Yritän luoda tekstiin sujuvuutta ja sisältöä ja muistaa pääkohtia. Tarkastan myös sääntillisesti omat näyttämötarvikkeeni ja laitan ne aina samoille paikoille. Esityskauden loputtua mielen valtaa loputon tyhjiys, kun suuri keskittymisen kohde ei ole enää olemassa. Ja

vaikka jokainen esitys aina ansaitsisi ainakin kymmenen lisäesitystä ja niitä suunnitellaan intensiivisesti, ei niitä koskaan tule. Näytelmä on prosessi.

5.2.1 Häpeä

Ensimmäinen kokemukseni näyttelemisestä oli kolmannella luokalla koulussa esitetty joulupukki. En muista esityksestä paljoakaan, mutta muistan sen, että minut valittiin joulupukiksi (ehkä tukevuuteni takia) ja tehtäväni oli tulla television läpi lasten olohuoneeseen. Muistan, kuinka eläydyin hahmoon ja katselin pitkin poikin näyttämöä, kuten kuka tahansa, joka tulee uuteen tilaan ensimmäistä kertaa. Samalla muistan pakottavan tunteen rinnassa ja kurkussa, kun minua nolotti ja jollakin tavalla hävetti teeskennellä sellaista, mikä ei oikeasti ole minä.

Näyttelemiseeni liittyy aina häpeä ja sen tunteen jonkinasteinen ylittäminen. Omassa prosessissani olen huomannut häpeän liittyvän siihen, että suostun antamaan periksi intuitiolle, yli rationaalisen ja rajoittuneen itseni. Olen huomannut, että omassa roolinrakentamisprosessissani asiat vain yksinkertaisesti valkenevat minulle jossakin vaiheessa, eikä näiden päätösten tekoon käytetä useinkaan suurta älyllisyyttä tai harkintaa. Prosessini on kuitenkin vuorovaikutuksellinen ja mielipiteitä vertaileva. Se tarkoittaa sitä, että keskusteluissa ja ohjauksessa saan paljon tietoa hahmostani ja saan stanislavskiseen tapaan muodostettua kuvan siitä, millainen hahmon tulisi olla ja kuinka se todennäköisesti käyttäytyisi.. Silti koen, että hahmon kehittyminen on pikemminkin alitajuinen kuin tietoinen prosessi.

En ole koskaan aiemmin pitänyt näyttelijäntyötä erityisen vaikeana tai vastenmielisenä, mutta näyttelemisen helppous kuvaa harjoitusprosessissa yleensä aikaa sen jälkeen, kun siihen liittyvä häpeä on jo ylitetty. Minulla on mielikuva, että häpeän ylittäminen on siirtynyt minulla lähemmäs ja lähemmäs prosessin alkua. Jos ala-asteen näytelmässä koin häpeää esityksessä, Oulun ylioppilasteatterin vaikeassa näytelmäprosessissa annoin periksi intuitiolle harjoituskauden loppupuolella. Nykyään koen vastenmielisyyden harjoitusten alussa. Olen kirjaimellisesti joutunut houkuttelemaan itseni ottamaan ensimmäiset askeleet lavalle.

Joskus näen vastenmielisyyden siirtymisen alkuun tietynlaisena ammattimaisuutena. On selvää, että näytelmä harjoituskauden alussa on pelottava asia. Näytelmä on aina urakka, se on ponnistus, jossa jokaiselta vaaditaan paneutuneisuutta, luovuutta, heittäytymistä ja uskoa. Oman prosessini alan tuntea kohtuullisen hyvin. Tiedän, että vastaan tulee vaikeita aikoja, takapakkeja, epäuskoa ja lukkotiloja – minulla ja muulla työryhmällä. Silti on mukavaa, että häpeän ylittäminen tulee alussa, se jättää muun prosessin vapaammaksi temmellyskentäksi ja helpottaa muiden haasteiden vastaanottamista. Yleensä myöhemminkin joutuu tekemään jotain, joka ei ole erityisen houkuttelevaa, mutta silloin asian näkee jo kokonaisuuden osana. Itse suostun yleensä kokeilemaan mitä tahansa, jäipä se valmiiseen esitykseen tai ei.

Olen vuosien saatossa luonut tietyn tavan rakentaa rooli kuin rooli, joskin olen myös aika ajoin törmännyt siihen, että tekemisen tapa ei olekaan se, jota on toivottu tai en ole edes ymmärtänyt etsiä toista tapaa, vaikka omani ei tunnu toimivan. Tätä tarkastelen myöhemmin tekemiäni roolien kautta.

5.2.2 Tunne, empatia ja ymmärtäminen

Roolin rakentaminen on minulle tunnesidonnaista ja koen etten osaa ”näytellä” asioita. Lähtökohtani on yleensä rakentaa rooli niin, että minun ei tarvitse näytellessä ajatella sitä juuri lainkaan. Vuorosanat opittuani pääsen harjoitusprosessissa vaiheeseen, jossa pystyn leikkimään erilaisilla näkökulmilla, kokeilemaan eri tulkintoja ja ottamaan vastaan intuitiivisia impulsseja. Tämä harjoituksen kausi vie minua lähemmäs vastaanäyttelijöitäni. Harjoitusten ja keskustelujen kautta yritämme ymmärtää tilanteet samalla tavoin ja tukea toisiamme vuorovaikutuksessa. Vuorosanat vihdoin ymmärrettyäni, olen tullut rakentaneeksi itselleni myös syy-seuraussuhteisiin perustuvan tunnekulun, jonka edellinen osa herättää eloon seuraavan ja niin edelleen. Olen jo vuosia käyttänyt tästä nimitystä *punainen lanka*.

Punaisen langan synty on minulle aikamoinen mysteeri. En ole koskaan luottanut hahmojen syvään analyysiin ennen harjoitusten alkua, enkä pyri tyypittelemään tai luomaan fyysistä hahmoa ennen harjoituksia. Toisaalta, kuuntelen mielelläni ohjaajan ajatuksia näytelmästä, hahmoista ja kohtauksista. Perusprosessistani suuri aika menee siihen, että keskustelen ohjaajan ja vastaanäyttelijöitteni kanssa siitä, mistä mikäkin

kohtaus kertoo, mitä tapahtuisi, jos hahmomme reagoisivat toisella tavoin ja millaisia syvempiä piirteitä hahmoissamme on. Varsinkin kohtauksissa, jotka eivät tunnu avautuvan helposti keskusteluillamme on tärkeä merkitys. Ne avaavat tekstiä toiselle tasolle, purkavat vääriä käsityksiä ja yksinkertaistavat kohtauksen perussisältöä. Niissä myös päätetään yhteinen tulkinta. Minulle tuntuu myös hyödylliseltä se, että matkan varrella voin saada hahmolleni piirteitä, joita minulla ei ole aikomustakaan näytellä ulos tai ilmaista. Minulle riittää tieto siitä, että hahmossa on kaikki ne piirteet. Tässä suhteessa voisin kuvitella noudattavani stanislavskisia oppeja tai sisäistä maailmaa, jota metodinäyttelemisen käyttää.

Minulle empatia on tärkeä osa näyttelemistä. Olen itse empaattinen henkilö, joka voi ymmärtää syyt itsemurhapommittajienkin käyttäytymiseen. Minulla on taito nähdä asiat hyvin monesta näkökulmasta ja pystyn kuvittelemaan eri syitä ihmisten käyttäytymiselle. Näkemällä syitä ihmisten käyttäytymiseen, koen heitä kohtaan myös tunteita. Minua kuvaa myös se, että saatan liikuttua kyyneliin suloisesta Kymmenen uutisten loppukevennyksestä tai EU-ohjelman loppuraportista lukemistani nuorten kokemuksista. Minua leimaa myös se, että myötähäpeään perustuvat ohjelmat, kuten piilokamerat ja Idols-mokailijat saavat minut niin kiusaantuneeksi, että en kykene katsomaan niitä. Koen häpeän henkilökohtaisena ja minulle tulee myös paha mieli höynäytettyjen ihmisten puolesta. Tässä suhteessa en ole rohkea, enkä mielestäni muutenkaan tyypiltäni barrikadeille nouseva möykkääjä. Olen pikemminkin sovittelija ja ymmärtäjä.

Toisaalta minusta on hämmästyttävää se, miten näytelmätekstin sanat voivat tehdä minulle tahtomattani suuria tunnekuohuja. Joskus pelkkä lukeminen saa minut eläytymään asioihin syvästi. Muistan, että lukiessani Pentti Saarikosken *Mariaa ja Metodiusta* liikutuin vuorosanoista niin, että silmäni kostuivat näytellessäkin tahtomattani, koska mielestäni Saarikoski oli osunut älykkäästi juuri jonkin asian ytimeen.

Empatia näyttelemisessä tarkoittaa minulle sitä, että osaan empaattisesti kuvitella, miltä roolihahmostani tilanteissa tuntuu. Osaan myös olla hahmossani empaattinen ja ymmärtää muiden roolien tilanteita. En kuitenkaan käytä tähän rationaalista prosessia tai esimerkiksi Maaginen Jos -harjoitusta. Empatia on minulle omaan henkilökohtaiseen identiteettiini kuuluva piirre, joka soveltuu näyttelemiseen

luontevasti. Se voi olla osasy s siihen, että minun on helppo löytää tunnekulkuja hahmoilleni. Koska eläydyn helposti jopa luettuun tekstiin, tekstillä on minulle suuri vaikutus. Pelkkä sanojen lausuminen saattaa aiheuttaa minulle tunnereaktioita ja kuljettaa minua eteenpäin pitkin punaista lankaani. Empatia auttaa minua eläytymään myös muiden roolihahmojen tilanteisiin. Empatian avulla voin eläytyä sekä positiivisiin että negatiivisiin tunteisiin. Reaktiot ovat intuitiivisia.

Loppujen lopuksi roolin ydin on ymmärtäminen. On eri asia osata vuorosanat, kuin ymmärtää, mitä hahmo milläkin vuorosanallaan tarkoittaa. On siis tärkeää ymmärtää hahmon henkinen kulku. Minulle näyttelemisessä on kyse siitä, että pystyn esittämään hahmon toiveet, halut ja tunteet ja muokkaamaan sanallisen ilmaisuni vastaamaan näitä tuntemuksia. Ymmärtämisen prosessi tapahtuu minulle vuorovaikutuksen kautta. Kun roolin ymmärtää kunnolla, sille on kehittynyt tietyt toimintatavat ja niiden rajat. Sen jälkeen esimerkiksi ohjaajan ehdotuksia voi katsoa hahmosta käsin. Tuntuu luontevalta sanoa, sopiiko jokin hahmolle tai ei. Voin tuntea asioita miellyttäviksi tai vastenmielisiksi, sopiviksi tai sopimattomiksi hahmoni kautta. Empatia on myös tapa ymmärtää hahmoaan paremmin. Roolin ja esittäjän välillä on side. Se vertautuu jollakin tasolla Yoshi Oidan ajatukseen kehon ja mielen yhteydestä.

Punainen lankahan on minulle väline, jolla pyrin jonkinlaiseen toistettavuuteen. Esittäessä tarkoitukseni on pitää roolini toistettavina, vaikka sallinkin vuorovaikutuksen mukanaan tuomat vivahde-erot ja pienet muutokset harjoittelussa materiaalissa. Omasta näkökulmastani punainen lanka auttaa minua pitämään esitykset toistettavina, vaikka en pyri teknisen näyttelemisen tarkkaan suunniteltuun toistettavuuteen. Punainen lanka on roolihahmon, tekstin ymmärtämisen sekä empaattisen kokemisen kautta saatu tunnekulku, joka toistuu samanlaisena, koska se on lähellä minua itseäni ja minun loogisia reagoititapojani. Kokemuksestani syvä roolin ymmärtäminen tekee toistamisesta helppoa. Reaktiot ovat loogisia ja hahmoon sopivia, tilanteet ymmärrettyjä ja vuorovaikutus aitoa kuuntelemista ja reagoimista. Tunne, ymmärtäminen ja empatiakyky rakentavat roolini.

5.2.3 Minä vuorovaikutustilanteissa

Mutta mitä on toistettavuus esimerkiksi ohjaajan näkökulmasta? Se ei välttämättä liity tunneilmaisuun, se voi pikimminkin olla kohtausten rytmi tai näytelmän tempo. Palaute esityksestä voi olla hyvin ristiriitaista. Oma hyvä kokemus ei takaa sitä, että ohjaaja olisi samaa mieltä. Onko punaisesta langasta siis hyötyä, jos se ei määritä tekemisen tahtia vaan pikemminkin tunnejuoksun muodostumista? Ja jos olen mielestäni tehnyt asiat oikein ja saan silti ohjaajalta kielteistä palautetta, olenko ylipäänsä ymmärtänyt mitä ohjaaja minulta tahtoo?

Oma roolinrakentamisen tyyli saattaa joskus olla kaukana siitä, mitä ohjaaja ajattelee. Olen koulussa omaan tyyliini ja lähdän rakentamaan hahmoani pääsääntöisesti tämän saman tavan kautta. Saan ajoittain palautetta siitä, että ohjauksesta huolimatta teen kuitenkin sellaisen roolin, kuin olen itse mielessäni koonnut, eikä ohjaaja pääse vaikuttamaan siihen paljoakaan. Joskus ohjaaja taas toivoo toisenlaista lähestymistapaa, mutta minä en pääse irti omastani. Tästä voi aiheutua konflikteja, jotka useimmiten eivät ole suuria, mutta näkyvät ohjauksen ja roolinrakentamisen vaikeuksina. Yleensä saan hyvää palautetta perusnäyttelemisestä. Minulle on jäänyt kuva, että se kelpaa useimmalle ohjaajalle. Tästä syystä minulla on monesti tunne, että minua ei suuremmin ohjata, vaan perusnäyttelemiseni riittää siihen, mitä ohjaaja haluaa. Ohjaaja saattaa jopa keskittyä ohjaamaan vastaanäyttelijöitäni samaan suuntaan kuin minua. Minulle itselleni jää kokemus, että en saa laitettua peliin kaikkia niitä taitoja mitä minulla on tai että en pääse kaivamaan itsestäni esiin sitä kapasiteettia, jonka tiedän itsessäni olevan.

Tiedän myös, että ohjaajan suorat neuvot siitä mitä minun pitäisi lavalla tehdä aiheuttavat aluksi hylkyreaktion, enkä ole vastaanottavaisimmillani, kun minun *käsketään* tehdä jotakin. Ohjaajahan puolestaan ei ymmärrä sitä, että hänen mielestään älykäs neuvo voi sotkea punaisen lankani ja uusi palanen näyteltäväksi vaatii toisten palasten muuttamista. Minun lähtökohdastani ohjaaja ei voi ulkopuolelta tietää, mitä roolihahmoni voi ja ei voi tehdä. Koska hahmo liittyy minulla tunnekulkuun, se on myös hyvin henkilökohtainen. Hahmon toimintaan liittyvät käskyt, tuntuvat samalta kuin joku käskisi minua tekemään vastoin tahtoani.

Ajan kuluessa olen loiventanut näkökantaani ohjeisiin. Yritän ottaa vastaan ohjaajan neuvot ja liittämään ne perustellusti siihen punaiseen lankaan, jota harjoituskaudella itselleni rakennan. Eniten hyödyn kuitenkin ohjauksesta, jossa ryhmän kesken pohditaan lavatilannetta. Voimme kaikki pohtia sen vaikuttavia voimia, tahdonsuuntia ja kokonaisuutta, hakea ratkaisua ja tulla lopputulokseen. Tällaisen ryhmäkeskustelun jälkeen olemme konsensuksessa ja yritämme jokainen osaltamme viedä tilannetta tehdyn päätöksen suuntaan. Saatan myös itse ehdottaa asioita kohtauksiin, mutta sen jälkeen yleensä lähinnä pelkään, etten osaa näyttellä niitä. Näitä ehdotuksia saatetaan hylätä, koska itse tarvitsen toistoja tilanteen hahmottamiseksi ja ajatusten kokoamiseksi. Ensimmäisellä kerralla tuskin osaan esittää sitä mitä ehdotin, mutta kenties viidennellä olen saanut jo rakennetuksi jonkin ajatusrakennelman, joka tekee tilanteesta minulle järkevämmän ja luontevamman.

Vuorovaikutus liittyy myös vastaanäyttelijöihin. Kuten olen jo maininnut, minua auttaa se, että voin keskusteluiden kautta selventää itselleni näytelmän sisältöä ja roolien tahdonsuuntia. Kaipaen vuorovaikutusta myös itse näyttelytilanteessa. Minulle on tärkeää, että näyttelijät ovat kanssakäymisessä kohtauksissa. On tärkeää, että näyttelijä ei uppoudu omaan työhönsä, vaan näkee, kuulee ja huomaa ympärillään tapahtuvat asiat. Näyttelemisestä tekee helppoa se, että on oikeasti tilanteissa läsnä. Kun kuuntelee vastaanäyttelijän vuorosanoja ymmärtäen, ei reaktioita tarvitse näyttellä, ne syntyvät tekstin iskuista automaattisesti. Vuorovaikutus tekee näyttämötilanteesta luovan, mikä taas lisää näyttelemiseen reaktioita, nyansseja ja sisältöä. Usein koenkin luovuuden yhteistyönä, enkä pelkkänä itseni ominaisuutena. Mielestäni en ole erityisen luova henkilö. Olen luovimmillani yhteistyössä ja vuorovaikutuksessa, teatterin sallivassa mielikuvitusmaailmassa.

5.2.4 Hahmojen henkilökohtaisuus ja samankaltaisuus

Wilsonin listaa kirjassaan *Esittävän taiteen psykologia* eri säveltäjien ja kirjailijoiden pakkomielteitä taiteeseensa. Verdi kuvaa usein isän ja tyttären rakastavaa, suhdetta, mutta tytär kuolee traagisesti. Tai kuinka Andrew Lloyd Webberin *Oopperan kummitus* kertoo lahjakkaan mutta syrjäytyneen ja ulkonäöstään epävarman säveltäjän rakkaudesta tuntemattomaan laulajaan, josta hän tekee tähden ja johon hänen rakkautensa muuttuu epätoivoiseksi. Taiteilijoiden henkilöhistoriat myötäilevät tarinankulkua. Webber teki

lahjakkaana säveltäjänä maailmantähden tuntemattomasta Sarah Brightmanista ja jos miettii Webberin ulkonäköä ja julkisuusastetta, hän ei ole komeudessaan listojen korkeimmassa päässä. Verdi taas menetti uransa alussa nuoren vaimonsa ja kaksi lastaan, eikä koominen ooppera enää onnistunut, vaan tarinoista tuli koskettavan traagisia. Jää osittain arvailujen varaan, kumpuaako heidän luovuutensa oman elämänsä tapahtumista. Jäikö esimerkiksi Verdi oman tarinansa vangiksi ja osasi kuvata sielukkaasti vain samanlaista tarinaa vai käyttikö hän taidetta jopa keinonaan terapoida itseään? (Wilson 1997, 23–24.)

Koska rakennan roolini lähelle omaa itseäni ja sitä tunteen skaalaa, joka minussa itsessäni on, en ole aina varma miten kaukana roolit ovat omasta identiteetistäni. Tunteeni nousevat joka tapauksessa minusta ja koettu tunne on aina aito, eikä teeskennelty. Jos koen aidon tunteen, kokijana on hahmoni lisäksi myös minä itse. Toisaalta rooli voi jossakin määrin antaa turvaa. Jos roolista on rakentunut arkiminästäni poikkeava hahmo, ymmärtämällä roolin tarpeet sitoudun itsekin toimimaan roolin antamissa rajoissa, enkä niissä rajoissa, missä arkiminäni toimii. Annan siis tavallaan luvan itselleni tehdä jotain tavallisuudesta poikkeavaa. Olen kuitenkin kosketuksissa omaan psyykeeseeni ja omaan tunnevarastooni ja toimin oman identiteettini pohjalta.

On ongelmasta määritellä identiteettiään, sillä vaikka meillä on luontaisia ja toistuvia toimintatapoja tai luonteenpiirteitä, meillä on myös kapasiteettia oman arkikokemuksemme ulkopuolella. Jostakin näkökulmasta voi väittää, että minulla on taipumus tehdä hahmoistani itseni kaltaisia vaatimattomia miehiä, joilla menee vähän huonosti tai joilla on taipumus itsesyytöksiin, itsesääliin ja sitä kautta samanlaisiin henkilökaariin. Minulle luonteenomaista on se, että näen hahmoni vähän pessimistisesti, kuten oman elämäni. Tulkitsen hahmoja tästä näkökulmasta, koska tunnistan käyttäytymismallin omasta elämästäni. Poimin hahmoistani helposti vähätteleviä piirteitä ja olen taipuvainen itsesääliin sekä arkielämässäni että rooleissani. Negatiivisista tunteista minulle on luontevampaa herättää itsessäni suruun, mielipahaan ja pahaan oloon liittyviä tunteita kuin esimerkiksi aggressioita tai väkivaltaa. Positiivisemmista tunteista saan helposti loihdittua esiin myötätuntoa, kiintymystä ja lämpöä, mutta en pääse niin helposti kiinni itsevarmuuteen tai aitoon iloon. Pidän koko tunteen kirjoa mahdollisuuksieni rajoissa, mutta intuitiosta, tottumuksesta tai laiskuudesta johtuen näytän valitsevan aluksi minulle tutuimmat.

Vaikka yritän rakentaa hahmoilleni lineaarisen, ”stanislavskisen” kaaren, minulla on tapana näyttää jokaisesta hahmosta myös heikko puoli, siitäkin huolimatta että hahmo olisi kirjoitettu vahvaksi. Tämä on minulle luontainen piirre. Tapani katsoa asioita useista eri näkökulmista antaa mahdollisuuden löytää useita tulkintoja. Haen tulkinnoissani usein syvyyttä sillä, että esittelen hahmosta eri puolia. Haluan tehdä hahmoistani monitahoisempia, mutta en yleensä hae arvaamatonta, tunnekaareltaan epäjohdonmukaista hahmoa. Hahmoni voivat olla sisäisessä ristiriidassa, mutta niitä värittää ehkä enemmän pidättyväisyys kuin räiskyvyys. Pidättyvä hahmokin voi murtua, mikä voidaan käsittää johdonmukaisena piirteenä.

Minulle on käynyt useasti niin, että näytelmän dramaattisessa käännekohdassa minulta pääsee itku. Olen aina ollut hyvä itkemään lavalla. En ole mielestäni koskaan suunnitellut tirauttavani kyyneltä näytelmässä tai puserthanut itsestäni itkua. Jossakin harjoituksen vaiheessa minulle vain käy niin, että liikutun tekstistä tai näytellystä tilanteesta niin, että itken, joskus jopa vuolaasti. Koska tämä on toistuva piirre, se saa minut ajattelemaan, että hahmoni ovat samanlaisia. En ole lainkaan varma siitä, että kukaan ohjaajistani vaatinut minulta itkua tai kokeneet sitä edes tarpeelliseksi, mutta monet kokevat sen hyväksi lisäksi hahmolle. En itse tiedä kunnolla miksi itken, useimmiten olen itsekin yllätynyt siitä, että alan kyynelehtiä. Olen toisaalta helposti liikuttuvaa sorttia ja empatiakykyäni takia silmäni voivat kostua spontaanisti, mutta joskus epäilen, että itken myös itseni puolesta. Olenhan hahmossani myös lähellä omaa itseäni ja voi olla että depressiivinen ja hieman pessimistinen egoni näkee tilanteessa mahdollisuuden joidenkin tunteiden purkamiseen. Arkielämässäni en juuri koskaan itke, kun taas esityskaudella voin itkeä näyttämöllä vaikka ilta toisensa jälkeen. Näyttelemisen herättää minussa luontevasti myös arkikokemuksen ulkopuolisia tunteita.

6 ROOLIKOKEMUKSIANI

Tässä kappaleessa katson lyhyesti kolmea tekemääni roolia, jotka ovat olleet minulle merkityksellisiä kokemuksia roolityön kautta. Ne ovat toisistaan poikkeavia hahmoja, joiden rakentamiseksi olen kokenut käyttäneeni edellä esittämäni roolinrakennusprosessia. Olen valinnut nämä roolit siksi, että näissä rooleissa tapani

rakentaa roolityö on joko toiminut tai joutunut koetukselle ja minun on aika selvittää itselleni, mitä tapahtui.

6.1 Juhani Aho näytelmässä *Suurin on rakkaus*

Juhani Ahon rooli Laura Ruohosen näytelmässä *Suurin on rakkaus* sattui minulle tilanteeseen, jolloin sekä ohjasin omaa opinnäytetyötäni että näyttelin työharjoittelupaikassani *Teatteri Takomossa*. Työryhmässä oli minulle tärkeitä ihmisiä, joiden kanssa olin tottunut työskentelemään ja joiden parissa olisin turvassa. Lisäksi ohjauksen metodisena lähtökohtana olisi hahmometodinen lähestymistapa. Meillä oli lupa suhtautua rooleihimme luontevasti ja pakottamatta. Työryhmänä haimme vahvaa vuorovaikutusta. Ohjaavana opettajana toimi Tuuja Jänicke, joka on myös hahmoterapeutti. Näytelmän ohjasi Marjaana Veikkanen samalta vuosikurssilta.

Valitsin tämän roolin tutkittavaksi lähinnä sen takia, että se lähentelee sitä malliesimerkkiä, jolla tavallisestikin rakennan roolini. Rooli miellytti minua, sillä jo sitä lukiessani olin tyytyväinen tekstin älykkyyteen ja siihen, että läpiluvun aikana sain tunnekokemuksia tietyistä Ahon kohtauksista. Itse asiassa kuvittelin Ahon hahmon olevan hyvin lähellä omaa henkilöäni. Näin Ahon luovana toimijana, joka eteni elämässään, mutta ei osannut nähdä arvoa sille mitä hänellä oli. Hän oli perusvalittaja, joka vähätteli saavutuksiaan ja marisi pikkupoikamaisesti asioista, jotka olivat vain hänen halujensa ja tahtojensa täyttymättömyyksiä. Hän oli haaveilija, joka toteutti halujaan, mutta ei koskaan päässyt perille tyytyväisyyteen.

Onko tämä Juhani Ahon roolin syvin olemus? Olenko valinnut piirteet sen takia, että tunnistan ne itsessäni, vai sen takia, että ne on kirjoitettu näytelmätekstiin? Tyhjentävää vastausta en osaa antaa, mutta roolinrakentamiseni kannalta piirteet olivat olennaisia ja ne löytyvät tekstistä. Olen saattanut toki ohittaa muita piirteitä, joita en niin helposti liittänyt itseeni. Näihin piirteisiin luotin sen takia, että ne antoivat minulle tunnekokemuksen lukiessani tekstin ensimmäistä kertaa.

Prosessissa oli helppoa se, että tehtävänäni oli esittää rooli, jolla on selkeä kronologinen kaari. Olen kokenut tällaiset roolit omimmikseni, sillä niille on helpointa rakentaa tunnekulku. Kohtauksia voi vertailla keskenään ja etsiä linjaa. Silloin on yleensä helppo nähdä, miten hahmo kehittyy, missä se kokee käännekohtansa, missä sen iloisimmat ja

surullisimmat hetket ovat ja kuinka näytelmän alussa tapahtuneet asiat vaikuttavat näytelmän loppuun.

Itse harjoitusprosessi meni pitkälti kuten olen tottunut sen tekemään. Minulle annettiin aikaa harjoitella kohtauksia vastaanäyttelijöitteni kanssa ja lähteä kokeilemaan eri lähestymistapoja eri kohtauksiin. Saimme yhdessä yrittää erilaisia kontakteja ilman ennakkoon annettuja neuvoja tai vaatimuksia. Luotimme impulsseihimme ja kun vuorovaikutusta alkoi syntyä, kokeilimme seuraavia kohtauksia. Menimme näin näytelmää eteenpäin. Kohtausharjoitusten välissä keskustelimme kokemuksistamme ja mietimme, mikä voisi olla järkevä suunta kohtauksen kehittämiseksi. Rakensimme siis ikään kuin hahmojen keskinäisiä suhteita ja kohtausten pohjia. Tämä sopi minulle, koska se antoi minulle aikaa ajatella, tottua roolihenkilöön, oppia vuorosanat ja ruveta löytämään roolille tunnepohjaa. Salliva ja vapaa lähtökohta myös antoi meidän olla tilanteissa painetta ja löytää nopeasti vuorovaikutuksellinen tilanne, josta jatkoa voitaisiin rakentaa. Hahmotkin perustuivat hahmometodisesti lähelle sitä, mitä itse olimme. Meidän ei siis tarvinnut erityisemmin ilmentää ketään toista henkilöä. Puvustuksemme viittasi epookkiin, mutta käyttäytymisessämme emme tietoisesti hakeneet silmiinpistäviä tyyppejä.

Luonnollisesti tämän jälkeen tulee tilanne, jossa näyttelijät alkavat jäädä jumiin. Jo alkuvaiheessa olimme päässeet pitkälle kohtausten suhteen, ne liikkuvat luontevasti tekstin antamissa rajoissa, mutta eivät välttämättä vielä kuvastaneet sitä tärkeintä, mitä kohtauksessa piti ilmentää. Tuon jumitilanteen seurauksena näyttelijät alkoivat oireilla etsiessään suuntaa näyttelemiselleen. Itselleni tuossa tilanteessa olisi ollut tärkeintä saada kokeilla kohtauksia uudelleen ja uudelleen. Sillä tavoin olisin itse saanut kokea ne ajatukset, jotka tuntuvat toimivan ja sitä kautta olisin myös saanut varmuutta omalle punaiselle langalleni. Tässä vaiheessa olin jo pitkälti selvittänyt itselleni roolihahmon kaaren kulun. Ymmärsin mielestäni, miksi hahmo teki ja tunsikin ja tarvitsin vain sen, että vastaanäyttelijöilläni olisi sama näkökulma ja että ohjaaja antaisi palautetta siitä, mitä ilmaisua pitäisi vahvistaa ja mitä ei.

Ehkä tuosta jumitilanteesta johtuen näytelmään jäi yksi kohtaus, joka ei harjoituksista huolimatta löytänyt muotoaan. Se oli kohtaus, jossa Juhani Aho jättää Elisabeth Järnefeltin sisävesilaivaristeilyllä tilanteessa, jossa Elisabeth on autuaan tietämätön Juhaniin tunteiden kylmentymisestä. Jostakin syystä kohtaus jäi minulle vieraaksi. Ehkä

minulle oli hieman vastenmielistä tutkia itseni negatiivisia puolia, mutta en pitänyt sitä missään tapauksessa esteenä kohtauksen harjoittelulle. Olin vain sitä mieltä, että jos kunnolla ymmärtäisin, mistä on kyse, ei minun tarvitsisi näytellä kohtausta, vaan se nousisi luontevasti tilanteesta. Kaikesta yrityksestä huolimatta minun tuntui olevan vaikeaa oppia kohtauksen vuorosanoja ja vuorovaikutus takkuili. Lopputuloksena oli, etten päässyt tilanteen herraksi muuten, kuin opettelemalla haluamani äänenpainot ja näyttelemällä ne kerta toisensa jälkeen.

On outoa, että punaisen langan rakentaminen tahtoo mennä noin. Jokaisessa näytelmässä on jokin kohtaus, jossa en pääse tunteen tasolle vaan jään rationalistisen pohdinnan tuloksena johonkin välitilaan, jossa minun vain täytyy miettiä, kuinka kohtauksen esitän. Tässä tilanteessa käytin paljon vältteleviä liikkeitä, hallittuja hymyjä, jotka sulivat kyllästyneisyyteen, arvioivia vilkaisuja ja katseen välttämistä. Luulisin, että ilmaisuni olisi ollut samantyyppistä myös silloin, kun olisin ollut tunnekulun vietävänä, mutta en vain päässyt sille tasolle. Minusta paljastui tekninen näyttelijä, joka esitti tilanteen ilman tunnekulun tuomaa turvaa. Minun täytyi kopioida kuvittelemani tunneilmaisut ja esittää ne sarjana ilmeitä, eleitä ja äänenpainoja, joiden kuvittelin kertovan tilanteen katsojille.

Toinen outo piirre on tietenkin se, että muualla näytelmässä tunnekulku pysyi kohdallaan. En ollut koskaan tietoisesti suunnitellut esimerkiksi kyyneleitä loppukohtauksessa, mutta minulla on tunne, että ymmärtäessäni hahmon hyvin, olen jossain määrin roolin sisällä ja toimin oman arkikäyttäytymiseni ulkopuolella. Olin yllättynyt eräissä loppupuolen harjoituksissa siitä, että loppukohtauksen harjoituksissa huomasin vain itkeväni vuolaasti. En ollut suunnitellut sitä, mutta en myöskään kieltänyt sen tulemistä. En pakottanut itseäni itkuun näytöksissä, mutta aika ajoin itkin kuitenkin. Toisina kertoina taas en, mutta koska koin samat tunteet pienemmällä intensiteetillä, koin silti noudattaneeni tunnekulkua, enkä soimannut itseäni. Minulle suurempi epäonnistumisen kokemus oli se, että jouduin näyttelemään ulkokohtaisesti kohtauksen, johon en jostain syystä kyennyt rakentamaan tunnekulkua.

Tällaisessa perusprosessissa minulle on yleensä yllätys se, että rooli on jossain välissä muotoutunut valmiiksi. Olen hämmästynyt, kun yhtäkkiä vain kaikki alkaa tuntua selvältä ja rooli toimii ilman suurempaa yritystä. Se tulee vuorosanojen ymmärtämisen ja toistojen kautta. Aika ajoin tilanteita täytyy vahvistaa ja keskustella rooli läpi

uudelleen vastaanäyttelijöiden kanssa, mutta kun roolin on oppinut, minun kokemusmaailmassani se ottaa ylivallan ja toimii itsestään. Minun ei tarvitse ajatella sen kummemmin roolin esittämistä. Rooli pikemminkin vie minua.

6.2 Buraq näytelmässä *Algoritmi*

Sain työharjoittelupaikan *Teatteri Takomosta* ja pääsin mukaan Iiro Küttnerin kirjoittamaan näytelmään *Algoritmi*. Se oli islamilaiseen tarustoon sekä uskontojen ja kulttuurien vuoropuheluun perustuva episodinäytelmä, jossa kaikilla näyttelijöillä oli useita rooleja ja tarinaa kerrottiin islamilaisen runouden quasida-kaavan (matkarunon) mukaan. Kolmiosainen näytelmä sisälsi matkan alustuksen, itse matkan ja perille pääsyn osat. Näytelmän ajatuksena ei ollut teeskennellä, että olisimme arabeja, vaan meille annettiin oikeus pysyä näyttelijöinä ja esittää eri hahmoja. Minulla oli viitisen hahmoa esitettävänä, mutta niistä suurimmaksi ja ainoaksi, jolla oli jonkinlainen roolin kaari muodostui Buraq, Mohammedin ratsu. Islamien tarustoissa tämä on lentävä hevonen, mutta minun tehtävänäni oli esittää kamelia. Toisaalta esitin myös Mehmet Valloittajan kangastusta, joka oli vangittuna tauluun. Esityksen ohjasi Miko Jaakkola.

Algoritmi on hyvä esimerkki siitä, kun oma tekemisen tapani ei sovi harjoiteltavaan näytelmään, enkä osaa hakea muuta tapaa ja teen tilanteesta itselleni kiusallisen. Jälkeenpäin on hämmästyttävää tajuta, että vaikka meidän korostettiin olevan näyttelijöitä, eikä meidän ollut tarkoituskaan eläytyä arabiksi, en nähnyt tätä kehotuksena teknisempään esittämiseen. Näytelmän suuri episodimaisuus, sen useat pienet roolit ja ammattinäyttelijöiden luoma esityksen tyyli eivät auttaneet minua näkemään roolejani teknisinä esityksinä, vaan pyrin etsimään hahmoilleni tunnekaarta. Olen ironisesti sanonut, että yritin psykologisoida sekä kamelin että maalauksen, siinä onnistumatta.

Sinänsä ei ole kysymys siitä, etteikö hahmoilla olisi ollut sisäisiä maailmoja, psykologisia tavoitteita tai ristiriitaisia mielentiloja. Molemmat suuremmat roolini olivat hahmoja, joiden suurempi psykologinen viitekehys rakentui tekstin ja ohjauksen kautta. Kyse oli enemmän siitä, että esittämisen tyyli ei kaivannut tunneilmaisua vaan suoraviivaisempaa yleisöön kohdistuvaa kerrontaa, enkä osannut erottaa näitä kahta asiaa toisistaan. En voi sanoa, että roolini olisivat epäonnistuneet, sillä tunteen puuttuminen teki minusta varsin teknisen näyttelijän ja sain roolistani hyvää palautetta.

Minua olisi kuitenkin auttanut ymmärrys siitä, että teknisyyks on tässä näytelmässä tavoiteltavaa ja olisin voinut unohtaa tunnekaaren rakentamisen ja päätyä sitä kautta kehittämään tarkempaa teknistä suoritusta. Se taas olisi tehnyt omasta kokemuksestani oppimiskokemuksen, eikä neuroottista pelkoa epäonnistumisesta.

Algoritmin harjoitusprosessissa käytin ensimmäistä kertaa peiliä roolin rakentamiseen. Minun toivottiin tyyppitelevän kamelia ja olin ajatuksen kanssa varsin yksin. Näin ammattinäyttelijöiden nappaavan tyypejä leikin ja impulssien kautta ja tarttuvan hahmoon sitä arvottamatta. Jos Robin Svartström keksi hahmon olevan kääpiö ihan leikillään, hän ei tukahduttanut keksintöään vaan rakensi tästä ideasta tyyppiä, jolla oli myös muita fyysisiä piirteitä. Kierosilmäinen hiekastaennustajakääpiö oli oivallus joka toimi. Itse olin tyyppiä rakentaessani epävarmempi ja varovaisempi, enkä hyväksynyt ideoitani helposti. Katselin kuvia kameleista ja luin Buraq-ratsusta kertovia taruja. Mietin kamelin lörppähuulia ja harjoittelin alahuuleni ulos työntämistä peilin edessä. Etsin kamelin muotoa nojaamalla ylävartaloa eteenpäin ja työntämällä takapuoltani taemmas. Harjoittelin liikkumista, mutta en päätenyt mihinkään kamelikävelyyn, yritin vain pitää ruumiini muodon. Harjoittelin mölinää ja ynähtelyä, jonka kuvittelin olevan jotenkin nautamaista. Koin epävarmuutta tyyppiä rakentamisessa ja hylkäsin monta ideaa huonoina. Olin helpottunut, kun sain kamelille karvahousut ja satulan. Ne tekivät hahmosta uskottavamman. Ohjaajan maininta hahmon löytymisestä antoi minulle luottamusta näyttelemiseeni ja siitä tuli helpompaa. En ole varma, kuinka hyvin alahuuleni törrötti esityksissä, mutta vartalonasento säilyi. Tiedostamatta sitä, että käytin perinteisiä teknisen näyttelijäntyön toimintatapoja, rakensin teknistä roolisuoritusta.

Minua saattoi osaltaan hämmentää se, että Miko Jaakkolan tyyli on varsin vähäeleinen ja hänen ohjauksensa kevyttä. En päässyt kärryille teknisyydestä, sillä ohjaajan kanssa käytävät keskustelut menivät suorista neuvoista ja ohjeista paljon filosofisempaan suuntaan. Koin avuksi sen, että Jaakkola liitti hahmojen tilanteet suurempaan kokonaisuuteen, se auttaa minua tavallisesti rakentamaan psykologisia kokonaisuuksia. Se että filosofiset ajatukset olivat erittäin syvällisiä, eivät enää suuremmin auttaneet, vaan ymmärsin, että minun on itseni tehtävä päätöksiä. Jälkeenpäin ajatellen, oma prosessini olisi ollut helpompi, jos olisin ottanut kiinni ideoista niiden syntyhetkellä ja tuonut ne esiin. Päättämättömyys vain pitkittää prosessia.

Vuorovaikutus ryhmän kanssa oli myös erilaista kuin se, mihin olin tottunut. Vei aikansa tutustua muihin näyttelijöihin, jotka olivat jo tuttuja keskenään. Minua kyllä tuettiin ja otettiin mukaan ryhmään, mutta olen itse hitaampi päästämään ihmisiä lähelleni ja vaikutan pidättyvältä. Sain kannustavia lausahduksia kaikilta, mutta jäin kaipaamaan vastaanäyttelijöiden kanssa käytäviä keskusteluja. En ole varma, olisivatko ne vieneet minua helpommin oikeaan suuntaan vai sotkeneet minua syvemmälle hahmon psykologisointiin. Mutta huomasin keskustelujen puutteen, koska olen työtavassani niin tottunut siihen.

En koe epäonnistuneeni *Algoritmossa*, koen vain olleeni hämmentynyt. Prosessi oli vaikeampi kuin tavallisesti, mutta kokemus oli hyvin opettavainen ja hauska. Sain työstäni hyvää palautetta ja ajan kuluessa totuin siihen, ettei hahmoni tuntenut mitään, ei ainakaan kokonaista tunnekaarta. Olisin kuitenkin toivonut, että olisin ymmärtänyt jättää tunnekulun rakentamisen toiseen näytelmään ja lähtenyt iloisesti etsimään hulluttelevia tyyppejä. Minulle jäi olo, että en päästänyt itseäni irti ja ilmaisuni jäi laimeammaksi, kuin mitä se olisi voinut olla. Olisin voinut löytää enemmän iloa hahmon teknisestä esittämisestä, jos olisin ymmärtänyt eläytyvän ja teknisen näyttelemisen eron. *Algoritmossa* olin todellakin Galápagos-saaren mehiläinen, joka ei ymmärtänyt etsiä muita kuin keltaisia kukkia.

6.3 Natsi-Muranen näytelmässä *Natsimusikaali*

Natsimusikaalissa minulla oli edessäni suuri tehtävä. Natsi-Murasen roolissa olen kokenut meneväni oman turvallisen toimintaympäristöni ulkopuolelle, siksi se on ollut minulle merkittävä näyttelijäntyön kokemus. Jouduin esittämään henkilöä, jonka elämänfilosofia ei olisi voinut olla kauempana siitä filosofiasta jota itse kannattelen. Natsi-Muranen oli joensuulainen teini, jolla oli asenteellisia, rasistisia ja erittäin yksinkertaistettuja ajatuksia koko elämän kirjosta, eikä hän ollut koskaan taustalla, vaan vetovuorossa joka kohtauksessa. Muranen oli aina äänessä, aina oikeassa, aina hyökkäävä, eikä koskaan heikko. Natsi-Muranen hyökkäsi jokaista väitettä vastaan, hän ei koskaan kuunnellut muiden mielipiteitä vaan väitti ne aina vääriksi. Ja hän oli ehdottoman rasistinen. Lisäksi minut kutsuttiin paikkaamaan roolia edellisen Murasen lähdeyttä. Tulin harjoitukseen kuukauden myöhemmin kuin muut. Ohjaajana toimi samalta vuosikurssilta valmistuva Matti Tolvanen.

Ymmärsin aika pian, että voisin rakentaa Natsi-Muraselle tunnekaaren, mutta se tuntui oudolta, sillä hahmon ainoa tunne oli viha. Ajattelin roolia paljon teknisiltä kannoilta: Minun piti opetella murre ja jätkämäinen olemus. Tähän rooliin en myöskään voisi lähteä omassa habituksessani, sillä uusnatsin ulkomuoto vaati parran pois ajamista ja asianmukaista vaatetusta. Tärkein oivallus roolin rakentamiseen oli varmaankin se, että ymmärsin Murasen olevan ylästatuksellinen, aina vetovuorossa oleva hahmo. Hän oli mielessäni sisältä epävarma, ei erityisen älykäs poika, joka peitti vikansa, huolensa, epävarmuutensa ja pelkonsa aina hyökkävään käyttäytymiseen ja yksinkertaiseen, löyhin argumentein perusteltuun rassistiseen elämänfilosofiaan. Hän vaikutti itseriittoiselta, mutta tarvitsi vastakappaleen olemassaololleen. Sitä roolia Murasen elämässä pelasivat muut natsikaverit. Tyttöihin hän ei saanut juurikaan kontaktia.

Olin oppinut *Algoritmista*, että ideoita kannatti ottaa käyttöön. Siksi tartuin heti kiinni ajatukseen hyökkävästä käyttäytymisestä. Olin nähnyt samanlaisia henkilöitä elämässäni aikaisemminkin ja oman roolityöni perustui erään aikaisemman opettajani tapaan kohdata ihmisiä. Harjoittelin äänenpainoja ja puheen tapaa, mutta yritin pitää siinä luonnollisen tunteen. Yritin lähteä hahmon rakentamiseen sen ymmärtämisen kautta ja opettelini hyökkävät äänenpainot korostamaan sitä asennetta, jota rakensin sisälläni. Koska tapa tehdä sai vastakaikua ohjaajalta, yritin soveltaa sitä kaikkialle minne saatoin. Samalla tavalla käsittelin myös sellaiset kohtaukset, joissa normaali roolihahmo olisi oppinut uutta ja viisastunut, kun taas Natsi-Muranen ohitti tilanteet aina hyökkäämällä. Olin tyytyväinen siihen, että olin löytänyt toimivan teknisen tavan, enkä kuitenkaan jäänyt tunteiltani kokonaan kylmäksi.

Toinen kannateltava piirre oli pieni hyperaktiivisuus tai ADHD. Minulle oli tärkeää saada pääni sisälle Natsi-Murasen vaatima surina. Yritin kuvitella, miltä tuntuu tilanteissa, kun on stressaantunut tai kiireinen ja päässä on olo, ettei sinne mahdu enää mitään. Se provosoi kärsimättömyyttä ja se auttoi minua Murasen esittämisessä. Minulla oli tuntemus, että sain kehitettyä itselleni oudon sumuisen mielen, jolla reaktiot yksinkertaistuvat samankaltaisiksi ja aggressiivisiksi, ikään kuin en jaksaisi sietää ketään silmissäni. Psykologisen tilan lisäksi yritin keksiä eleitä ja maneereita, joita hahmolla voisi olla. Näytelmän alun koulukohtauksessa yritin liikkua sekavasti, kaivaa nenää ja tehdä muita karikatyyrisiä eleitä sille, kun lapsi ei osaa olla paikallaan. Myöhemmin yritin laittaa sen saman ajatuksen replikointiin, hyökkäämällä kaikkia vastaan ja innostumalla asioista silmittömästi hetkeksi, vaikka kyseessä olisi

esimerkiksi vain tussi. Pelasin ajatuksella, että rehellinen kommentti kaverille vaati aina solvauksen tai väkivaltaisen eleen vesittämään aito vuorovaikutus.

Minulle Murasen tekeminen oli tyydyttävää. Pääsin mukaan kanssanäyttelijöideni hullutteluun, otin tilanteet vastaan avoimesti ja pidin teatteria leikkinä. Se oli helpottavaa ja hauskaa, antoisaa ensemble-työtä. Etsin tunnetta, mutta en kuitenkaan enää jäänyt tunteen etsimisen loukkuun vaan yhdistelin siihen tietoisemmin teknisiä piirteitä. Tunteiden skaala oli niin suppea, että en kokenut sitä tunnekulun rakentamiseksi, se oli pikemminkin psykologinen asenne tai mielentila, joka ei kuitenkaan ollut tekninen vaan tuntemuksellinen. Mielentila antoi varmuutta, koska tunne on minulle niin tärkeä osa roolin toimivuutta. Samalla törmäsin ongelmaan, jonka tunne toi: Oli raskasta pysytellä koko ajan ylikierroksilla, aggressiivisena ja sumuisena. Vaikein kohtaaus oli monologi, jonka parissa koin monta ongelmaa yhtä aikaa. Tarkoitukseni oli nostella puntteja, puhua suorassa yleisökontaktissa sen keskellä avoimen rasistisia mielipiteitä, käyttäytyä uhkaavasti ja lopuksi riisuutua alasti.

Kertaakaan harjoituksissa, läpimenoissa tai esityksissä en voinut mennä lavalle ilman vahvaa henkilökohtaista psyykkausta. Hoin itselleni kannustavia lauseita. Valoin itseeni uskoa ja keräsin voimia itseäni kannustamalla. Ymmärsin tekeväni roolia ja erotin hyvin sen, että en puhu sanoja itse, vaan niitä puhuu Natsi-Muranen. Silti koin samalla useita esteitä tilanteesta nauttimiselle. Käsipainojen nosteleminen oli minusta hyvä idea, koska se korostaa hahmon fyysisyyttä, mutta häpesin omia käsivarsiani, jotka eivät missään tapauksessa ole komeat lihaksikkaan miehen käsivarret. Se nakersi itsetuntoani. Pelkäsin aggression esittämistä. Natsi-Muranen kulki koko ajan niin kovilla kierroksilla, että aggressio hänessä vaati minulta koko energiani peliin laittamista. Pelkäsin ääneni puolesta, sillä vuosien varrella minulle ei ole kehittynyt tekniikkaa, jolla voisin sekä huutaa että pitää ääneni (yksi näytös peruttiin, kun ääneni katosi). Olin raskaan tietoinen sanomistani hirveyksistä, jotka aina särähtivät korvaani kun huusin niitä yleisön keskellä tunnekuohussa. Häpesin aina riisuuntumista, koska olen ylipainoinen ja miehisyteni ei ole mittava, eritoten kun se adrenaliinin vaikutuksesta on melkein kutistunut piiloon kokonaan. Jouduin kohtaamaan useita epämiellyttäviä asioita peräjälkeen ja silti kannattelemaan roolihahmoa.

Esityksen alusta pitäen tunsin paineen kasvavan kohti monologia. Yritin aika ajoin tehdä sen eri ajatuksella, intensiivisemmin ja hiljaisemmin, mutta sain palautetta, että

siinä ei ollut tarpeeksi ääntä. Pidin katsekontaktia yleisöön niin kauan kuin pystyin ja aloin sitten tuijottelemaan yleisön läpi kaukaisuuteen. Yritin tehdä hahmostani silti hyvän. Itse asiassa halusin siitä niin vastenmielisen kuin saatoin tehdä. Yritin puhuessani saada aikaan sen, että sylki lentäisi katsojia kohti. Jätin esityspäivinä deodorantin laittamatta, jotta lähellä yleisöä hiki haisisi kainaloista myös yleisöön. Yritin herkutella graafisilla väkivallan kuvauksilla ja asenteellisilla, mutta kovin heiveröisillä perusteluilla ideologialleni. Normaalisti olisin näin mittavista järjestelyistä tyytyväinen, mutta *Natsimusikaalin* monologissa en koskaan päässyt tilanteeseen, jossa olisin päässyt itseäni kohdistuvan häpeän yli. Minun oli vaikeaa hyväksyä, että negatiivisia tunteitani. Koin niitä, mutta olin pelästynyt tunteista, joita en tavallisesti salli itseni kokevan. Aggressiiviset tunteet olivat minulle yllättävän raskaita ja enkä osannut jakaa energiaani niiden esittämiseen. Näytös uuvutti minut niin, että jouduin suostuttelemaan itseni suureen raivoon ja vihaan. Oli henkisesti vaativaa toistaa sama vaativa tilanne ilta illan jälkeen.

En tosin kunnolla ymmärrä, mitä ohjaajakaan olisi voinut tilanteelle tehdä. Omaan luterilaisväritteeseen työetiikkaani kuuluu, että näyttelijä kunnioittaa ohjaajan näkemystä. Olen onnistunut luistamaan tästäkin periaatteesta joskus, kun olen itse ollut ohjaajan kanssa eri mieltä ja värittänyt näyttelemistäni haluamaani suuntaan. *Natsimusikaalissa* olin kuitenkin ohjaajan kanssa samoilla linjoilla. En nähnyt toista tapaa tehdä koko kohtausta. Pystyin myös näkemään kokonaisuuden ja sen, miksi hahmo sellaisena halutaan esittää. Aluksi luulin vastenmielisyyden johtuvan siitä, että olin suorituksessa tekninen. Minullahan oli apunani teknisiä kikkoja, jotka veivät näyttelemistäni kauemmas tavallisesta toimintatavastani. En ymmärtänyt, että puvustus ja ulkoiset piirteet vaikuttaisivat hahmoni rakentamiseen niin paljon. Luulin, että kaikki keksimäni höysteet monologille veivät sen pois tunnekokemuksesta vain tekniseksi suoritukseksi.

Pelkäsin yleisökontaktia, mutta tajuan nyt, että se antoi minulle vuorovaikutussuhteen heidän kanssaan. Yleisön reaktiot tekivät minusta vielä ylimielisemmän ja ärsyttävämmän. Heistä aistimani viha vaikutti minuun niin, että reagoisin siihen ärsyttämällä lisää. Olin jonkinasteisessa vuoropuhelussa oman itseni ja olettamani reaktion kanssa. Tulin lopputulokseen, että näyttelemiseni nojasi vihan tunteeseen, jonka koin. Halveksunta provosoi lisää vihaa yleisöä kohtaan. Vielä yleisökontaktin katketessa, olin Murasen pään sisällä ja yritin keksiä tapoja kuvata neekerilapsen luun

katkeamista vielä inhottavammin. Näin tapahtumat kuvina mielessäni. Vihattuna oleminen on raskasta, tuskin kukaan haluaa olla vihattu. Epämiellyttävien tunteiden kohtaaminen teki monologista minulle vastenmielisen.

Luulen että useat näyttelijät lähtisivät kohti heikkouksiaan konfrontoivasti, niinhän minäkin tein. Yritin ajatella, että on ihanaa kun vihataan ja että se on kohtausten tarkoituskin. Tilanteessa oma tuntemukseni oli toinen. Reagoin yleisöön samalla hyökkävällä tavalla, jolla Muranen reagoi kaikkiin: Jos minusta ei voida pitää, vihatkoot sitten kunnolla. On outoa, että tavallaan koen onnistuneeni monologissa, mutta en ole koskaan saanut siitä mielihyvää. Tiedän myös tunteneeni jonkinlaista voimaa siitä vallasta, jolla manipuloin katsojia vihaamaan minua. Nytemmin luulen oivaltaneeni, miltä Natsi-Murasen kaltaisista henkilöistä tuntuu heidän päänsä sisällä.

7 LOPPUPÄÄTELMÄT

Eläytyvän ja teknisen näyttelijäntyön erot ovat olleet minulle todellisuudessa hyvin avaava oivallus. Olen ollut pitkään tietoinen omista tunnekokemuksistani näytellessä, mutta en ole aikaisemmin tullut pohtineeksi sitä, millaisia näyttelemisen tapoja on olemassa ja erotettavissa. En ole myöskään aikaisemmin osannut arvostaa omaa teknisempää näyttelemistäni, olen lähinnä halveksinut kyvyttömyyttäni pysyä kiinni tunteessa. Olen aina arvostanut näyttelijöitä, jotka pystyvät manipuloimaan tunteitaan esityksissä, varmaankin lähinnä siksi, että aidot tunteet lavalla tekevät minuun suurimman vaikutuksen katsomossa. Olen ollut asenteellinen muunlaista näyttelemistä kohtaan ja ehkä vähätellyt esityksiä, joissa näyttelijät eivät elä tilannetta, vaan esittävät sen. On ollut tarpeellista oivaltaa, että huolimatta omasta mielikuvastani, olen näiden tekniikoiden sekakäyttäjä. Järkevää on ymmärtää myös se, että molemmille tekemisen tavoille on tilauksensa. Olen luonnollisesti ymmärtänyt esittävän taiteen monimuotoisuuden jo aikaisemmin, mutta tutustumalla erilaisiin tekniikoihin on helpompaa ymmärtää esimerkiksi tyyllilajieroja tai erilaisia kerronnan muotoja.

Vaikka valitsin esimerkkejä eläytyvästä ja teknisestä näyttelijäntyöstä miltei sattumanvaraisesti, tekniikoihin tutustuminen on tuonut järkeviä näkökulmia näyttelemiseen. Koska en ole kokenut saaneeni paljoakaan näyttelijäntyön opetusta tutkintooni johtavassa opetuksessa, on ollut opettavaista nähdä eri tekemisen tapoja kirjallisuuden kautta. Oivallukseksi voi laskea myös sen, etteivät nämä tekniikat ole

näyttäneet juuri mitään sellaista, mitä en olisi jo aiemmin tunnistanut näyttelemisen piiriin kuuluvaksi. Tunnistan itsessäni teknisiä piirteitä, vaikka olen myös vahva tunnenäyttelijä. Käytän mielikuvamenetelmiä, jotka voisivat liittyä yhtä hyvin Stanislavskin tai Strasbergin tekniikoihin, kuin japanilaiseen perinteeseen. Luotan teatterissa toisaalta aitoon tunteeseen, mutta toisaalta illuusion. Vaikka näkemykset ovat esiteltä eri tekniikoina, niissä puhutaan teatterin perusasioista ja tekniikat ovat osittain päällekkäisiä. En usko, että kukaan pystyy väittämään olevansa ainoastaan eläytyvä tai tekninen näyttelijä. On vapauttavaa asettua näiden kahden näkökulman väliin, eikä olla vangittuna vain yhteen tapaan.

Tekemieni roolien analyysit ovat olleet merkittävässä osassa näiden oivallusten kehittämisessä. Olin valinnut esiteltävät roolini tähän työhön hyvin intuitiivisesti, pohtimatta järjellisemmin syitä valinnalle. Olin kokenut nämä roolit itselleni opettavaisiksi. Olen iloinen, että analyysissä pääsin näkemään kolme erilaista prosessia, jotka paljastivat omasta näyttelemisestä erilaisia puolia. Olen nähnyt hyviä puolia sekä tunnekuuluun perustuvassa roolinkaareissa että tekniseen suoritukseen perustuvassa kaareissa. Pidän arvokkaana sitä, että pohtiminen on tuottanut tulosta ja ymmärrän syitä niiden tuntemuksien takana, jotka tekivät rooleista minulle merkityksellisiä. Olen myös tyytyväinen, jos joku lukija oivaltaa jotain omasta työstään kirjoittamani perusteella.

Omasta henkilökohtaisesta lähtökohdastani olen tyytyväinen siihen, että sain mahdollisuuden pohtia omaa näyttelemisen tapaa näin perusteellisesti. Oma vakiintunut tekniikka tai roolinrakentamisen tapa ei voi olla se ainoa, jota näyttelijä käyttää roolista toiseen. Näyttelijän tehtävä on muokkautua tilanteesta toiseen ja koen suurena oppimiskokemuksena sen, että pystyn erottamaan omassa näyttelemisessäni tunteen tarpeellisuuden ja tarpeettomuuden erot. Pidän edelleen luontevana toimintatapana sitä, että hahmoilleni rakentuu tunnekuulu, mutta olen huomaavinani, että toimintatapa ei välttämättä toimi kaikissa produktioissa yhtä hyvin. Vaikka tätä voidaan pitää yksinkertaisena oivalluksena, se on minulle merkittävä, koska monet oppimistani asioista tulivat minulle selviksi vasta tätä työtä kirjoittaessa. Se, että pystyn itse erottamaan tunteeseen liittyvän toiminnan ja teknisen suorituksen toisistaan on tarpeellinen oppi. Se, että pystyn näkemään molemmat toimimisen tavat yhtä arvokkaina on luultavasti vielä tarpeellisempi.

Galápagosin saarella taitaa kukkia punainen kukka.

LÄHTEET

Benedetti, Robert L 1976: *The Actor at Work*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall

Counsell, Colin 1996: *Signs of Performance an Introduction to Twentieth Century Theatre*. London: Routledge

Delsarte 2008, Wikipedia online-tietosanakirja (luettu 15.4.2008)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Francois_Delsarte>

Holden, Anthony 2007: *Olivier*. London: Max Press

Krasner, David (ed.) 2000: *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*. New York: St. Martin's Press

Mamet, David 2002: *Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Helsinki: Hakapaino

Oida, Yoshi – Marshall, Lorna 2004: *Näkymätön näyttelijä*. Sipari, Lauri (suom.). Jyväskylä: Gummerrus

Olivier, Laurence 1983: *Näyttelijän tunnustuksia*. Jyväskylä: Gummerrus

Olivier, 1983. Laurence Olivierin haastattelu Youtube-sivustolla (luettu 15.4.2008).

<<http://www.youtube.com/watch?v=ESQDHI0H8xc>>

Olivier, 2008. Videoleike Laurence Olivierista Youtube-sivustolla (luettu 15.4.2008).

< http://www.youtube.com/watch?v=jDUeFf_2Yxg>

Wilson, Glenn D.1994: *Esittävän taiteen psykologia*. Toppi, Anne (suom.). Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo