

Rytmin merkitys näyttelijäntyössä

TOMI ENBUSKA

NÄYTTÉLIJÄNTYÖNKOULUTUSOHJELMA

Rytmin merkitys näyttelijäntyössä

TOMI ENBUSKA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 14.4.2015

TEKIJÄ Tomi Enbuska		KOULUTUSOHJELMA Näyttelijäntöön koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION NIMI Rytmin merkitys näyttelijäntöössä		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 40 s.	
TAITTEELLISEN TYÖN NIMI Peter Shaffer: Amadeus, ohj. Heta Haanperä, Oulun kaupunginteatteri (Amadeus), ensi-ilta 27.9.2014 Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Tämän opinnäytteen tarkoitus on tutkia, minkä vuoksi rytmillä on niin suuri merkitys näyttelemisessä. Kokemukseni mukaan rytmi on yksi näyttelijäntöön tärkeimpiä elementtejä, sillä ilman tietynlaista rytmiä tekeminen tuntuu hankalalta ja ei-motivoivalta. Tämä opinnäyte pyrkii selvittämään, mistä tuo rytmin ”jano” on mahdollisesti peräisin sekä miksi siihen tulisi kiinnittää näytellessä erityistä huomiota.</p> <p>Koska kokemus on ainoa väylä havaita ympäröivää maailmaa, tulee todellisuus, ja edelleen tietoisuus, olemassa olevaksi ainoastaan kehomme kautta. Ruumiimme mahdollistaman tietoisuuden luonne on intersubjektiivinen, mikä tarkoittaa sen olevan sellainen, että muillakin olisi mahdollista se havaita. Toisten ihmisten olemassaolo perustuu havaintoihin toisista ihmisistä, itsemme ulkopuolisista kehoista. Kykymme tunnistaa muut ihmiset itsemme kaltaisina elävinä olentoina juontuu harmonisesta liikkeestä. Harmoninen liike tarkoittaa henkisen ja fyysisen olemisen sopusointua, joka ilmaisee henkilön sen hetkistä mielentilaa täydellisimmillään. Kehityspsykologian tutkijat ovat esittäneet, että vastasyntyneen lapsen ensimmäinen tapa kommunikoida tapahtuu tunnetiloihin virittäytymisen kautta. Näiden tunnetilojen avulla lapsi oppii vuorovaikutukseen toisten ihmisten kanssa. Koska merkitykset ympäröivästä maailmasta syntyvät kommunikaation kautta, ja tunnetiloihin virittäytyminen on ensimmäinen vuorovaikutuksen väline, voidaan harmonista liikettä pitää merkitysten muodostumisen ytimessä. Koska tämä harmoninen liike on toimintojen järjestämistä suhteessa käytettyyn aikaan, on sillä oltava myös ajallinen rakenne. Näyttelijäntöön ollessa pitkälti elämän simuloimista, on rytmeillä, eli toimintojen intensiteeteillä, muodoilla ja ajoituksilla, olennainen osa halutun vaikutelman muodostumisessa.</p> <p>Tässä työssä määritellään rytmiä, sekä tutkitaan maailman merkityksellistymistä rytmin ja näyttelijäntöön näkökulmasta. Vaikka tätä lopputyötä tulee tarkastella henkilökohtaisena taiteilijapuheenvuorona, voidaan sen tieteenfilosofisten juurien katsoa olevan fenomenologiassa ja sosiaalisessa konstruktiossa. Etnometodologian sovellutuksia on hyödynnetty muun muassa keskusteluanalyysin muodossa. Tässä opinnäytteessä esiintyvä materiaali on lähtöisin ensiksikin tutkimuskirjallisuudesta ja toiseksi tulkinnoista ja ehdotuksista, joita olen tämän kirjallisuuden innoittamana tehnyt omaan näyttelijän kokemukseeni pohjaten.</p>			
ASIASANAT rytmi, näytteleminen, esittäminen, intuitio, representaatio, kognitiiviset prosessit, ymmärtäminen			

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	9
2	RYTMI MERKITYKSEN RAKENTAJANA NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ	12
2.1	<i>Rytmin määrittelyä</i>	12
2.2	<i>Subjekttiivinen todellisuus ja tietoisuuden ulottuvuudet</i>	13
2.3	<i>Intersubjekttiivisuus ja empatia</i>	15
2.4	<i>Harmoninen liike</i>	17

3	MAAILMAN MERKITYKSELLISTYMINEN	20
3.1	<i>Populaarikulttuuri</i>	20
3.2	<i>Representaatiot</i>	21
3.3	<i>Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen</i>	22

4	RYTMI JA TOIVOTTU VAIKUTELMA	24
5	RYTMI KOKEMUKSENA	28
5.1	<i>Järki ja rytmi</i>	28
5.2	<i>Intuition merkitys rytmissä</i>	29

6	POHDINTA	32
7	LÄHTEET	37
	<i>Painetut lähteet</i>	37
	<i>Elektroniset lähteet</i>	37

1 JOHDANTO

Viimeiset seitsemän vuotta olen työskennellyt ammattinäyttelijänä eri teattereissa, ja tuona aikana olen huomannut, että kaikkia itselleni tyydytystä tuottavimpia sekä yleisöltä eniten kiitosta saavia esityksiä leimaa yksi yhteinen piirre; "oikeanlainen" rytmi. Genrestä ja esitystavasta riippumatta rytmillä tuntuukin olevan oma erityislaatuinen roolinsa jokaisessa teoksessa. Tämä rooli rakentuu ohjaajien ja näyttelijöiden toimien kautta, minkä vuoksi taiteilijoiden kyky ymmärtää ja hallita rytmiä näyttäytyy, ainakin itselleni, olennaiselta lopputuloksen hedelmällisyyden kannalta. Mitä rytmi on ja mihin sen tärkeys perustuu?

Kun kaksi vuotta sitten aloin pohtimaan kirjallisen lopputyöni mahdollista aihetta, ei mielessäni käynyt pienintäkään aavistusta siitä, että päätyisin kirjoittamaan rytmistä näyttelijäntyössä. Oma mielenkiintoni suuntautui tuolloin pääosin viihteen psykologiaan, kaupalliseen mediaan ja median vaikuttavuuteen. Ymmärsin kyllä hyvin, että kyseisillä teemoilla ei ollut mitään suoranaista tekemistä näyttelemisen kanssa, mutta kuitenkin jokin sai minut itsepintaisesti jatkamaan eteenpäin. Tuo "jokin" oli tunne siitä, että kaikki silloin ja siihen mennessä tutkimani aiheet liittyivät jollain tavalla näyttelemiseen, en vain ymmärtänyt ja kyennyt ilmaisemaan millä tavoin.

Suurin kiinnostuksen kohteeni oli alun alkaen viihteen psykologiassa, ja nimenomaan kysymyksessä, "Miksi ihmiset janoavat viihdettä?". Kirjallisuutta kyseisestä aiheesta löytyi mediatutkimuksen piiristä melko paljonkin, mutta suurin osa käsitteli teemaa mielestäni liian pintapuolisesti pureutumatta itse kysymyksen ytimeen. Ajauduin tutkimuksissani yhä syvemmälle, eikä tiedonjanolleni näkynyt loppua. Sen sijaan, että olisin tyytynyt esimerkiksi vastaukseen, "ihmiset käyttävät viihdettä paetakseen arjesta", halusin tietää edelleen, miksi ihmiset tahtovat paeta arkea. Pelastukseksi eteeni osui Bryant Jenningsin ja Peter Vordererin kokoama teos "Psychology of Entertainment", joka tutkii viihdettä muun muassa motivaatiopsykologian näkökulmasta ja pyrkii kokonaisuudessaan luomaan pohjaa yleiselle "viihteen teorialle". Tämä viihdettä läpikotaisin kaluava teos onnistuikin vastaamaan suurimpaan osaan itseäni askarruttavista kysymyksistä aina viihteen evolutiivisista ja psykologisista merkityksistä

samastumiseen ja emotionin syntymiseen. Yllätyksenä ei varmaankaan voida pitää sitä, että tämän jälkeen aloin tutkiskella näitä myöhemmin mainittuja aihealueita.

Käsistäni löytyi pian Oulun yliopiston viestinnän professori Erkki Karvosen kirja “Odotuksen struktuurit ja populaari representaatio”, jossa hän tutkii muun muassa niitä mekanismeja, joiden kautta merkityksellistämme maailmaa. Olin jo aiemmin tutustunut kyseiseen teokseen, mutta vasta tässä vaiheessa sen sisältö alkoi saada arvoisensa merkityksen. Itse asiassa kävin myös haastattelemassa Erkki Karvosta, mutta tuolloin keskustelu käsitteli enneminkin mediapsykologiaa kuin tämän opinnäytteen aihetta. Tuo tapaaminen oli kuitenkin erittäin arvokas, ja sen jälkeen päädyinkin vaatimattomasti tutkimaan itse olemassaolon luonnetta. Harmi, että en tuolloin huomannut asentaa kellukkeita paikoilleen, sillä vedet olivatkin odottamattoman syviä ja virtaavia. Yllättävää kyllä, ranta tuli jossain vaiheessa näkyviin ja pääsin turvallisesti maankamaralle. Ei sillä, ettei tämä uusi maasto olisi ollut mielenkiintoinen, mutta olisi se voinut olla edes hitusen helppokulkuisempi; eiväthän neurotieteet ja -tutkimukset kuitenkaan kuuluneet erikoisosaamiseeni.

Neurotieteisiin perehtyminen ja uusimpien tutkimustulosten lukeminen alkoivat täyttää päiviäni, kunnes yksi syksyinen visiitti Teatterikorkeakoululla muutti kaiken; kuulin, että näyttelemistä neurotieteiden valossa tutkiva Richard Kemp pitäisi kolme päivää kestävästä seminaarista, jolle voisin osallistua. Tartuin tilaisuuteen ja tuon kurssin aikana Kemp esitti näkemyksen “just”- hetkestä, jolloin kahden henkilön yhtäaikaaisesti suorittaman toiminnan ajoitus tuntuu, ja nimenomaan tuntuu, tekijöistä juuri oikealta. Uskon, että suuri osa näyttelijöistä kykenee välittömästi tunnistamaan tuon kyseisen hetken, sillä niin monta kertaa sen itsekkin olen ammatissani kokenut. Lyhykäisyydessään kysehän on vain “oikeasta” ajoituksesta, eikö vain? Kutakuinkin, mutta mikä tämä “oikea ajoitus” on, ja mistä se tunne, jolla määrittelemme sen “oikeaksi”, on peräisin? Nämä pohdinnat olivat ensimmäisiä askeleitani matkalla kohti tutkimusta rytmin merkityksestä näyttelijäntyössä.

Miettiessäni tarkemmin jo aiemmin käsittelemiäni teemoja heräsi mielessäni kysymys, josko ajoitus ja rytmi voisivat mahdollisesti olla niitä kaikkia yhdistävä tekijä? Siitä se ajatus sitten lähti, kuten sanotaan. Hamusin lisätietoa rytmistä, kuitenkin samalla pitäen silmällä edeltäviä aiheitani. Kokonaiskuva alkoi piirtyä mieleeni yhä tarkemmin ja tarkemmin, kunnes se lopulta näyttäytyi selvempänä kuin itse olin koskaan ollut noiden seitsemän vuoden aikana. "Hiphei!". Päätin kirjoittaa ajatukseni paperille, jotta kaikki halukkaat(?) voisivat sen lukea. Versioita oli kymmeniä, mutta aina matka tyssäsi heti alkumetreille; kirkas teoriani muutti toistuvasti kirjoituslehtiöt pelkäksi suttupaperiksi. Sanottavaa oli yksinkertaisesti liikaa; en koskaan tiennyt, mistä tulisi aloittaa, ja niinpä niin, tässä sitä taas ollaan; tyhjä paperi edessä ja kynnet purtuna, kuitenkin ainoana poikkeuksena edellisistä kerroista päättäneenä selviytyä loppuun asti - hinnalla millä hyvänsä.

Tässä työssä määritellään rytmiä, sekä tutkitaan maailman merkityksellistymistä rytmin ja näyttelijäntyön näkökulmasta. Vaikka tätä lopputyötä tulee tarkastella henkilökohtaisena taiteilijapuheenvuorona, voidaan sen tieteenfilosofisten juurien katsoa olevan fenomenologiassa ja sosiaalisessa konstruktiossa. Etnometodologian sovellutuksia on hyödynnetty muun muassa keskusteluanalyysin muodossa. Tässä opinnäytteessä esiintyvä materiaali on lähtöisin ensiksikin tutkimuskirjallisuudesta ja toiseksi tulkinnoista ja ehdotuksista, joita olen tämän kirjallisuuden innoittamana tehnyt omaan näyttelijän kokemukseeni pohjaten.

2 RYTMİ MERKITYKSEN RAKENTAJANA NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ

2.1 Rytmin määrittelyä

Sana rytmi on alkuaan peräisin kreikankielen termistä “rhythmos”, joka karkeasti käännettynä tarkoittaa mitä tahansa säännönmukaisesti toistuvaa liikehdintää (Liddell & Scott). Vaikka rytmi yhdistetään tavallisesti musiikkiin, voidaan sillä todellisuudessa kuvata mitä tahansa säännöllisesti ajassa tapahtuvaa liikettä. Yleisesti ottaen rytmi syntyykin ajan täyttämisestä säännönmukaisilla tapahtumilla (Vainikka 1998). Christopher Hasty on kirjoittanut ymmärryksen rytmistä perustuvan käsitykseen säännöllisestä toistosta, ja että kaikkia ilmiöitä, jotka osoittavat jaksollisuutta, voidaan kutsua rytmisiksi. Toisaalta rytmi käsitteenä on Hastyn mukaan hieman monimutkaisempi, koska sillä voidaan kuvata myös ilmiöitä, joissa jaksollisuutta ei välttämättä voida havaita. Jaksollisuuden tai säännöllisyyden ollessa epäselvä ilmenee rytmi toiminnan ”muotona”, jota on tarkasteltava esteettisenä kokemuksena. Rytmistä puhuttaessa onkin aina otettava huomioon nämä kaksi ulottuvuutta, sillä ne molemmat sisältyvät rytmin määritelmään. Voisikin ajatella, että säännöllisyys ja jaksollisuus ovat korkeasti arvostettuja piirteitä ”esteettisissä” kokemuksissamme. (ks. Hasty 1997, 4)

Rytmit voidaan jakaa karkeasti neljään eri luokkaan; kosmisiin rytmeihin, luonnon rytmeihin, sosiaalisiin rytmeihin sekä henkilökohtaisiin rytmeihin. Kosmisten rytmien voidaan katsoa käsittävän esimerkiksi yön ja päivän, sekä auringon ja kuun väliset vaihtelut. Kosmisiin rytmeihin voidaan laskea lisäksi myös käsityksemme hyvästä ja pahasta. Luonnon rytmit sen sijaan ilmentävät maapallollamme havaittavia ilmiöitä. Tällaisia luonnon rytmien vastapareja ovat muun muassa kesä ja talvi, tai vaikkapa syntymä ja kuolema. Sosiaaliset rytmit puolestaan esiintyvät ihmisten välisissä suhteissa; toinen on jotain, toinen on jotain muuta. Sosiaalisia rytmejä on mahdollista tarkastella niin rakkauden ja avioliiton välisenä suhteena kuin myös julkisen- ja yksityiselämän eroina. Neljäntenä ryhmänä ovat henkilökohtaiset rytmit, jotka edustavat yksilön omakohtaisia kokemuksia. Näihin kuuluvat elämän

ilot ja surut, menestys ja epäonnistuminen sekä työ ja vapaa-aika näin muutamia mainitakseni. (Courtney 1990, 102; Dewey 2010, 181)

Cornellin yliopiston edesmennyt professori Charlotte Jirousek (Jirousek 1995) laajensi käsitystä rytmistä visuaaliseen representaatioon kuvaillen sitä “ajoitetuksi liikkeeksi tilassa”. Myös amerikkalainen filosofi Harold Percival on määritellyt rytmiä, ja todennut sen olevan ajatuksen luonne tai tarkoitus, joka ilmaistaan joko etäisyytenä tai liikkeenä jossain muodossa (Percival 1946, 1006). Tämä Percivalin huomio rytmistä “ajatuksen luonteena” tai “tarkoituksena” on mielestäni edellä mainituista esimerkeistä kaikkein kiehtovin, sillä se ei pyri vastaamaan ainoastaan mekaanisesti kysymykseen, “Mitä rytmi on?” vaan ainoana avaa ovea myös vastaukselle kysymykseen, “Miksi rytmi on?”.

Rytmin merkityksen metsästämiseen voidaan löytää pieni valonpilkahdus myös John Deweyn kirjasta Taide kokemuksena. Tässä teoksessa Dewey esittää rytmin olevan “muutosten järjestynyttä vaihtelua”, ja edelleen “yleismaailmallisesti olemista jäsentävä tekijä”, jonka juuret ovat “syvällä maailmassa” itsessään (Dewey 2010, 181, 184, 190). Jos koko elämä on rytmin “läpituokemaa”, niin itselläni on hankala uskoa, ettei sillä olisi olemisen, ja varsinkin inhimillisen olemisen, kannalta muuta merkitystä kuin täyttää aikaa säännönmukaisesti. Mikä on rytmin tehtävä ihmistenvälisissä suhteissa? Näyttelijäntyön ollessa pitkälti näiden suhteiden, elämän sekä inhimillisyyden niin tutkimista kuin simuloimista, on siihen liittyvien rytmien merkitystä etsittävä maailmasta itsestään.

2.2 Subjektiivinen todellisuus ja tietoisuuden ulottuvuudet

Koska näyttelijäntyö on ihmisyyden ja inhimillisyyden niin tutkimista kuin esittämistä, on sen tarkastelu pyrittävä aloittamaan mahdollisimman läheltä tiedostavan olemassaolomme ydintä. Inhimillistä olemista koskevat teoriat vaativat mielestäni lunastuakseen aina jonkin perustavanlaatuisen käsityksen siitä, kuinka katsomme todellisuutemme rakentuvan. Vaikka todellisuudella

on vähintään yhtä monta määritelmää kuin määrittäjää, niin uskon, että mitä lähemmäksi näitä todellisuuden yhteisiä nimittäjiä pääsemme, sitä varteenotettavampia tulkintoja kykenemme elämismaailmastamme antamaan.

Pirkko Anttila tuo teoksessaan ”Tutkiva toiminta” esille Mikko Saastamoisen (2000) näkemystä todellisuudesta sosiaalisten, materiaalisten, orgaanisten, semioottisten ja teknologisten verkostojen dynaamisena kokonaisuutena. Anttilan sanoin Saastamoinen kuvailee todellisuutta alati muuttuvaksi järjestelmäksi, minkä vuoksi joudumme tarkastelemaan tajuntamme sijoittumista tähän todellisuuden verkostojen kokonaisuuteen. (Anttila 2006, 39 [Saastamoinen 2000]) Toisin sanoen, ymmärryksemme todellisuudesta voidaan katsoa olevan aina suhteessa fyysiseen olemassaoloomme eli kehoomme. Psykyen olemassaolo on seurausta ruumiillisesta olemuksesta; ei mieltä ilman kehoa, ei tietoa ilman kokemusta. Kuten John Dewey kirjoittaa ”Parhaimmillaan se (kokemus) tarkoittaa täydellistä minän, maailman objektien ja tapahtumien tunkeutumista toinen toisiinsa” (Dewey 2010, 30).

Koska tietoisuutemme ilmenee ruumiillisena olemassaolona, niin näin ollen se myös ilmenee aina jossain fyysikaalisessa avaruudessa eli tilassa. Tietoisuutemme ollessa rajoittunut kehomme kykyyn vastaanottaa ja käsitellä informaatiota, merkitsee se sitä, etteivät yksilön henkilökohtaiset havainnot ja kokemukset edusta objektiivisia totuuksia tuosta tilasta, vaan ainoastaan subjektiivisiä näkökulmia, joiden kautta tilassa vallitsevia olosuhteita tarkastellaan. Näin ollen, jos omat kokemukset eivät ole perimmäisiä totuuksia maailmasta sellaisenaan, ovat ne puolueellisia näkemyksiä, jotka ilmentävät yksilön suhdetta häneen itseensä ja elinympäristöönsä.

Subjektiivisuuden lisäksi kaikki tilassa tapahtuva olemassaolo on myös ajallista. Ajan voidaan katsoa olevan mitta, jolla kykenemme määrittelemään sekä tapahtumien keston että niiden välisen etäisyyden. Ajan avulla on tämän lisäksi mahdollista järjestää asioita menneestä nykyhetkeen ja siitä edelleen tulevaan. Koska aika itsessään ei ole esitettävissä muutoin kuin yhtenä aika-avaruuden osana, tulee se ymmärrettäväksi ainoastaan omakohtaisena kokemuksena muutoksen kautta. Toisin sanoen ilman havaittavaa muutosta ei

aikaa voida mitata, eikä sen kulkua tiedostaa. (ks. Le Poidevin 2004; ks. Burnham 2006)

Muutos puolestaan on selitettävissä siten, että jokin tarkasteltava kohde tulee joksikin toiseksi. Jatkuva muutos on elämälle ominaista, ja tuota muutosta aiheuttaa kaikki sekä tahallinen että tahaton, niin hallittu kuin hallitsematon toiminta. Jos kaikki oleva perustuu jatkuvaan muutokseen, aina maailmankaikkeuden laajenemisesta yksittäisen elektronin värähtelyyn, merkitsee se käsityksemme ajasta olevan pysyvästi sidottu kehoomme. Ymmärrys ajankulusta onkin yksinkertaisesti fyysisen ruumiimme kykyä havaita ympäristössä ilmenevät pienimmät muutokset (ks. Burnham 2006).

2.3 Intersubjektivisuus ja empatia

Edellisissä kappaleissa esitetyt ajatukset lähentelevät fenomenologi Edmund Husserlin näkemyksiä tietoisuuden ulottuvuuksista, jotka Joonas Taipale (2014) on kiteyttänyt subjektiivisuuteen, ruumiillisuuteen, ajallisuuteen sekä intersubjektivisuuteen. Tietoisuuden intersubjektivisuus tarkoittaa sitä, että todellisuus sisältää viittauksia muihin mahdollisiin kokijoihin. Toisin sanoen koettu maailma ilmenee aina sellaisena, että se olisi muidenkin mahdollista kokea. Taipale havainnollistaa asian seuraavanlaisesti: ”Emme koskaan täysin ylläty, kun tajuaamme toisten havaitsevan samat asiat kuin me: Pikemminkin olemme yllättyneitä, mikäli näyttää siltä, että toiset eivät kykene havaitsemaan sitä, minkä me havaitsemme. Näin on siksi, että pidimme huomaamattamme mahdollisena, että muut voivat havaita samat asiat kuin me.” (Taipale 2014) Intersubjektivisuus voi ensialkuun tuntua olevan pitkässä kuusessa siitä, mitä näyttelemiseen tulee, mutta todellisuudessa se valaa perustan sille, mikä merkitys rytmillä on ihmistenvälisissä suhteissa.

Ihminen ilmaisee itseään keholla eli toisin sanoen kehollisen ilmaisun katsotaan heijastelevan yksilön vallitsevia mielentiloja tai aikoja. Edmund Husserlin mielestä ainoa mahdollisuutemme havaita toisen ihmisen tietoisuus onkin fyysisen olemuksen kautta (ks. Husserl 1982: 111, 113). Mitä toisten ihmisten mielentilojen ymmärtämiseen puolestaan tulee, niin

yksilöidenvälisen tunnesiteiden tutkimusta on tehty jo pitkään. Näiden tutkimusten keskiössä on lähes poikkeuksetta empatia. Neurotieteiden professori Vittorio Gallese mukaan empatia voidaan mieltää ihmisrajille tyypilliseksi piirteeksi, jonka Hermann Lotze on määritellyt 'keinojen järjestelmäksi, jolla ihmiset ovat kykeneviä ymmärtämään sisäsyntyisiä objekteja ja toisia eläinlajeja sijoittamalla itsensä niihin'. Gallese viittaa kirjoituksissaan myös Theodor Lippsin käsitykseen empatiasta muiden yksilöiden havaittujen liikkeiden sisäisenä imitaationa. Lippsin määritelmä laajentaakin näkemystä empatiasta intersubjektiivisuuteen. (Gallese 2011) Esimerkkinä tästä "sisäisestä imitaatiosta" otettakoon vaikkapa tilanne, jossa ystävä hyppää jääpaloilla täytettyyn uima-altaaseen. Ilman, että tarkkailija itse edes hipaisee veden pintaa, on hänen näkemänsä perusteella kuitenkin mahdollista sijoittaa tunteita, ajatuksia sekä emootioita tähän vedessä olevaan ystävään.

Vaikka henkilön mielentila on johdateltavissa tämän kehollisesta käyttäytymisestä, ei emotion välittymistä pidetä yleensä pelkästään rationaalisten päätelmien summana. Teoreettisen tai kognitiivisen ajattelun sijaan empatia koetaan joko suorana havaintona tai välittömänä ymmärryksenä tapahtuneesta. (ks. Gallagher 2008, 540) Kehonkieli toki auttaa meitä tulkitsemaan toisten sen hetkisiä mielentiloja, mutta empatiassa on ennemminkin kysymys "samanlaisuuden" tai omankaltaisuuden hyväksymisestä. Husserlin mukaan keho pitää ensiksi käsittää jonakin elävänä, joka on verrattavissa subjektin omaan kokemukseen siitä, millainen on toimiva ruumis. (ks. Pokropski 2014; ks. Husserl 1982, 111, 113) Tämä tarkoittaa sitä, että empatia on sidoksissa kokemukseemme omasta eletystä ruumiistamme, ja tämän nimenomaisen kokemuksen kautta toisten tunnistaminen itsensä kaltaisina yksilöinä, persoonina, on mahdollista. Yksilöitä ei voida ajatella pelkästään mielellä varustettuina kehoina, vaan heidät tulee nähdä ainutlaatuisina ihmisinä kaikkine elämään kuuluvine seikkoineen, samalla tavoin kuten itse oman olemisemme koemme. (Gallese 2011) Toisen ihmisen hyväksyminen itsensä kaltaisena aistivana ja elävänä olentona on empatian ydin. Tämän samanlaisuuden tunteen on kuitenkin hankala kuvitella olevan sidoksissa ainoastaan visuaaliseen representaatioon, sillä esimerkiksi ulkonäkömme poikkeavat toisistaan ajoittain jopa erittäin

radikaalisti (Pokropski 2014). Jos pelkkä ulkonäkömme ei todista samankaltaisuuttamme, niin mikä sitten?

2.4 Harmoninen liike

Aiemmin kaiken todettiin olevan muutosta, ja näin on myös ihmisen kohdalla. Ihmisen muutos ilmenee toki vanhenemisena, mutta myös jatkuvana ruumiillisena käyttäytymisenä. Saisiko käyttäytyminen meidät kenties kokemaan empatiaa? Ei välttämättä millainen tahansa käyttäytyminen, mutta Husserlin mukaan harmoninen sellainen saa. Harmoninen ja jatkuva kehollinen toiminta on Husserlin mukaan välttämätöntä, jotta henkilö nähdään elävänä olentona. Harmonia voidaan ymmärtää fyysisen- ja psyykkisen tilan sopusoinnuksi, missä yksilön käyttäytyminen ilmaisee tämän sen hetkistä kokemusta aina täydellisimmillään. Jatkuvan muutoksen kourissa painivan henkilön onkin harmoniassa pysyäkseen koko ajan kyettävä suhteuttamaan omaa käyttäytymistään ympäröivään maailmaan. (Husserl 1982, 114) Käyttäytymisen riidellessä mielentilan kanssa näyttäytyy henkilö joltain, mitä hän ei oikeasti ole (Pokropski 2014). Toisen ihmisen tunnistaminen itsensä kaltaisena perustuukin jatkuvaan harmoniseen olemiseen.

Harmonian ollessa vaiheittaista, hetkestä toiseen etenevää koherenttia ja jatkuvaa liikettä, on sen omattava ajallinen rakenne (Stern 1985, 83). “Kineettinen melodia”, kuten Alexander Luria sitä kutsuu, on ilmiö, jossa eleet ja liikkeet sulautuvat yhdeksi johdonmukaiseksi käyttäytymisen muodoksi. (ks. Luria 1973, 36; ks. Pokropski 2014) Kineettisen melodian voidaan katsoa edustavan koko kehon motorista yhtenäisyyttä: Se järjestää kaikki eleet, ilmeet ja liikkeet suhteessa käytettyyn aikaan. Harmonian, joka syntyy näiden ruumiillisten toimintojen synkronoinnista, voidaan katsoa ilmentävän puolestaan henkilön sen hetkistä mielentilaa. Mielentila ja harmonia eivät siis synny itse toiminnoista vaan toimintojen “ajastamisesta”, jota kineettinen melodia prosessina esittää. Näin ollen se, mitä teemme on toissijaista siihen nähden, kuinka sen teemme. Tämä merkitsee sitä, että yksittäiset eleet ja liikkeet eivät itsessään kykene kertomaan lähellekään yhtä paljon kuin niiden

väliset etäisyydet ja nopeudet. (Pokropski 2014) Ajoituksen ja rytmin merkitys näyttelijäntyössä alkaakin tätä kautta hiljalleen avautua.

Marek Pokropskin mukaan kehityspsykologit Daniel Stern ja Colwyn Trevarthen ovat esittäneet, että lapsen alkukantainen intersubjektiivisuus perustuu toimintojen rytmisiin ja melodisiin rakenteisiin. Tämän vuoksi alkeelliset vuorovaikutuksen elementit kuten esimerkiksi ilmeet, liikkeet ja äänenpaino ovat aktiivista ymmärtämistä ja osallistumista tärkeämpiä. (Pokropski 2014) Toisin sanoen, vaikka lapsi ei ymmärrä mitä hänelle sanotaan, niin hän kykenee kehollisen ilmaisun, sen rytmin ja dynamiikan, kautta samaistumaan toisen henkilön mielentilaan (ks. Stern 1985, 141 - 142). Stern sanoo omien tutkimuksiensa olevan linjassa jo aiemmin tehtyihin tutkimuksiin, joiden perusteella tunnepohjaisen kanssakäymisen on esitetty olevan lapsen ensimmäinen kommunikaation väline sekä aihe (Stern 1985, 132 – 133). Näin ollen myös ensimmäisten merkitysten on tuolloin synnyttävä tästä tunnepohjaisesta kanssakäymisestä. Tunnetilaan virittäytyminen ”affect attunement”), kuten Stern (1985) sitä nimittää, johtuu tuolloin harmonisesta liikkeestä. Kokemuksen kerryttyä mahdollistaa tämä virittäytyminen empatian, joka toimii myöhemmin kaiken ihmistenvälisen kanssakäymisen perustana. (ks. Legerstee, Markova, Fisher 2007, 303-304; ks. Stern 1985, 132 - 133; ks. Pokropski 2014)

Yhteenvetona voidaan mielestäni todeta, että yksi rytmin ensisijaisista tehtävistä on luoda merkityksiä maailmaan. Nuo merkitykset syntyvät harmonisesta liikkeestä. Harmoninen liike puolestaan muodostuu tapahtumien synkronoinnista, joissa yksittäiset toiminnat, niiden väliset etäisyydet ja nopeudet, ovat suhteessa toisiin yksittäisiin toimintoihin. Näiden toimintojen intensiteetit, rytmit ja muodot ilmenevät olemisena, ja välittävät henkilön hetkittäisiä mielentiloja. Toisten mielentiloihin virittäytymisen ollessa ensimmäinen väline ja aihe kommunikaatiolle, on ymmärryksemme perusta tuolloin emotioissa. Toisten hyväksyminen ”itsensä kaltaisina” mahdollistaa puolestaan empatian. Maailmamme ollessa intersubjektiivinen ja merkitysten muodostuessa vuorovaikutuksesta toisten ihmisten kanssa, on näiden merkitysten juurien oltava osaltaan toimintojen nopeuksissa ja etäisyyksissä, sekä näiden välisissä suhteissa eli rytmeissä

Jos merkitysten muodostuminen ja toisen ihmisen tunnistaminen “samanlaisena kuin itse” perustuvat harmoniseen liikkeeseen, niin näyttelijänä ymmärrys harmonisesta olemisesta on tuolloin välttämätöntä. Toisin sanoen näyttelijän on hallittava toimintojensa nopeus ja ajoitus suhteessa haluttuun vaikutelmaan. Näin ollen, jokainen askel tai sanottu sana, kaikki eleet, ilmeet, tauot, kaikki niiden ajoitukset ja nopeudet, ovat tärkeitä lopullisen merkityksen syntyessä yksittäisten toimintojen välisistä suhteista. Toisaalta myös epäharmoninen oleminen on joskus toivottua, mutta sen on oltava tietoista ja harkittua, sillä muutoin henkilö näyttäytyy joltain, mitä hän ei oikeasti ole tai pyri olemaan. Näyttelijäntyössä harmonisen liikkeen voidaan katsoa muodostavan rytmejä, jotka puhaltavat roolin eloon, ja mitä tarkemmin näyttelijä kykenee hallitsemaan näitä rytmejä, niitä rakentavien toimintojen nopeuksia ja ajoituksia, sitä täsmällisemmin hän pystyy manipuloimaan roolinsa välittämiä merkityksiä.

Olisikohan liikaa sanoa, että ilman rytmiä ei ole merkitystä? Tähän en vielä ota kantaa, mutta sen verran uskallan kuitenkin väittää, että ainakin jollain tasolla ja jossain määrin rytmi merkityksellistää maailmaa. Kuinka tämä maailmamme on sittemmin merkityksellistynyt, ja miten se yhä merkityksellistyy?

3 MAAILMAN MERKITYKSELLISTYMINEN

Jos tutkimme itseämme, voimme havaita olemisemme koostuvan toisistaan poikkeavista rytmeistä. Hengityksemme, sydämen sykkeemme, puhetapamme, eleemme sekä liikkeemme ovat kaikki omaa olemassaoloamme rytmittäviä tekijöitä. Jokainen edellä mainittu toiminto on myös luonnehdittavissa jännityksen ja rentoutumisen välisenä suhteena. Ihmisen kohdalla onkin mielestäni kohtuullista väittää rytmin juurien olevan syvällä ihmisessä itsessään. Tim Enderson kirjoittaa ihmiselämän järjestelmällisyyden ja rakennelmallisuuden syntyvän arjen toimien rytmisestä sykkeestä, jossa erilaiset rutiinit, aikataulut ja tavat luovat arkeen niin ennustettavuutta kuin turvallisuutta. Endersonin mukaan elämän rytmien jäsentyminen ei kuitenkaan ole yksilöllistä, vaan yhteisöllistä käytännön toimien synkronoitua harjoittamista, joka määrittää sen, “kuinka asiat yleensä hoidetaan”. Stuart Hallin sanoin kyse on juurtuneista maalaisjärjen muodoista, jotka ovat auttaneet jokapäiväisen elämän muotoutumisessa. Näiden erilaisten tapojen ja tottumusten voidaan katsoa konkretisoivan kulttuurisia oletuksia, ja jotkut ovatkin esittäneet, että usein kulttuuriset yhteisöt perustuvat ihmisten yhdessä hyväksi havaitsemiin tapoihin selviytyä maailmassa. (Enderson 2010, 8)

3.1 Populaarikulttuuri

Puusa ym. kirjoittavat kulttuurintutkija Clifford Greezin kuvanneen kulttuuria itsessään ”jaettujen merkityksien ja ymmärryksen järjestelmäksi”. He viittaavat edelleen, että kulttuuri tarjoaa ajattelutapoja ja selitysmalleja niin kokemusten tulkitsemiseen kuin käsittämiseen (Smircich 1985), mutta että se voidaan nähdä myös joukkona vakiintuneita perusoletuksia, joiden pohjalta tietty yhteisö kykenee opettamaan jäsenilleen oikeana pidetyn tavan havaita, ajatella sekä tuntea (Schein 1985). Jos kulttuuria tarkastellaan koko kansan näkökulmasta, voidaan puhua populaarikulttuurista eli koko kansan yhteisestä kulttuurista. (Puusa, Reijonen, Juuti, Laukkanen, Adobe Digital Edition, kappale 1.4) Tämä merkitsee sitä, että populaarikulttuuri on

mahdollista pilkkoa sarjaksi sosiaalisia odotuksia, jotka perustuvat niin itsestään selville asioille, ettei niitä katsota tarpeelliseksi edes selittää.

Populaarikulttuurin perustana ovat populaarit mytologiat, jotka ovat yhteisten uskomusten (myyttien) ja arvojen lähde. Myytit ovat erityisiä, sillä ne edustavat kulttuurin perustavimpia ja yleisesti hyväksytyjä uskomuksia elämästä. Ihmiset pitävät myyttejä tosina ja ne ovatkin kulttuurin jäsenille perimmäisten olettamusten ilmentymiä, olettamusten, joiden varaan koko kulttuuri perustuu. Populaarikulttuurin toinen taso rakentuu objektien ja ihmisten populaareista imagoista. Toisin kuin mytologiat, joiden olemassaolo kyllä tiedostetaan, mutta joita ei voida nähdä, populaarit imagot konkretisoivat kulttuurisia uskomuksia näkyvään muotoon. Populaarit tapahtumat ja taiteet puolestaan luovat kolmannen ja kouriintuntuvimman tason, jossa yhteisesti tunnustetut ikonit, sankarit tai stereotyypit ilmenevät tekstin muodossa. (ks. Lausé 21 - 25, 28 - 29; ks. Karvonen 1992, 94 - 95)

Nämä perimmäiset olettamukset ja uskomukset vaativat yhteisen kielen, jonka avulla kykenemme kommunikoidaan ja jakamaan havaintojamme muiden ihmisten kanssa. Kielellinen ilmaisu voidaan laajentaa edelleen representaatioon eli esittämiseen, sillä esittämisen tyyli määrittää kulloisenkin asian tai olion yhteiskunnallisen olemuksen. Jos ihmisten sosiaaliset odotukset saavat silmännähtävän muotonsa muun muassa käsikirjoitetun viihteen ja taiteen luomien mielikuvien avulla, omaavat nämä mielikuvat potentiaalin, eivät vain vahvistaa, mutta mahdollisesti myös uudistaa kulttuurissa jo ennestään yhteisesti tunnustettuja uskomuksia ja arvoja. (Karvonen 1992, 117 - 118, 122) Populaarikulttuurin perusta on näin ollen populaareissa mytologioissa, ihmisten välisessä kanssakäymisessä, ja aina edelleen representaatioissa, eli kokemusten pohjalta tehtyjen havaintojen uusintamisessa ja rituaalinomaisessa ruumiillistamisessa.

3.2 Representaatiot

Representaatiolle voidaan populaarikulttuurin tavoin antaa useampia määritelmiä, mutta tärkeäksi nousee kaksi merkitystä: esittäminen ja

edustaminen. Molemmissa tapauksissa on mahdollista ajatella kyseessä olevan vajavuus, jossa jokin poissaoleva pyritään tekemään läsnä olevaksi. Representaatiot eivät ikinä olekaan täydellisesti sitä, mitä ne esittävät, vaan pikemminkin jonkin alkuperäisen korviketta. Representaatiot eivät ainoastaan tule ihmisen ja maailman väliin muokaten näiden välistä suhdetta, mutta ne myös määräävät samalla sen kuinka ihmiset näkevät sekä itsensä että koko ympäröivän todellisuutensa. (Ylipulli 2005, 15 – 16 [Lahti 2002])

Ymmärryksemme todellisuudesta rakentuukin aina kunkin kulttuurin antamien silmälasien läpi; maailmaa ei aistita sellaisena kuin se itsessään on, vaan aina siitä esitettävien representaatioiden kautta. Tämä tarkoittaa sitä, että esitykset maailmasta eivät luo mitään puhtaasti täysin uutta, vaan ne kykenevät ainoastaan vahvistamaan ja uusintamaan jo olemassa olevaa uskomusten järjestelmää. Koko maailma on esityksien kautta ymmärrettävissä tekstinä, jolloin suuresta määrästä yksittäisiä tekstejä syntyy yleisiä ymmärtämisen rakenteita. Ymmärtämisen ja tulkinnan kautta tekstit analysoidaan siihenastisen kokemuksen valossa, minkä jälkeen niitä aletaan pitää jonakin. Näiden yleistyneiden rakenteiden pohjalta alkaakin jälleen uusien tekstien tuottaminen, joille ei käytännössä katsoen ole minkäänlaisia rajoja. Tätä kiertoliikettä Karvonen kutsuu representaatioiden dialektiikaksi. (Karvonen 1992, 9, 113, 116, 121)

3.3 Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen

Teoksessa “Social construction of reality” Peter L. Berger ja Thomas Luckmann esittävät teorian todellisuuden sosiaalisesta rakentumisesta. Karvosen suomennoksen mukaan ihmisten ”inhimillinen oleminen jatkuvasti purkautuu maailmaan fyysisenä ja henkisenä toimintana” (Karvonen), jonka jälkeen tämä alkujaan ihmisestä lähtöisin oleva subjektiivinen oleminen muuttuu objektiiviseksi osaksi maailmaa. Elämisen ja olemisen kautta ihmisten toiminta liittyy osaksi kokonaisuutta, jonka voimme ymmärtää todellisuutena. Kun todellisuus tämän jälkeen sisäistetään uudelleen objektiivisena totuutena elämästä sellaisena kuin se on, syntyy inhimillisen olemisen kiertokulku, jonka seurauksena ihmisten voidaan katsoa olevan

kulttuurinsa perustavasti muotoilemia. (Berger, Luckmann 1966, 84; Karvonen 1992, 120)

Kaikki olemisemme, ja jopa selviytymisemme lajina, on sidottu aikaisempaan olemiseemme; todellisuutemme merkitykset muodostuvat populaarikulttuuriksi sedimentoituneista ymmärrysrakenteista, joita vahvistetaan ja uudistetaan representaatioiden kautta. Koska ilman toisia lajitovereita ei olisi kulttuuria, syntyvät alkukantaisimmat merkitykset aina ihmistenvälisistä suhteista. Näyttelijäntyön kannalta representaatioita voidaan havainnollistaa Richard Dyerin (1993) lainauksella: “Kuinka meidät nähdään, määrittää osaltaan sen, kuinka meitä kohdellaan; kuinka kohtelemme muita, perustuu siihen, millaisina heidät näemme; tällainen näkeminen lähtee representaatioista”. Vaikka edeltävän lainauksen sisältöä voidaan pitää melkein pä itsestään selvytenä, voi sen tietoinen mieleen palauttamien olla näyttelijän kohdalla arvokasta. Nimittäin, jos näyttelijä kykenee näkemään sen, kuinka hänen roolihahmonsansa nähdään, kykenee hän oma-aloitteisesti muuttamaan toimintaansa siten, että tuo roolihenkilö nähtäisiin niin kuin se on suunniteltu nähtävän. Toisin sanoen näyttelijän on omattava käsitys siitä, millainen oleminen ja millainen rytmi merkitsee mitään. Jos nämä käsitykset ovat populaarista ymmärryksestä liian poikkeavia, nähdään näyttelijä jonain, mitä hän ei itse yritä esittää.

Itse joskus aikoinaan kirjoitin, että “Näyttelijänä tärkein tehtäväni on havainnoida ja tulkita ympäröivää todellisuutta siten, että kykenisin tunnistamaan ja tunnustamaan inhimillisyyden kaikki sävyt, jotta työni kautta voisin ruumiillistaa ja todistaa niiden olemassaoloa.” Ammattitaitoni on siten siinä, kuinka teräviä ja tarkkoja havaintoja kykenen vallitsevasta kulttuurista tekemään, ja millä tavoin kykenen näitä havaintoja tarvittaessa ruumiillistamaan. Mitä tarkemmin ymmärrän ihmisluontoa, sitä moninaisemmin kykenen sitä ilmaisemaan. Kenelläkään, ja varsinkaan näyttelijällä, ei mielestäni ole varaa tuomita ihmistä, vaan ainoastaan kyseenalaistaa tämän käyttäytymistä. Tuomitessamme itse ihmisen, suljemme silmämme motiiveita. Jos selvitämme motiivit, voimme yrittää ymmärtää yksilön toimintaa. Koska harmoninen liike on kehon ja mielen sopusointua, niin ilman jompaakumpaa, ei harmoninen liike ole mahdollista.

4 RYTMİ JA TOIVOTTU VAIKUTELMA

Kaikissa rytmeissä on pohjimmiltaan kyse tapahtumien ajoituksista ja nopeuksista, jotka ilmenevät, kuten aiemmin jo mainittiin, jännityksen ja rentoutumisen välisenä suhteena. Näin on myös näytelmissä, joissa eri genret vaativat erilaisia nopeuksia ja rytmejä; siinä missä tragedia on yleensä hidas, on komedia huomattavasti nopeampi. Näytelmässä jännite syntyy aina osaltaan teoksen kokonaisuuden ja siinä esiintyvien roolihenkilöiden nopeuksien välisestä eroista, genrestä riippumatta. Koska maailmassa ei ole kahta täysin samaa rytmiä omaavaa ihmistä, eroavat henkilöiden tavat näytellä aina jossain määrin toisistaan. Toisin sanoen olemisen rytmi on riippuvainen siitä, keitä me olemme, keiden kanssa olemme tekemisissä, millainen elämäntilanteemme on, ja mitä elämässämme sillä hetkellä tapahtuu. Teatterissa esitetyt toisistaan poikkeavat rytmit auttavatkin meitä ymmärtämään toisiamme ja päinvastoin. Jotta näyttelijä kykenisi mukautumaan näytelmän rytmiin, on hänen kyettävä säätämään rooliensa nopeus kulloiseenkin näytelmään sopivaksi. (Courtney 1990, 102 - 103)

Jokainen näyttelijä varmaan tunnistaa hetken, jolloin lavalla oleminen tuntuu helpolta ja asiat loksahdelevat paikoilleen kuin itsestään. Itselleni tuo hetki on euforinen. Tämän mielihyvän käänköpuolena ovat kuitenkin ne tilanteet, jotka eivät synnytä tuota nimenomaista hyvänolontunnetta, vaan tekeminen tuntuu hankalalta ja oudolta, toiminta ei ole jouhevaa, eikä oikein tiedä, mitä asialle voisi tehdä. Tuo tila on kertakaikkisen sietämätön.

Näyttelijöiden väliset väärinkäsitykset saavat näkyvimmän muotonsa yleensä roolihenkilöiden välisissä suhteissa; jos näytelmän sisäiset rytmit ja rytmimuutokset eivät ole täsmällisiä ja tarkkaan harkittuja, ei haluttu vaikutelma välity katsomoon saakka. Tiedostamattomat ja totutusta liian poikkeavat rytmit ovat omiaan aiheuttamaan sekä epäselvyyksiä että väärinymmärryksiä, niin arkielämässä kuin kuvitteellisissa tilanteissa. Tiedostettu rytmin manipulointi onkin yksi näyttelijäntyön edellytyksistä; ajoitus, eli toimintojen välinen etäisyys, luo merkitystä toiminnalle. Kun toimintojen välisiä etäisyyksiä tarkastellaan suhteessa johonkin

kokonaisuuteen, muodostavat ne rytmin. Vallitsevat rytmit puolestaan välittyvät tarkkailijalle vaikutelmina. Toiminta itsessään ei näin ollen synnytä merkitystä, vaan merkitys syntyy toiminnan suhteesta johonkin toiseen toimintaan. Koska näyttelemisen on yleensä kahden tai useamman näyttelijän keskinäistä vuorovaikutusta, vaatii toivotun vaikutelman aikaansaaminen mielestäni yhteisymmärryksen niistä keinoista, joilla tuo päämäärä saavutetaan.

Kuvitellaan seuraava keskustelu jossain, ei-näytellyssä, jokapäiväisessä yhteydessä. Oletetaan edelleen, että molemmat henkilöt ovat täysin rehellisiä sanomisissaan. Dialogi pyrkii havainnollistavasti rajaamaan merkitysten syntymistä toimintojen väliseen etäisyyteen.

A

Anteeksi, loukkasinko sinua?

B

Et, kuinka niin?

A

Ajattelin vain, kun olit niin pitkään hiljaa.

B

En loukkaantunut. Jäin vain miettimään mitä sanoit...

Tämän yksinkertaisen esimerkin avulla on mahdollista tutkia tilannetta, joka ainakin omasta mielestäni on osaksi saanut alkunsa ajoituksesta. Miten ikinä henkilöt ovatkin toimineet, niin heidän olemisen muotonsa suhteessa käytettyyn aikaan ei ole ollut harmonista; muutoinhan kyseistä keskustelua ei olisi syntynyt, vai kuinka? Mielestäni onkin kohtuullista olettaa, että henkilöiden välillä on ollut jonkinlainen häiriö yhteisymmärryksessä, joka A:n mukaan johtuu B:n liian hitaasta reaktioajasta. Toisin sanoen, käytettyyn aikaan nähden B:n eleet, ilmeet ja kehollinen toiminta on välittynyt A:lle tavalla, jota B ei ole tarkoittanut. Se, että B on jäänyt miettimään, mitä A hänelle sanoi, on näyttäytynyt A:n näkökulmasta loukkaantumisena. Näin

ollen, jos A todella epäilee loukanneensa B:tä, ja jos B on todellakin jäänyt vain miettimään, niin on joko

- 1) B:n toiminta ollut liian hidasta verrattuna A:n kokemukseen sen hetkisestä rytmistä

tai

- 2) A:n toiminta liian hätiköivää suhteessa B:n rytmilliseen kokemukseen.

A:n ja B:n tarkoittaessa mitä sanovat, on tämä väärinkäsitys ollut sekä tahaton että tiedostamaton. A ei ole tahallisesti halunnut loukata B:tä, eikä B puolestaan ole yrittänyt tahallisesti luoda sellaista vaikutelmaa, että olisi loukkaantunut. Molemmat ovat käyttäytyneet vain oman sen hetkisen mielentilansa mukaan ja olleet rehellisesti sitä mitä ovat. Väärinymmärryksen voitaisiinkin katsoa johtuvan henkilöiden kyvyttömyydestä samastua toisen henkilön mielentilaan. Koska samastumisen juuret ovat tekemisen tavassa, rytmissä ja dynamiikassa, voidaan ajoituksen katsoa olevan yksi tekijä tuon väärinkäsityksen syntymisessä. Ristiriidan ollessa tahaton, on toimintojen välinen suhde ja tapahtumien rytmi pakostakin ollut kokonaistilanteeseen nähden jossain määrin epäonnistunut.

Näytelmässä “epäonnistuneet rytmit” voivat tosin olla tarkoituksellisia. Jos esimerkin tapauksessa tavoitteena oli välittää vaikutelma vaikkapa väärinymmärryksestä, niin tuolloin kohtausta voisi pitää jokseenkin onnistuneena. Vaikka arkielämän kannalta ajoitusten analysointi ei välttämättä näyttäytyä ensisijaisen tärkeänä, on näytelmässä tilanne täysin toinen; jos näyttelijät eivät henkilökohtaisella tasolla kykene ennustamaan merkityksiä, joita katsojalle heidän toimestaan syntyy, on todennäköisempää, että he välittävät vääränlaisia vaikutelmia. Normaalissa elämässä toimiaan voikin “paikkailla” loputtomasti, mutta näytelmässä kertaalleen muodostetun vaikutelman kääntäminen toiseksi voi myöhemmin olla mahdotonta. Arjen ja näytelmän selkein ero onkin näytelmän ennalta asetetussa rakenteessa, joka rajoittaa henkilöiden toiminta-avaruutta. Arki ei yksinkertaisesti ole käsikirjoitettua eli ennalta ajateltua. Käsikirjoitusten ollessa tarkoin

harkittuja, on myös jokaisen katsojalle välitetyn merkityksen oltava täsmällinen.

Tavallisesti ohjaaja opastaa näyttelijää mahdollisissa ongelmatilanteissa, joista vaikutelmat eivät välity halutunlaisina, mutta kuitenkin ohjaaja pystyy auttamaan näyttelijää vain tiettyyn pisteeseen saakka. Vaikka ohjaajalla on (ainakin toivottavasti) tietty näkemys näytelmän kulusta, ja vaikka ohjaaja parhaimpansa mukaan yrittää löytää ne keinot, joilla haluttuun lopputulokseen päästään, ei se välttämättä aina riitä. Havaintojeni pohjalta näissä tilanteissa kysymys on lähes poikkeuksetta siitä, että näyttelijän ja ohjaajan käsitykset toivotusta vaikutelmasta ja niistä tavoista, kuinka se saavutetaan, ovat erilaiset. Näyttelijän kannalta tilanne ei ole hedelmällisin, sillä vastuu välitetyistä vaikutelmista kaatuu aina tavalla tai toisella hänen harteilleen; kysymys kuuluu, kaatuuko se hyvässä vai pahassa? Tosiasiassa, jos näyttelijä itse ei sisäistä rooliinsa soveltuvia käyttäytymismalleja suhteessa toivottuun vaikutelmaan, ei hän kykene jalostamaan rooliaan ohjaajan antamia ohjeita pidemmälle. Näiden toivottujen vaikutelmien muodostamiseksi näyttelijälle ei riitä ainoastaan fyysinen ja henkinen joustavuus, vaan näiden lisäksi hänen on omattava jonkinlainen rytmitaju.

5 RYTMİ KOKEMUKSENA

Äh! Sanoin sen vähän liian myöhään! Miten mä en saanu sitä kohilleen? No onneks toi huomasi ottaa heti kii, nii pysyttiin vauhdissa... Pitääki muistaa kiittää... Joo no tähän menee nyt tosi hyvin.. ei täs oo mitää hätää... Höh, miksei toi sano jo? Sano nyt jo! Okei, mun on pakko hakata päälle, koska muuten tää jää jumittaan. Aina sama juttu ja samassa kohassa... Siis enkö mä jotenki tajuu tota vai mikä tossa oikein on... Ai, aikooks toi tehdä ton tänään noin!? Hahah, justjust... Älä vain tipahda... Iteasiassa aika hyvä, pitää muistaa mainita ku päästään nollaan... Nii mut, jos toi jääki tohon niin, nythän mun ois hyvä mennä tonne... missäs kohtaa mä pääsisin meneen... Ehkä mun pitäis mennä nyt, mut jos mä liikkusin vasta ku oon sanonu mun toisen replan... Eiku, kyllä mun nyt pitää mennä!

5.1 Järki ja rytmi

Edellinen tekstipätkä on melko realistinen leikkaus siitä, mitä olen huomannut mielessäni liikkuvan niinä hetkinä kun olen näyttämöllä. Itselleni näyttelemisen on jatkuvaa tasapainoilua muuttuvien tekijöiden keskellä; toisten toiminnat heijastuvat välittömästi omaan tekemiseeni, samoin kuin omalla työlläni on suora vaikutus toisten toimintoihin. Kuten edeltä käy ilmi liittyvät ajatukseni pitkälti toimintojen menneeseen, nykyiseen tai tulevaan ajoitukseen. Mukaan mahtuu myös muita havaintoja, mutta ajoituksen edessä ne ovat toissijaisia. Näiden peräkkäisten ajoitusten suhteet tuntuvat itselleni aina tarkasteltavan kokonaisuuden rytminä. Tunne rytmistä näytelmässä muodostuu siis toimintojen nopeudesta ja näiden toimintojen välisestä etäisyydestä.

Alussa havainnollistetun ajatusvirran loppu osoittaa minun pohtivan, milloin liikkuisin pisteestä A pisteeseen B. Yritän esimerkissä kaikin tavoin järjeistää vallitsevia olosuhteita siten, että tuleva siirtymiseni olisi tilanteen lavalta katsotun kokonaiskuvan ja -rytmin kannalta mahdollisimman suotuista. Ennen kuin olen ehtinyt tehdä päätöksen, sanoo jokin kuitenkin, että "sinun

on mentävä nyt, heti”. Tämä “jokin” on tunne, joka vain tulee jostain. Informaatio jota tämä “jokin” minulle ehdottaa viittaisi siihen, että jos en mene, niin tilanne kääntyy epäsuotuisammaksi. Mistä tuo “jokin” voi tietää milloin minun tulee mennä? Mikä tuo “jokin” ylipäänsä edes on? En kuitenkaan kyseenalaista sitä, vaan pistän itseni liikkeelle välittömästi. Lavalla ei yksinkertaisesti ole aikaa jäädä juurta jaksan pohtimaan tekemisiään, minkä vuoksi “lennosta tapahtuva” näyttelemisen loputon rationalisointi ei, ainakaan itselleni, ole mahdollista. Vaikka lavatapahtumien suora järjeistäminen on yksi toimintatavoistani, ei se yksistään kykene vastaamaan näyttelijäntyössä eteen tuleviin haasteisiin.

Järjen vahvuus on siinä, että se antaa “varmaa” tietoa, jos omaa logiikkaa pidetään aukottomana. Jokainen yleensä luottaa omaan järkeen ja sen mukanaan tuomaan tietoon, joka todentuessaan ainakin henkilökohtaisesti luo itsevarmuutta, ja kyseenalaistettuna horjuttaa sitä. Vaikka ajattelussa on aukkoja (flaw), on näiden aukkojen tunnistaminen, tunnustaminen ja korjaaminen huomattavasti helpompaa, kuin koettujen tuntemusten. Toisaalta rationaalisen ajattelun synnyttämä varmuus maksaa veronsa nopeudessa; lavalla tilanteet voivat muuttua salaman nopeasti, jolloin aivot eivät yksinkertaisesti kykene prosessoimaan vastaan vyöryvää informaatiotulvaa. Jos näyttelijä kohtauksessa pyrkisi päättelemään joka kerta loogisesti kaiken ennen kuin alkaisi toimia, olisivat näytelmät mitä luultavimmin pitkävetisiä ja paikallaan junnaavia. Vaikka ajatukset voivat suuntautua aina menneestä tulevaan, tapahtuu itse toiminta ja oleminen hetkessä, tässä ja nyt.

5.2 Intuition merkitys rytmissä

Richard Courtney kirjoittaa suurimman osan näyttelijöistä ajoittavan toimintansa intuitiivisesti (Courtney 1990, 103). Voin tunnustaa väitteen pitävän paikkansa ainakin omalla kohdallani, ja tämä “jokin”, josta jo aiemmin kerroin, kutsun sitä intuitioksi. Intuitio tai “gut-feeling” on itselleni kuin sisäsyntyinen ja välitön mielipide, joka kertoo kaikista päässäni pyörivistä toimintatavoista sen, mikä on “oikein” ja mikä “väärin”. Kuvailisin

intuitiota refleksinomaiseksi prosessiksi, joka läpikäy nykyhetkeä täysin suodattamattomana ottaen kuitenkin huomioon tavoitellun päämäärän. Intuitio ikään kuin “näkee” kaikki ulottuvilla olevat vaihtoehdot odotushorisonteineen tehden automaattisesti ennusteen siitä, mikä noista vaihtoehdoista johtaa parhaiten haluttuun lopputulokseen (ks. Courtney 1990, 95). Intuitio ei kuitenkaan ole täysin ongelmaton, sillä sen “oikeassa olosta” ei voi koskaan olla täysin varma. Koska intuitio tai “gut feeling” on ennemminkin jonkinlainen tunne tai vaisto kuin ajatus, on sen objektiivinen tarkastelu melko haastavaa. Jos minusta tuntuu joltain, niin voiko väittää tuon tunteen olevan väärässä? Omien tunteiden ja niihin johtaneiden seikkojen kyseenalaistaminen onkin monimutkaisempaa ja epämukavampaa kuin kiistely oman logiikan aukottomuudesta. Intuition etuna on kuitenkin se, että se on järkeä huomattavasti nopeampi. Vaikka intuitio syntyy hetkessä, ei sillä näennäisesti ole mennyttä eikä nykyistä; intuitio tarkastelee herkeämättä ainoastaan tulevaa (ks. Courtney 1990, : 95 - 96). Pähkinänkuoressa määrittelin intuition logiikan ohittavaksi vaistomaiseksi ennustukseksi toiminnan oikeellisuudesta vallitsevissa olosuhteissa. Näytelläkö siis järjellä vai tunteella, kas siinä pulma...

Omalla kohdallani intuitio on primaarinen verrattuna järkeen. Suurin syy lienee se, että tunnistan intuitiivisen kantani aina ennen loogista päätelmäni. Intuition nopeus näyttäisi perustuvan sen yksinkertaiseen oikein-väärin-asetelmaan; se joko hyväksyy tai tuomitsee ajatuksen ennen kuin järki on ehtinyt sitä käsitellä. Koska intuitiolla on pelkästään kaksi vaihtoehtoa, ei siihen luottaminen vaadi aivoilta mitään muuta kuin päätöksen siitä, toimiako sen mukaisesti vai vastaisesti. Itse asiassa suurin osa tiedostetuista valinnoistani näytellessä perustuu ratkaisuun joko tietoisesti luottaa tai olla luottamatta intuition. Tällaisen valinnan aivot kykenevät tekemään varsin nopeasti.

Koska intuitio on yleisesti ottaen johtanut positiivisiin lopputulemiin, niin en myöskään ole nähnyt välitöntä syytä lähteä tietoisesti taistelemaan sitä vastaan. Tämä merkitsee sitä, että jos intuitio kertoo toiminnan oikeellisuuden ennen järkeä, niin kyky luottaa tuohon intuitiiviseen tunteeseen vapauttaa resursseja, jotka voidaan hyödyntää esimerkiksi toimintojen ajoittamisessa. Käytännössä reaktioiden väliset erot voivat olla

vain sekunnin kymmenyksissä tai ehkä jopa sadasosissa, mutta nämä murto-osat ovat elintärkeitä, sillä muutoin voisin olla auttamattomasti sadasosan myöhässä. Näyttelemisestä tavoittelemani mielihyvän tunne syntyy ainoastaan ajoituksen ollessa täsmällinen tilanteeseen nähden.

Henkilökohtaisesti koenkin intuition tärkeimpänä ominaisuutena sen kyvyn auttaa toimintojeni ajoittamisessa. Mistä tiedän, onko intuition tarjoama ratkaisu aina tarkoituksenmukainen? Todellisuudessa en voikaan tietää, mutta intuition pohjalta tehdyt päätökset synnyttävät useimmiten itselläni samanlaisen hyvänolon tuntemuksen kuin Kempin kuvailema "just"-hetki. Tärkeä havainto tässä asiayhteydessä on se, että kokemusteni mukaan, jos intuition pohjalta ajoitettu toiminta synnyttää tuon hyvänolontunteen, on lopputulos saanut tavallisesti osakseen kiitosta. Jos puolestaan mielihyvän tunnetta ei synny tai tekemisen "flow" tuntuu muutoinkin epämiellyttävältä, on lopputuloksessa lähes poikkeuksetta ollut havaittavissa, niin omasta kuin myös muiden näkökulmasta, jotain vikaa. Voisiko olla niin, että suuri osa lavalla tapahtuvista onnistumisen kokemuksista saa syntynsä samasta syystä kuin hetken ollessa, Kempin sanoin, "just"?

6 POHDINTA

Jos kokemus on yhteinen, niin onko se merkki yhteisestä rytmitajusta? Entä onko todellista "oikeaa ajoitusta"? Onko olemassa kenties tietty hetki, jolloin toivottu vaikutelma välittyy puhtaimmillaan? Kuinka näitä voitaisiin mahdollisesti tutkia? Voisiko aivojen kuvantamisella selvittää, mikäli tietty ajoitus tuottaa tietyn vaikutelman, ja miten ajoitus vaikuttaa kokemuksen intensiteettiin? Tällaiset kysymykset tulevat ensimmäiseksi mieleeni, miettiessäni mahdollista jatkotutkimusta. Näiden pohtiminen vaatii kuitenkin huomattavasti enemmän resursseja, jotta viitsisi edes kysyä lisää kysymyksiä. Uskon kuitenkin, että tuoreimmat neurotutkimuksen menetelmät kykenisivät jossain määrin syventämään käsityksiä näyttelijäntyöstä. Kuitenkin, mitä tämän opinnäytteen yhteenvetoon tulee, niin tahdon lopettaa sen pienellä dialogilla.

A

Mitä yrität sanoa?

B

Väitän, että näyttelemisessä tärkeintä on rytmi, sillä se merkityksellistää toimintaa ja mahdollistaa samastumisen roolihenkilöön.

A

Miten?

B

Siten, että kulttuurin muovaamien ennakkokäsitysten kautta, meillä on tiettyjä odotuksia siitä, miten maailma toimii.

A

Mitä tarkoitat kulttuurin muovaamilla ennakkokäsityksillä?

B

Sitä, että kun suuri joukko ihmisiä ajattelee samalla tavoin, niin ennen pitkää niitä ajatuksia aletaan pitää itsestäänselvyyksinä. Näitä itsestäänselvyitenä

pidettyjä asioita sitten toistellaan ja opetetaan eteenpäin, ja näin ne siirtyvät aina sukupolvelta toiselle.

A

Mutta minunhan on mahdollista tehdä itse mitä tahdon tai opettaa ihan mitä haluan esimerkiksi omalle lapselleni?

B

Niinpä, mutta tuolloin opetat lapsellesi vivahteita siitä kulttuurista, johon itse kuulut. Et kykene poistamaan itsestäsi sitä tosiasiaa, että myös sinut on opetettu ja kasvatettu tietyllä tavalla. Vai uskotko, että ympärilläsi olevilla ihmisillä ei ole ollut elämääsi mitään vaikutusta?

A

No miten tämä liittyy nyt siihen rytmiin ja niihin merkityksiin?

B

Siten, että kaikki merkityksethän syntyvät meille kielen kautta, eikö vain? Ilman kieltä, meillä ei voi olla merkityksiä, noin kirjallisesti ajateltuna, mutta näihin merkityksiin vaikuttaa kielen lisäksi myös se, millä tavoin esitämme asioita. Toisin sanoen merkitykset juontuvat koko kehollisesta olemisestamme. Nämä esitysten synnyttämät merkitykset ovat myös kontekstisidonnaisia. Tietty toiminta voi jossain tilanteessa tarkoittaa jotain, kun taas eri asiayhteydessä se voi merkitä aivan jotain muuta. Koska olemme kasvaneet aina tietynlaiseen kulttuuriin, niin tuon kulttuurin sisällä myös tekemisen muodot ovat saaneet vakiintuneita merkityksiä. Esimerkiksi haukottelun katsotaan usein ilmaisevan joko väsymystä tai pitkästyistä.

A

Niin?

B

Vaikka haukotellessa emme puhu mitään, on toiminta siitä huolimatta mahdollista merkityksellistä. Mitä haukotus lopulta sitten on? Se on liikettä. Ja itse asiassa se on synkronoitua liikettä, jossa asiat tapahtuvat tietyssä

järjestyksessä. Suu luultavasti aukeaa ensimmäisenä, jonka jälkeen ilmaa vedetään keuhkoihin. Silmät ehkä siristyvät tai menevät jopa kiinni. Hartiat voivat hieman jännittyä ja nousta ylöspäin. Sitten tulee pieni pysähtymisen hetki, jonka jälkeen ilma valuu keuhkoista ulos ja oleminen rentoutuu. Näiden toimintojen on tapahduttava tietyssä järjestyksessä ja tietyllä ajoituksella, jotta lopputulos näyttäisi haukotukselta. Jos ajoitukset eivät ole kohdallaan, voi lopputulos näyttäytyä pelkältä suun aukomiselta, hartioiden nostelulta tai silmien siristelyltä. Haukotuksella on siis jonkinlainen tietty yleisesti ymmärretty ajallinen rakenne. Haukotuksen rytmi muodostuu kaikkien siihen liittyvien yksittäisten toimintojen nopeuksista ja ajoituksista. Nämä käsitykset haukottelusta ovat niin itsestään selviä, ettei niitä tarvitse tavallisesti sen enempää ajatella. Epäily tekemisen luonteesta herää vasta silloin, jos joku tekee sen poikkeavasti. Jos henkilö haukotellessaan kohottaa ensimmäiseksi hartiat, sen jälkeen laittaa silmät kiinni, vetää henkeä ja lopuksi vielä avaa suun, voisi joku toinen mahdollisesti kysäistä, että “Onko kaikki hyvin?”

A

Eli mitä yrität sanoa?

B

Sitä, että kaikki oleminen on mahdollista pilkkoa sarjaksi äärettömän pieniä toimintoja. Näiden yksittäisten toimintojen nopeudet ja etäisyydet ovat aikojen saatossa muodostaneet ja yhä edelleen muodostavat meidän kulttuurisia odotuksia. Toisin sanoen, ihmiskehot viestivät herkeämättä jotain, ja se mitä katsomme noiden kehojen viestivän, johtuu niistä ymmärrysrakenteista joihin olemme kasvaneet ja joista merkitykset olemme oppineet. Kokemus muotoilee näitä rakenteita. Koska arkielämässä oma kehomme ja mieleemme ovat tavallisesti sopusoinnussa eli harmonisessa liikkeessä, on näyttelijän haasteena siirtää tuo harmonia näytelmään. Tarkoituksellisesti tästä periaatteesta voidaan kuitenkin poiketa.

A

Mistä sitä sitten tietää onko oma toiminta harmonista?

B

Siitä ei voidakaan olla täysin varmoja, mutta yleensä näyttelijä tuntee sen. Itselläni se on tietynlaista flowta, sellaista tunnetta, että asiat sujuvat niin kuin pitää, tai että jokin tuntuu menevän “oikein”. Tunne on jollain tavalla sisäisesti motivoitunut, ja toiminta oikeutettua ja ymmärrettävää. Jos jokin tuntuu ymmärrettävänä itselle, mutta ei yleisölle, on tuolloin mielestäni syytä tarkastella omia ajatuksiaan, käyttäytymismallejaan ja toimiaan. Mielestäni näiden syiden paikallistaminen tarjoaa parhaimmat mahdollisuudet henkilökohtaiseen kehittymiseen. Tuskinpa kovin monen näyttelijän haaveena on näytellä siten, että yleisö ei ymmärrä hänen toimintaansa?

A

Mistä se tunne syntyy?

B

Henkilökohtaisesti nuo onnistumisen kokemukset syntyvät usein tietynlaisesta rytmistä eli tapahtumien ja toimintojen nopeuksista sekä etäisyyksistä. Tällä on luultavimmin tekemistä ymmärrettävyyden kanssa. Kun asiat ajastetaan oikein, ne tulevat ymmärrettäviksi. Mistä tuo toimintojen ajastus puolestaan tulee, niin itselläni se on suurimmalta osin intuitiivinen prosessi. Järki ei kykene tietoisesti käsittelemään niin valtavaa määrää informaatiota, jolloin intuitio joutuu tai saa puuttua peliin. Intuitio on jonkinlaista tulevan ennustamista, tai johtopäätösten tekemistä sen hetkisistä olosuhteista. Intuitio voi kylläkin olla oikeassa tai väärässä. Uskon, että jos intuitio näytellessä johtaa toistuvasti ei-toivottuihin lopputuloksiin, niin on joko ohjaajan tai näyttelijän maailmankuva jossain määrin kallellaan populaariin ymmärrysrakenteeseen nähden.

A

Mutta kuka on oikeutettu tuomitsemaan mikä on oikein tai väärin?

B

Kyse ei ole tuomitsemisesta, vaan siitä, mihin verrataan. Uskon, että populaarikulttuurin rakenne on Gaussin kellokäyrän kaltainen. Harmonisen liikkeen, kuten esimerkiksi haukottelun, tietynlainen rakenne merkitsee kaikissa, ainakin länsimaisissa kulttuureissa, kutakuinkin samaa. Mitä suuremmissa määrin nuo tekemisen tavat poikkeavat totutuista tavoista, sitä

suuremmalla todennäköisyydellä myös noiden tekojen merkitys muuttuu. Näin ollen, jotta näyttelijä pystyisi virittämään toimintansa siten, että hänen teoistaan nousevat merkitykset välittyisivät valtayleisölle mahdollisimman kirkkaina, on näyttelijän tutkittava maailmaa itsessään ja kyettävä löytämään nuo rytmit, jotka ovat kulttuuristen odotusten takana. Näitä rytmejä ei ole sidottu musiikkiin, vaan pikemminkin elämään; ne jaksottavat kaikki elämän osa-alueet kutakuinkin samalla tavalla kaikkialla maailmassa. Ne ovat opittuja, ja ne kehittyvät ja muuttavat muotojaan joka hetki. Nämä rytmit merkityksellistävät koko olemassaolomme ja yhdistävät ihmisiä kansallisuudesta, ihonväristä tai rodusta riippumatta. Näissä rytmeissä kiteytyy koko ihmisuus ja kaikki inhimillisyys, ja tämän vuoksi niiden ymmärtäminen on näyttelijän näkökulmasta elintärkeää. Nämä rytmit ovat elämän-, kulttuurin tai ajanhengen rytmejä, miten kukakin niitä kohdallaan haluaa kutsua. Vai mitä mieltä itse olet?

B

Joo, voihan se olla noin...

(haukottelee syvään)

7 LÄHTEET

Painetut lähteet

Anttila, Pirkko 2006: Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. Akatiimi Oy, Hamina

Courtney, Richard 1990: Drama and Intelligence: A Cognitive Theory. McGill-Queen's University Press

Dewey, John 2010: Taide kokemuksena. Eurooppalaisen filosofian seura/niin&näin, Tampere

Enderson, Tim 2010: Geographies of Rhythm : Nature, Place, Mobilities and Bodies. Ashgate Publishing Group, Farnham, England

Hasty, Christopher 1997: Meter as Rhythm. Oxford University Press, USA

Karvonen, Erkki 1992: Odotuksen struktuurit ja populaarirepresentaatio, Tampereen yliopisto, Tampere

Elektroniset lähteet

Berger, Peter; Luckmann, Thomas 1966: The Social Construction of Reality, Penguin Group, London, England, Luettu 8.4.2015, Saatavilla [www-muodossa http://perflensburg.se/Berger%20social-construction-of-reality.pdf](http://perflensburg.se/Berger%20social-construction-of-reality.pdf)

Burnham, Douglas 2006, retrieved 2011: "Gottfried Leibniz: Metaphysics, The Internet Encyclopedia of Philosophy. Luettu 8.4.2015, Saatavilla [www-muodossa http://www.iep.utm.edu/leib-met](http://www.iep.utm.edu/leib-met)

Dyer Richard 1993 The Matter of Images: Essays on Representations

<http://www.amazon.com/The-Matter-Images-Essays-Representations/dp/0415057183>

Gallese, Vittorio 2011: Intersubjektiiivisuus neurotieteen näkökulmasta. *Psykoterapia* 30(1), 4–17 Luettu 8.4.2015 Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/gallese111.htm>

Gallagher, Shaun 2008: Direct perception in the intersubjective context. *Philosophy and Cognitive Science*, University of Central Florida, USA, Luettu 8.4.2015, Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) http://cfs.ku.dk/uploads/Overgaard_1_Gallagher_2008.pdf

Husserl, Edmund 1982: *Cartesian Meditations: An introduction to phenomenology*. Martinus Nijhoff Publishers, The Hague, The Netherlands. Luettu 8.5.2015 Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2011/11/Husserl-Cartesian-Meditations-24grammata.com_.pdf

Jirousek, Charlotte 1995: *Art, Design and Visual thinking, Rhythm*, Luettu 8.4.2015 Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <http://char.txa.cornell.edu>

Lausé, Kevin 1992: *Popular Culture: An Introductory Text*, Popular Press, Luettu 8.4.2015, Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <https://books.google.fi/books?id=BEkB2J-Wb4sC&printsec=frontcover&dq=Popular+Culture:+An+Introductory+Text&hl=fi&sa=X&ei=nHEmVZzCFcO7sQHkr4PYAg&ved=oCB4Q6AEwAA#v=onepage&q=Popular%20Culture%3A%20An%20Introductory%20Text&f=false>

Legerstee, Maria; Gabriela, Markova; Tamara, Fisher 2006: The role of maternal affect attunement in dyadic and triadic communication. Department of Psychology, York University, Toronto, Ontario, Canada Luettu 8.4.2015 Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) http://lchc.ucsd.edu/mca/Mail/xmcamail.2010_01.dir/pdfc97xizhpyH.pdf

Liddell, Henry; Scott, Robert 1940: A Greek-English Lexicon, Oxford Luettu 8.4.2015 Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dr%28uqmo%2Fs>

Le Poidevin, Robert 2004: The Experience and Perception of Time, Stanford Encyclopedia of Philosophy, Luettu 8.4.2015, Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <http://plato.stanford.edu/archives/win2004/entries/time-experience/>

Lucia, Alexander 1973: The Working Brain: An Introduction to Neuropsychology, Penguin Books Ltd. Luettu 8.4.2015. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) http://books.google.fi/books/about/The_Working_Brain.html?id=HRQ-1DeBiTYC&redir_esc=y

Percival, Harold 1946: Thinking and destiny. The Word Foundation, Inc. Luettu 8.4.2015, Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <http://thewordfoundation.org/pdf/Thinking-and-Destiny-by-Harold-W-Percival-fourteenth-printing.pdf>

Pokropski, Marek 2014: Timing together, acting together. Phenomenology of intersubjective temporality and social cognition. Institute of Philosophy, University of Warsaw, Warsaw Poland. Luettu 8.4.2015 Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <http://link.springer.com/article/10.1007/s11097-014-9386-7/fulltext.html>

Puusa, Anu; Reijonen, Helen; Juuti, Pauli; Laukkanen, Tommi 2014: Akatemiasta markkinapaikalle, Adobe Digital Edition, kappale 1.4)

Stern, Daniel 1985: The Interpersonal World of the Infant, Basic Books, Luettu 8.4.2015 Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <http://www.scribd.com/doc/119219403/Daniel-Stern-The-Interpersonal-World-of-the-Infant-1-pdf#scribd>

Taipale, Joonas 2010, muokattu 15.9.2014: Husserl, Edmund. Luettu 8.4.2015 Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa) <http://filosofia.fi/node/4936>

Vainikka, Sakari 1998: Musiikinteoriaa webissä, Rythmi, Luettu 8.4.2015,
Saatavilla www-muodossa

<http://www15.uta.fi/arkisto/mustut/mute/ryto1.htm>

Ylipulli Johanna 2005 Taistelua ja tasapainoilua: mediakulttuurin uudet
naiskuvat. Pro-gradu-tutkielma, Taideaineiden ja antropologian laitos, Oulun
yliopisto, Oulu, Luettu 8.4.2015, Saatavilla www-muodossa

http://www.cream oulu.fi/tutkimus/documents/gradu_Johanna_Ylipulli1.pdf