



TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

2013

LISENSIAATIN  
TUTKIMUS

# -Fokus-

Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä,  
sen kadottamisesta ja löytämisestä.

RIKU KORHONEN



ESITTÄVIEN TAITEIDEN TUTKIMUSKESKUS

*Näyttelijäkollegoille sekä ystäville Suomessa ja muualla maailmassa; niille ihmisille, jotka ovat vaikuttaneet tämän kirjan syntymiseen.*

Riku Korhonen			
LISENSIAATIN TUTKIMUKSEN NIMI		SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)	
Fokus, Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä		198 s.	
<b>TAITEELLISET / KÄYTÄNNÖLLISET OSAT</b> Osan nimi: Hamlet, to laugh or not to to laugh. Toteutuspaikka: Kiertue-esitys, ensi-ilta Teatteri Vantaassa 24.3.2010 Vuosi: 2010  Osan nimi: Toteutuspaikka: Vuosi:  Osan nimi: Toteutuspaikka: Vuosi:			
Tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Tutkielman tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Kuvaan tutkimuksessani näyttelijän keskittymisen tapahtumaa näyttelemisen hetkellä ja tämän tapahtuman konkreettisia häiriöitä sekä niiden syitä. Tutkimus siis lähtee omista kokemuksistani, joita minulla on ollut oman urani aikana vuodesta 2002 tähän päivään asti. Tutkimusmetodina käytän autoetnografiaa. Näyttelemisen aktin näen tutkimuksessani kokemuksellisen kontaktin kautta syntyvänä kohtaamisen tapahtumana, jossa näyttelijän vastaanottaman impulssin kautta syntyy kehollinen ja mielellinen horjahdus, jonka ansiosta hänen kokemushorisonttinsa muuttuu ja uudistuu. Tämän muutoksen seurauksena hän voi lähettää uuden impulssin eteenpäin niin, että syntyy näyttelemisen kehä, luuppi, jossa impulssit seuraavat toisiaan näyttelijän, vastaanäyttelijän ja yleisön muodostamassa kolmiossa. Tämän ajatuksen pohjana olen käyttänyt Juri Lotmanin sisäisen viestinnän mallia, autokommunikaatiota.</p> <p>Näyttelijän keskittymisen jaan sisäiseen ja ulkoiseen keskittymiseen, joihin sovellan Laura Janssonin urheilijan huomiokyvyn nelikenttämallia. Tämä malli on tutkimukseni keskeinen ankkuri jonka ympärille rakennan kahden näyttelijäntyön metodin ja kahden kirjoitetun ammattiteorian avulla struktuurin omasta keskittymistäni näytellessäni ja harjoitellessani näyttelijäntyötä. Nämä teoriat, joita käytän tutkimukseni kontekstissa kirjallisina, en käytännön ”lattiatyöskentelymalleina”, ovat Konstantin Stanislavskin luoman järjestelmän näyttelijän huomion piirit ja Declan Donnellanin kehittämä teoria näyttelemisen kohteesta. Praktisina esittämisen- ja harjoitusmetodeina, joita olen opiskellut käytännössä ja käyttänyt työssäni, toimivat improvisaatioon pohjautuva ranskalainen nykyklovneria, joka henkilöityy oman tutkimukseni kontekstissa ohjaaja-pedagogi Philip Bouleayhin sekä japanilaisen ohjaajan Tadashi Suzukin kehittämä näyttelemisen metodi.</p> <p>Metodit liittyvät myös väitteeseen, ettei näyttelijä ole koskaan valmis. Itse uskon myös siihen: näytteleminen on ihmiselle ammatinvalintana ja taiteenlajina jatkuvan harjoittelun polku. Sen varrella ja sitä pitkin kulkiessaan hänen on hyödyllistä tutustua erilaisiin oman ammattinsa metodeihin ja harjoittelutapoihin, joiden avulla hän voi luoda omaan kehoonsa kokonaisvaltaisen psykofyysisen harjoitteluperinteen. Tutkimuksessani olen yrittänyt hiukan valaista kahta tällaista polkua, Suzuki-metodia ja nykyklovneria, jotka molemmat voisivat toimia näyttelijälle elämänmittaisina harjoittelun välineinä.</p> <p>Haastattelen tutkimukseni lopuksi myös viittä näyttelijää heidän keskittymisen ja keskittymisen kadottamisen kokemuksistaan sekä raportoin, miten omassa näyttelijän keskittymisen nelikentässäni samaistun näihin kokemuksiin.</p>			



**”When acting flows, it is alive, and so cannot be analysed; but the problems of acting are connected to structure and control, and these can be isolated and disabled. ”**

**Declan Donnellan**

.

Kansilehden kuva esityksestä *Hamlet, To laugh or not to laugh*, kuvassa Niina Sillanpää, Riku Korhonen ja Amira Khalifa. Kuvaaja Dennis Vinokur



# SISÄLLYSLUETTELO

<i>Esipuhe</i>	11
----------------	----

---

## **1. JOHDANTO: ”Olemassaolon tiedostamiseksi kontakti on välttämätöntä”**

<i>Kipu</i>	14
<i>1.1 Tutkimusaiheen valikoituminen ja sen kartoittaminen</i>	18
<i>1.1.1 Tutkimusaiheeksi keskittyminen ja tutkimuskenttänä oma näyttelijyys</i>	18
<i>1.1.2 Flow ja näyttelijän keskittymisen ydin</i>	20
<i>1.2 Keskittymisen problematiikka näyttelijäntyössä</i>	23
<i>1.2.1 Tutkimuksen alkumetrin ja valintani niiden varrella.</i>	23
<i>1.2.1.1 Näyttelijä ja onnistuminen</i>	24
<i>1.2.1.2 Urheilija ja onnistuminen</i>	25
<i>1.2.1.3 Flow-tilojen analogiat ja erot</i>	27
<i>1.2.1.4 Huomiokyvyn nelikenttämalli urheilussa ja näyttelijäntyössä</i>	29
<i>1.2.2 Teoreettinen viitekehys näyttelijäntyön käyttöteoriassa ja käytännön työkalut</i>	34
<i>1.2.2.1 Näyttelijäntyön opetus TeaKissa vuosituuhannen vaihteessa ja hahmometodi</i>	37
<i>1.2.2.2 Käytännölliset työkalut: metodit joissa on selkeä muoto ja rajat</i>	40
<i>1.2.3 Näyttelemisen akti ja kontakti sen sisällä</i>	43
<i>1.3 Tutkimuskysymykset ja tutkimusmetodi</i>	49
<i>1.3.1 Tutkimusmetodi ja oma kokemus tutkimuksen kohteena</i>	49
<i>1.3.2 Minkälaista tietoa tutkimus tuottaa ja mihin kysymyksiin se voi vastata.</i>	53
<i>1.3.3 Tutkimuskysymys</i>	56

---

## **2. SUZUKI-METODI: ”The unified field of concentration: you, others and environment”**

<i>Japani</i>	59
<i>2.1 Suzuki Metodi- Globaali metodi</i>	64
<i>2.1.1 Tekniikka</i>	65
<i>2.2 Suuntaviivoja metodien välillä: Suzuki-metodi ja Nykynäyttelijän taide</i>	71

2.3 Suzuki ja keskittymisen häiriötila	78
2.4 Suzuki ja näyttelijän ammattitaito	83

---

### 3. NYKYKLOVNERIA: "On stage, listen to others. Don't be in tunnel."

Nenät	88
3.1 Näyttelijästä klovniksi	91
3.1.1 Peli	94
3.1.2 Klovnin syntymä ja kaksoistietoisuus.	95
3.1.2.1 Ensimmäinen vaihe: kontakti, huomion eli fokuksen kohdistaminen ja puhuminen	95
3.1.2.2 Toinen vaihe : fokuksen kohdistaminen ja tilassa liikkuminen	98
3.1.3 Klovni ja säännöt	98
3.1.4 Klovni ja verhot	100
3.2 Keskittyminen klovneriassa: impulssin syntyminen ja sen välittyminen	101
3.2.1 Klovneria vs. Stanislavkin järjestelmä	105
3.2.2 Harjoitusjakso 11.2 - 25.3.2008, eli mitä silloin tapahtui	109
3.3 Klovnin tehtävä teatterissa: Mission Impossible	115

---

### 4. HAASTATTELUT: "Ooh, great moment, I want to get that moment. So... maybe once in a ten years."

Tascam	121
4.1 Haastattelukysymysten muodostuminen	125
4.2 Raportointitapa, haastateltavat näyttelijät ja haastattelutilanteet	127
4.2.1 Kokemusten kollaasi	127
4.2.2 Haastateltavien näyttelijöiden joukko	130
4.2.3 Haastattelutilanteet	136
4.2.4 Aineistoanalyysin esittely	139
4.3 Haastattelukollaasi: näyttelijöiden kokemukset kysymys kerrallaan	140
4.3.1 Täydellinen läsnäolon hetki	140
4.3.2 Itsestä lähtöisin olevat häiriötekijät	143
4.3.3 Ulkopuolelta tulevat keskittymisen häiriötekijät	147
4.3.4 Keinot palauttaa katkennut kontakti.	150
4.3.5 Ohjeita lukkotilan aukaisemiseksi	152

---

## *5. POHDINTA: Missä sijaitseen kun olen kadonnut tilanteesta*

<i>5.1 Haastattelujen ja taustateorian synteesi.</i>	<i>157</i>
<i>5.1.1 Näyttelijän kontaktin nelikenttämalli</i>	<i>157</i>
<i>5.1.1.1 Keskittymisen kentät</i>	<i>159</i>
<i>5.1.1.2 Nelikenttä näyttelijän apuna esitys- ja harjoitustilanteessa</i>	<i>162</i>
<i>5.1.2 Näyttelijöiden kokemukset ja ohjeet sijoitettuna nelikenttään, eli missä lohossa samaistun niihin</i>	<i>164</i>
<i>5.2 Tutkimuksen luotettavuuden arvio</i>	<i>172</i>
<i>5.2.1 Johtopäätökset</i>	<i>176</i>
<i>Sauna ,eli epilogi tajuamisen hetkestä</i>	<i>181</i>

---

<i>Lähteet</i>	<i>184</i>
<i>Liitteet</i>	<i>188</i>

---

## Esipuhe

Maailmassa kaikki muut paitsi eläimet tarvitsevat keskittymistä. Eläimet ovat koko ajan luonnollisessa keskittymisen tilassa, sisällä siinä, ja niiden huomio on jatkuvasti kohdistettu johonkin. Kissa, joka vaikuttaa jatkuvasti poissaolevalta tai hajamieliseltä, on harvinaisuus. Vain meidän ihmisten tarvitsee arkielämässämme ja työssämme palauttaa itsemme siihen hetkeen ja tilanteeseen, jossa sillä hetkellä olemme.

Tuolle tilalle, jossa ihminen ja hänen senhetkinen tekemisensä ovat yhtä, on monta nimeä. Urheilun maailmassa sitä kutsutaan suoritusurmioksi (Douillard), psykologia käyttää siitä termiä flow-tila (Csikszentmihalyi) ja teatterimaailmassa sitä kutsutaan yleisesti läsnäoloksi ja puhutaan mm. tässä ja nyt - hetkestä eli *hic et nunc* -ilmöstä (Grotowski)<sup>1</sup>. Tilaan pääsemiseen on monia tekniikoita, jotka ihminen vuosien harjoittelun tuloksena oppii. Esimerkiksi näyttelijä pystyy, kohdentamalla huomionsa omaan hengitykseensä ja vastaanäyttelijän reaktioihin, kasaamaan itsensä ja jatkamaan esitystä tiputtuaan roolistaan kesken esityksen vaikkapa hallitsemattoman naurukohtauksen takia. Jääkiekkjoukkueen maalivahdilla on omat rutiininsa, joilla hän kasaa itsensä kerta toisensa jälkeen kiekon livahdettua hänen selkensä taakse. Maailmanluokan erotuomari voi hakea tyynen olotilan esimerkiksi koskemalla peukalolla etusormeen, jos hänen keskittymisensä uhkaa herpaantua kesken pelin<sup>2</sup>. Ihminen löytää aina keinot selviytymiseen, jos hän todella tahtoo selviytyä. Se vaatii vain todellista halua kohdata omat ongelmansa ja heikkoutensa.

Kädessäsi oleva liseniaattityöni on kuvaus siitä prosessista, joka johdatti minut omani ja muiden näyttelijöiden läsnä olemisen taidon äärelle sekä siitä matkasta, jonka etsiessäni täydellisen keskittymisen kaavaa taivalsin henkisesti ja fyysisesti viiden vuoden aikana kahden näyttelijäntäntymetodin parissa ja kolmessa maassa, Suomessa, Japanissa ja Yhdysvalloissa.

Työstäni tulee myös esiin, miten itse näen keskittymisen problematiikan nykyisellä näyttelijän ammattikentällä, niissä haastavissa työolosuhteissa ja tuotannollisissa paineissa, joita näyttelijä kokee produktiota harjoitellessaan. Tämä on siis yhtäläillä tutkimus sekä henkilökohtainen matkakertomus.

---

<sup>1</sup> Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Creativity*. New York: HarperCollins, s. 111-113, Douillard, John.1994. *Keho, mieli ja urheilu*. Suom. Pelkonen, P. Espoo: Pelquin Kustannus, 31, Grotowski, Jerzy.1989: *Hän ei ollut kokonainen*. Suom. Puukko, M. Helsinki: Painatuskeskus, s. 80.

<sup>2</sup> Tiainen, Antti. 2012. ”Futiskentän täydellinen keskittyjä”. *Helsingin Sanomat* 10.4.2012, C 6

Tämä kirja sisältää pohdintaani myös siitä, miksi valitsin kaikista näyttelijäntyön osa-alueista keskittymisen tutkimukseni aiheeksi. Päiväkirjamateriaalini kautta tuon siinä esiin kaksi näyttelijäntyön metodia, joiden läpi olen tutkinut omaa tapaani keskittyä ja paljastan ne syyt, miksi valitsin juuri nämä kaksi. Työssäni pohdin viiden erilaisen tekijähaastattelun kautta näyttelijän tapaa hahmottaa keskittymistään lavalla, harjoitustilanteessa sekä kameran edessä. Mukana on myös kronologisesti eteneviä tuokiokuvia ja omia tunnelmiani vuosien varrelta niistä paikoista ja tilanteista, jotka ovat johdattaneet minua aiheeni äärelle ja joihin työni on minut vienyt.

Vaikka olen tässä kirjassa koettanut kehittää teatterikentällä ymmärrettävää terminologiaa näyttelemishetkessä tapahtuvan keskittymisen ympärille, tutkimukseni tarkoitus ei ole tuottaa pelkkää tieteellistä teoriaa näyttelijäntyön tueksi. Sen on tarkoitus myös tarjota näyttelijöille kiinnostavaa luettavaa siitä, millä tavoin eri-ikäiset ja erilaisista lähtökohdista tulevat kollegat hahmottavat omaa keskittymistään ja tätä kautta suhdetta omaan työhönsä. Tutkimukseni on myös tarkoitettu näyttelemisestä kiinnostuneille ihmisille teatterikentän jokaisella osa-alueella. Toivon, että nämä ihmiset löytäisivät kirjastani samaistumispintaa ja että se herättäisi keskustelua ja avaisi kiinnostuksen tarkastella näyttelijän keskittymistä laajemmin esimerkiksi suhteessa muihin ammatteihin.

Tutkimusprosessin aikana en kuitenkaan löytänyt tuota täydellistä keskittymisen kaavaa ja siksi liseniaattityöni ei pyri etsimään yleispätevää viisasten kiveä keskittymisen ongelmiin tarjoilemalla valmiita ratkaisuja. Sen tarkoitus on pelkästään kurkistaa sen verhon taakse, joka kokemukseni mukaan teatterikentällä näyttelijän keskittymisen edessä vielä on.

Tervetuloa seuraamaan kuuden vuoden mittaista siivua elämänmittaisesta matkastani täydellisen keskittymisen äärelle.

# *1. JOHDANTO*

*”Olemassaolon tiedostamiseksi  
kontakti on välttämätöntä”*

*(J. Rosner)*

## Kipu

*(17.7.2004 Sorvalampi , Nuuksio/ Espoo – 29.11.2005 Hämeentie, Helsinki)*

*Aivastan ja huudan, koska aivastuksen voimasta venäytän selkäni pahasti. Kipu lähtee lantion ja selkärangan yhtymäkohdasta ja lyö isot selkälihakset jumiin. Kipu on kirkasta ja selkeää. Tuntuu kuin joku olisi työntänyt huurteisen rautatangon selkärankani paikalle ja kaikki lihakseni olisivat jäätyneet siihen kiinni. Aika hidastuu ja alan vaistomaisesti hengittää rauhallisemmin kohti rintakehäni, etteivät selän lihakset enää liikkuisi. En enää istu vaan makaan oudossa, jähmettyneessä asennossa pihatuolissa Marikan mökillä Espoossa. Kesäteatteriproduktiomme on juuri kaatunut taloudellisiin ongelmiin ja olemme pohtimassa tulevaisuutta ja sitä, saammeko koskaan palkkojamme teatteriyhdistykseltä. Minä olen satuttanut selkäni viimeisessä esityksessä mutta kuinka pahasti, sitä en vielä tiedä. Yritän hymyillä muille muikeaa selviytyjän hymyä ja keskittyä yhteiseen polttavaan kysymykseen rahoista. Tuo taloudellinen tilanne tuntuu minusta sillä hetkellä paljon konkreettisemmalta asialta, kuin oma terveyteni. Esitykset tulevat ja menevät ja niin myös kivut ja säryt. Se mikä on todella tärkeää, on miettiä, miten saa vuokran maksettua ja leikkeleen leipänsä päälle.*

*Tuolloin en vielä tiedä, että tuo heinäkuisen iltapäivän kesäteatteriesitys on jättänyt jäljen, jota kannan kehossani koko elämäni ajan. Se myös aloittaa henkisen matkan, joka päättyy vasta keväällä 2013 lisensiaattityöni valmistumiseen.*

*Joudun lääkäri- ja kuntoutuskierteeseen, joka kestää vuoden ja päättyy siihen, että minulle selviää kipuni syy.*

*Vuonna 2005, kauniina heinäkuisena iltapäivänä istun Koskelan sairaalassa Helsingissä ja kuuntelen tuloksia minulle tehdystä magneettikuvauksesta. Tulos ei ole rohkaiseva. Olen odottanut ja toivonut parempaa tuomiota ja kuvitellut, että särky olisi jotain lihasperäistä, jotain johon voisin itse vaikuttaa. Lääkäri katsoo minua asiallisesti ja tynesti, vilkaisee sitten vielä kerran tietokoneensa ruutua, vetää syvään henkeä ja kääntää katseensa jälleen minuun. Sekunti ennen kuin hän avaa suunsa, pääni käy ylikierroksilla miettiessäni, pitäisikö minun keskeyttää tilanne ja kävellä ulos huoneesta, keskittyä ja tulla sitten kuulemaan tulokset. Tajuttuani, että tuollainen toiminta olisi lapsellista ja tyhmää, lupaan pikkupojan kirkasotsaisuudella hädissäni venytellä joka*

*päivä niin pitkään kuin kahdella jalalla kävelen ja lopettaa tupakanpolton, koska se kuulemma heikentää verenkiertoa selkänikamissa. Itse asiassa lupaan tehdä ihan mitä vain, jos se vaikuttaisi siihen, mitä kohta joudun kuulemaan.*

*Tohtori avaa suunsa. Minulla on välilevytyrä viidennen ja kuudennen lannenikaman välissä ja yksi ylimääräinen lannenikama, joka saa selkäni ilmeisesti oirehtimaan. Välilevyni ei ole vain pullistunut vaan se on repeytynyt. Olen kolmekymppinen, fyysisessä ammatissa oleva sekä liikuntaa viidesti viikossa harrastava mies, ja tämä tohtori kehottaa minua harrastamaan pehmeää liikuntaa ja välttämään repiviä urheilusuorituksia kuten joukkueurheilua. En siis saisi enää pelata sählyä, futista, lätkää tai muita joukkueurheilulajeja, joissa joutuu ottamaan fyysistä kontaktia vastustajaan tai tekemään odottamattomia äkkinäisiä liikkeitä. Olen väsynyt, neuvoton ja harkitsen joukkue-urheilun lopettamisen lisäksi jo ammatin vaihtoa vähemmän fyysiseen työhön.*

*Taistelen mielessäni totuutta vastaan, kiellän sen ja koetan päästä siitä syyllistämällä huonoja geenejäni, minulle tuloksen kertontutta lääkäriä, esitystä jossa loukkasin selkäni ja ennen kaikkea itseäni huonosta ammattitaidosta. Yritän myös keksiä keinoja, joilla voisoin ohittaa tämän elämänvaiheen ja hypätä seuraavaan. Nämä yritykset ulkoistaa vaivani kuitenkin pysäyttää kipu, joka on konkreettisin ja selkein asia, mitä olen elämässäni koskaan tuntenut. Se palauttaa minut maan pinnalle, tuo minut jämäkästi ja kyselemättä tosiasioiden äärelle: päätän edetä päivän kerrallaan ja kuntouttaa selkäni. Muita vaihtoehtoja minulla ei tietenkään ole.*

*Seuraavien vuosien kuluessa totun tuohon kipuun sen kaikissa muodoissa, asteissa ja väreissä. Siitä tulee minulle kuin kuudes aisti: kuten haju- ja makuaisti, sekin on välillä neutraalissa tilassa, mutta aktivoituu lähes päivittäin. Siihen kuitenkin tottuu ja sen kanssa oppii elämään, työskentelemään, huvittelemaan ja ennen kaikkea lepäämään. On aikoja, jolloin herään öisin siihen, että kipulääkkeen vaikutus on lakannut ja kääntäessäni kylkeä havahdun pistävään, äkilliseen tuntemukseen, ikään kuin joku puukottaisi minua kesken syvän unen. Vähitellen opin ennakoimaan ja välttämään tilanteet, jotka saavat selkäni oirehtimaan: kipu myös kasvattaa minua.*

*Viimein hermoratakokeen jälkeen minulle selviää, että mitään pysyvää hermovauriota minulle ei ole tullut ja pystyn viimein jättämään yhden vaiheen elämässäni taakse ja jatkamaan eteenpäin ilman epätietoisuutta terveydestäni. Vamma on kuitenkin*

muuttanut minua, ja joudun hahmottamaan uudelleen suhteeni omaan kehooni ja sitä kautta myös näyttelemiseen. Vaikka minusta ei enää lavalla tunnu siltä, että olisin keskeltä katki, minun täytyy kuitenkin myöntää itselleni, että olen kadottanut orgaanisen yhteyden lavalla lantiooni ja sitä kautta kehoni keskustaan, paikkaan josta kaikki näyttelemisessä käytettävä energia on aikaisemmin virrannut minuun. Hukassa ovat myös hengitys- ja puhetekniikka. Yritän harjoittelun kautta pikku hiljaa saada keskustatuntumaa takaisin, mutta usein lavalla huomaan, että jostain syystä olen henkisesti jossain muualla ja tarkkailen itseäni kuin sivusta. Näytellessäni koen useita piinallisia hetkiä, kun huomaan myös vastanäyttelijöiden reagoivan siihen, että olen henkisesti muualla. Joudun monesti palauttamaan itseni näyttelemistilanteeseen ja kontaktiin kesken esityksen. En löydä muuta syytä siihen kuin alitajuisen loukkaantumisen pelon ja tajuan sen takana lymyilevän vielä alkukantaisemman ja eläimellisemmän pelon, pelon kivusta.

Tajuan, että heinäkuisen loukkaantumisen hetki, ensimmäinen kosketukseni todella pahaan selkäkipuun, elää edelleen kehossani ja olen sille alisteinen: koko ajan lavalla ollessani pelkään, että historia toistaa itseään. Pelon kohdatessaan ihminen joko taistelee tai pakenee. Minä en taistele. Esiintyessäni pelko saa minut pois nykyhetkestä, pakenemaan tulevaisuuteen, siihen hetkeen jolloin näyttelemisen olisi ohi ja pystyisin kontrolloimaan omaa olemistani vailla utuisia, epäselviä etiäisiä kivuntunteesta. Pelko myös pienentää minua, lukitsee rintakehäni ja hankaloittaa hengitystäni puhuessani ja liikkuessani. ”Kai tämän kanssa oppii elämään, ja vaikeampiakin traumoja olen elämässäni käynyt läpi. Antaa ajan kulua, tehdä tehtävänsä”, ajattelen ja koetan näin rauhoittaa itseäni vaikka tiedän, että olen töitä tehdessäni pelkoni vanki.

Syksyisenä iltana 2005 olen yksiössäni Hämeentiellä ja taas neuvoton. Olen keskustellut samana päivänä professori Pentti Paavolaisen kanssa jatko-opintojen aloittamisesta Teatterikorkeakoulussa ja aihevalinnastani. Oma Teatterikorkeakoulu-aikani, opetus ja sen epäkohdat kiinnostavat minua, mutta koko näyttelijänkoulutus aiheena tuntuu liian isolta ja haastavalta. Sitä pitäisi saada tiivistettyä ja rajattua tarkemmin. Paavolainen ehdottaa minulle tutkimuksen tekemistä suomalaisen teatterikoulutuksen historiasta 1990-luvulta nykypäivään. Aiheesta ei ole paljon kirjoitettua tietoa, ja se sivuaisi myös omaa kouluaikaani. Pidän kuitenkin aiheita liian vieraana, koska haluan tutkimukseni linkittyvän tiiviimmin omaan historiaani näyttelijänä. Epätietoisuuden kiemuroissa teen

*hajamielisenä itselleni iltapalaa ja vilkuilen sivusilmällä televisiota. Kanavalla on menossa voimistelukisat.*

*Sitten tutkimukseni aihe hyppää televisiosta silmilleni, täysin odottamatta ja yhtäkkiä.*

*Katseeni nauliutuu nuoreen telinevoimisteliijaan. Tytön otsalla on hikikarpaloita hänen keskittyessään tiukasti suoritukseensa puomilla. Hän on juuri pudonnut tehdessään hankalalta näyttävää liikesarjaa ja yrittäessään uusia sitä hän tippuu uudelleen mutta nousee salamanopeasti puomille takaisin ja suorittaa liikesarjan virheettömästi loppuun. Tuijotan television ruutua ja samalla tajuan kysyväni itseltäni: ”Miten, ihmeessä se tuon tekee: virhe, täydellinen epäonnistuminen, salamanopea nollaus ja uudelleenaloitus. Toinen virhe, uusi epäonnistuminen ja nollaus ja virheetön suoritus. Voiko näyttämöllä tehdä saman: päästä silmänräpäyksessä yli täydellisestä epäonnistumisesta ja aloittaa alusta. Jos voi, miten?”*

*Nukun huonosti yön yli ja seuraavana päivänä alan pää savuten työstää tutkimussuunnitelmaa. Viikon päästä, 29.11.2005, lähetän Paavolaiselle seuraavan sähköpostin:*

*Tervehdys.*

*Seuraavassa liitteessä olisi aihio tutkimussuunnitelmaksi.*

*terv. Riku K*

*Tuo aihio on nimeltään: ”Mitä keskittyminen on ja voi olla näyttelijäntyössä?”*

## *1.1 Tutkimusaiheen valikoituminen ja sen kartoittaminen*

### *1.1.1 Tutkimusaiheeksi keskittyminen ja tutkimuskenttänä oma näyttelijyys*

Olin tullut Helsinkiin freelanceriksi laitosteatteerikiinnitykseni jälkeen ja halusin paneutua lisää ammattiini, johon olin kahden vuoden ajan ehtinyt kentällä tutustua. Olin hetkellisesti ilman töitä ja päätin hakea jatko-opiskelijaksi Teatterikorkeakouluun.

Näyttelijäntöön kenttä on laaja, joten se tarjoasi joukon mahdollisia tutkimuksen kohteita, joista minun piti valita hedelmällisin. Olin tehnyt maisterin tutkintoni opinnäytteen näyttelijäntöön koulutuksesta TeaKissa omana opiskeluaikanani, ja se vaikutti nytkin luonnolliselta tutkimuksen kohteelta. Suomalaisesta näyttelijäkoulutuksesta oli kuitenkin kirjoitettu paljon ja päätin etsiä tutkimuskohteeni itse näyttelijäntöön aktista eli siitä taiteellisesta psykofyysisestä prosessista, jonka näyttelijä tuottaa lavatilanteessa suhteessa ympäristöönsä ja näyttelemisen kontekstiin, esimerkiksi kirjoitettuun tekstiin, ja jonka hän paljastaa yleisölle tai kameralle.

Mietittyäni omia kokemuksiani näyttelemisestä tulin siihen tulokseen, että halusin tutkia sitä ilmiötä näyttelemisessä, joka olisi minulle itselleni kaikkein tärkein. Se olisi siis jotain, joka ylläpitäisi näyttelemistä, tuottaisi siihen tarvittavan energian. Minun oli helpointa lähteä metsästäämään tätä voimaa negaation avulla eli ajattelemalla niitä asioita, jotka estivät luontevan ja sujuvan näyttelemisen. Tuottaako sitten ongelmalähtöinen ajattelu prosessi tuloksia?

Raimo Silkelä on tutkinut luokanopettajaksi opiskelevien nuorten henkilökohtaisesti merkittäviä oppimiskokemuksia ja niiden elämäkerrallisia konteksteja. Silkelän mukaan kielteinen oppimiskokemus saattaa muuttua elämäkulun aikana kasvukokemukseksi. Tällöin henkilö tulee tietoisiksi itsestään ja ympäristöstään uudella tavalla.

Oppimiskokemusten merkitys on jatkuvassa liikkeessä autokommunikaation kautta. Autokommunikaatio on elämyksellinen, mielen sisäinen prosessi, jossa vastaanotettu viesti alkaa symboloida vastaanottajalle jotakin uutta. Silkelän mukaan tällöin ihmiselle tapahtuu mielen sisäinen tulkintakoodin muutos: hänen minuutensa ja persoonallisuutensa muuttuu ja uudistuu.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Silkelä Raimo 2000, ”Persoonallisesti merkittävät oppimiskokemukset”. Teoksessa, Jorma Enkenberg, Pentti Väisänen & Erkki Savolainen (toim.) *Opettajantiedon kipinöitä: kirjoituksia pedagogikasta*. Joensuun yliopisto: Savonlinnan opettajankoulutuslaitos, 122. Artikkelin verkossa: <http://sokl.joensuu.fi/verkkojulkaisut/kipinat/PDFt/RaimoS2.pdf>

Autokommunikaatioteorian kehittäjän, semiotiikan professori Juri Lotmanin mukaan autokommunikaatioprosessi on seuraavanlainen:

Lähettäjä > Viesti 1 > Viesti 1 > Kontekstin siirtymä > Viesti 2 > Vastaanottaja  
(Minä) (Koodi 1) (Koodi 2) (Minä)<sup>4</sup>

Näyttelijäksi oppimisen aikajana kattaa koko tähän asti eletyn elämäni ja sen merkittävät siirtymävaiheet. Autokommunikaatio toteutuu siinä omien tärkeiden oppimiskokemuksieni kautta, joille on ollut lähes aina luonteenomaista se, että ensinnäkin olen opinnut niistä niin sanotusti kantapäähän kautta ja saanut kognitiivisen oppimiskokemuksen välittömästi. Toiseksi olen saanut niistä tietoisien oppimiskokemuksen, koska ne ”eivät tapa vaan vahvistavat”. Ne ovat aluksi olleet vaikeita asioita, mutta ajan myötä olen saanut kehitettyä niiden ympärille rutiiniin. Rutiini on auttanut minua tarkastelemaan niitä sen välimatkan päästä, joka on refleктоivalle oppimiselle ehtona.

Negatiivisten asioiden kautta oppiminen tuottaa tuloksia, jos negatiivisesti väritynyttä prosessia voi ymmärtää jälkeenpäin, hyväksyy sen eikä tee negatiivisuudesta omaa näyttelemisen ammattikentällä olemisen tapaansa.

Tajusin omalla kohdallani suuremmiksi näyttelijäntyön ongelmiksi itseni sivussa olemisen eli sen, että olin tiedostamattani tai väkisin vienyt itseni pois tilanteesta. Tämän tein joko ajattelemalla mennyttä tai tulevaa näyttämötilannetta ja yrittämällä olla näin monessa paikassa yhtä aikaa, eli ylisuoritin näyttelemistäni. Ongelmatilanteissa jokin minussa käyttäytyi paniikin omaisesti tekemisen ääreen asettumista vastaan ja minulta puuttui se rauha, jolla aikaisemmin olin saanut suurimmat onnistumisen kokemukseni: rauha olla lavalla toisen näyttelijän kanssa ja katsoa sitä, mitä lavatilanne tuo meille eteen ja yhteinen näyttelemisen kokemuksemme meille antaa. Lisäksi minua vaivasi selkävammani aiheuttama kivun kokemus, jota alitajuisesti pelkäsin lähes koko ajan lavalla ollessani.

Tilanne alkoi olla minulle selvä. Ongelmani oli keskittymättömyys näytellessäni. Keskittymättömyyden hetkinä töistäni puuttui virtaavuus. Noissa hetkissä oli paljon staattista ainesta, kuin seisovaa, homeista vettä. Noina hetkinä työstäni puuttui yksi asia,

---

<sup>4</sup> Jämsä, Tuomo: ” Semiotiikka: Viestintä, Juri Lotmanin sisäisen viestinnän malli.” Internetix verkko-oppimateriaali. [http://oppimateriaalit.internetix.fi/fi/avoimet/8kieletkirjallisuus/semiotiikka/4.1.4\\_lotman](http://oppimateriaalit.internetix.fi/fi/avoimet/8kieletkirjallisuus/semiotiikka/4.1.4_lotman) (19.2.2013).

joka kuuluu onnistuneeseen ja keskittyneeseen näyttelemisen tilaan, *flow* eli virtaavuuden tunne.

### 1.1.2 *Flow ja näyttelijän keskittymisen ydin*

Mitä on flow?

Amerikkalainen psykologi **Mihaly Csikszentmihalyi** käyttää kirjassaa *Creativity* termiä *flow* optimaalisesta kokemuksesta suhteessa tekemiseen. Flow-kokemukset ovat yhteneväisiä yli kulttuuri-, kieli- ja sukupuolirajojen riippumatta toiminnasta, joka sen aiheuttaa.<sup>5</sup> Seuraavat elementit löytyvät lähes kaikista flow-kokemuksista:

1. *Tekemiselle löytyy selkeä maali ja tavoite.*  
*Flow-tilassa ihminen ei kyseenalaista suoritustaan vaan tietää tarkasti, mitä seuraavaksi tulee tehdä ja löytää välittömästi syy-seuraussuhteen tekemänsä ja toteutuneen välillä.*
2. *Työn vaativuus ja tekijän taidot vastaavat toisiaan.*  
*Suoritettava toiminta ei ole liian vaativaa tai liian helppoa, vaan tekijä tuntee olevansa kyvyiltään juuri ja juuri tekemisen vaativuustason yläpuolella.*
3. *Tekijän tietoisuus ja toiminta ovat yhtä.*  
*Ihminen on keskittynyt siihen, mitä tekee nykyhetkessä ja sulkee tarpeettomat asiat tietoisuutensa ulkopuolelle.*
4. *Epäonnistumisen pelon puuttuminen.*  
*Tietoisuus työn vaativuuden ja omien kykyjen kohtaamisesta oikeassa suhteessa antaa tekijälle rauhan paneutua totaalisesti asiaansa.*
5. *Vääränlainen itsetarkkailu häviää.*  
*Ihminen ei flow-tilassa vertaa tekemistään muiden suorituksiin ja unohtaa siten oman egonsa ja sen kasvattamisen. Hän voi myös kokea työnsä olevan osa suurempaa kokonaisuutta.*
6. *Perinteinen ajantaju katoaa.*  
*Ihminen suhteuttaa kulutetun ajan tekemäänsä asiaan eikä kelloon: sekunti voi tuntua useilta minuuteilta ja tunnit voivat kulua kuin siivillä mielenkiintoisen työn parissa.*
7. *Toiminnasta tulee autotelista<sup>6</sup>.*  
*Ihminen alkaa nauttia tekemästään sen itsensä eikä pelkästään sillä saavutettavien asioiden (esimerkiksi meriitit tai taloudellinen hyöty)*

---

<sup>5</sup> Csikszentmihalyi 1996, 111–113.

<sup>6</sup> Kreikkaa, tarkoittaa jotain joka päättyy itseensä, vastakohta *eksotelinen*.

*tuottaman mielihyvän takia.*

Miten sitten laajentaisin näyttelijän keskittymistä ilmiönä? Olin itse osa tutkimaani ilmiötä ja halusin siksi tutkia omaa näyttelijäkuvaani ja lähteä miettimään sen pohjalta määritelmää sille, mitä on keskittyminen. Mitä kaikkea se pitää sisällään? Aloitin pohtimalla onnistumisen kokemuksiani näyttelemisessä, joihin liittyy tunne hyvin tehdystä työstä ja keskittyneestä asian äärelle paneutumisesta; niitä hetkiä, jolloin työ on kiittänyt tekijäänsä.

Milloin sitten olen kokenut onnistuneeni? Satojen esityskertojen joukosta löytyy kirjavia lopputuloksia, leipääntynyttä liukuhihnatyöskentelyä ja hetkiä, jolloin olen todella kokenut luovani jotain uutta toisten kanssa, yhdistäneeni jotain uutta ennalta oppimaani. Näin olen auttanut katsojaa muodostamaan kokemukseksi jotain sellaista, joka saa hänet arvioimaan maailmankuvaansa ja suhdettaan toisiin ihmisiin uudelleen. Kun tämä on tapahtunut, ovat oma tuntemukseni onnistumisesta lavalla sekä työstä saamani palaute kohdanneet.

Jatkoin keskittymisen kartoittamista ajatusleikillä: mitä jää, jos tuosta onnistumisen hetkestä karsii kaiken turhan pois. Turhalla tarkoitan asioita, jotka eivät ole täysin välttämättömiä kyseisen hetken muodostumiselle. Kuorin näyttelemiseni flow'ta kuin sipulia, kerros kerrokselta. Ytimeksi paljastui näyttelemisen sydän, jota ilman ei ole näyttelemistä eli asioiden välittämistä, tarinan kertomista. Mikä on siis *välttämätöntä* näyttelemisen onnistumisessa? Mikä on minulle näyttelemisen ontologinen ydin? Löysin kontaktin.

Ilman kontaktia itseeni ja muihin ihmisiin ja asioihin lavalla, mitään ei välity eikä uutta synny kummallakaan puolella ramppia. Kontakti edeltää kohtaamista: kohtaamista toisen näyttelijän ja/tai yleisön kanssa. Minulle nämä ovat kaksi eri asiaa, vaikkakin sidoksissa toisiinsa. Kontakti ja kohtaaminen vuorottelevat näyttelemisen syklissä: vain jos olen ensin saanut kontaktin johonkin konkreettiseen asiaan, kuten tekstiin tai vastaan näyttelijään, olen avoin todelliselle kohtaamiselle.

Kontakti on ehto luovan kanssakäynnin syntymiselle näyttämöllä ja aidolle kontaktille antautumisella on merkittävä osuus näyttelijäntyöhön liittyvissä improvisaatiotekniikoissa, kuten Keith Johnstonen metodissa.

Näyttelijä Hans Stigelius mainitsee liseniaattityössään tiedostamisen edellyttävän kontaktia mutta jatkaa näyttelijän kykenevän kontaktiin ilman tiedostamista. Ihmisen kontaktin laadun muutos tapahtuu aina kontaktin rajalla ja on aina seurausta valinnasta. Kontaktin rajapinnalla kohtaamme toistemme erilaisuuden.<sup>7</sup>

Kontaktin kautta ihminen muodostaa myös muissa taiteen lajeissa työhönsä sisältöä. Nykytanssissa kontakti-improvisaatio tarkoittaa tanssia, jossa liike syntyy kosketuksen ja painon aistimuksista. Kontakti-improvisaatiossa on tärkeää toisen koskettaminen ja painon jakaminen, itsen ja muiden kohtaaminen painovoiman lakien vaikuttaessa, ikään kuin tanssijat olisivat vain erilaisia kappaleita tilassa.<sup>8</sup>

Tunnistan näyttelemishistoriassani tilanteita, joissa tuo erilaisuuden kohtaaminen on saanut aikaan pakenemisreaktion: olemme vastaanäyttelijän kanssa edenneet yhteiseen flow-tilaan asti, mutta juuri kontaktin muuttumisen rajapinnalla pelkään hävittäväni itseni ja katoan toiselta itseni sisään. Tämä tapahtuu helposti silloin, kun jään tuolla rajalla miettimään valintojani ja siten päädyn välitilaan, jossa henkilökohtaiset näyttelijäntyön elementit muuttuvat yleisiksi. Yritän siis olla erityinen ja muutun yleiseksi.

Fiktiivisenä esimerkkinä voidaan ajatella vaikkapa kohtausta, jossa kaksi hullua kohtaa. Jos esitän toista näistä kahdesta ja keskityn näyttelemään pelkästään yhtä luonteenpiirrettä, esimerkiksi nauran vain mielipuolisesti, jään makaamaan johonkin sellaiseen yleiseen tunnetilaan, jossa olen näyttelijänä turvassa hahmoni takana. Näin suljen itseltäni mahdollisuuden ottaa vastaan toisen tarjoamia impulsseja viedä kahden hullun kohtaamista syvemmälle tasolle: tasolle, jossa kaksi mieleltään järkkynyttä ihmistä katsoo toisiaan ja tätä kautta myös itseään. Jos yritän kohdata toisen tarjoaman impulssin ja altistua näin tilanteen vietäväksi, kohtaaminen saattaa onnistua. Käsi on ojennettu ja siihen on tartuttu. Minulla on ote vastaanäyttelijästä ja hänellä minusta. Mikäli olen vajonnut liiaksi pohtimaan itsekseni valintojani, näyttelijätoverini voi vetäistä minut takaisin lavatilanteeseen ja minä voin tehdä saman hänelle.

Liikunnan lehtori, tohtori Seppo Kumpulainen esittelee väitöskirjassaan näyttelijäntyön opettaja **Robert Cohenin** takaisinsyöttökehän, jonka näyttelijä luo rakentaessaan roolia.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Stigzelius, Hans 2010. Olla ja esittää: *Tutkielma hahmometodin vaikutuksesta näyttelijäntyöni, mukana kappaleita komiikasta!* Teatteritaiteen liseniaatin tutkinnon analyysiosia. Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitos, 54 ja 59.

<sup>8</sup> Kalha, Ulla & Lindy, Pia 2000. ”Vapautta, luovuutta, ideologiaa!” *Tanssi* 4/2000, 17

<sup>9</sup> Kumpulainen, Seppo. 2011. *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 26, 39

Näyttelijä luo itselleen oman informatiivisen ekosysteemin, jolla hän ruokkii luovuuttaan ja saa impulsseja toimintaansa jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. Takaisinsyöttökehä toimii aina, kun ihminen on tietoinen toisen läsnäolosta. Ihminen ei voi olla kommunikoimatta ympäristönsä kanssa. Näyttelemisessä keskittyminen on minulle tuo kommunikaation tila ja keskittymisen kadottaminen tästä tilasta pois liukumista.

## *1.2 Keskittymisen problematiikka näyttelijäntyössä*

Selvitettyäni, mitä keskittyminen näyttelijäntyössä minulle merkitsee, lähdin hahmottamaan mitä siitä on aikaisemmin tällä alalla kirjoitettu ja miten olin kuullut muiden näyttelijöiden asiasta aiemmin puhuneen.

Keskittymättömyys ilmeni kollegojen puheiden mukaan ainakin putoamisena lavatilanteessa, eli pohan pettämisenä ja repliikkien unohtamisena sekä mustina kohtina eli muistikatkoksina esityksissä. Muistelin lisäksi kokeidenkin teknisen virtuositeetin omaavien näyttelijöiden kärsineen puheen epäselvyydestä tai koordinaatio-ongelmista, jotka liittyvät kehon jännitystiloihin. Tulin siihen tulokseen, että keskittymisen ongelmien ja niiden ratkaisukeinojen kartoittamisella olisi tilaus näyttelijäntyön tutkimuksen kentällä.

### *1.2.1 Tutkimuksen alkumetrit ja valinnat niiden varrella.*

Tutkimukseni alkuvaiheessa halusin laajentaa keskittymisen kenttää ja ottaa näyttelijän ammatin lisäksi vertailukohteeksi toisen työn, jossa työnkuva on samalla tavalla sekä ruumiillinen että henkinen ja jossa ihminen joutuu kohtaamaan kehonsa ja mielensä asettamia rajoja. Mahdollisia tällaisia ammatteja esittävän taiteen puolelta olisivat voineet olla esimerkiksi performanssitaiteilija, muusikko ja oopperalaulaja. Minulla oli kuitenkin tuntuma siitä, että vertailukohteen löytäminen mahdollisimman kaukaa taiteitten ulkopuolelta olisi hyödyllisintä. Näin voisin pitää tutkittavan ilmiön mahdollisimman vapaana arvo- ja taidefilosofisesta keskustelusta eli siitä, minkälainen keskittyminen olisi oikeaa ja parasta tietynlaisen subjektiivisen näkemyksen kannalta. Halusin valita

vertailukohdaksi ammatin, jossa esittäminen ei olisi itsetarkoitus. Päädyin urheilijan työhön, osittain johtuen siitä vahvasta intuitiivisesta ja voimakkaan elämyksellisestä urheilijan eli telinevoimistelija tytön onnistumiseen liittyvästä kokemuksesta, joka johdatti minut marraskuussa 2005 tutkimukseni aiheen äärelle.

Sain tutkimustani aloittaessani kuitenkin ohjeen kartoittaa lisensiaattityössäni näyttelijän keskittymistä ja siirtää sen ja urheilijan keskittymisen vertaamisen väitöstyöhöni. Vaikka työni onkin lopulta siis tutkimus ainoastaan näyttelijän keskittymisestä, alussa minua kuitenkin kiinnosti verrata sitä urheilijan työhön ja miettiä, mitä onnistuminen näissä ammateissa merkitsee. Seuraavaksi vertaan lyhyesti näyttelijän ja urheilijan onnistumista.

#### *1.2.1.1 Näyttelijä ja onnistuminen*

Työssään näyttelijä joutuu päivittäin kohtaamaan sataprosenttisen onnistumisen ongelman hyvin konkreettisesti. Teatteriesityksessä hänen tuottamansa hetki on aina tapahduttuaan ikuisesti mennyt, eikä sitä voi enää muuttaa tai korjata. Samoin elokuvatyöskentelyssä tuotantoaikataulujen ja -budjettien takia yhä useammin vaaditaan onnistumista jo ensimmäisillä ostoilla. Onnistumisen pitäisi siis olla lähes selkärangassa ja se pitäisi "tuottaa" työsuorituksen oheismateriaalina kerta toisensa jälkeen ja silti säilyttää tuoreus: liukuhinnaonnistumisen lopputuloksena pitäisi joka kerta olla ainutlaatuinen ja yksilöllinen käsityöläistuote, uniikki taideteos.

Mikäli näyttelijä ei opi tuottamaan onnistuneita suorituksia ruutinin omaisesti, eli varsinainen työ ja tekemisen tavoite eivät hänen tekemisessään kohtaa, hänen motivaationsa saattaa kärsiä. Työmotivaation puuttuminen saattaa tehdä ennen pitkää hänen työnsä lopputuloksesta epätasaista. Tämä saattaa johtaa työmahdollisuuksien vähenemiseen.

Näyttelijän työssä onnistumiseen liittyy muun muassa kokonaisvaltainen instrumentin hallinta eli kyky kontrolloida ääntä ja kehoa työvälineenä sekä kyky kanavoida stressiä oikein eli käsitellä sitä niin, ettei se vaikuta negatiivisesti näyttelemishetkellä.

Työmotivaatiota ruokkivaan onnistumisen tilaan, jossa tehty työ ja tekijän taidot vastaavat toisiaan, liittyy myös taito tarkastella omaa suoritustaan analyttisesti sen aikana ja jälkeenpäin olematta kuitenkaan liian kriittinen.

Näyttelijän harjoittelukausi tähtää yleensä yhteen suoritukseen, jossa kaiken pitää olla yksityiskohtien ja muodon osalta valmista ja käyttökelpoista esitettäväksi. Vaikka esityskausi jatkuukin ensi-illan jälkeen ja esitys kypsyy esiintyjien varmuuden kasvaessa,

ensi-ilta silti on se vaihe työssä, jolloin kaikki, esimerkiksi ohjaaja, teatterinjohtaja sekä kriitikko, yleensä odottavat näyttelijän olevan valmis työssään ja johon suurimmat onnistumisen ja epäonnistumisen kokemukset näyttelijällä itsellään yleensä liittyvät. Onnistuminen näyttämöllä esityksessä, ilta toisensa jälkeen toistuvassa kertasuorituksessa, muodostaa näyttelijän ammattitaidon ja sitä kautta hänen koko ammatillisen itsetuntonsa ytimen.

Jos hän ei pysty kehittämään tästä onnistumisesta rutiinia, hän kohtaa ongelmia, jotka saattavat johtaa näyttelemisen urautumiseen ja liukuhihnatyöskentelyyn, jota ei enää motiivoi taiteellinen ja puhutteleva lopputulos vaan urakaluonteinen työstä suoriutuminen. Onnistumisen kokemuksen puuttuessa hän ei enää saavuta oleellista flow'n elementtiä eli tilaa, jossa työ ja tekijän taidot kohtaavat. Kun nämä kaksi eivät kohtaa, myös itse näyttelijäntyö ja näyttelijän omat motiivit eivät kohtaa eikä työstä tule autotelista eli sellaista, jonka tekeminen tuottaa itsessään tekijälleen tyytyväisyyden tunteen. Näyttelijä saattaa tässä tapauksessa tuntea itsensä puurtajaksi ja toisten päämäärien toteuttajaksi eikä itsenäiseksi taiteellisen sisällön tuottajaksi.

#### *1.2.1.2 Urheilija ja onnistuminen*

Kirjassa *Urheilijan psyykkinen valmennus* urheilupsykologi **Laura Jansson** käy läpi urheilijan henkistä valmennusprosessia osana kilpailuun valmistautumista. Janssonin mukaan urheilijaa, joka ei hallitse keskittymistään, uhkaa henkisen nöyryytyksen lisäksi myös fyysinen vaara etenkin taitolajeissa, kuten voimistelussa. Tämän takia psyykkisestä valmennuksesta on tullut osa urheilun arkipäivää: yhtä tärkeä osa suoritusta kuin itse kilpailu. Psyykkisessä valmennuksessa urheilija käy suorituksen vaiheet yksitellen läpi ja valmistautuu ennakolta tiedostamattomiin häiriötekijöihin, joita kilpailutilanne pitää sisällään. Hän harjoittelee keskittämään huomiokykynsä oikein, säätämään vireystilansa tarkoituksenmukaiselle tasolle, hallitsemaan ajatuskuvionsa ja levottomuustasonsa sekä keskittämään tahdonvoimansa suorituksen aikana. Kaikki edelliset ovat yhtä tärkeitä kilpailussa onnistumisen kannalta, ja yhdenkin vääristyminen vaikuttaa toisten keskinäiseen balanssiin.<sup>10</sup>

Kun palaset loksahdavat kohdalleen, urheilija voi saavuttaa oman flow-tilansa eli suoritushurmion. Se on psykofyysinen tila, jossa urheilija on täysin keskittyneenä suorituksen ja itsensä keskellä mutta säilyttää silti analyyttisen otteen tekemiseensä ja

---

<sup>10</sup> Jansson, Laura. 1982. *Urheilijan psyykkinen valmennus*. Keuruu: Otava, 40,56,57

kokee samalla käsittämättömän helppouden tunteen. Urheilutieteilijä, tohtori John Douillard kuvaa teoksessaan *Keho, mieli ja urheilu* suoritusurmiota. Douillardin mukaan laitton suoritusurmio havainnollistuu silloin, kun urheilija joutuu endorfiinihumalaan ja hänen mielensä käskää kehoa ylittämään oman kapasiteettinsa. Tämän tuloksena on kontrolloimaton suoritus, joka pahimmillaan saattaa johtaa fyysisen vamman syntymiseen. Tapahtuu anti-suoritusurmio: mieli ja keho eivät ole enää yhtä vaan ovat irtautuneet toisistaan.<sup>11</sup>

Onnistumisen paine saattaa aiheuttaa urheilijassa myös ahdistuneisuutta ennen tai jälkeen suorituksen. Kirsi Kosonen ja Heidi Soininen ovat tutkineet kilpatennispelaajien suoritukseen vaikuttavaa ahdistuneisuutta. Heidän mukaansa usein ennen suoritusta urheilija saattaa tuntea itsensä uhatuksi tavalla tai toisella, mikä saattaa aiheuttaa ahdistuneisuutta, jonka syytä ei aina osata tulkita. Ahdistuneisuutta ei kuitenkaan pidä sekoittaa pelkoon: pelolla on yleensä joku järjellinen syy, kun taas ahdistuneisuudella ei.<sup>12</sup> Ahdistuneisuuden laaduista piirreahdistuneisuus on osa persoonallisuutta, johon vaikuttaa ihmisen elämän aikana opittu käyttäytymisen laatu. Tilanneahdistuneisuus on taas satunnaista, vaikuttaa tunnetilaan lähinnä jännittyneisyyden, pelon tai huolestuneisuuden kautta ja heijastaa tietyllä hetkellä yksilön ristiriitaa ympäristön vaatimusten ja omien kykyjen suhteen. Tilanneahdistuneisuus on kuin kineettistä energiaa tai tietyissä tilanteissa vallitsevaa intensiteetin tasoa, ja siihen liittyy usein negatiivinen assosiaatio. Kognitiivinen tilanneahdistus käsittää yksilön huolenaiheet ja negatiiviset ajatukset, kun taas somaattinen tilanneahdistus viittaa hetkellisiin, eri tilanteissa vaihtuviin aktivaatiotasojen muutoksiin tai ihmisen tuntemuksiin muutoksesta.<sup>13</sup>

Oman käyttäytymisen tiedostaminen on ensimmäisiä vaiheita kohti ahdistuneisuuden säätelyä. Ahdistuneisuutta kentällä ja sen ulkopuolella voidaankin vähentää erilaisilla rentoutumisharjoitteilla. Kehon hallinnassa tärkeämpää on suorituksen onnistumisen kannalta rentouttaa pelaajan lihakset niiden jännittämisen sijasta, jotta maksimaalinen voima ja tarkkuus saavutettaisiin. Tennispelaajan turhautuessa ja hänen ahdistuksensa kasvaessa pelikentällä hänen pelirytmensä on yleensä liian nopeatempoinen. Tässä

---

<sup>11</sup> Douillard 1994, 31

<sup>12</sup> Kosonen, Kirsi & Soininen Heidi 2002. *Tilanneahdistuneisuudesta kilpatennispelaajilla*. Liikuntapedagogiikan pro gradu- tutkielma, Jyväskylän yliopisto, 1.

<sup>13</sup> Kosonen & Soininen 2002, 4

tilanteessa hänen pitää hidastaa tahtia, pitää tauot pisteiden välillä tarpeeksi pitkinä ja keskittyä vain sillä hetkellä pelattavaan pisteeseen.<sup>14</sup>

### *1.2.1.3 Flow-tilojen analogiat ja erot*

Näyttelijän suorituksessa termiä "laiton" ei voida samalla tavalla määrittellä. Yhtäläisyys urheilijan laittomaan suoritushurmioon on ehkä vain tila, jossa näyttelijä joutuu hurmioon omasta esiintymisestään, hybriksessään kadottaa kosketuspinnan omaan tekemiseensä ja näyttelee tiedostamattaan liian isolla "vaihteella" tai jää makaamaan tunnetilan tai tilanteen päällä.

Teatteriohjaaja **Anne Bogart** monien muiden tavoin näkee teatteriesityksen tilana, jossa etukäteen luodut olosuhteet luovat ympäristön, jossa katsoja itse voi tuntea kokemuksen. Valmista kokemusta ei Bogartin mukaan voi katsojalle luoda.<sup>15</sup>

Henkilökohtainen suoritushurmio sisällöllisenä arvona ei siis riitä, koska pelkkä hieno näyttelemisen kokemus ei automaattisesti vastaa hienoa katsomiskokemusta. Teatterissa pelkkä yksilön kokema henkilökohtainen suoritushurmio ei riitä vaan sitä voi hyödyntää näyttelijäntyötä helpottavana elementtinä ainoastaan, jos siitä on hyötyä koko ensemblelle, kuten tilanteessa jossa se esimerkiksi toimii kimmokkeena koko näyttelijänryhmän yhteiseen flow-tilalle. Näin siitä on konkreettista hyötyä myös suuremmalle taiteelliselle kokonaisuudelle, monen osa-alueen (mm. teksti, ohjaus, tyylilaji) summana syntyvälle lopputulokselle eli teatteriesitykselle. Urheilussa taas suosikin onnistuminen tuottaa yleensä myös kilpailun seuraajalle onnistumisen tunteen.

Yksinkertainen totuus taloudellisen suorituksen voimasta löytyy sekä suoritushurmion keskellä, juuri oikealla volyymilla voimiaan käyttävästä urheilijasta, joka on matkalla kohti loistavaa lopputulosta, että näyttelijästä, joka pystyy säätämään esityksen tasoja itsensä kautta, esimerkiksi olemalla tarvittaessa epäkiinnostava esityksen vaatiessa, vaikkapa tilanteessa, jossa tarinan ja ohjauksen painopiste on sijoitettu johonkin toiseen kohteeseen lavalla.

Tilanneahdistus ja erityisesti sen aiheuttamat somaattiset tuntemukset, kuten hengityksen ja pulssin nopeutuminen, hikoileminen tai sekaisin oleva vatsa vaikuttavat näyttelijän ja urheilijan suorituksiin. Yksilön kiinnittäessä liikaa huomiota näihin tuntemuksiin hän kadottaa helposti otteen nykyhetkeen: näyttelijä saattaa tipahtaa tilanteesta ja tennispelaaja menettää pallon, jota sillä hetkellä pelataan. Tilanneahdistuksen fyysiset

---

<sup>14</sup> Kosonen & Soinen 2002, 9

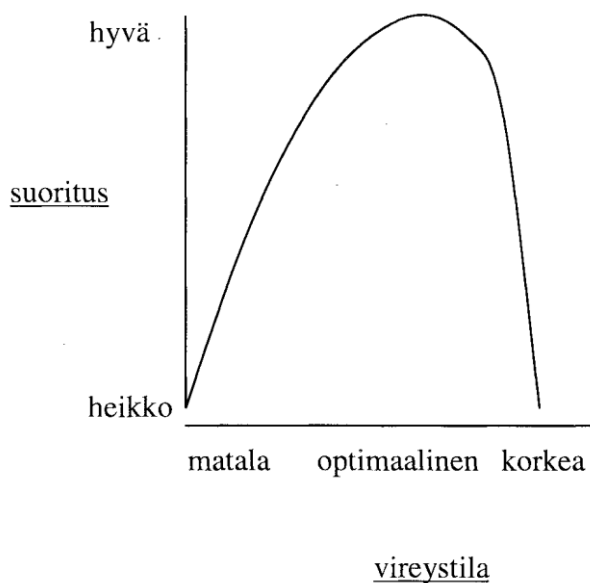
<sup>15</sup> Bogart 2004, 79

oireet saattavat pahimmillaan johtaa lavalla fight or flight -tilanteeseen, jossa näyttelijä pakenee turvalliseen menneisyyteen tai alkaa miettiä tulevaa, jotta hänen ei tarvitsisi kohdata ahdistavaa nykyhetkeä.

Molemmissa ammateissa onnistuneeseen suoritukseen tarvitaan kuitenkin tietty määrä oikeanlaista ahdistumista, joka pitää huomiokyvyn ja vireystilan optimaalisena. Urheilijan ahdistustason ollessa alhainen, hän epäonnistuu helposti, koska hän huomioi liikaa asioita ja hänen reaktionsa ovat usein hitaita ja epätarkkoja. Ahdistuneisuuden ollessa keskinkertainen huomiokyky on parhaimmillaan yksilön onnistumisen suhteen, koska hän kykenee erottamaan olennaiset ja epäolennaiset ärsykkeet toisistaan.<sup>16</sup>

Samoin näyttelijä ollessaan liian varma tulevasta suorituksestaan hän saattaa epäonnistua helposti, koska ei ole varautunut esiintymistilanteen yllättäviin muutoksiin, kuten vastanäyttelijän tippumiseen tilanteesta, ja näin ne saattavat viedä liikaa hänen huomiotaan. Urheilijan ja hänen ahdistuksensa välistä optimaalista suhdetta suorituksen aikana mitataan käänteisellä U-hypoteesilla. Se käsittää myös urheilijan omat taitotasoonsa ja ammattiinsa liittyvät kokemukset. Käänteisestä U-hypoteesista voi konkreettisesti erottaa sen optimaalisen ahdistuksen tason, joka tarvitaan onnistuneeseen suoritukseen ja joka vaihtelee yksilöstä ja tehtävästä riippuen. Kun optimaalinen taso on saavutettu, suoritus alkaa heikentyä.<sup>17</sup>

*Kuva 1. Käänteinen U-hypoteesi (Kosonen & Soininen)*



<sup>16</sup> Kosonen & Soininen 2002, 13

<sup>17</sup> Kosonen & Soininen 2002, 18

Näyttelijäntyössä etenkin kokematon yksilö saattaa heikentää omaa suoritustaan asettamalla itselleen kohtuuttomia tavoitteita. Erityisesti näyttelemiseen liittyvien tavoitteiden asettaminen vertailemalla muiden näyttelemistä omaansa saattaa aiheuttaa vääristyneen kuvan näyttelemisen tavoitteesta suhteessa realistiseen lavatilanteeseen. Usein lavalla halutaan näyttää kahden ihmisen aitoa kohtaamista, ja mikäli näyttelijän ainoa tavoite on suoriutua omassa roolissaan paremmin kuin joku toinen, se saattaa tiputtaa hänet pois aidon kontaktin hakemisesta vastaanäyttelijäänsä. Se saattaa aiheuttaa myös ahdistuneisuuden kasvamisen yli optimaalisen pisteen, ja näin näyttelijän suoritus alkaa heikentyä.

Itseään tarkkaileva näyttelijä löytää todennäköisesti hengenheimolaisensa urheilumaailmasta. Itsetarkkailu on kaksiteräinen miekka: Vääränlainen itsensä tarkkailu sekä urheilussa ja näyttelemisessä johtaa haitallisiin ajatuskuvioihin ja vie keskittymisen pois itse suorituksesta. Sillä on kuitenkin suuri merkitys osana molempien ammattien työprosessia, sekä näyttelijän apuvälineenä harjoitusvaiheessa, että osana urheilijan psyykkistä valmennusta.

Suoritusprosesseissa on toki myös selkeitä eroja. Teatterissa esittäjien henkilökohtainen valmennus loppuu yleensä ensi-iltaan, suhde ohjaajaan katkeaa ja vastuu itsensä kehittämistä suhteessa esitykseen sekä ammattiin siirtyy näyttelijälle itselleen. Urheilija taas käy yleensä kilpailun jälkeen suorituksen läpi valmentajansa kanssa. He listaavat epäonnistumiseen tai onnistumiseen johtaneet tekijät sekä laativat uuden valmennusohjelman ja strategian seuraavia kisoja varten. Urheilijan onnistuminen on yleensä sidoksissa kilpailukehyksen määrittelemään, yleisistä kategorioista (kilpailutulokset, sijoittuminen, voitto) riippuvaan onnistumiseen. Näyttelijä taas ei voi kilpailla samassa merkityksessä ja asettaa tavoitteikseen joka kerta virallisen palkinnon saamista tai kilpakumppaneiden päihittämistä, ellei kysymyksessä esimerkiksi monologikilpailu tai runomaraton, ja silloinkin tiedostettu kilpailutilanne yleensä häiritsee näyttelemistä.

#### *1.2.1.4 Huomiokyvyn nelikenttämalli urheilussa ja näyttelijäntyössä*

Perehtyessäni urheilijan keskittymiseen kiinnitin huomiota Janssonin luomaan nelikenttään, jolla hän kuvaa urheilijan huomionkyvyn jakautumista ja suuntaamista. Janssonin tekemä jako huomiokyvyn ulkoiseen ja sisäiseen kenttään tuntui vastaavan

omaa tapaan hahmottaa keskittymistä näytellessäni. Nelikenttä vaikutti myös työkalulta, jolla keskittymisen problematiikkaa olisi hyvä lähteä purkamaan auki.

Janssonin mukaan urheilija säätelee keskittymistään ja havainnointikykyään tavoilla, jotka voidaan hahmottaa seuraavan nelikenttämallin avulla.

Urheilijan huomiokyvyn suunnat ovat:

1. LAAJA SISÄINEN (käyttäjinä mm. valmentajat)
2. KAPEA SISÄINEN (käyttäjinä mm. kestävyysurheilijat, painonnostajat )
3. LAAJA ULKOINEN (käyttäjinä mm. joukkuepelaajat )
4. KAPEA ULKOINEN (käyttäjinä mm. yleisurheilijat, golfinpelaajat, keilaajat)



*Kuva 2. Urheilijan huomiokyvyn nelikenttä (Jansson).*

Urheilija säätelee huomiokyvynsä laajuutta ja suuntaa lajinsa sekä kilpailutilanteen vaatimalla tavalla. Jokaisella suunnalla on myös negatiivinen puolensa väärin käytettynä, koska ne ovat monessa tapauksessa toisensa pois sulkevia. Kuitenkaan mikään suunta ei ole välttämättä itsessään yleispätevä, vaan moni laji edellyttää eri sektorien yhdistelmiä. Huomiokyvyn oikeaa suuntaamista häiritsevät ulkoisten tekijöiden lisäksi sisäiset tekijät, kuten erilaiset pelot tai niiden kieltäminen, liian korkea tai matala valppaustaso, kyvyttömyys käsitellä omaa stressiä ja muut suoritus tasoa alentavat ajatukset. <sup>18</sup>

<sup>18</sup>Jansson 1982, 27,34,35,40

Jotta tutkimusprosessin eteneminen ja sen varrella tekemäni valinat olisivat paremmin lukijan hahmotettavissa, kuvaan seuraavaksi miten lähdin ensimmäistä kertaa soveltamaan Janssonin nelikenttää näyttelijäntyöhön. Seuraava lainaus on omasta tutkimussuunnitelmastani alkuvuodesta 2006:

”Jos nelikenttämallia halutaan tarkastella keskittymisen apuvälineenä näyttelijäntyössä, on syytä erottaa esitys ja sen harjoittelu toisistaan. Harjoiteltaessa näyttelijä käyttää itse harjoitustilanteessa sekä laajaa ulkoista että kapeaa ulkoista mallia, jolloin hän vastaanottaa informaatiota ohjaajalta ja vastaanäyttelijöiltä sekä hahmottaa esityksen vaatimia ammatillisia ja teknisiä asioita, kuten esityksen vaatimaa tyylilajia, näyttelemisen tekniikkaa, puhetekniikkaa ym. Harjoitusten ulkopuolella hän käyttää laaja-alaista sisäistä huomiokykyä opitellessaan tekstiä, hankkiessaan taustamateriaalia roolia varten ja käyttäessään omaa kokemuspiiriään sekä tunnemuistiaan rakentaessaan roolihenkilön sisäistä maailmaa. Kapea-alaista sisäistä mallia näyttelijä voi käyttää sekä harjoitustilanteessa että sen ulkopuolella etsiessään tiedostamattomia impulsseja itsestään.

**Nelikenttämalli näyttelijän apuna harjoitusvaiheessa:**

**LAAJA**

tekstin opetteleminen, roolin sisäistäminen, tunnekartan hahmottaminen <b>SISÄINEN</b>	kontaktin luominen ohjaajaan ja vasta- näyttelijöihin, informaation vastaanottaminen  <b>ULKOINEN</b>
<b>SISÄINEN</b>  tiedostamattomien impulssien etsiminen	<b>ULKOINEN</b>  tekniikan hiominen: tyylilaji, puhe, koreografia

**KAPEA**

Näyttelijä-ohjaaja Jerzy Grotowskin mukaan näyttelijän on päästävä henkilökohtaisen suojakuoren läpi oman tiedostamattoman minänsä äärelle, jotta hän voisi löytää autenttiset reaktiot ja todelliset motiivit toiminnalleen. Esityksen preesens toteutuu vain, jos näyttelijä toimii ennalta laaditun, sisäisistä impulsseista koostuvan partituurin mukaan ja altistuu sen kautta hic et nunc -ilmiölle eli tilalle, jossa näyttämöreaktio on todellinen, tässä ja nyt syntyvä teko, jossa näyttelijä paljastaa sisäisen minänsä yleisölle.<sup>19</sup> Esitystilanteessa näyttelijän työympäristö muuttuu ratkaisevasti, koska nyt hän joutuu välittämään taiteensa eteenpäin yleisölle. Häneltä vaaditaan lähes kaikkia nelikenttämallin osa-alueita, juuri oikeissa

<sup>19</sup> Grotowski 1993, 80

kohdissa. Jos laaja-alaiseen sisäiseen huomiokykyyn liittyvää analyysiä ja arviointia käytetään väärässä kohdassa, se johtaa helposti ongelmakeskeiseen ajatteluun tilanteeseen, jossa näyttelijä ratkaistessaan ongelmia löytää yhä uusia esitykseen liittyviä asioita jotka eivät ole kohdallaan. Tämän tilanteen jatkuessa pitkään näyttelijä ajautuu viimein tarkkailemaan itseään sivusta. Jatkuva kapea-alainen sisäinen huomiokyky kuten omien tunteiden ja tuntemusten tarkkaileminen, voi taas johtaa kontaktin kadottamiseen ja vieraantumiseen näyttämötilanteesta, jolloin pahimmassa tapauksessa yhteys vastaanäyttelijöihin tai yleisöön katoaa. Esitystilanteessa kaikkein tärkeintä on näyttelijälle elävä kontakti yleisöön. Grotowski puhuu toisesta olemassaolosta, jota kohti impulssit suuntautuvat<sup>20</sup>. Bogartin mukaan taiteilijat ovat aina riippuvaisia henkilöstä, joka on heidän töidensä vastaanottaja<sup>21</sup>.

### Nelikenttämalli näyttelijän apuna esitystilanteessa:

#### LAAJA

Esitykseen valmistautuminen, vireystilan nostaminen tarkoituksenmukaiselle tasolle, jännitteen luominen <b>SISÄINEN</b>	Kontaktin luominen vastaanäyttelijöihin ja yleisöön, jännitteen luominen <b>ULKOINEN</b>
<b>SISÄINEN</b> energian säätelyminen, psyykkinen kontrolli	<b>ULKOINEN</b> Koreografian toteuttaminen, esitystekniset asiat kuten vaihdot

#### KAPEA

Japanilainen näyttelijä Yoshi Oida korostaa teoksessa *Näkymätön näyttelijä* esityksen ainutkertaisuutta suhteessa suoritettavaan toimintoon. Esityksessä näyttelijä ei pysty enää harjoittelemaan ja kokeilemaan kehonsa sijoittamista, vaan hänellä täytyy olla etukäteen luotu, fyysiseen toimintaan perustuva tunnekartta, jota seuraamalla hän tekee roolin. Esityksessä näyttelijä ei voi pysähtyä katsomaan menikö liike oikein vaan kaiken täytyy olla valintaa, eikä sattumaa, ja ruumis on kyettävä sijoittamaan oikeaan pelkän tuntemuksen avulla<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Grotowski 1993, 79

<sup>21</sup> Bogart Anne 2004. Ohjaaja valmistautuu: seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suom. Arlander A. Helsinki: Like, 79

<sup>22</sup> Oida, Yoshi. & Marshall, Lorna. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Suom. Sipari, L. Helsinki: Like, 61

Amerikkalainen näytelmäkirjailija ja ohjaaja **David Mamet** toteaa näyttelijäntyön oppaassaan *Tosi ja epätosi: arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle* tiukasti ulospäin suuntautumisen olevan yksi näyttelijän velvollisuuksista ja nimeää keskittymiskykyyn panostamisen vain yhdeksi itsensä käpertymisen muodoksi. Hänen mukaansa asioiden tekeminen on mielenkiintoisempaa kuin niihin keskittyminen. Katsojaa kiehtoo näyttelijä, joka ei lainkaan välitä itsestään vaan suuntaa koko huomionsa vastaanäyttelijän reaktioihin.<sup>23</sup> Esitystilanteessa Mametin väittämän mukaan siis näyttelijälle hyödyllisiä olisivat vain nelikenttämällin ulkoinen laaja ja ulkoinen kapea alue.

Jos nelikenttämällia halutaan käyttää jonkin näyttelijäntyön metodin apuna, voidaan toisaalta myös kysyä, onko mahdollista poistaa rajat osa-alueiden väliltä, jotta jatkuva kontakti yleisön kanssa säilyisi ja jotta vuorovaikutus näyttelijöiden kesken toteutuisi? Onko mahdollista käyttää eri osa-alueita yhtä aikaa vai onko ideaali tilanne pelkästään saavuttaa vaivaton ja portaaton siirtyminen huomiokyvyn kentästä toiseen esityksen vaatimalla, ennalta harjoitellulla tavalla? Voiko flow näyttelijäntyössä olla sitä, että esiintyjä on oikeassa kentässä oikeaan aikaan? Väärällä nelikenttämällin osa-alueella operoiminen voi niin ikään olla yksi keskittymisen herpaantumiseen johtava tekijä. Kyse ei ole silloin niinkään keskittymättömyydestä vaan pikemminkin väärään kohteeseen keskittymisestä.

Edellistä ongelmaa havainnollistamaan voidaan ottaa avuksi Stanislavskin tarkkaavaisuuden piirit; pieni, keskikokoinen ja suuri<sup>24</sup>. Kärsiessään henkisistä tai fyysisistä jännitystiloista tai puheen ongelmista näyttelijä voi joutua esimerkiksi rajaamaan tarkkaavaisuuden piirin pienimpään mahdolliseen, vaikka näyttämötilanne saamaan aikaan vaatisi keskikokoista tai suurta piiriä. Tällöin hänellä on keskittymisen häiriötila, jolloin hän nelikenttämällissa toimii tilanteen vaatiman laajan ulkoisen huomiokyvyn sijasta kapean sisäisen tai kapean ulkoisen huomiokyvyn alueella.

Mielenkiintoista on tarkastella myös sitä, miten näyttelijän väärään kohteeseen keskittyminen näkyy hänen ilmaisussaan, ja tutkia katsojan suhdetta tähän ilmiöön. Lisäksi on tärkeää tarkastella sitä, vaikuttaako koulutuksen tuoma näyttelijäntyön metodi huomiopisteiden ja -kentän valintaan. On myös syytä kiinnittää huomiota keskittymisen piiriin esityksen aikana. Tällä tarkoitan niitä ulkoisia ja sisäisiä asioita, jotka näyttelijä tahtomattaan tai täysin tietoisesti päästää vaikuttamaan itseensä ja omaan suoritukseensa. Kuinka suuri merkitys on vallitsevan tilanteen eli keskittymättömyyden sekä tilanteen sisältämien stressitekijöiden hyväksymisellä tai kieltämisellä? Torjuuko näyttelijä väärään asiaan keskittymällä työhön liittyviä, hänelle vaikeita asioita? Meneekö hän näiden ongelmien taakse piiloon, jottei hänen tarvitsisi kohdata vastaanäyttelijää vai suojaako hän itseään esimerkiksi onnistumisen pakolta? Stressitekijöiden kieltäminen ja valmistautumattomuus niihin johtaa levottomuuden kasvamiseen, joka taas ruokkii ylikohonnutta valppaustasoa, ja niin on suoritustasoa alentava kierre valmis. Urheilijan levottomuustason nousulla on tutkitusti suora vaikutus tämän huomiokyvyn kapenemiseen<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Mamet, David. 1997. *Tosi ja epätosi: arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Suom. Kellomäki, V. Helsinki: Hakapaino, 20 ja 120

<sup>24</sup> Stanislavski 1938, 119–124

<sup>25</sup> Jansson 1982, 46

Näin yritin yhdistää tutkimuksen alkumetreillä näyttelijän eli itseni ja urheilijan keskittymisen. Sisäinen ja ulkoinen keskittymisen piirit kiehtoivat minua, ja lähdin hahmottamaan omaa keskittymisen karttaani sisäisen ja ulkoisen kontaktin kautta. Minun täytyi vain löytää ne näyttelemisen välineet, joilla voisin lähestyä omaa sisäistä kontaktiani omaan psykofysiikkaani ja ulkoista kontaktia ulkopuolellani oleviin asioihin, kuten vastaanäyttelijöihin ja yleisöön. Lisäksi minun oli syytä hahmottaa se näyttelemisen teoreettinen viitekehys, jota voisin tutkimuksessani käyttää.

### *1.2.2 Teoreettinen viitekehys näyttelijäntyön käyttöteoriassa ja käytännön työkalut*

Seuraavaksi tarkastelen muutamien tunnettujen näyttelijäntyön pedagogien teorioiden valossa keskittymisen problematiikkaa näyttelijäntyössä.

Venäläisen ohjaaja-pedagogi **Konstantin Stanislavskin** luomassa järjestelmässä näyttämöllinen olotila rakentuu sisäisestä ja ulkoisesta tilasta, jotka koostuvat useasta pienemmästä alajaksosta. Sisäisen ja ulkoisen näyttämöllisen tilan tukirankana on läpikäyvä toiminta, joka nimensä mukaisesti läpäisee näiden molempien lisäksi yleisen näyttämöllisen tilan ja johtaa roolin oletettuun ylitehtävään.<sup>26</sup> Stanislavskin mukaan näyttelijän keskittyessä omaan fyysiseen tilaansa ja toimintaansa hän onnistuu saamaan katsojat mukaan näyttämötahtumaan. Keskittyminen ja kyky siihen jakautuvat pienempiin elementteihin, joita ovat julkinen yksinäisyys, tarkkaavaisuuden piiri ja orientoituminen<sup>27</sup>.

Stanislavski, jota voidaan pitää länsimaisen psykologisen näyttelijänkoulutuksen merkittävimpänä kehittäjänä, toteaa näyttelijän keskittymisen jakautuvan useampaan erikokoiseen piiriin, joita näyttelijä voi käyttää apunaan kohdistaessaan huomiotaan lavalla. Stanislavskin luoman, fiktiivisen näyttelijäntyön opettajan Tortsovin mukaan näyttelijän huomion kohteet jakautuvat lavalla huomiopiireihin, jotka on jaettu niiden koon mukaan. Kaikkien suurinta piiriä rajaa vain näyttelijän oma näkökyky, ja se käsittää koko näyttämötilan, esimerkiksi sinne luodun huoneen. Keskikokoinen piiri näyttää tässä huoneessa olevan pienemmän alueen, kuten nurkkauksen, jossa sijaitsee kalusteryhmä.

---

<sup>26</sup> Benedetti, Jean. 1982. *Johdatus Stanislavskiin*. Suom. Martti Kurten. & Hannu Mäkelä. Helsinki: Painatuskeskus, 106–107.

<sup>27</sup> Benedetti 1982, 65

Pienintä piiriä, johon näyttelijä voi keskittyä Tortsov kutsuu julkisen yksinäisyyden olotilaksi. Tämä piiri on kuin pieniaukkoinen kameran suljin, joka näyttää selvästi kohteen yksityiskohdat. Siinä näyttelijä voi kokea intiimeimpiä tunteita ja ajatuksia, saada yhteyden toiseen henkilöön, tuntee tämän läsnäolon ja uskoa tälle salaisimmat mietteensä, muistella menneitä ja haaveilla tulevaisuudesta. Tortsov havainnollistaa kaikkia piirejä näyttelijäoppilaille sytyttämällä ja sammuttamalla erikokoisia valokeiloja. Esimerkiksi pienin huomiopiiri on pöytälampan valokeila.<sup>28</sup> Tortsov neuvoo, että jos piirien rajat alkavat näyttelijällä häilyä ja hävitä, tekninen keino keskittymisen palauttamiseksi on saada piiri sen kokoiseksi, että sen kykenee hallitsemaan. Näyttelijän täytyy nopeasti kohdistaa huomionsa uudelleen pieneen piiriin, jonka hallitessaan hän voi alkaa taas laajentaa huomiopiiriään.<sup>29</sup> Tästä tulee väistämättä mieleen rengasmaisen aaltojen liike, jonka kivi saa aikaan pudotessaan veteen. Tällä mielikuvalla opetettiin minulle reaktion leviämistä näyttelijän kasvoista koko fyysiikkaan Lahden Muotoiluinstituutin elokuvanäyttelemisen kurssilla 1990-luvun puolessavälissä: silloin opin, että kameran kannalta on edullisinta, jos vastaanotetun impulssin aiheuttama olotilan muutos ja ajatus lähtee näyttelijän silmistä ja laajenee siitä kasvoille ja siitä koko kehoon.

Stanislavskin järjestelmä osoittautuikin osuvan lähelle omaa ajattelua keskittymisestä. Tämä on varmaankin sen tulosta, että olen, kokemukseni mukaan, eräänlaisen post-stanislavkilaisen, psykologisen, teatterikoulutuksen läpikäymä ja ”mitä itse tekisin annetuissa olosuhteissa” -ajatusmallin kyllästämä näyttelijä. Järjestelmän käyttämää teoriaa näyttämöllisen olotilan sisäisestä ja ulkoisesta puolesta sovellan myöhemmin tutkimuksessani yhdessä urheilijan keskittymisteorian kanssa.

Mamet taas edustaa päinvastaista näkökulmaa. Mamet toteaa, ettei näyttelemisellä ole mitään tekemistä keskittymisen kanssa. Hänen mukaansa keskittymistä on mahdotonta pakottaa. Kyky keskittyä on henkiinjäämis- ja sopeutumismekanismi, ja sen tahdonalainen käskeminen on ihmiselle mahdotonta. Keskittyminen on seurausta mielekkästä fyysistä toiminnasta ja ihmisen kyvystä valita jotain aidosti häntä itseään kiinnostavaa tekemistä. Mielenkiintoinen näytelmä saa todennäköisesti esittäjänsä näyttämään kiinnostavilta lavalla.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijäntyö*. Suom. ja toim. Kristiina Repo. Helsinki: Tammi, 147–148.

<sup>29</sup> Stanislavski 2011, 150

<sup>30</sup> Mamet 1997, 120-121

Englantilainen ohjaaja ja opettaja **Declan Donnellan** puhuu kirjassaan *Actor and target* näyttelijäntyyön kohteesta. Hän ei mainitse kohteen tarkkaa määritelmää, mutta kuvaa kohteen olevan

1. aina olemassa
2. ulkopuolella, mitattavissa olevalla etäisyydellä
3. olemassa jo ennen kuin näyttelijä tarvitsee sitä
4. aina tietty ja erikoinen
5. jatkuvasti muuttuva
6. alati aktiivinen.<sup>31</sup>

Donnellan jatkaa kohteen määrittelyä rajaamalla sitä:

*"Target is neither an objective nor a plan, nor a reason, nor an intention, nor a focus, nor a motive. Motives arise from a target. A motive is my way to explaining what target has made me to do."*<sup>32</sup>

Donnellan myös mainitsee näyttelijän olevan esiintymisen aikana monta kertaa valinnan edessä. Hänen pitää valita keskittymisen ja tarkkaavaisuuden sekä näkemisen ja katsomisen väliltä. Mitään näistä hän ei voi saada yhtä aikaa parin toisen osapuolen kanssa. Keskittymällä tiukasti johonkin tiettyyn, valitsemaansa ulkopuoliseen kohteeseen näyttelijä tuhoaa tarkkaavaisuuden, joka hänelle on annettu luonnostaan. Hän palaa itsensä sisälle tarkkailemaan omaa keskittymistään. Näyttelijä voi myös vaihtoehtoisesti joko avata itsensä näkemään jotain mikä on jo olemassa tai pelkästään katsoa jotakin ja rajata muut tämän kohteen ulkopuolelle. Katsomisen voi kääntää pois päältä kuin vesihanauksen.<sup>33</sup> Donnellanin mukaan emme voi yrittää olla läsnä, koska todellisessa elämässä olemme jo läsnä emmekä voi tehdä mitään muuttaaksemme tuota tosiseikkaa.<sup>34</sup> Donnellanin ajattelumalli kohteesta, johon näyttelijän huomio suuntautuu, ja se periaate, että näyttelijän keskittymisen kohde on aina hänen ulkopuolellaan, tuntuivat molemmat hyödyllisiltä teorioilta. Ne liittyivät omiin ontologisiin ennako-oletuksiini kontaktista näyttelijän keskittymisen lähteenä, joten otin ne mukaan omaan keskittymisen malliini.

---

<sup>31</sup> Donnellan, Declan. 2005. *The Actor and the Target*. Great Britain: MPG Books Group, 17-25

<sup>32</sup> Donnellan 2005, 27

<sup>33</sup> Donnellan 2005, 34

<sup>34</sup> Oida & Marshall 2004, 67 ja 86

Stanislavski, Mamet, Cohen ja Donnellan kuuluvat kaikki enemmän tai vähemmän länsimaisen kirjoitetun, psykologisen teatteritradition piiriin. Itämaisen, satoja vuosia vanhaan jatkuvaan harjoitteluun pohjautuvan fyysisen tradition edustaja Yoshi Oida painottaa täydellisen sitoutumisen ja keskittymisen tärkeyttä. Keskittymisen voi kohdentaa joko sisäiseen tunnemaailmaan tai fyysiseen toimintaan mutta sen täytyy olla totaalista. Oidan mukaan näyttelijän on saatava ulkomaailma ja sisäinen maailmansa tasapainoon. Hänen täytyy luoda tietoisuus, joka ulottuu itsensä ulkopuolelle. Oida vertaa näyttelemistä kaksintaisteluun, jossa vastustajan lyöminen onnistuu vain keskittymällä kuolemaa pelkäämättä tämän tekoihin ja liikkeisiin eikä hengissä selviämisen ajatteluun.<sup>35</sup> Japanilaisen näyttelijäntyyön filosofian ehdotonta suhtautumista keskittymiseen käytän myöhemmin tutkimuksessa soveltaessani ohjaaja ja näyttelijäntyyön filosofi Tadashi Suzukin kehittämää näyttelijäntyyön metodia.

Aloittaessani tutkimusta minulla oli ajatus tutkimuskysymyksestä, tavoitteesta ja materiaalista vain osittain. Kysymykseni olisi: mitä näyttelijän keskittyminen on? Tavoite olisi selvittää tämä haastatteluin ja omien kokemukseni kautta ja jonkin verran taustateoriaa tukena käyttäen. Näyttelijänä minun täytyi kuitenkin löytää työkalut, jolla voisin operoida, eli tarvitsin selkeitä metodeita, joiden kautta voisin tutkimustani toteuttaa ja joiden avulla voisin tuloksia artikuloida.

### *1.2.2.1 Näyttelijäntyyön opetus TeaKissa vuosituhatluvunvaihteissa ja hahmometodi*

Minkälaisia tekniikoita ja metodeita omasta koulutushistoriastani löytyisi? Käänsin katseeni sinne.

Oma teatterikouluakani oli jokseenkin hajanaista opetuksen näkökulmasta: professorit ja opettajat vaihtuivat, ryhmäteatterin sukupolvi oli siirtymässä syrjään ja uutta aaltoa odoteltiin vielä. Ainoa varsinaisen, selkeä metodi tekstilähtöisen ja edellä mainitsemani psykologisen ”mitä minä tekisin roolihenkilönä annetuissa olosuhteisessa” - lähestymistavan lisäksi, oli silloisen näyttelijäntyyön professorin Marcus Grothin opettama hahmometodi.

Hahmometodi pohjautui Frederik Salomon Pearlsin ja Laura Posner Pearlsin hahmoterapiaan. Pearlsit olivat ottaneet uuteen metodiinsa vaikutteita Wilhelm Reichin vegetoterapeuttisesta kehoanalyysistä, Jacob L. Morenon psykodraamasta, Edmund

Husserlin fenomenologiasta, eksistentialismista ja idän filosofioista.<sup>36</sup> Hahmoterapiasta kehittyi eksistentialistinen ja lähtökohdiltaan humanistinen työskentelymenetelmä persoonallisuuden kehittämiseksi ja psykoterapeuttinen hoitomuoto, jossa pääpaino on asiakkaan itsensä kokemuksella.<sup>37</sup>

Hahmoterapiassa tärkein kysymys, jonka terapeutti esittää potilaalleen on: ”mitä nyt tapahtuu?” Terapiaistunnoissa seuraavanlainen keskustelu terapeutin ja potilaan välillä on mahdollinen:

”Miltä nyt tuntuu?”

”Pahalta”

”Miltä sinusta tuntuu, kun tuntuu pahalta?”<sup>38</sup>

Groth tutki ilmaisutapaa, jota voidaan kutsua dokumentaariseksi näyttelijäntyöksi ja jota ei voi lähestyä kohtaamatta omaa riittämättömyyttään. Jos sitä oppii sietämään, näyttelemisestä tulee tarpeetonta.<sup>39</sup> Tämä metodi vaikutti Teatterikorkeakoulussa vuosituhaten vaihteen molemmin puolin. Metodi oli minulle, vielä opiskeluvaiheessa olevalle näyttelijänalulle, sangen vieras. Yleensä Grothin näyttelijäntyöntunneilla istuttiin tuolissa ja työstettiin valittua, yleensä Tsehovin näytelmistä otettua, monologia. Huomio kiinnitettiin omiin tuntemuksiin ja siihen mikä oli kullakin näyttelemiskerralla oma senhetkinen olo tai tunne. Sitten pyrittiin löytämään itselleen paras tunnetila tai asenne puhua teksti, itse tekstin sisältöön ei niinkään kiinnitetty huomiota. Kerran muistan kontanneeni takanäyttämöltä yleisön eteen samalla puhua pälpättäneeni traagista venäläisen nuoren miehen monologia, koska minusta vain tuntui siltä. Traagisen tekstin saattoi luetella kuin kauppalistan, jos se tuntui mielekkäämmältä kuin roolihenkilön mielenmaisema. Silloin minusta tuntui vain siltä, että hahmometodissa kaikki näyttelemiseen liittyvä tehtiin oman sisäisen tunteen, ”fiiliksen” kautta. Grothin tunneilla vaikutti siltä, että näyttelijäopiskelijan jokainen oma valinta oli oikein. Toisin sanoen kaikki mikä tuntui hyvältä, oli hyväksyttävää. Näyttelijäntyöllisten valintojen perusteluiksi riitti oma sisäinen, oikea ja hyvä fiilis. Tuo oma tunne vaikutti olevan oikean tekemisen mittari ja siihen kiinni pääseminen opetuksen tavoite. Opiskelijoiden tiedustellessa

---

<sup>36</sup>Stigzelius 2010, 190

<sup>37</sup> Stigzelius 2010, 27

<sup>38</sup> Stigzelius 2010, 28

<sup>39</sup> Groth Stigzelius 2010 mukaan, 67

metodin päämääriä, he saivat usein vastaukseksi vain hymyn, olan kohautuksen ja aforismin: ”Kato, tee vaan. Don´t push the river.”

Grothin mielestä näyttelijälle tärkeää oli tyhjä hetki. Groth onkin itse todennut, ettei hahmometodia voi oikeastaan opettaa, koska jokainen on itsensä asiantuntija. Groth tavoitteli opettaessaan sitä, miten näyttelijä voi tulla toimeen ilman ohjaajaa. Mitään selkeitä periaatteita ei hänen mukaansa hahmometodissa ollut.<sup>40</sup>

Myöhemmin, vasta ammatissa ollessani ymmärsin, että metodin päämääränä oli hakea neutraalia, paineisesta ja suorituskeskeisestä näyttelemisestä vapaata olotilaa; näyttelijän sisäistä tilaa, jossa asioiden on mahdollista syntyä minkään kahlitsematta ja pakottamatta. Hahmometodista olikin minulle paljon apua, kun pääsin sen kautta tarttumaan kiinni pakonomaisesta onnistumisesta luopumisesta ja omien rajojeni hyväksymisestä roolia tehdessäni. Metodi siis vapautti minut ylisuorittamisesta lavalla ja auttoi minut monen hankalan paikan yli mm. silloin kuin jouduin laitosteatterissa esiintymään pitkiä esityspotkia yliväsyneenä. Myös teatteriryhmä RedNoseClubin esitystyyli, nykyklovneria, sisälsi paljon samoja aineksia kuin hahmometodi. Nykyklovneria onkin yksi tutkimukseni työkaluista, joten kaikista hahmometodiin liittyvistä ristiriitaisista ajatuksistani ja tunteistani huolimatta, olen paljon velkaa Grothille ja hänen aikaansaamalleen totaalille ravistukselle kaksituhattaluvun alun suomalaisessa näyttelijäntyön pedagogiikassa.

Teatterikorkeakoulussa opiskellessani en voinut tajuta hahmometodin punaista lankaa. Groth aloitti hahmometodin opettamisen heti ensimmäisellä vuosikurssilla, jolloin kaikilla opiskelijoilla ei ollut vielä oikeaa kuvaa teatterista ja sen teosten syntymisprosessista ryhmätyönä. Silloin opiskelijana ihmettelin koulun vastuuta opetuksen sisällöstä, joka tuntui muuraavan kentälle lähtevien opiskelijoiden ammatillisen osaamisen peruskiveksi väitteen, että näyttelijäntyön motivaatiopisteeksi riittää oma sisäinen tuntemukseen luottava rajattomuus.

Groth itse on todennut, että hän ei opettaessaan erityisesti yritä mitään, jottei hänellä olisi päämääriä. Silloin hän kykenee seuraamaan sitä, mikä on olennaista tässä ja nyt.<sup>41</sup> Tämä

---

<sup>40</sup> Groth Stigzelius 2010 mukaan, 70

<sup>41</sup> Groth Stigzelius 2010 mukaan, 36

päämäärättömyys näytti minusta opiskeluaikana oudolta haahuilulta ja itsetarkoitukselliselta ajattelun välttämiseltä näyttelijäntyössä.

Mutta Groth tiesi kuitenkin täsmälleen, mitä oli tuolloin tekemässä. Hän oli omalla tavallaan näyttelijänkoulutuksen ytimessä, siellä missä näyttelijöistä tehdään taiteilijoita, sisällöntuottajia. Silloin opiskelijalta odotetaan tietyn ajan jälkeen henkilökohtaista paneutumista kehitykseensä näyttelijänä. Häneltä siis edellytetään työtä itsensä kanssa, oman luovan prosessin käynnistämistä. Sen jälkeen, kun tämä prosessi on käynnistynyt, voidaan opettaa sitä, *miten* kannattaa näytellä eikä sitä *mitä* kannattaa näytellä.

Kaikesta huolimatta minusta tuntui koulun loppuessa, osittain hahmometodin ja osittain sekavan kouluajan vuoksi, siltä kuin koko näyttelemisen maailma olisi ollut autio jalkapallokenttä. Seisoin sen keskellä sakeassa sumussa, joka peitti kaiken alleen: maalit sekä kentän rajat. Mitään ei näkynyt. Peli-aika oli alussa, pallo jaloissani enkä kerta kaikkiaan tiennyt, mihin suuntaan hyökätä. Kentän laidalta joku karjui potkaisemaan pelivälineen jonnekin, eikä mielellään omaan maalin.

Hahmometodi tuntui siis minusta liian epämääräiseltä koulu-aikaisten kokemusteni takia. Se ei vain tuntunut omaltani ja oli minulle liian epämääräinen tapa hahmottaa näyttelemistä. Minulla oli myös ennakkoaavistus siitä, että sen kautta saatujen tulosten artikuloiminen olisi vaikeaa.

Minulla oli vahva intuitio siitä, että Grothin metodi olisi minulle liian kiikkerä vene sille merelle, jota olin lähdössä seilaamaan. Tarvitsin vakaampaa ja helpommin ohjattavaa alustaa, jolla kykenisin myös navigoimaan turvallisesti.

#### *1.2.2.2 Käytännölliset työkalut: menetit, joissa on selkeä muoto ja rajat*

Päätin lähteä etsimään vastausta keskittymisen ongelmiin metodeilla, joista löytyisivät tarkat rajat, säännöt ja selkeä muoto. Ne löytyivät kahdesta hyvin erilaisesta kansainvälisestä näyttelijäntyön metodista eli nykyklovneriasta ja Suzuki-metodista. Klovneriaa olin tehnyt hiukan klovniryhmä RedNoseClubin kanssa ja Suzuki-metodin löysin osittain sattumalta.

Nykyklovneriasta tuli minulle matka niihin itseni ulkopuolelta tuleviin impulsseihin, joihin minulla ei ole automaattisesti vaikutusmahdollisuutta. Suzuki-metodin avulla pääsin tutkimaan itse käynnistämäni fyysisen impulssin syntymistä, jonka jalostuminen muodoksi eli liikkeeksi, eleeksi ja puheeksi, oli minulle vielä hämärän peitossa. Suzuki-

metodin vaikutuksen kautta näyttelijän sisäisen, ei-tietoisin keskittymisen tuominen tietoiseen ja aktiiviseen lavakäyttöön on ollut omassa ajattelussani käänteentekevä. Suzuki-metodi on myös vaikuttanut opiskelemistani näyttelemisen lajeista eniten kuvaani näyttelijän keskittymisestä.

Sekä nykyklovneria että Suzuki-metodi pohjautuvat osittain tai kokonaan vanhaan teatteritraditioon ja sisältävät hyvin selkeän maailmankuvan sekä yhteiset, sovitut tavat ja lainalaisuudet, joiden avulla harjoitellaan. Molempiin sisältyy toisen näyttelijän työn kunnioitus ja vaatimus korkeasta kollektiivisesta harjoittelumoraalista. Niissä molemmissa on myös pääasiana näyttelijän harjoittelu tai esityksen muodostumisen prosessi, joka tapahtuu sekä harjoitus-, että esitystilanteessa, eli *matka* valmiiseen tuotokseen. Ne ovat siis näyttelijän näkökulmasta prosessorientoituneita, eivät päämääräorientoituneita teatterityylejä ja harjoittelumetodeja.

Käytännön reflektiivisinä työkaluina tutkimuksessani toimivat siis nykyklovneria, jota klovniryhmä RedNoseClub, jossa olen edelleen mukana, on käyttänyt jo kuuden vuoden ajan sekä Suzuki-metodi, johon olen tutustunut viidessä työpajassa ja jota olen harjoitellut jatko-opiskeluni aikana TeaKissa kokoontuvan harjoitusryhmän kanssa. Niiden rinnalla teoreettisena viitekehyksenä käytän Stanislavskin järjestelmän näkemystä huomiopiireistä ja Donnellanin teoriaa näyttelemisen kohteesta. Haastattelen lisäksi viittä näyttelijää heidän keskittymisen kokemuksistaan. Näiden työkalujen, mainitsemani viitekehyksen ja haastelumateriaalin synteesi on tutkimukseni lopputulos ja se pohja, josta jatkotutkimusta voi lähteä viemään eteenpäin.

Jotta lukijan olisi helpompi seurata työni teorian kehittelyä, avaan hieman mitä tarkoitan puhuessani seuraavana lukuun liittyvän näyttelemisen aktin sisältämistä keskeisistä tekijöistä. Käytän seuraavia ilmaisuja puhuessani eri metodien suhteesta omaan keskittymiseeni :

*KONTAKTI eli sipulin ydin näyttelemisessä, on tärkein yksittäinen tekijä näyttelijän keskittymisessä. Kontakti edeltää kohtaamista, näyttelijän oman psykofysiikan ja toisen, hänen ulkopuolellaan olevan osapuolen törmäämistä. Kontakti on ehdoton edellytys*

*impulssin syntymiselle ja näyttelemisen hetkelle eli tapahtumasarjalle, jossa kahdesta impulssista syntyy kolmas.<sup>42</sup>*

*IMPULSSI eli näyttelemistilanteen henkiin herättäjä on fyysinen tai henkinen ärsyke, joka saa lavalla tai katsomossa vastaanottajassa aikaan olotilan muutoksen ja mahdollisuuden uuden impulssin eteenpäin lähettämiseksi. Impulssin avulla näyttelijä herättää henkiin elottoman materiaalin, kuten tekstin.*

*OBJEKTI on näyttelijän sisällä tai ulkopuolella sijaitseva huomion kohde tai hänen näyttelemisensä kohde, joka sijaitsee aina hänen ulkopuolellaan.*

*HUOMION KOHDE on jokin konkreettinen elementti, ihminen tai eloton asia, johon näyttelijä yrittää saada kontaktin ja tätä kautta näyttelemisen impulssin. Nelikentässä huomion kohde voi olla sekä näyttelijän sisällä että hänen ulkopuolellaan. Lavalla huomion kohde on yleensä aina näyttelijän ulkopuolella. Suzuki-metodi vaatii kuitenkin näyttelijän keskittymistä omaan fysiikkaansa, ja sitä harjoitellessaan hänen huomion kohteensa on usein hänen sisällään.*

*NÄYTTELEMISEN KOHDE on ihminen tai muu objekti, johon lähetän impulssin ja jota kohti suuntaan näyttelemiseni. Se ei kuitenkaan ole synonyymi näyttelemisen suunnalle. Näyttelemisen suuntaa tarvitsen saadakseni impulssin, mutta impulssin voin lähettää eri paikkaan kuin mistä sen vastaanotan. Näyttelemisen kohde sijaitsee aina ulkopuolellani ja kohteessa on yleensä myös näyttelemiseni ulkoinen motivaatiopiste eli fokus.*

---

<sup>42</sup> Tässä tapahtumassa, jossa kahdesta impulssista syntyy kolmas, tapahtuu näyttelemisen kontekstissa yksityinen autokommunikaatio, jota Silkelä kutsuu elämykselliseksi mielen sisäiseksi prosessiksi, jolloin vastaanotettu viesti alkaa symboloida vastaanottajalle jotakin uutta. Näyttelemisen aktissa autokommunikaatio voidaan nähdä myös jaettuna tapahtumana eli kahden tai useamman ihmisen kohtaamisena. Tämä kohtaaminen sisältää mahdollisuuden siihen, että jokaiselle tapahtuu mielen sisäinen tulkintakoodin muutos. Vaikkei heidän persoonallisuutensa tai minuutensa välttämättä muutu tuon kohtaamisen hetkenä, kuten Silkelän teoriassa tapahtuu merkittävän oppimiskokemuksen muutettua yksilön elämäntulkintaa, siinä ihmisen sisin kuitenkin horjahtaa johonkin suuntaan ja sitä kautta uudistuu hänelle itselleen. Tämän vuoksi on selvää, että puhdas ja todellinen autokommunikaatiota näyttämöllä tai katsomossa on voimauttavaa kokea ja mielenkiintoista katsoa.

### 1.2.3 Näyttelemisen akti ja kontaktisen sisällä.

Hahmottaessani tutkimuskysymystä yritin eristää näyttelijän työstä sen varsinaisen aktin, eli kokemusvirran katkelman, jossa näyttelijä tajunnalle on annettu sisällöllinen aines. Koetin tehdä näyttelemishetkestä konkreettisen tapahtuman ja hahmottaa, mitä siinä minulle tapahtuu, ja miten? Yritin puristaa siitä mehun kuin syysomenasta.

Minulle näyttelemisen akti on holistinen, kontaktin kautta tapahtuva, vähintään kahden tekijän (esimerkiksi näyttelijä ja ulkoinen näyttelemisen kohde) välillä syntynyt holistinen ja edelleen kehittynyt kohtaaminen, josta syntyy eteenpäin välittynyt ja ulospäin näkyvä impulssi. Tämän tapahtuman keskellä tunnen olevani mielellinen ja kehollinen, näyttämöllä nykyhetkessä läsnä oleva yksilö.

Lavalla tapahtuvaa näyttelemistä, jossa kohtaan jonkin impulssin ulkopuoleltani tai sisältäni eli esimerkiksi vastaanäyttelijän, yleisön, tekstin, kinesteettisen tuntemuksen, tunteen tai emotion, voidaan ajatella virtana<sup>43</sup>. Myös tästä virrasta, jossa impulssit seuraavat toisiaan ja synnyttävät uusia, täytyy eristää jokin osa, jota voidaan tutkia ja josta voidaan määritellä keskittyminen ja sen häiriötilat.

Mikä siis on näyttelemisen se osa, joka tästä virrasta, takaisinsyöttökehästä, voidaan ottaa tutkittavaksi ja jota voidaan kutsua näyttelijän keskittymiseksi. Tämä osa on kokemuksellinen kontakti, jonka kautta saan edellä mainitsemani impulssin ja jonka kautta tunnen ja tajuan olevani läsnä itsessäni ja samaan aikaan kommunikatiivissa ympäristössäni kanssa.

Ensin täytyy selvittää, miten näyttelijän olemassaolo ja oleminen minulle näyttelemishetkellä reaalistuu eli mitä on kokonaisvaltainen eli näyttelemishetkeen ja – paikkaan sidottu näyttelemisen sisältö. Tunnen työssäni toteutuvani mielellisenä, kehollisena ja hetkessä olevana näyttelijänä, silloin kun saan visuaalisen tai kehollisen

---

<sup>43</sup> Antonio Damasio erottelee fyysisen tuntemuksen ja siitä aiheutuvan emotion. Hänen mukaansa emotionit saattavat ilmetä esim. kivun synnyttämän neuraalin hahmon aiheuttamana. Jos vaikkapa hypnoottinen suggestio suunnataan kivun aiheuttamaan emotion, ainoastaan emotion heikkenee, ei kipuaistimus. Mikäli suggestio suunnataan kipuaistimukseen, *molemmat*, kipu sekä sen aiheuttama emotion pienenevät. Jos esim. rytmihäiriön hoitoon käytetään beetasalpaajaa, myös tykytyksen aiheuttama emotion lievenee, koska estetään niiden signaalien välittyminen, jotka johtavat toimintahäiriön representaatioon.

Damasio, Antonio. 1999. *Tapahtumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy*. Suom. Pietiläinen K. Helsinki: Terra cognita 2000, 75–77.

Muistan itse kuulleen muutaman näyttelijän ja lausujan käyttäneen beetasalpaajaa hillitsemään autonomisen hermoston aiheuttamaa sydämen tykytystä esiintymisen aikana. Barret, Mesquita, Oschner ja Gross näkevät tunteen olevan intentionaalinen kokemus, joka muodostuu ihmisen psykologisen tilan ja kausaalisesti koetun tilanteen tai toiseen henkilöön liittyvän lyhytkestaisen tunnekokemuksen, affektin (engl. *core affect*) yhteisvaikutuksesta. Feldman Barret Lisa, Mesquita Batja, Oschner Kevin N. & Gross James J. 2007. ”The experience of emotion” *Annual Rev. Psychol.* 2007:58, 380.

kontaktin itseni ulkopuolelle tai pystyn näyttämään näyttämään sisältäni lähtöisin olevan psykofyysisen kehollisen kontaktin syntymän yleisölle tai vastaanäyttelijöille. Minulle tämän kontaktin syntymisen ehtona on Donnellanin mainitsema oikea huomion kohteen valitseminen. Kontaktin syntymä on lähtölaukaus sille yksityiselle ja kollektiiviselle takaisinsyöttökehälle, josta Robert Cohen puhuu. Kontaktin kautta pystyn automaattisesti valitsemaan näyttämöllä ne asiat jotka aidosti kiinnostavat minua ja ovat mielekkäitä Mametin mainitsemalla tavalla. Kiinnostuksen herätessä intentioni suuntautuu itsestäni ulos ja alan muodostaa näyttelijänä niitä persoonallisia merkityksiä joista esitystilanteen hierarkia koostuu ja joista alan näin tuottamaan näyttelemiseeni polttoainetta.

Saatan lavalla olla väsynyt ja kadottanut motivaationi näytellä mutta saadessani aidon kontaktin vastaanäyttelijääni, johon en roolihenkilönä saa katsoa, koska olen liian ujo tai pelkään tätä, alan näyttelijänä automaattisesta hakea uudestaan tätä kontaktia. Seinäjoen Kaupunginteatterissa esitin Vincent River näytelmässä Jamie- nimistä nuorta poikaa. Jamien poikaystävä Vincent on murhattu raakasti ja näytelmän alussa Jamie vetelehtii kuolleen rakastettunsa kodin ulkopuolella, mutta ei uskalla mennä sisään koska pelkää Vincentin äidin kohtaamista. Äiti huomaa Jamien ikkunasta, viimein käskee tämän sisään ja niin Jamien pakottaa itsensä astumaan äidin huoneeseen. Hän jää kuitenkin ovensuuhun norkoilemaan, eikä uskalla tulla edemmäs. Hänet on pahoinpidelty, hän on arka ja häpeissään koska pitää itseään osittain syypäänä Vincentin kuolemaan. Esitys oli kahden henkilön näytelmä, se kesti lähes kaksi tuntia ja siinä ei ollut väliaikaa. Kahden esityksen päivinä muistan olleeni välillä todella väsynyt toisen esityksen alkaessa. Tällaisen väsymyksen iskiessä motivaationi aloittaa näytelmä oli joskus kadoksissa, koska tiesin ettei hengähdyspaikkoja, joissa olisi saanut kasata itseni ja ladata akut uutta näyttämöllistä huippukohtaa varten, näytelmässä juuri ollut. Tulisimme olemaan molemmat, vastaanäyttelijäni ja minä, koko esityksen ajan lavalla. Kaikki materiaali ja energia näyttelemiseen piti siis saada melkein kahdeksi tunniksi pelkästään toisistamme ja tekstistä. Meidän piti myös ruokkia toistemme näyttelijäntyötä niin, että yleisö saisi voimakkaan katsomiskokemuksen. Astuin siis monta kertaa lavasteista näyttämölle melkoisen motivaatiokuopan vallitessa.

Pelastukseksi kuitenkin tuli monta kertaa aito kontakti, jonka sain alussa vastaanäyttelijääni, kun roolihenkilöni joutui viimein katsomaan Anitaa, Vincentin äitiä. Vaikka Jamie oli arka ja pelkäsi Anitaa, aloin näyttämölle tultuani näyttelijänä hakea

kulmieni alta kontaktia yhä tiiviimmin roolihenkilöni arkuuden läpi. Usein tuo ensimmäisen puhtaan ja rehellisen katsekontaktin kautta saatu kohtaamisen tapahtuma oli niin voimakas henkilökohtainen kokemus, että se impulssina potkaisi väsymyksestä huolimatta näyttelijän takaisinsyöttökehäni käyntiin. Se myös ruokki Jamien motiivia kertoa lisää Vincentin viimeisistä hetkistä ja pääsemään näin irti syyllisyyden taakasta. Tässä esimerkissä oman haluni löytää polttoaine esityksen käynnistämiseen katsekontaktin kautta ja roolihenkilön arkuuden välinen ristiriita oli materiaalia, joka piti minut esityksen alkaessa näyttelijänä hereillä. Olin näin myös valmiina vastaanottamaan seuraavan impulssin sisältäni tai ulkopuoleltani ja lähettämään sen eteenpäin, jotta myös vastaanäyttelijäni saisi materiaalia omaan näyttelemiseensä.

Kontaktin olemus näyttelemisessä voidaan siis hahmottaa yksinkertaisesti: kontakti on näyttelemistilanteessa kahden fyysisen tai mielellisen asian kohtaaminen, jonka kautta muodostuu tajuamisen tapahtuma näyttelijöissä tai yleisössä. Siinä kaksi asiaa kohtaa ja synnyttää kolmannen asian, eli näyttelemisen tuloksen. Tajuaminen voi olla oivaltamista, esimerkiksi näyttelijän henkilöhistorian ja tekstin yllättävää kohtaamista näyttelemistilanteessa, niin että näyttelijälle syntyy uusi psyykinen, ulospäin näkyvä olotila. Tajuaminen voi myös olla pääosin kinesteettistä fyysistä kokemista, niin että näyttelijässä syntyy ulospäin näkyvä reaktio, esimerkiksi hengityksen ja fyysisen aistin törmäämistä. Tästä esimerkkinä käy harjoite, jossa näyttelijä yrittää hengittää silmiensä läpi, niin että hänelle tulee kyyneliä, jotka voi taas liittää tekstimateriaaliin.

Mikäli keskittyminen on todella onnistunutta, näyttelijälle muodostuu Csikszentmihalyin tutkima flow-tila. Hän voi tällöin päästä myös tilaan, joka on samanlainen Douillardin suoritushurmion kanssa, sekä onnistua synnyttämään Cohenin takaisinsyöttökehän. Tämä luuppi eli kehä pysyy kasassa, on liikkeessä ja rakentuu jatkuvasti uudelleen kontaktin kautta. Keskittyminen on näyttelijän keho-mielen liikettä ja sen kontaktia toiseen objektiin. Se on liikettä näyttelijän ja toisen objektin (kuten vastaanäyttelijän, tekstin tai yleisön) välillä, niin että syntyy kolmas objekti, impulssi tai reaktio, joka välittyy eteenpäin. Eteenpäin välitetty impulssi sisältää aina viestin, jonka tarkoitus on aiheuttaa uudelleen strukturoitumista siinä kokemuksellisessa horisontissa, joka ottaa viestin vastaan. Myös näyttelijän omassa kokemushorisontissa tapahtuu uudelleen strukturoimisen prosessi, joka järjestää sen osat uudelleen elämyksellisellä tavalla.

Grotowskia mukaillen, tämän elämyksellisen tässä- ja nyt hetken eli *hic et nunc* -prosessin näyttelijä paljastaa yleisölle joko kokonaan yhdellä kertaa tai vähitellen, pala kerrallaan.

Keskittymisen häiriötila hahmottuu tutkimuksessani niiksi asioiksi ja olosuhteiksi, jotka tulevat näyttelijän kontaktin väliin ja häiritsevät sitä tai murtavat kokonaan. Näin uudelleen strukturoitumisen prosessia ei tapahdu, takaisinsyöttökehä ei toimi eikä näyttelijän viesti välity katsojalle. Takaisinsyöttökehän katkeamisen seurauksena hän ei myöskään saa kokemuksellista kontaktia enää itseensä ja omaan tekemiseensä. Esimerkkinä tästä voi mainita tilanteen, jossa oma tunteeni, vaikkapa suru, on näyttelemistilanteessa erittäin voimakas mutta mitään ei välity ulospäin. Tämä voi tapahtua esimerkiksi silloin, kun olen fyysisesti väsynyt tai tunnen voimakasta kipua, joka lukitsee ilmaisuni. Silloin voin kokea voimakkaan vierauden tunteen ja ikään kuin katsoa omaa suoritustani sivusta. Vuosikausien harjoittelun tuloksena kehittynyt tunnemuisti ja siihen liittyvä ja fyysisten toimintojen eriyttämisen ja niiden suuntaamisen liittyvä tekninen taito on saanut minut irrottamaan itseni tilanteesta, jotta kyky näytellä säilyisi. Näyttelen siis edelleen ja toimin esityksen partituurin mukaisesti sekä teen konkreettiset fyysiset toiminnot vastaanäyttelijöiden kanssa, mutta olen kadottanut kokemuksellisen kontaktin omaan tekemiseensä. Tässä tilanteessa sisältäni tulevien impulssien virta on ehtynyt ja takaisinsyöttökehäni katkennut. Tästä tilanteesta voidaan keskittymisen häiriötekijät eristää tuntemuksiksi, jotka tulevat sisältäni ja saavat minut kadottamaan itseni hallinnan ja kyvyn olla läsnä näyttämötilanteessa.

Toisessa esimerkissä minulla on konkreettinen, fyysinen työkalu näyttelemisen tukena, esimerkiksi maski tai klovnin punainen nenä. Olen näytellessään alistainen säännöille, joita maski sisältää, mutta en vielä hallitse niitä täydellisesti. Minun täytyy myös kuunnella yleisöä ja ottaa sen reaktiot huomioon näyttelemisessäni. Yhtäkkiä saatan kuulla yleisöstä yllättävän kommentin tai vastaanäyttelijöistäni saatta tehdä jotakin odottamatonta kuten esityksessä, jossa toinen klovnin pudotti yhtäkkiä banaaninkuoren päähäni kun olin kertomassa minulle henkilökohtaisesti tärkeää ja koskettavaa tarinaa. Tuossa tilanteessa oma kokemushorisonttini strukturoitui uudelleen liian nopeasti ja yllättävällä tavalla, jota minun oli vaikea hyväksyä. Näin ulkopuolelta tulevat asiat, onnistumisen paine ja suorittaminen tulivat minun ja ulkopuolisten kohteiden, vastaanäyttelijöiden ja yleisön väliin ja saivat minut tippumaan tilanteesta ja irroittivat minut klovnierian maailmasta.

Molemmissa esimerkeissä siirrän itseni pois oikealta keskittymiseni alueeltani. Ensimmäisessä tapauksessa sisäiseltä alueelta ulkoiselle siinä minun täytyy kohdata oma väsymykseni ja kipuni, hyväksyä ne ja saada kontakti ulospäin ikään kuin niiden läpi. Suorittamalla ja kieltämällä oman hetkellisen heikkouteni ikään kuin ulkoistan näyttelyni sisällöttömäksi tekniseksi suoritukseksi. Jälkimmäisessä tapauksessa klovnerian yhteydessä, eksyn kamppailemaan omien henkilökohtaisten esitykseen liittyvien tunteideni kanssa, kun minun pitäisi saada impulssit toimintaansa itseni ulkopuolelta eikä sisäpuolelta.

Takaisinsyöttökehän katkaiseva ärsyke tulee ensimmäisessä esimerkissä sisäpuoleltani ja jälkimmäisessä tapauksessa ulkopuoleltani. Molempia tapauksia yhdistää halu onnistua ja suoriutua näyttelijänä peittämällä oma kykenemättömyyteni hyväksyä yllättävää ja negatiivisesti värittyä tilannetta.

Myös Declan Donnellan näkee, että näyttelijän ilmaisun lukitsevat asiat tulevat joko hänen sisältään tai hänen ulkopuoleltaan. Donnellanin mukaan näyttelijä voi vaikuttaa vain hänen sisältään tuleviin asioihin ja tämän väitteen ympärille hän on rakentanut kuusi sääntöään näyttelyni kohteesta.

Huomioni kohde ja sen oikea valinta on äärimmäisen tärkeää oikean ja todellisen näyttelijän takaisinsyöttökehän syntymiselle. Saatan siis valita huomioni kohteen väärin ja tämä väärin orientoituminen saattaa tulla minun ja kontaktini väliin. Tämä refleksinomainen väärän huomion kohteen valitseminen, johtuu kulloisestakin tilanteestani näyttelyni hetkellä. Sijoitun näyttelyni hetkellä todellisuuteen joka koostuu lavatilanteesta, omasta sekä kanss näyttelijöideni henkisestä ja fyysisestä tilasta, aikaisempien kokemustemme heijastumisesta nykyhetkeen sekä näiden kaikkien keskinäisestä suhteesta. Väärä huomion kohde saattaa syntyä esimerkiksi kun joku tapahtuma lavalla herättää aikaisemman epäonnistumisen kokemukseni, joka aktivoituu ja kohdentaa huomioni näyttelyssäni hyväksytyksi tulemisen tunteeseen ja sen kasvattamiseen. Näin minulle on syntynyt näyttelyni hetkenä tiedostamaton itseni miellyttämisen kehä, jossa luulen saavani ja myös seuraavani aitoja yleisöltä lähtöisin olevia impulsseja naurattamalla sitä, mutta todellisuudessa kasvan vain omaa tunnettani. Saatan myös paeta epäonnistumisen pelko, eli tunnetta joka on erittäin epämiellyttävä mutta elimellinen osa näyttelijän ammattia.

Erityisesti nykyklovneriaesityksessä minun täytyy olla kontaktissa muihin saadakseni näyttelyyn tarvittavat ärsykkeet sieltä. Jos esityksessä huomioni suunta (suunta, josta olen valmis vastaanottamaan näyttelyyn tarvittavia impulsseja) kääntyy itseni sisälle kohti omia esiintymiseen liittyviä asenteita ja hyväksytyksi tulemisen tunteitani, olen hukassa. Siellä ei ole ketään, jolta voisin saada juuri nykyklovneriassa tarvittavat impulssit. Näin kadotan näyttelijäntyöstäni situationaalisuuden, joka tarkoittaa sitä paikkaa ja aikaa, juuri käsillä olevaa elävää lavatilannetta, jossa näyttelyminen sillä hetkellä tapahtuu. Impulssit näyttelyyn syntyvät ja ne vastaanotetaan ulkopuolellani nykyhetkessä, jaetussa näyttelyyn aktissa, tässä ja nyt -hetkessä. En voi saada materiaalia näyttelyyni klovnerina esimerkiksi pelkästään tunnemuististani ja etukäteen valmistellusta tekstistä.

Mikäli alan väsyä harjoitellessani sisäistä keskittymistäni Suzuki-metodin avulla, huomioni saattaa lipua huomaamattani pois omasta kehostani hakemaan kontaktia itseni ulkopuolelta. Siellä ei ole ketään, jolta saisin fyysiset impulssit harjoitteluuni, ja näin saatan kadottaa kontaktin kehooni ja keskustaani (*center of gravity*). Saatan siirtää keskittymistäni itseni ulkopuolelleni esimerkiksi siksi, että minulla on kokemushorisontissani yksityiselämässäni koettu, voimakas selkäkipu, jota pelkään treenatessani. Saatan myös pelätä tämän pelon näkyvän suorituksessani epätarkkuutena ja lepsuiluna. Pelko sammuttaa sen valokeilan ja aloitteellisuuden, jonka avulla kontrolloin fysiikkaani. Pyrin välttämään fyysistä rasitusta ja näin kadotan harjoitellessani tietoisuuden kehollisuudesta. Kehollisuus Suzuki-metodissa, tarkoittaa minulle sitä orgaanista taiteellista kokonaisuutta, jonka näyttelijän sana, liha ja ajatus sekä niiden ulos tuomiseen valittu energialaatu ja -taso, muodostavat näyttelyhetkellä.

Suzuki-metodin harjoittelun ydin on juuri oman taiteellisen materiaalin, näyttelijän sielun ja sisäisen herkkyyden näyttelyyn fyysisen toiminnan kautta. Se treenaaminen on kuin kirsikankukan piirtämistä yhä uudelleen ja uudelleen ja täydellisyyteen pyrkien. Tärkeintä ei kuitenkaan ole lopputulos, valmis kukka, vaan oman henkisen ja fyysisen matkan havainnointi sitä piirtäessä. Valmiin luonnoksen voi ripustaa seinälle mutta myös heittää roskakoriin, koska tärkeämpää kuin näyttää sitä muille, on aloittaa uuden kukan piirtäminen, eli uusi matka.

## 1.3 Tutkimuskysymykset ja tutkimusmetodi

### 1.3.1 Tutkimusmetodi ja oma kokemus tutkimuksen kohteena

Metodologialtaan tutkimukseni on juurtunut etnografiaan, tarkemmin sanottuna autoetnografiaan. Tutkimuksen alkupuolella tein valinnan määritellä tutkimuskysymykseni niin, että sen lähtökohtana olisivat sekä henkilökohtaiset keskittymisen kokemukseni että näkemykseni kontaktista keskittymisen pohjana. En pyrkinyt rajaamaan omia näkemyksiäni aiheesta pois, koska se ei olisi tarkoituksenmukaista tutkimukselle, jonka keskiössä itse olin. Autoetnografiseen tutkimusperinteeseen kuuluu kentän ja sen todellisuuden kohtaaminen tutkijan reflektoinnissa. Tutkija pyrkii myös häivyttämään henkilökohtaisen ja julkisen välisen kuilun.<sup>44</sup> Tutkija voi kirjoittaa itsensä tutkimansa maailman sisään<sup>45</sup>.

Ellis, Adam ja Bochner kuvaavat autoetnografiaa tutkimusorientaationa ja valaisevat sen historiaa artikkelissaan *Autoethnography: An Overview*. Autoetnografinen tutkimus pyrkii systemaattisesti analysoimaan (*graphy*) henkilökohtaista kokemusta (*auto*) ymmärtääkseen kulttuurista kokemusta (*ethno*). Lähestymistapana se haastaa kanoniset tavat tehdä tutkimusta ja esitellä sen kohteet ja käsittelee tutkimusta poliittisena, sosiaalisesti oikeudenmukaisena ja tiedostavana tekona.<sup>46</sup> Autoetnografia syntyi 1980-luvulla, kun tutkijat monilta eri tieteenaloilta alkoivat pohtia, miltä yhteiskuntatieteet näyttäisivät, jos ne olisivat lähempänä kirjallisuutta kuin fysiikkaa, jos ne tarjoaisivat tarinoita teorian sijaan ja jos ne olisivat tietoisesti arvokeskeisiä eivätkä teeskentelisi olevansa arvovapaita. Tässä tutkimusperinteessä tutkijat ottavat huomioon lukemattomien henkilökohtaisten kokemusten vaikuttavuuden tutkimuksen tekemiseen. Tutkija päättää esimerkiksi sen, mitä hän tutkii, milloin, missä tutkimus tehdään ja miten se toteutetaan.<sup>47</sup> Autoetnografian suuntaukset ja lähestymistavat eroavat toisistaan siinä kuinka paljon tutkija on antanut painoarvoa työssään muiden tutkimuksille, henkilökohtaiselle vuorovaikutukselleen toisten kanssa, perinteisille analyyseille, haastattelutapahtuman kontekstille ja valtasuhteille.

---

<sup>44</sup> Atkinson Rantala 2006 mukaan, ”Luku 4. Etnografisen tutkimuksen perusteet” teoksessa *Laadullisen tutkimuksen käsikirja*, 228

<sup>45</sup> Rantala 2006, 228

<sup>46</sup> Ellis Carolyn., Adams Tony E. & Bochner Arthur P. 2010 “Autoethnography: An Overview. “Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: *Qualitative Social Research, North America*, 2010: 12, 1. Artikkelin verkossa:

<<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>>. 17 heinäk. 2012.

<sup>47</sup> Ellis, Adams, Bochner 2010, 3

Seuraavat kaksi suuntausta kuvaavat oman tutkimusprosessini kulkua, vaikka se ei suoranaisesti ole kumpaakaan niistä. *Personal narratives* on lähestymistapa, jossa tutkija näkevät itsensä ilmiönä ja kuvaavat elävällä ja mielikuvia herättävällä tavalla omaa tutkimustaan ja henkilökohtaista elämäänsä. *Interactive interview* tarjoaa taas lähestymistapana ihmisten tunnepitoisiin ja arkoihin kokemuksiin syväluotaavan ja niiden yksityisyyttä ymmärtävän näkökulman.<sup>48</sup> Keskittyminen oli loukkaantumiseni jälkeen oman työelämäni yksi kipupiste jota halusin avata itselleni keskustelemalla muiden näyttelijöiden kanssa. Tutkimukseni on siis henkilökohtaisen tarinan ja toisten ihmisten kokemusten muodostava interaktiivinen kokonaisuus. Se on raportti jossa on läsnä kertomuksen muokkaantuminen ja kehittyminen kahden välisten haastattelujen sekä näiden muodostaman fiktiivisen keskustelukollaasin kautta.

Autoetnografisessa tutkimuksessa tutkija on itse kokemuksineen tutkimusmateriaalin lähteenä ja toimii refleктоimalla sekä häivyttämällä henkilökohtaisen ja julkisen välisen kuilun. Tutkijan reflektionissa kohtaavat kenttä ja sen todellisuus. Tutkija yrittää myös löytää tutkimukseen osallistuvien ihmisten elämän varrelta ne kokemukset, joilla on ollut merkittävä vaikutus heidän elämänkaarensa: ne eksistentialistiset kriisit, jotka ovat pakottaneet yksilön yrittämään oman eletyn kokemuksen analysoimista.<sup>49</sup> Omassa tapauksessani tämä tarkoittaa sitä, että pyrin haastateltavien kanssa pääsemään takaisin niihin hetkiin, jolloin keskittymisen huippu- ja laaksokohdat näyttelemisessä, onnistumiset ja epäonnistumiset olivat tapahtuneet. Eräs haastattelukysymyksistäni kuulukin:

***Voisitko kuvailla onnistuneen keskittymisen kokemuksen eli tässä ja nyt -hetken näyttämöllä, miltä se tuntuu?***

**Yumiko:** Well this is a difficult question. I think, when I'm really concentrated on a stage...actually it doesn't matter whether I am on stage or if I'm in rehearsal room. When I'm really concentrated I can see everything, so it is almost like here, but I am also up there, looking at myself on the sky, not just myself but everyone else around me. And I notice a sound of bird tripping or a bug buzzing, the wind or something dropping, like I can hear everything and also thinking about other things too, not just my performance or what I need to do at the moment. It might be even thinking about what I'm going to have dinner that night. So basically I feel that, when I'm really concentrated, It not just one thing but everything.

---

<sup>48</sup> Ellis, Adam & Bochner 2010, 4

<sup>49</sup> Ellis, Adams, Bochner 2010, 6

Olin tutkimusta tehdessäni itse koko ajan kentällä, työskentelin ja harjoittelin lähes kaikkien haastattelemani ihmisten kanssa. Pysin haastatteluissa tuomaan yhteisen kokemuksemme esiin ja yhdistämään keskittymisen kokemiseen liittyvät kysymykset esimerkiksi käynnissä olleeseen yhteiseen produktioomme tai harjoitteluprosessiin, jossa sillä hetkellä olimme. Oma päiväkirjamateriaalini kahden valitsemani metodin, nykyklovnerian ja Suzuki-metodin, harjoitusprosesseista toimi minulla tekemieni haastattelujen lisäksi reflektoinnin lähteenä. Henkilökohtaisten kokemusten peilaaminen ja niiden liittäminen käyttämäni näyttelijäntyön taustateoriaan oli helppoa, koska aikaa päiväkirjan pitämisestä oli kulunut useampi vuosi ja pystyin analyysivaiheessa etäännyttämään itseni noista kokemuksista.

Carolyn Ellis toteaa autoetnografisen tärkeimmän puolen olevan se, kuinka tutkija näyttää mitä tapahtui, eikä pelkästään kerro mitä tapahtui. Tämä onnistuu Ellisin silloin kun lukijat tuodaan tapahtumien keskelle yksityiskohtien avulla ja kun heille näytetään reaktio näihin yksityiskohtiin.<sup>50</sup> Rytmittäkseni raportointiani ja aukaistakseni vuosien varrella tekemiini ratkaisuihin johtaneita tapahtumia olen raportoinut tunnelmani aina, kun olen tullut tutkimukseni aiheen kannalta merkittävään tai henkilökohtaisesti havahduttavaan tienristeykseen tutkimusprosessin aikana. Olen ankkuroinut nämä tapahtumat, merkkipoijut, aikaan ja paikkaan ja liittänyt ne raportin jokaisen osan alkuun tai loppuun. Nämä fragmentaariset poijut ovat nimeltään ”Kipu”, ”Japani”, ”Nenät” ”Tascam” ja ”Sauna”. Nämä lyhyet kertomukset ovat reilusti lyhyttä proosaa ja niiden on myös tarkoitus tarjota lukijalle hetken hengähdystauko tutkimukseni osien välissä.

Heli Kauppila näkee väitöstutkimuksessaan autoetnografian väylänä omaäänisen mutta kommunikoivan ilmiön löytymiseen taiteelliseen tutkimuksen kirjoittamisessa, koska se metodina ottaa raportoinnissaan huomioon toiminnan, tunteen, kehollisuuden ja reflektion. Kauppila jatkaa autoetnografisen otteen korostavan omakohtaisuutta, arvostaen kuitenkin samalla suhteita ja vuorovaikutusta tutkijan ja hänen aiheensa välillä. Tutkija on erottamaton osa ympäröivää maailmaa ja kirjoittaessaan itsestään tutkija kirjoittaa myös kulttuurista, jonka edustaja on.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Ellis, Carolyn 2004. *The Ethnographic 1: A Methodological Novel about Autoethnography*. Ethnographic Alternatives Book Series. Walnut Creek, CA/USA: AltaMira Press, 142

<sup>51</sup> Kauppila Heli. 2012. *Avoimena aukikiertoon: Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähetymistapaan baletinopetuksessa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica , 26

Minulle autoetnografisessa tutkimusotteessa on ollut tärkeää löytää oman kehollisen tunteen ja näyttelemiskokemuksen kautta oikea sanallinen muoto keskittymiselle, jotta olen voinut lähestyä muiden näyttelijöiden kokemuksia siitä. Halusin tuoda heidän kokemuksensa mahdollisimman autenttisina tämän tutkimuksen lukijan eteen. Olin kiinnostunut myös siitä, näkisivätkö he keskittymisen häiriötilat samankaltaisena ilmiönä kuin itse ne koin. Halusin törmäyttää heidän näkemyksensä omien subjektiivisten kokemusteni ja taustateorian kanssa sekä selvittää, minkälaisia samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia tämä törmäyttäminen tuottaisi.

Seuratessani tätä polkua minulle aukeni uusi tapa käyttää tutkimuksen alkumetreillä löytämäni, toisen ammattikunnan harjoitusprosessiin kehitettyä psykologista työkalua Laura Janssonin kehittämää urheilijan huomiokyvyn nelikenttämallia. Janssonin nelikentästä muodostui lopulta se kehikko, jonka ympärille muurasin haastatteluvastauksista, omista kokemuksistani ja taustateoriasta talon, joka kokonaisuudessaan on tutkimukseni subjektiivinen väite näyttelijän keskittymisestä. Uskon, että omilla valinnoillaan näyttelijä voi käydä sisään tuohon taloon ja tulla sieltä ulos, sekä astua keskittymisen virran alle.

Tutkimuksen laadun määrittäminen tuotti minulle aluksi ongelmia. Sen oli tarkoitus olla tieteellinen mutta se vaihtui taiteelliseksi professori Esa Kirkkopellon ehdotuksesta syyslukukaudella 2007. Tutkimukseni sisältämien haastattelujen ja näyttelijäntyön käyttöteorian tarkoitus on ennen kaikkea sama kuin teatteriesityksenkin tavoite: herättää kysymyksiä ja avata lukijan kokemuskenttään railoja, jotka huutavat täyttymistään tai täytyvät ajan kuluessa itsestään.

Se on myös syy siihen, että olen halunnut pitää työni lisensoitun tutkinnon laajuisena enkä jatkaa sitä tähän mennessä keräämäni materiaalin pohjalta väitöskirjaan asti. Nyt koen, että minulla on vapaus keräämäni tiedon ja sen yhdistämisen pohjalta herättää kysymyksiä ja keskustelua, eikä minun tarvitse tuottaa valmiita ratkaisumalleja taiteellisiin kysymyksiin, jotka ovat usein henkilökohtaisia ja vahvasti situationaalisia.

Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Vaden kuvaavat kokemuksen jatkumoa myytillä kolmesta toisensa sisällä olevasta piiristä: korpimetsä pihapiiri ja talo. Kokemukseni taiteellisesta tutkimuksesta voidaan nähdä myös metodologisena peruskysymyksenä,

johon Hannula, Suoranta ja Vasen liittävät kokemusjatkumon hallitsemattoman korpiosuuden. Korvessa tapahtumat eivät ole pysäytettävissä, eivät mitattavissa, eivät ihmissubjektin mielivaltaisesti toistettavissa. Ainutlaatuisesta kokemuksesta, korvesta, ei voi lähteä tekemään talon osaa, pysyviä rakenteita, yksilöitä, yksiköitä ilman, että niiden ainutkertainen luonne menetetään.<sup>52</sup>

Tämän tutkimuksen tulokset ovat käyttökelpoisia ainoastaan autenttisina, samaistumisen tarjoavina kokemuksina ja keskittymisen teoriana, sekä ehdotuksena, jota voi soveltaa kenttätöyöhön ja jonka pohjalta jatkotutkimusta voi lähteä toteuttamaan.

### *1.3.2 Minkälaista tietoa tutkimus tuottaa ja mihin kysymyksiin se voi vastata?*

Tutkimukseni tarkoitus on sisältää omien kokemusteni ja haastattelujen kautta asiantuntijatietoa näyttölemisen kentältä ja toivon, että sen tuottama tieto koetaan arvokkaaksi ja sitä käytetään siellä, missä on teatterin ydin eli näyttölemishetkessä elävän yleisön tai kameran edessä. Sen sisältämien omien ja haastattelemieni ihmisten autenttisten kokemusten kuvausten on tarkoitus kartoittaa sekä mahdollisesti myös tuottaa uutta näyttelijäntöyön käyttöteoriaa.

Kari Lukan mukaan konstruktivisen tutkimusotteen ydinpiirteet edellyttävät, että se keskittyy tosielämän ongelmiin, jotka koetaan käytännössä tarpeellisiksi ratkaista, tuottaa innovatiivisen konstruktion, joka on tarkoitettu ratkaisemaan alkuperäinen tosielämän ongelma, on huolellisesti kytketty olemassa olevaan teoreettiseen tietämykseen, ja kiinnittää erityistä huomiota empiiristen löydösten reflektointiin takaisin teoriaan. Lukka jatkaa konstruktivisen tutkimuksen olevan luonteeltaan kokeellista: kehitettyä ja implementoitua uutta konstruktiota tulisi tarkastella instrumenttina, jolla yritetään havainnollistaa, testata tai jalostaa aikaisempaa teoriaa, tai luoda kokonaan uusi teoria.<sup>53</sup> Oma keskittymisongelmani on ollut minulle konkreettinen tosielämän case-tyyppinen tapaus, jonka ympärille olen rakentaa jo olemassa olevan tiedon, eli urheilupsykologian ja näyttelijäntöyön teorian, avulla mallin. Tämä malli on auttanut minua paremmin hahmottamaan ne oleelliset rakenteelliset asiat ja yksityiskohdat, jotka saavat minut kadottamaan lavatilanteessa kontaktin. Tämän mallin, näyttelijänkeskittymisen nelikentän, kautta

---

<sup>52</sup> Hannula Mika, Suoranta Juha & Vaden Tere. 2003. *Otsikko uusiksi: taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. 23° 45 niin ja näin – lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: 23, 40–41.

<sup>53</sup> Lukka, Kari 2001. ”Konstruktivinen tutkimusote.” [www.metodix.com](http://www.metodix.com).

[http://www.metodix.com/fi/sisallys/01\\_menetelmat/02\\_metodiartikkelit/lukka\\_const\\_research\\_app/01\\_johdanto?](http://www.metodix.com/fi/sisallys/01_menetelmat/02_metodiartikkelit/lukka_const_research_app/01_johdanto?) (19.2.2013)

olen myös samaistunut haastattelemieni näyttelijöiden kokemuksiin ja tutkinut näin mahdollisten yhteisten kokemusten asettumista näyttelijäntyön teorian eri osa-alueille.

Jari Metsämuurosen mukaan konstruktivinen todellisuus on eri henkilöiden suhteellista todellisuutta, vaikkakin osa tästä todellisuudesta saattaa olla yhteistä monien yksilöiden kanssa. Tietoa tästä todellisuudesta saadaan siten, että tutkija ja tutkittava ovat toisiinsa interaktiivisesti yhteydessä.<sup>54</sup> Tutkimukseni on siis näin interaktiivisen, konstruktivisen tutkimuksen raportti.

Kumpulainen siteeraa Anneli Eteläpeltoa määritellessään asiantuntijatiedon rakenteita. Asiantuntijatiedon pääkomponentit ovat praktinen, formaalinen ja metakognitiivinen tietämys. Avaan tässä näitä komponentteja siltä osin kuin se on tämän tutkimuksen kontekstissa tarkoituksenmukaista.

#### *Praktinen tietämys on*

- käytännön ongelmien ratkaisutilanteissa syntynyttä, siellä käyttöön otettua ja toimintaa ohjaavaa tietoa
- omakohtaisista kokemuksista rakentuvaa merkityksellistä, kontekstuaalista ja situationaalista tietoa
- hiljaista ja usein tiedostamattomaksi jäävää
- käytännötilanteissa käytettyä tietoa, jonka perusteita ei aina kyetä perustelemaan
- tuntumatiedon kaltaista.

#### *Formaali tietämys taas*

- on luonteeltaan julkista ja helposti kommunikoitavaa
- on sellaista, että se voidaan ilmaista käsitteellisesti ja sitä voidaan käyttää eksplisiittisesti ratkaisujen perustana
- on tietoa, jota käytetään systemaattisesti opettamisessa ja opiskelussa sekä asiantuntijuudesta kommunikoitaessa

---

<sup>54</sup> Metsämuuronen, Jari 2006 (toim.) ”Luku 2. Laadullisen tutkimuksen perusteet” teoksessa *Laadullisen tutkimuksen käsikirja*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 86

- toimii tarttumapintana kokemuksen myötä kertyvälle praktiselle tietämykselle.

### *Metakognitiivinen tietämys*

- liittyy henkilön omaan toimintaan ja sen ohjaukseen eli toiminnan itsesäätelyä koskeviin metakognitiivisiin prosesseihin
- on tarkkaavuuden suuntaamista ja hallintaa sekä käynnissä olevan toiminnan ohjausta ja valvontaa
- on luonteeltaan formaalin ja praktisen tiedon käyttöä integroivaa ja suodattavaa.<sup>55</sup>

Tarkan suomenkielisen, formaalin informaation puute tulee konkreettisesti esiin valitsemisani tutkimuksen välineissä, Suzuki-metodissa ja nykyklovneriassa. Niistä kummastakin puuttuu suomenkielinen terminologia joka jäsentäisi näiden näyttelijäntyön tekniikoiden käyttöteoriaa eli toimintakäytännöissä ilmenevää nonverbaalista osuutta<sup>56</sup>.

Kaikissa esimerkeissä en tule kääntämään näiden metodien englannin- tai ranskankielisiä termejä mutta pyrin avaamaan ne sellaisella tavalla, että lukija saa niiden lähtökohdista ja ennen kaikkea niiden sisältämästä fyysisestä toiminnasta oikean kuvan.

Keräämäni aineisto liikkuu sillä rajapinnalla, jossa Kumpulaisen mainitsema praktinen ja metakognitiivinen tietämys kohtaavat. Tutkimukseni tarkoitus onkin kysymysten herättämisen lisäksi tuottaa sitä formaalia informaatiota, joka käsitykseni mukaan keskittymisen ympäriltä näyttelemisen käyttöteoriasta vielä puuttuu. Pyrkimykseni on myös tuoda praktiselle tunteumatiedolle rakentuvaa, henkilökohtaista tietoa luettavaksi ja helpommin julkisesti kommunikoitavaksi.

Työni siis sijoittuu laadultaan sille rajapinnalle, jossa tieteellinen ja taiteellinen tutkimus kohtaavat. Sitä voi kutsua raportiksi taiteen, näyttelijäntyön, syntymiseen vaikuttavista tekijöistä. On tärkeää kirjoittaa auki myös se, ketä tutkimuksessani tarkoitan puhuessani näyttelijästä. Tämän kirjallisen työn sisältämä kokempohjainen tieto, haastatteluja lukuun ottamatta, on täysin omiin havaintoihini ja kokemuksiini pohjautuvaa. Toivon, että tutkimukseni voi vastata kysymyksiin, jotka liittyvät näyttelijäntyössä tapahtuvan keskittymisen jäsentämiseen ja sen ongelmien artikuloimiseen. Ne keskittymisen ja sen kadottamisen kokemukset, joita minulla ja viidellä muulla

---

<sup>55</sup> Eteläpelto Kumpulainen 2011 mukaan, 164–166

<sup>56</sup> Kumpulainen 2011, 166

näyttelijällä on, ovat suhteessa moneen erilaiseen näyttelemisympäristöön ja traditioon, ja näin ne myös ovat monen lukijan tunnistettavissa ja tarjoavat heille samastumispinnan.

### 1.3.3 Tutkimuskysymys

Tutkimuskysymykseni halusin juurruttaa näyttelemisen käytäntöön ja hankkia sillä keskittymisestä sellaista praktista ja metakognitiivista tietoa, jota näyttelijät työssään käyttävät ja josta ei vielä ole kokemukseni mukaan suomalaisen teatteriperinteen kentällä kirjoitettu.

Hyvän tutkimuskysymyksen tulisi kuvata, täsmentää tai korvata aiempaa tietoa. Se voisi myös tuottaa uutta tutkimusta, lisätä teoretietoa ja sen avulla tulisi voida parantaa tai tehostaa toimintaa. Mikäli aikaisempaa tutkimusta aiheesta ei ole, tutkimuskysymysten vastausten tulisi olla enemmän kuvailevia kuin selittäviä.

Ennen kaikkea hyvän tutkimuskysymyksen tulisi voida vastata kysymyksiin:

- Mitä?
- Miten?
- Kenelle?
- Mitä seurasi?<sup>57</sup>

Oma kysymykseni pohjautuu suurelta osin omiin kontaktin kadottamiseen liittyviin kokemuksiini ja niiden ontologisena pohjana on oletus, että näyttelijän keskittymisen ydin on juuri hänen kontaktinsa itseensä ja ulkopuolisiin asioihin, ja se on myös keskittymisen ydin näyttelemisessä. Keskittymisen häiriötila hahmottuu tutkimuksessani niiksi asioiksi ja olosuhteiksi, jotka tulevat näyttelijän kontaktin väliin ja häiritsevät sitä tai murtavat sen kokonaan. Näin uudelleen strukturoitumisen prosessia ei tapahdu, takaisinsyöttökehä ei toimi, eikä näyttelijän viesti välity eteenpäin katsojalle.

Tutkimuskysymykseni tutkimusta aloittaessani 2006 oli:

*Minkälaisia ovat näyttelijöiden kokemat keskittymistilan häiriöt ja mitä keinoja he käyttävät niistä irti pääsemiseksi?*

---

<sup>57</sup> Metsämuuronen 2006. "Luku 1. Metodologian perusteet ihmistieteissä." *Laadullisen tutkimuksen käsikirja*, 23

Omien reflektiivisten oppimiskokemusteni, Donnellanin teorian näyttelemisen kohteesta, Grotowskin mainitseman hic et nunc -tilan ja Stanislavskin järjestelmän keskittymisen piirien valossa kysymys muokkautui ennen tutkimushaastattelujen aloittamista muotoon: *Mitä ovat ne ulkoiset ja sisäiset häiriötekijät, jotka vaikuttavat näyttelijän kontaktiin näyttelemistilanteessa ja murtavat hänen keskittymisensä? Mitä keinoja hän käyttää palauttaakseen kontaktin?*

Seuraavissa luvuissa tarkastelen omia kokemuksiani kahden erilaisen näyttelijäntyön metodin parissa. Tutkin myös sitä, mikä on kokemukseni mukaan niiden suhde näyttelijän kommunikaatioon ja kontaktiin. Viimeisessä luvussa esittelen tekijähaastattelut, joissa olen haastatellut viittä näyttelijää omiin kokemuksiini pohjautuvilla kysymyksillä. Yhdistän lopuksi haastatteluvastauksista saadun informaation ja taustateorian.

### *3. SUZUKI-METODI*

*“The unified field of concentration:  
the visible and invisible”*

*(Ellen Lauren)*

## Japani

*(Ylioppilasteatterin studio, Helsinki 10.3.2007 – Togamuran kylä, Japani 12.8.2008)*

*Vuonna 2006, tultuani jatko-opiskelijaksi Teatterikorkeakouluun ja valittuani lisensiaattityöni aiheeksi näyttelijän keskittymisen etsin kiihkeästi niitä välineitä, joilla voisin tutkia keskittymistä ja sen ongelmia. Mietin myös, keitä haastattelin tutkimustani varten. Itsestään selvältä tuntuvat suomalaiset eri-ikäiset näyttelijät mutta haluan saada kontrastia joukkoon ja luoda siitä vielä heterogeenisemmän. Oletan, että kansalliset ja kulttuuriset erot toisivat lisää eroavaisuuksia kokemuksiin keskittymisestä ilmiönä. Päätän valita ihmiset jostain mahdollisimman kaukaa suomalaisen kulttuurin ulkopuolelta. Mutta mistä? Vaihtoehtojen tulva vaikuttaa taas suurelta, koska kohdemaita löytyy niin paljon. Päätän lyhyen harkinnan jälkeen seurata ensimmäistä intuitiotani kohdemaasta: olen jo pitkään pitänyt japanilaisesta kulttuurista. Kiinnostukseni on alun perin herättänyt sen yksinkertaisuus ja se ehdottomuus, jolla japanilaiset suhtautuvat johonkin asiaan omistautumiselle. Minua kiehtoo myös täydellisyys joka sisältyy tuohon yksinkertaisuuteen. Vaikka en tiedä mitään paikallisesta teatterikulttuurista, lukuun ottamatta niitä hyvin ohuita muistijälkiä mitä kouluaikaisilta teatterihistorian tunneilta on mieleeni jäänyt enkä ole nähnyt japanilaista näyttelijäntyötä kuin elokuvissa, uskon silti, että intuitiota kannattaa seurata.*

*Siis nousevan auringon maa.*

*Ongelmaksi muodostuu heti alussa kontaktien puute: Teatterikorkeakoululla ei ole minkäänlaisia kontakteja Japaniin eikä sieltä liioin löydy minkäänlaista teatterialan oppilaitosta, johon voisin mennä vaihto-opiskelijaksi. Asiat vaikuttavat todella hankalilta, ja olen jo vähällä luovuttaa ja lähteä jonnekin Keski-Eurooppaan; se olisi lähellä, yhteydet löytyisivät helposti ja siellä tulisi toimeen englannillakin. Kuulemani perusteella olen päätellyt, että Japanissa ei juurikaan englantia puhuta.*

*Sitten ongelmien vyyhti alkaa vähitellen avautua.*

*Maaliskuussa 2007 olen Ylioppilasteatterissa seuraamassa japanilaisen näyttelijäntyön tekniikan, Suzuki-metodin ja siihen liittyvän amerikkalaisen Viewpoints-tekniikan työpajaa. Workshopin on organisoinut kokeellisen musiikkiteatterin ensemble Kuriton Company. Viewpoints näyttää minusta hienolta liikeimprovisaatiolta. Siinä ihmiset liikkuvat flow'ssa ympäri tilaa ottaen huomioon toistensa liikkeen, arkkitehtuurin ja musiikin. Suzuki-metodi taas vaikuttaa tarkalta ja hyvin muodossaan pysyvältä tekniikalta ja ihmiset suorastaan maagisen keskittyneeltä tehdessään sitä. Katsoessani demoa alan vähitellen aavistaa, että tuossa saattaa olla viimein väline, jonka kautta voisin yrittää hahmottaa keskittymisen ongelmia. Tekniikassa näyttää olevan ne rajat ja lainalaisuudet, joita tarvitaan, jotta sitä voisi käyttää tutkimuksen apuna. Demonstraation jälkeen nykäisen kurssin vetäjää, amerikkalaisen SITI Companyn taiteellista vastaavaa Ellen Laurenia hihasta ja kysyn, missä voisin tutustua lähemmin tekniikkaan. Häneltä saan kuulla, että metodia opetetaan Yhdysvalloissa sekä ajoittain Japanissa, mutta niin suljetussa piirissä, että sinne pääseminen edellyttää vuosien harjoittelua ja on muutenkin aika mahdotonta. Päätän silti yrittää.*

*Lokakuussa 2007 kirje kolahtaa Koskelantien asuntonne postiluukusta: Kulttuurirahasto on myöntänyt minulle apurahan opintoihin Japanissa. Nyt on pakko aloittaa työ päästäkseni tuolle Japanissa pidettävälle kurssille, löytääkseni sieltä haastateltavat näyttelijät ja ennen kaikkea toteuttaakseni haastattelut japaniksi. Aloitan japanin opinnot Helsingin Ammattikorkeakoulun tekniikan ja liikenteen osastolla ja samaan aikaan alan kehittää strategiaa tuolle kurssille pääsemiseksi: hankin suosituskirjeitä mm. työni ohjaajalta Kati Outiselta ja muilta Teatterikorkeakoulun päättäviltä tahoilta. Käännätän ne englanniksi ja lähetän ne Japaniin. Aloitan myös soittorumban saadakseni oikeat ihmiset Japanista langan päähän. Yhä uudestaan ja uudestaan soitan saadakseni kiinni oikean ihmisen oikeana aikana (aikaero Suomen ja Japanin välillä on kahdeksan tuntia.)*

*Pitkään aikaan ei asiassa tapahdu mitään edistystä. Soitan taas kurssin järjestävän tahon johtajalle ja tiedustelen äärimmäisen kohteliaasti ja varovasti, onko minut hyväksytty kurssille. Saan kuulla, että ajankohtaa ei ole päätetty, ja heti perään tiedustellaan, onko minulla kiire jonnekin. Vastaan takaisin äärimmäisen kohteliaasti: "Of course not. Just take your time".*

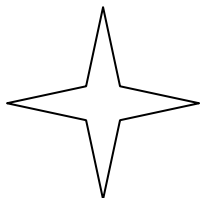
*Odotellaan.*

*Joulu-, tammi- ja helmikuu kuluvat raapivan hitaasti ohitse, kärvistelen yksiössäni Sturenkadulla epätietoisuuden pinteissä, kun Japanin pää pysyy hiljaisena. Sitten maaliskuussa 2008 saan sähköpostitse tiedon, että minut on hyväksytty Suzuki Method Actor Training Workshopiin Japaniin heinä-elokuun taitteessa kuluvaan vuotta. Eipä muuta kuin kartta esille ja paikallistamaan Togamuran kylää. Se löytyy Luoteis-Japanista, Toyaman maakunnasta keskeltä Japanin Alppeja.*

*Sinne siis.*

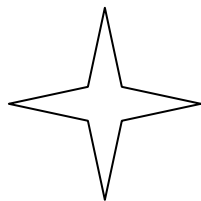
*Ongelmana ovat edelleen strukturoidun haastatteluni kysymykset, jotka ovat edelleen suomeksi tietokoneellani. Niille pitää tehdä jotain. Teen seuraavan suunnitelman: käännetän kysymykset sekä japanilaisiksi kirjoitusmerkeiksi että roomalaisiksi kirjaimiksi niiden ääntämisasuun ja opettelen japanin alkeis-jatkokurssilla oppimani pohjalta ääntämään kysymykset oikein haastattelutilanteessa. Taltioin vastaukset ja käännetän ne nauhalta japanista suomeksi, kun olen palannut takaisin. Ei tunnu kovin vedenpitävältä, mutta muutakaan en keksi.*

*Puoli vuotta kuluu, rahoitan tutkimustani turvatarkastajan työllä Helsinki-Vantaan lentokentällä. Sen läpi kulkee tuona aikana tuhansia ja taas tuhansia ihmisiä, jotka pitää tarkastaa ja tarvittaessa ottaa heiltä pois ne esineet ja aineet, joita ei lennoille saa viedä. Kannan virkapukuni taskussa japani-suomisanakirjaa, ja aina sunnuntaisin yritän päästä työvuoroon portille 33. Sen läpi tulevat non-shengen lennot mm. Kaukoidästä. Työkavereitani ei erityisesti kiinnosta kommunikoida Tokion ja Nagoyan lentojen matkustajien kanssa, mutta minä odotan innolla kontaktia japanilaisiin, änkeän itseni joskus suhteellisen haastaviinkin takavarikoimistilanteisiin ja joudun usein kiipeliin kielimuurin takia. Viimein sitten koittaa heinäkuun loppu 2008, kesäteatterin esitykset ovat ohi ja elokuun ensimmäisenä maanantaina, mieli keveänä ja laukussani tuliaisiksi aiotut Aalto-maljakot, astun lentokoneeseen läpi portin numero 33. Kone ottaa korkeutta ja vähitellen sen nokka kääntyy kohti Honshua, Japanin pääsaarta.*



*Porrastetuista bambutatameista rakennettu katsomo on lähes tyhjä. Vain vanha mies istuu jalat ristissä keskellä sitä ja tarkkailee meitä. Hän katsoo ja viisitoista näyttelijää mustilla alumiinilevyillä päällystetyllä näyttämöllä yrittävät suoriutua henkensä edestä. Tai ainakin minä yritän. On keskipäivän treenitunti, ja olen harjoitellut jo tunnin muun ryhmän kanssa Suzuki-metodin perusteita. Elokuun keskipäivän kuumuus vyöryy sisään harjoitustilanamme toimivan Gassho-maalaistalon avatun paperiseinän kautta. Aurinko paistaa sisään ja saa aikaan vastavalon, joka paljastaa vain istuvan ihmisen ääriviivat. Yritän pysyä rytmissä, liu´utan jalkaani ja koetan kohdentaa fokusta avonaisesta seinästä paljastuvaa, kaukaista vuorenhuippua kohti. Hiki valuu, pusertuu valtoimenaan ulos huokosistani. Ainoat äänet ovat japaninkieliset käskyt: ichi! ni! san! shi! sekä terävät napsahdukset, kun sisään lentäneet isot hyönteiset tippuvat kuolleina alumiinille harjoittelijoiden yrittäessä salaa hätistää niitä kimpustaan. Varovasti vilkaisen ääreisnäölläni ainoaa katsojaa, hänen yksinäistä tummaa hahmoaan tatamilla. ”Pitkö tuonkin juuri tänään, juuri nyt, tulla katsomaan?”, tajuan ajattelevani ja samalla hetkellä jään jälkeen seuraavasta iskusta ja minun on palautettava fokus vuoreen. Puren huultani ja yritän vaikuttaa yhtä rennolta ja itsensä hallitsevalta harjoittelijalta kuin korealaiset kollegat vieressäni. En vain pysty, ja se jos mikä ottaa suomalaista suorittajaa päähän.*

*Äkkiä huomaan minua häirinneen hahmon kadonneen ja tila on jälleen tyhjä. Jäljellä olemme vain me, harjoituksen vetäjä Ellen ja hyönteiset. Tadashi Suzuki on poistunut huomaamattani rakennuksesta.*



*Tihkusade tuntuu tulevan joka suunnasta ja se imeytyy vaatteideni läpi. Väsyttää. Kello on hiukan vaille kuusi ja Togassa on alkamassa aamu. Kurssimme on päättynyt edellisenä päivänä ja huipentunut näytökseen, jossa olimme harjoitelleet SCOT-ryhmän näyttelijöiden ja Suzukin itsensä katsellessa. Kaikki muut kurssilaiset olivat lähteneet jo*

*auringon nousun aikaan, ja seison yksin samassa sillankorvassa, johon pikkubussi jätti minut kymmenen päivää aikaisemmin.*

*Katselen hajamielisesti sumun kietomaa Momose-jokea ja äkkiä ymmärrän jotain olennaista. Tajuan, että olen Suzuki-metodin kautta päässyt raapaisemaan jotain sellaista, josta kaikki näyttelemisen versoaa.*

*Minulle on tapahtunut jotain hyvin merkittävää.*

*Noina päivinä yhdessä muiden, eri puolilta maailmaa tulleiden ihmisten kanssa pääsin puhutun kielen ulkopuolella solahtamaan alkumereen, teatterin tekemisen sulaan kiviainekseen. Tuota puhdasta, sataprosenttisen sulaa alkukiveä nykyään näkee liian usein jo valmiiksi jähmettyneenä ja urautuneena, eroosion kuluttamana.*



***Momose-joki, Togamurassa Japanissa.***

## 2.1 Suzuki-metodi – globaali metodi

*What I have developed, is a kind of physical grammar for actors in performance, based on my own ideas.*

*...The value of my training can be said to begin and end with the feet.*

*Tadashi Suzuki*

Tadashi Suzukin kehittämä systemaattinen tapa opettaa näyttelijän työtä on tätä kirjoittaessani lähes neljänkymmenen vuoden ikäinen<sup>58</sup>. Se on levinnyt ympäri maailmaa hänen oppilaidensa ja heidän opettamiensa ihmisten mukana. Suzuki-metodin taustalla on sen kehittäjän ja hänen perustamiensa teatteriryhmien (mm. SCOT ja SITI) vuosikymmenten kehitystyö sekä tuhansia ja taas tuhansia harjoitustunteja. Se on tapa olla maailmassa ja, kuten useat teatterimuodot, sekin on fyysistä muotoa ja lavatyöskentelyä, jonka sisältöä ja filosofiaa on mahdotonta määritellä tyhjentävästi tai tehdä näkyväksi paperilla. Yritän seuraavassa luvussa kuvailla metodin pääpiirteitä ja puhua siitä pääasiassa suhteessa omaan aiheeseeni eli keskittymiseen.

Suzuki-metodi on syntynyt ohjaajan tarpeesta kehittää pitkän tähtäimen harjoitusmetodi, jolla hänen ryhmänsä uudet jäsenet saataisiin mukaan produktioihin, jotka pyörivät vuosikausia Japanissa sekä muualla maailmalla. Länsimaisessa teatteriperinteessä kirjoitetulla sanalla on pitkä perinne, kun taas itämaisissä teatterikulttuureissa on vahva harjoittelun ja fyysisen työn perinne. Suzuki on ottanut oman kulttuurinsa perinteisistä teatterityyleistä, kuten no- ja kabuki-teatterista, niiden tekniikan käytännöllisimmät osat ja liittänyt ne omiin havaintoihinsa ihmisen jokapäiväisistä tavoista käyttäen kehoaan puhuessaan<sup>59</sup>. Osan tekniikan perusliikkeistä Suzuki on ottanut eri ohjauksistaan, ja monet liikkeistä ovat näyttelijöiden kehittämiä. Näin voidaan sanoa niiden olevan eräänlaista näyttelijäntyön perimätietoa, joka on matkannut suhteellisen muuttumattomana vuosikymmenten läpi mantereelta toiselle. Esimerkiksi järjestelmänsä kuuluvan perustekniikka nelosen Suzuki on kaapannut ohjaamansa *Macbeth*-produktion noitia esittävilta näyttelijöiltä ja yksi tekniikan monista kävelytyyleistä, ”cockroach”, tulee suoraan 80-luvulta, *Kolmen Sisaren* esityksestä, jossa näyttelijän piti tuoda salamannopeasti lavalle iso vati täynnä vodkaryyppyä ja poistua samanlaisella vauhdilla.

---

<sup>58</sup> Allain Paul 2009 *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*. United Kingdom: Methuen Drama, 96

<sup>59</sup> Suzuki Tadashi 1985, *The Way of Acting*. New York: Theatre Communications Group, 17

Metodin monissa harjoitteissa pyritäänkin liikkuman tilassa vaivattoman näköisesti pitämällä keskiruumiin rytmi koko ajan samana ja pyrkimällä yläkehon täydelliseen rentouteen.

Mielenkiintoisinta on kuitenkin työ, jonka metodi on tehnyt kolmen vuosikymmenen aikana tuhansien näyttelijöiden fysiikalle: japanilaisen kulttuurin viitekehosta on jalostunut kansainvälinen psykofyysinen näyttelijän kehonkuva, jonka oppilaat ympäri maailmaa ovat omaksuneet. Alun perin japanilaisen näyttelijöiden tarpeisiin kehitetystä, no- ja kabuki-teatterin liikkeisiin perustuvasta metodista on kehittynyt harjoittelukieli, joka yhdistää näyttelijöitä mantereelta toiselle: Brasiliasta Suomeen, Australiasta Koreaan ja niin edelleen. Suzukin monista eri aineksista luoma metodi ei perustu puhuttuun sanaan ja on sen vuoksi pystynyt kehittämään eräänlaisen universaalin ruumiintekniikan. Sen harrastajat ympäri maailmaa voivat kohdata aidosti harjoituksissa, puhutun kielen ulkopuolella. Se on eräänlainen kinesteettinen sanakirja, jonka omaksuttuaan voi lähteä melkeinpä mihin maanosaan tahansa ja löytää sieltä teatteriryhmän, jonka Suzuki-harjoituksiin voi saman tien osallistua.

### 2.1.1 Tekniikka

*"The act of stamping and pounding not only signifies pushing down on the enemy, suppressing him or driving him away, but suggests as well the calling forth of the energy of an object of worship, the taking of that energy into oneself bringing ripeness of that life energy. Such gestures can drive away evil spirits and bring about magical results, permitting the good spirits into body of performer with strength greater than that of the bad."<sup>60</sup>*

Tadashi Suzuki uskoo näyttelijän fysiikan tajun lähtevän hänen jaloistaan.<sup>61</sup> Lähtökohta on sama kuin japanilaisissa teatterimuodoissa, mutta maan polkemisella ja kontaktilla maahan on kulttuurisesti pitkä historia muidenkin kansojen uskomuksissa sekä eri taidemuotojen, kuten baletin käsitteistössä. Kristinuskosta merkki maahan iskemisestä löytyy Vanhasta Testamentista, Mooseksen lyödessä sauvallaan kalliota hänen etsiessään vettä kansalleen sen lähdettyä Egyptistä kohti luvattua maata.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Suzuki 1984, 14

<sup>61</sup> Suzuki 1984, 9

<sup>62</sup> Suzuki 1984, 15

Suzuki-metodi on korkea keskittymisen tasoa vaativa näyttelijäntyön tekniikka, jossa harjoittelijan havainnot tulevat sisäisten huomioiden kautta eivätkä dialogista harjoitusten vetäjän tai muiden osallistujien kanssa. Se vaatii osallistujilta ehdotonta motivaatiota mutta näyttää myös henkilökohtaiset ongelmakohdat näyttelijäntyössä ja on lamppu, joka valaisee pimeät ja epäselvät kohdat kehon artikulaatiossa.

Suzuki-metodi perustuu tarkkoihin liikesarjoihin, joiden perustana on impulssien antaminen kehon keskustaan lattiakontaktin eli sen voimakkaan ja rytmillisen polkemisen kautta, ja näin kehon keskustassa sijaitsevan ilmaisuvoiman herättäminen ja kultivoiminen. Monista jalan maahan iskemisharjoituksista voi mainita Stomping Shakahatchi -harjoituksen. Siinä näyttelijä pyrkii kolmen minuutin ajan horjuttamaan kehonsa keskustaa polkemalla lattiaa musiikin tahdissa rytmikkäästi säilyttäen koko ajan saman energian ja volyymin polkemisessa. Metodilla kehitetään tasapainoa, puheilmaisua ja hengitystekniikkaa enemmän keskustalähtöiseksi. Harjoittelu pitää sisällään muun muassa erilaisia kävelytyylejä; seitsemän erilaista, numeroituihin vaiheisiin jaettua perusliikettä; musiikin rytmiin toteutettuja hitaita kävelytekniikoita sekä patsasharjoitteita, jotka toteutetaan erilaisissa vertikaalisissa ja horisontaalisissa tasoissa istuen tai seisten.

Tavoitteena on saada käyttöön modernin teatterin hukkaama näyttelijän eläimellinen energia, jota käytetään mm. antiikin draamoissa, ja kehittää hänen tahtoaan ja keskittymistään. Metodissa käytettävä puhe on energian suuntaamista, itsensä mielenkiintoiseksi tekemistä niin, että yleisö jaksaa seurata näyttämön tapahtumia. Näyttämölle on aina mentävä tekemään jotain uutta ja löytämään itsestään jotain ennen havaitsematonta. Suzuki-metodi on kaukana naturalistisesta näyttelemisestä ja pikemminkin lähempänä realismia. Yleisölle roolihahmot konkretisoituvat kohotettuna ja kontrolloituna energiatasona, joka näyttelijän pitää saavuttaa: energiana, joka on esimerkiksi murhaajalla tai rakastajalla. Näyttelijän on hallittava kaksi ilmaisun tasoa, jotka hänen on yritettävä yhdistää: sisäinen ja henkilökohtainen taso, jossa on hänen viestinsä maailmalle sekä ulkopuolinen, fyysinen taso. Sana on näiden välissä. Se on väline, joka herättää nämä maailmat ja tekee ne ja niiden viestit näkyväksi. Vaikka Suzuki on harjoittelumetodi, jolla ei ole yleisöä, harjoittelijan on silti mielletävä itsensä yleisön eteen, kuviteltava olevansa lavalla ja harjoitellessaan tehtävä samat valinnat kuin varsinaisessa esityksessään. Esiintyjällä on harjoituksissa tilanne siis koko ajan päällä ja

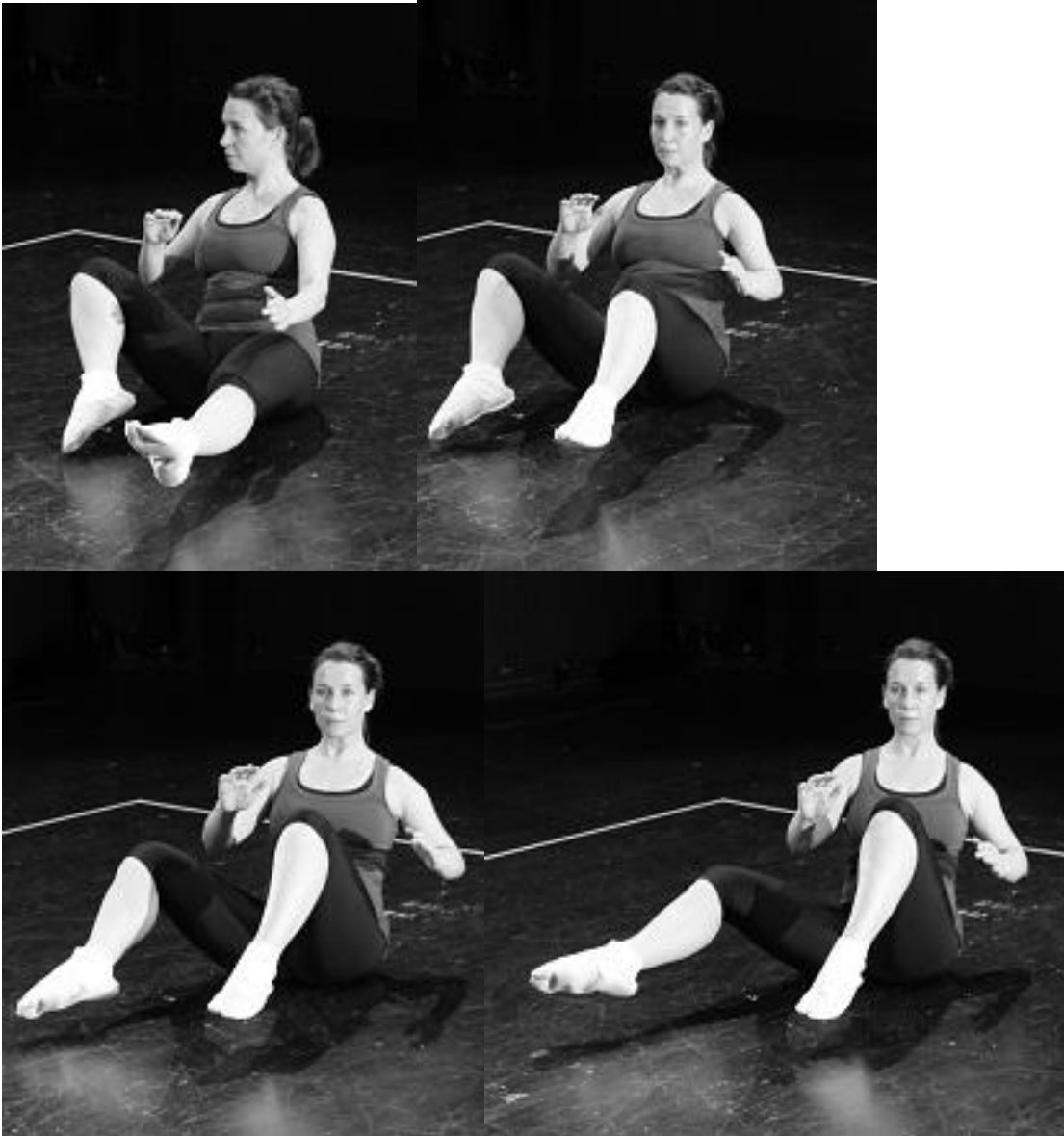
sen vuoksi hänen pitää olla kohotetun valppauden tilassa eli kehonsa, oman näyttelijäntyön instrumenttinsa, ”moottori ”käynnissä.



*Perusliike 3 käsien kanssa. Liike suoritetaan harjoituksen johtajan antamalla iskulla salamannopeasti. Liikkeen on tarkoitus haastaa näyttelijän tasapaino salamannopealla*

*horjuttamisella, ja hänen on keskustansa (center of gravity) hallinnan kautta saatava liike yhtäjaksoiseksi ja sulavaksi. Perusliike 3 on, kuten useimmat Suzuki-metodin harjoitteet, erittäin korkean energiatason harjoitus, jonka harjoittelija päättää sisäisellä vastaliikkeellä. Vastaliikkeessä hän ikään kuin imaisee vapauttamansa liike-energian takaisin keskustansa. Kuvan harjoittelija Yuko Takeda. Kuvaaja Pekka Pitkänen*

Metodin perusta on jalkojen, hengityksen ja keskiruumiin hallinta. Harjoittelu tapahtuu harjoituttajan antamien ohjeiden mukaan, ja jokaisen suorituksen jälkeen liike analysoidaan ja sitä pyritään kehittämään yhä täydellisempään suuntaan. Metodin tarkoituksena on kehittää näyttelijän psykofysiikkaa sellaiselle tasolle, jolla hän pystyy tuomaan esiin luomansa näyttelemisen sisällön tavalla, joka vastaa kulloisenkin tyylilajin vaatimaa energiatasoa. Koin, että sitä harjoitellessani kehitin psykofysiikkaani samalla tavoin kuin aloitteleva kymmenottelija hapenottokykyään, jotta hän olisi valmis uusiin yhä vaativampiin lajeihin.



***Istuva patsas -harjoitus. Näyttelijä vaihtaa fokustaan uloshengityksen aikana harjoituksen ohjaajan antamien merkkien mukaan. Harjoitukseen voidaan liittää myös teksti, joka puhutaan yksin tai yhdessä ensemblen kanssa henkilökohtaiseen, valitulla etäisyydellä sijaitsevaan fokukseen. Puhe voi olla volyymitään kovaa tai hiljaista ja siihen voi liittää emotionaalisen sisällön ja uuden tulokulman jokaiseen lausuttuun fraasiin, kunhan energiataso harjoituksessa pysyy koko ajan samana. Kuvan harjoittelija Heidi Syrjäkari. Kuvaaja Pekka Pitkänen***

Kaikissa liikkeissä materiaalina käytetään myös tekstiä, jonka kautta pyritään tulemaan tietoisiksi omasta hengityksestä ja huomion keskipisteestä. Harjoituksissa käytettävästä tekstimateriaalista voi nostaa esiin esimerkiksi Macbethin niin sanotun kynttilämonologin:

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,\*  
 Creeps in this petty pace from day to day,  
 To the last syllable of recorded time;\*  
 And all our yesterdays have lighted fools



psykofysiikassa näkyy katsojalle.

The way to dusty death. Out,\* out, brief candle!

Life's but a walking shadow, a poor player,  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more.\* It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.

*Macbeth* Act 5, scene 5, 19–28

Tekstiin on merkitty tähdellä yhteiset hengityskohdat. Tavoitteena on saavuttaa koko ryhmän yhdenaikaisuus niissä sekä monologin samanaikainen alku ja lopetus. Puhumisen suurin haaste on usein sen vaatima energia suhteessa volyymiin. Huomasin monesti itse harjoitellessani metodia, että mitä enemmän intensiteettiä tarvitsin, sitä enemmän nostin myös tekstin volyymiä ja tuotin puhetta paineella. Turha paine sotki artikulaationi ja hävitti tekstin tarkkuuden tilassa. Harjoittelutila saattaa olla pieni tai sen akustiikka huono, minkä takia tekstillä pyritään leikkaamaan tilaa ja suuntaamaan sitä tietylle etäisyydelle. Jokainen räjähtävällä voimalla kontrolloidusti suoritettu liike päättyy hiljaisuuteen (*stillness*). Hiljaisuus on kehon näyttämöllinen tila, jossa liike tulee näkyviin sen pysäyttämisen voimasta. Näyttelijän keho on täynnä pysäytyksen voimasta tullutta energiaa: se mikä on näkymätöntä, kannattelee sitä, mikä näyttelijän

**Kuva edell. sivu: Kävelyharjoitus Ushi mata, joka on yhdistelmä no-teatterin liukuvasta askeleesta sekä kabukin naisellisesta kävelystä. Kävely on kehittynyt japanilaisesta hamekävelystä, jossa jalkojen liukuvalla liikkeellä pyritään estämään kimonon helman jääminen jalkojen alle. Koko ryhmä liikkuu tällä liikkeellä musiikin tahdissa jonossa tilan halki. Kävelyssä harjoitteli leikkaa kaarevalla askeleella näyttämön diagonaalien suuntaisesti halkaisevan kuvitteellisen keskilinjan. Kuvassa Yuko Takeda. Kuvaaja Pekka Pitkänen**

Tuossa hiljaisuuden tilassa näyttelijä rauhoittaa omalla olemuksellaan myös tilan ja vetää katsojan huomion näyttämölle. Tämä hiljaisuuden tila vaatii näyttelijältä erittäin suurta fyysistä ja henkistä keskittymistä.<sup>63</sup> Metodissa lähes jokaisella liikkeellä ja kävelytekniikalla on psyykkisen (mielikuva) tai emotionaalisen sisällön lisäksi vastaliike, joka pysäyttää kulloisenkin suoritettavan liikkeen. Vastaliike voi olla ajatuksen tasolla keskustan kautta lähtevä veto tai imu sisäänpäin. Metodin ulkoisen muodon voi oppia nopeastikin mutta sen varsinaisen ytimen haltuun ottaminen vaatii vuosikausien työn ja lukemattomien harjoituskertojen säännöllisen rytmin.

## *2.2 Suuntaviivoja metodien välillä: Suzuki-metodi ja Nykynäyttelijän taide*

Suzukin kehittämää metodia tunnetaan kokemuksi mukaan suhteellisen vähän Suomessa, ja siksi haluan verrata sitä erääseen suomalaiselle teatterintekijälle tutumpaan näyttelijänkoulutuksen traditioon eli Jouko Turkan pedagogiikkaan. Itselläni ei ole suoraa kokemusta Turkan opetuksesta tai hänestä henkilönä, vaan olen tutustunut hänen harjoitteisiinsa Teatterikorkeakoulussa järjestetyissä työpajoissa, jotka olivat osa Esa Kirkkopellon johtamaa Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushanketta.

Joulukuussa 2009, työstäessäni kehollista runoa Runolliset ruumiit -kurssilla tajusin, että monet harjoitteet, jotka kuuluivat nykynäyttelijän kielioppiin, olivat samoja kuin ne psykofyysiset keinot, jotka olivat muokanneet minun tapaani lähestyä kaikkea näyttelijäntyötä lähes viidentoista vuoden ajan. Tämä fyysisen vastuksen kautta sisälle näyttelijäntyöhön meneminen, näyttelemiseni perusta, oli kehittynyt vuosia ennen Teatterikorkeakouluun pääsyäni Lahden kansanopistossa vietetyn vuoden aikana 1994–

---

<sup>63</sup> Monteneiro, Julia. 2009. *When technique overflows into poetry. Suzuki Tadashi and his Acting Disciplines*. Saarbrücken, Germany: VDM Velag Dr. Muller, 103

95. Nyt pystyin ensimmäistä kertaa sijoittamaan itseni näyttelemistraditioiden kentälle.<sup>64</sup> Itselleni tämän oivaltaminen, herääminen, oli niin vahva, että haluan tarkastella tätä osittain Jouko turkan harjotteisiin perustuvaa tapaa näytellä rinnan Suzuki-metodin kanssa.

Suoran ja erittäin vaativan luonteensa ansiosta Suzuki-metodi saattaakin tuoda joillekin mieleen teatterikoulutuksen ekstaattisen 80-luvun, jolloin näyttelijäopiskelijat hikoilivat ja muokkasivat kehoaan Turkan masuunissa.

Teatterintutkimuksen kentällä yhtäläisyyksiä metodien välillä on löydetty jo 1980-luvulla. Tutkija ja kirjailija Anneli Ollikainen mainitsee pro gradu -työssään Suzukin oppilaiden esitelleen kehittämänsä näyttelijänvalmennusmenetelmää pohjoismaisilla teatterikoulufestivaaleilla Helsingissä 30.10.1987. Analogian metodien väliltä Ollikainen löytää *Pystyjyskytys*-harjoitteesta, jossa Turkan oppilaat avasivat ääntä ja hengitystä juoksemalla Teatterikoulun portaita edestakaisin. Mitä todennäköisimmin Ollikainen on nähnyt Suzuki-metodin *Stompig shakahachi* -harjoituksen. Siinä näyttelijät liikkuvat kolmen minuutin ajan tilassa polkien musiikin tahdissa voimakkaasti lattiaa yrittäen saavuttaa tasaisen keskikehon liikkeen koko musiikkikappaleen keston ajaksi ja sen jälkeen romahtavat lattialle. Ollikainen toteaa Suzukin järjestelmän olevan sidoksissa tiettyyn teatteritraditioon ja Turkan systeemi hän määrittelee olevan:

”suhteellisen väljä kokoelma omaa, varastettua ja lainattua.”<sup>65</sup>

Suzukin metodin harjoitteita ja sen syntyhistoriaa lähemmin tarkastellessa käy kuitenkin selväksi, että myös siinä on pohjimmiltaan kyse sekä perinteisestä teatteritraditiosta että näyttelijöiltä lainatusta materiaalista, kuten olen tämän Suzukia käsittelevän osan alussa todennut.

Metodeista on löydettävissä paljon yhtäläisyyksiä myös niiden ominaislaadun suhteen. Suzuki-metodi on syntynyt luoteis-Japanin vuorilla homogeenisen näyttelijäryhmän johtajan kehittämän tyylin pohjalta; tyylin, jolla hän on joutunut etsimään vastauksia käytännön taiteellisiin ongelmiin, joita hän on kohdannut oman sukupolvensa

---

<sup>64</sup> Pauliina Hulkko, Jari Hietanen, Esa Kirkkopelto, Ritva Sorvali, Sari Mällinen, Taisto Reimaluoto, Maria Silde, Janne Tapper, Petri Tervo ja Hannu Tuisku. 2009.” Runolliset ruumiit.”, Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 30.11.–16.12.2009 sekä Hietanen, Kirkkopelto, Sorvali ja Reimaluoto 2010.”Vihreä massa”, TeaK, Helsinki, 10.–19.5.2010.

<sup>65</sup> Ollikainen Anneli.1988 *Näyttelijänoppi Jouko Turkan Nummisuutareissa Teatterikorkeakoulussa 1984*. Pro gradu-tutkielma. Helsingin Yliopisto, 58

näyttelijöiden kanssa tehdessään produktioita. Toinen taas on radikaalin ohjaajan kehittämä psykofyysinen näyttelemisen tyyli, jolla pyrittiin pääsemään irti senaikaista nykyteatteria vaivaavista näyttelijän konventiosta ja pyrittiin luomaan näyttelijän keho, joka olisi kannanotto paitsi 1980-luvun kaavoihinsa kangistuneelle teatterikentälle, myös porvarilliselle ja kapitalismin ryvettämälle yhteiskunnalle.

Suzukin ja Turkan tavat opettaa näyttelijöitään hahmottuvat tiukasti kehittäjensä ympärille. Ne kannattavat tietynlaista luonnollista, ei-teknologista lähestymistapaa näyttelijäntyöhön ja niiden kultakausi alkuperäisissä muodoissaan ajoittuu 80-luvulle: Turkan osalta hänen pedagogiaikaansa Teatterikorkeakoulussa ja Suzuki-metodin osalta syrjäiseen Togamuran<sup>66</sup> kylään, jossa Tadashi Suzukin yhtenä tavoitteena on ollut jo yli kolmekymmentä vuotta toimia harmoniassa luonnon kanssa ja tehdä esityksiä jotka toimivat dialogissa ympäristönsä kanssa. Siellä hän ryhmänsä kanssa kehitti ja opetti metodia ennen kuin se rantautui Suzukin itsensä mukana Yhdysvaltoihin. Siellä SITI Company alkoi 1992 harjoitella ja kehitellä sitä yhdessä Viewpoints-tekniikan kanssa, jonka tanssija Mary Overlie oli alun perin luonut ja ohjaaja Anne Bogart muokannut näyttelemisen työvälineeksi .

Maria Silden toimittamassa teoksessa *Nykyinäyttelijän taide, horjutuksia ja siirtymiä*, joka on raportti Kirkkopellon vetämän tutkimusryhmän työstä nykyinäyttelijän kieliopin kehittämiseksi, Silde kiteyttää Turkan yhdeksi tavoitteeksi opettaa rajalla käymistä nuorille näyttelijäopiskelijoille. Oma ruumis tulee saada fyysisen rasituksen kautta alttiiseen, kuohkeaan tilaan, jotta se pystyisi pääsemään irti modernin yhteiskunnan siihen lataamista arvoista ja refleksiivisistä normeista ja tuomaan esille asioita jostain olennaisesta ja yleisinhimillisestä.<sup>67</sup>

Myös Tadashi Suzukin metodi pyrkii kehon systemaattisen horjuttamisen kautta kehittämään näyttelijässä ääripäiden ilmaisua, jota hän tarvitsee näytellessään mm. antiikin draaman tai Shakespearen näytelmien henkilöitä ja heille tapahtuvia ihmiselämän äärimmäisiä tapahtumia (esimerkiksi tilanteita, joissa roolihenkilö kantaa tappamansa ihmisen päätä tai murhaa laumoittain sukulaisiaan). Konkreettinen energiataso, joka ihmisellä on tällaisissa tilanteissa, on vaikea tuoda esiin länsimaisessa teatteriperinteessä

---

<sup>66</sup> Lisää Togamurasta ja siellä sijaitsevasta taidepuistosta voi lukea artikkelistani Lyötyjen *taistelu*.

*Teatterikorkea-lehti 2/08*

<sup>67</sup> Silde (toim.) 2011, 159

usein käytetyllä psykologisella näyttelijäntyöllä. Saavuttaakseen tämän energiatason näyttelijässä Suzuki-metodi pyrkii purkamaan osiin arkipäiväisen, kulttuurisidonnaisen peruskehon näyttelijänilmaisun. SCOT-ryhmän näyttelijä, SITI Companyn taiteellinen vastaava ja metodin opettaja Ellen Lauren toteaa tekniikan tavoitteista:

*"The goal is to create a situation where the actor's emotional state, breathing, body and voice all have an equal quality and quantity of concentration. Each factor is equally important in the creation of good stage presence. An actor practicing the Suzuki method is focused on objectively finding these elements of breath, movement and voice independent of one another. These processes are then differentiated from how we behave in our daily lives. In the process of rehearsing, these elements are reintegrated in the most effective and artistic way that captures human qualities that cannot be communicated simply by the depiction of emotions alone."*<sup>68</sup>

Stanislavskin oppilas V. O Toporkov toteaa opettajansa määrittelevän näyttelijän taiteen läpikäyväksi ja tärkeimmäksi elementiksi aidon, orgaanisen, tuotteliaan ja tarkoituksenmukaisen toiminnan. Stanislavskin järjestelmän fyysisten toimintojen linja saattaa tuottaa partituurin, johon näyttelijä voi tukeutua ja olla uskottava, esimerkiksi edellä mainitsemisani näyttämötilanteissa<sup>69</sup>. Se voi myös johtaa näyttelijän selviämään tehtävästä järkeilemällä ja psykologisoimalla, koska energiataso ja henkinen tila, jotka näissä ääritilanteissa roolihenkilöllä on, ovat kaukana monen näyttelijän kokemusmaailmasta.

Uskottavuuden säilyttämiseksi katsoja kannattaa ohjata samaistumaan näyttelijän henkilökohtaiseen kamppailuun ylivoimaiselta tuntuvan *näyttämöllisen* asian edessä. Suzuki-metodin tuottama fyysinen vastus saa näyttelijässä aikaan juuri tällaisen prosessin, jossa näyttelijä yrittää tosissaan selvittää konkreettisesta psykofyysisestä vastuksesta.

Silde kuvaa Kirkkopellon tutkimusryhmän kehittämän näyttelijäntekniikan, terminologiaa luvussa "Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi". Siinä tutkijat ja tutkivat taiteilijat toteavat tämän kieliopin viitekehon rakentuvan kolmelle psykofyysiselle periaatteelle, hissille, kantamiselle ja vajereille. Kieliopissa oletuksena on, että nämä

---

<sup>68</sup> Lauren Korhonen 2008 mukaan. "Manifesti: Lyötyjen taistelu" Teatterikorkeakoulu 2008:2  
<http://www2.TeaK.fi/TeaK/TeaK208/10.html>

<sup>69</sup> Toporkov, V.O. 1984. *Toiminnasta tunteeseen, Stanislavski – muistiinpanoja. Suom. Martin Kurten. Teatterikorkeakoulun julkaisu No 1/1984. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 88, 83*

kaikki kolme läsnä ja vuorovaikutuksessa vaihtelevin painotuksin elävässä ja toimivassa ruumiissa.<sup>70</sup>Kirkkopellon tutkimusryhän vetämällä kursseilla koin itse, että nämä viitekehon osat tuotetaan usein konkreettisilla fyysisillä harjoitteilla ja harjoitusta seuraavien katsoja on mahdollista tarkkailla näyttelijän matkaa viitekehon sisällä. Suzuki-metodissa näyttelijöiden moottorin pitää olla jo käynnissä lavalle tultaessa ja valmiin näyttelemisen tuloksen tuottavat elementit, hengitys, fysiikka ja ääni, tulevat ”valmiina” ulos. Näiden elementtien muokkaaminen ja tuottaminen on jokaisen harjoittelijan henkilökohtainen prosessi, jonka pitää olla näkymätön. Ulos katsojille näkyväksi tulee vain valmis tuote.

Molemmista pyritään kuitenkin muodostamaan jonkinlainen takaisinsyöttökehä. Nykynäyttelijän kieliopissa ruumiin ulkoisen reaktion ja ruumiin sisäisen tuntemuksen – tai sisäisen reaktion ja sen ulkoisen ilmentymän välille synnytetään vastavuoroinen, itseään ruokkiva ja vahvistava kehä<sup>71</sup>. Suzuki-metodissa tämän kehän muodostumisessa oleellisinta minulle on fyysinen rasitus, ulkoinen fokus johon suuntaan mielikuvani ja edellä mainitsemani näyttelemisen tuloksen tuottavat kehoni elementit. Läpäistessäni tuon rasituksen ja ylittäessäni perusliikkeiden vaikeuskynnyksen, kehoni elementit ja fokukseni liittyvät automaattisesti yhteen ja synnyttävät sisälläni impulssien virtauksen, joka on kuin sähkövirta ja pitää tämän omavaraisen kehän toiminnassa. New Yorkissa, SITI Companyn kouluttaja ja Suzuki-työpajan vetäjä Kelly Maurer totesi näyttelijän metodissa kehon olevan kuin kaikuluotain, joka lähettää ääniaaltoja meren syvyyteen eli kohti fokusta. Jos tuo ääniaalto on tarpeeksi voimakas se tavoittaa fokuksen ja heijastuu voimakkaana takaisin kehoon fyysisenä kokemuksena<sup>72</sup>. Tämä vertaus herättää väistämättä mielikuvan Stanislavskin kaikkien suurimmasta keskittymisen piiristä, jonka rajalta näyttelijän on tavoitettava huomionsa ja näyttelemisensä kohde. Tämä on kiinnostava ajatus, vaikka en tiedä onko se Tadashi Suzukin kehittämä periaate vai Maurerin oma näkemys fokuksesta ja sen merkityksestä metodin harjoittelussa.

Huomasin monien nykynäyttelijän harjoitteiden hakevan esiin, ei-päivittäistä energiaa viemällä näyttelijää rajalle, kohti hurmoksellista olotilaa, jossa kaikki ilmaisu oli laadultaan ekstaattista, ja sen volyyymi sekä intensiteetti olivat äärimmillään eli ”tapissa”.

---

<sup>70</sup> Silde (toim.)2011, 213

<sup>71</sup> Silde (toim.)2011, 210

<sup>72</sup> Kelly Maurer & Stephen Duff Webber. 2011.” Summer Advanced Training Workshop.” SITI Company, New York, 22.8. - 2.9.2011

Harjoitteilla tajusin pyrkiväni kohti tilaa, jossa mitä tahansa (teatteriharjoituksen kontekstissa) voisi tapahtua. Nykyhetki oli tietyllä tapaa hallitsematonta sisäisen impulssin varassa toimimista, jolloin itse tuotin ilmaisuni muodon ja estetiikan.<sup>73</sup> Ymmärsin tietenkin, että pitemmälle vietyinä metodissa oli tarkoitus hallita ilmaisu ja valjastaa se esityksen vaatimaan muotoon. Suzukissa taas koin hakevani eläimellistä energiaa pitämällä harjoitteiden tuottaman energian sekä olotilan sisälläni ja valjastamalla ne samaan aikaan ulkopuolelta annetun muodon käyttöön, eli pyrin voimakkaasti hallitsemaan ilmaisuni heti alusta saakka. Jari Hietanen toteaa Turkan harjoitteiden tukevan näyttelijää auttamalla häntä tekemään asiat aina hieman uudesta kulmasta, luottamalla sen hetkisiin tunteisiin ja vallitseviin olosuhteisiin. Nämä olosuhteet ja senhetkisyys vievät näyttelijän kuilun partaalle, mikä lisää hänen intensiteettiään ja läsnäoloaan.<sup>74</sup>

Kokemukseni mukaan myös Suzukissa näyttelijä on kuilun partaalla. Tämän tunteen pitää kuitenkin olla näkymätön ja näyttelijän on pakko koko ajan taistella sen ulospäin näyttämistä vastaan. Tämä kamppailu on erittäin voimaannuttava kokemus ja tuottaa energiaa, jota ihminen ei käytä jokapäiväisessä perusilmaisussaan.

Molempien tekniikoiden tarkoitus on siis vapauttaa näyttelijän keho toimimaan rennosti. Itse koin nykynäyttelijän kieliopin tekevän sen hajottamalla ja eriyttämällä, Suzuki taas pyrkii siihen tietyn muodon hallitsemisen ja jatkuvalla toistamisella tulevan virtuositeetin kautta. Molemmat ovat myös ehdottomia olemukseltaan eivätkä ne anna anteeksi ulkokohtaisuutta: Turkan harjoitteet muuttuvat mitään ilmaisevammaksi tekniikan suorittamiseksi, jos näyttelijältä puuttuu niissä tarvittava kokemusperäinen eläytyminen tai hän kadottaa tunteiden muodostamiseen tarvittavan henkisen takaisinsyötön.<sup>75</sup> Suzuki-metodi taas muuttuu helposti armeijamaisiksi, näyttelijää kiusaaviksi teatterisulkeisiksi, mikäli hän kadottaa psykofyysisen yhteyden mielikuvan ja liikkeen välillä. Nykynäyttelijän kieliopissa viitekehikko toimii virittämisen apuna. Virittäminen on psykofyysinen (mielenliike) tai liikesarja, jolla harjoittelija pääsee väliseen, aina jollakin tavoin virittyneeseen aistimelliseen tilaan. Vihreä Massa-työpajassa johtavissa virityksissä huomasin kehon ja niiden osien suunta olevan usein ylöspäin (vrt. hissi, kantaminen ja vaijeri s. 68). Niillä oli monesti tietty ja erityinen draamallisen jännitteen sisältävä,

---

<sup>73</sup> Hietanen, Kirkkopelto, Sorvali ja Reimaluoto. 2010. ”Vihreä massa.” TeaK, Helsinki, 10.–19.5.2010.

<sup>74</sup> Silde (toim).2011, 54

<sup>75</sup> Ollikainen 1988, 181

näyttelijäntyyliin liittyvä funktio. Ne siis voitiin yhdistää tai modifioiden liittämään suoraan näyttämölliseen tilanteeseen, esimerkkinä ”too much” -harjoitus, jossa näyttelijä roikkuu puolapuissa ja kuvittelee puolisonsa vieraan kanssa itse teossa. Virittävässä, väliseen johtavissa harjoitteissa oli väistämättä taiteellista sisältöä, joka muokkasi ilmaisun tiettyyn ulkoiseen muotoon.

Suzukissa taas haetaan voimaa lattiasta ja harjoitteiden suunta juurruttaa näyttelijää lattiaan, alaspäin. Se ei myöskään anna näyttelijöille suoria vastauksia, vaan metodin yhdistäminen varsinaiseen taiteelliseen prosessiin on jokaisen näyttelijän oma tehtävä. Se antaa ulkoapäin määrätyn muodon, jolla harjoittelija pääsee avaamaan itselleen omaa tapaansa työskennellä kehollaan. Suzuki-harjoitteissa nykynäyttelijän kieliopin olotila on analoginen harjoittelijan energiatason kanssa. Harjoittelijan on kannatettava energiatasoa sisällään ja suunnattava se tarkasti fokukseen harjoituttajan antamalla iskulla. Energiataso myös pitää nopeaa ja fyysisesti horjuttavaa liikettä kasassa ja päättää sen: harjoittelija ikään kuin imaisee energian takaisin sisäänsä ja näin liike loppuu.

Siinä missä nykynäyttelijän harjoitteet antavat materiaalin myös näyttelemisen varsinaiseen sisältöön, Suzuki-metodi antaa harjoittelijalle vain fyysiset elementit tehdä taiteensa näkyväksi yleisölle; sen sisältö hänen on päätettävä itse. Tästä esimerkkinä Maurer mainitsee näyttelijän, jonka harjoittelu oli kaoottista (*total mess*) hänen suorittaessaan metodiin liittyviä tarkkoja liikesarjoja, mutta hänen lavatyöskentelynsä oli tajunnan räjäyttävää: oppilas oli kyennyt yhdistämään täydellisesti metodin opit omaan työhönsä.<sup>76</sup> Tästä käy ilmi, että varsinainen oppimisprosessi Suzuki-metodissa voi olla varsin erilainen kuin sen ulkoinen harjoittaminen ja näiden liittäminen toisiinsa on osa näyttelijän taiteellista työtä ja jopa lopputulosta eli varsinaista esitystä.

Teatteritaiteen tohtori ja liikunnan lehtori Seppo Kumpulaisen väitöstyössä ohjaaja Elina Lehtikunnas on määritellyt oman näyttelijäntyylin opetuksen metodinsa pohjautuvan Mihail Tšehovia mukaillen ajatukseen ”kroppa on se osa sielua joka näkyy”. Lehtikunnaan mukaan näyttelijän on saatava kehonsa, oma näyttelijäntyylin instrumenttinsa, niin herkäksi, että edellä mainittu tavoite toteutuisi, sielu muuttuisi lihaksi.<sup>77</sup> Lehtikunnas rinnastaa harjoitteluprosessin huonekalun tekemiseen:

---

<sup>76</sup> Maurer & Webber. 22.8. - 2.9.2011.

<sup>77</sup> Kumpulainen 2011., 221

”Kirvestyö tehdään ensin ja sitte viimeseks santapaperilla ja sen jälkeen vielä öljyt päälle. Ei voi aloittaa öljyistä vaan kirveellä. Tää on maalaisliikan juttuja nääks.”<sup>78</sup>

Tätä ajatusta mukaillen nykynäyttelijän taiteen ja Suzuki-metodin synteessä, lopullisesta näyttelijäntyön huonekalusta, nykynäyttelijän tekniikka on hoitanut kirvestyöt ja Suzukin avulla lopputulos on hiottu ja öljytty. Näiden metodien kautta olen päässyt koskettamaan sitä näyttelijäntyön osa-aluetta, jossa näyttelijän sisällä oleva ihmisyyden perusolemuksen sanaton materiaali muokkautuu konkreettiseksi tulokseksi eli varsinaiseksi näyttelijäntaiteeksi, jonka voin ojentaa katsojalle. Nykynäyttelijän kieliopissa ja Suzuki-metodissa on näkyvässä puhdas näyttelijäntyön DNA, jonka on uskon pysyneen muuttumattomana koko teatterin evoluution ajan.

### *2.3 Suzuki ja keskittymisen häiriötila*

Filosofi Edmund Husserlille *akti* on kokemusvirran katkelma, jossa tajunnalle on annettu sisällöllinen aines. Akteja ovat esimerkiksi havaitseminen, muistaminen, tunteiden kokeminen, toivominen, haluaminen, tahtominen ja ajattelevinen.

Minulle näyttelevinen on jonkin noista akteista kokemuksellista siirtämistä toiselle objektille, kuten yleisölle, kameralle tai vastaanäyttelijälle. Tämän kokemuksen saa aikaan todellinen impulssi, jonka olen vastaanottanut itseltäni tai itseni ulkopuolelta. Näyttelevisen akti siis konkretisoituu sillä hetkellä, kun siirrän impulssin tuolle toiselle objektille, olkoonkin tätä hetkeä edeltävä valmistautuminen tai roolin rakentaminen kuinka vaiheittaista tai kerroksittaista tahansa. Akti on siis aina sidoksessa siihen hetkeen ja niihin olosuhteisiin, joiden alaisena se tapahtuu.

Suzuki-metodissa kokemuksellinen impulssi syntyy yhteydestä omaan sisäiseen maailmaan, siihen infrastruktuuriin, jonka näyttelijän mieli ja fysiikka muodostavat<sup>79</sup>. Siinä sisäisen impulssin tuottaa fyysinen rasitus, jonka kautta tuotan fyysistä ilmaisua eli muotoa lavalle. Se on harjoiteltu fyysinen muoto, jonka liitän konkreettiseen ja tarkkaan

---

<sup>78</sup> Lehtikunnas Kumpulainen 20011 mukaan

<sup>79</sup> Allain 2009, 2

mielikuvaan. Tämä muoto on pelkkä musta-valkoinen ja liikkumaton kuva ennen kuin väritän sen ja laitan sen liikkeelle kohti fokusta valitsemallani energiatasolla. Mielikuva eli sisäinen motiivini tekee Suzukista näyttelijäntyön tekniikan ja erottaa sen tanssista tai tavallisesta liikeharjoittelusta. Suzuki itse vaatii harjoittelijalta jatkuvaa sitoutumista työskentelyyn myös tunteen ja mielikuvan tasolla, muuten vaikean fyysisen tehtävän suorittaminen ei onnistu. Hän kutsuu harjoituksiaan nimellä *kunren*, joka on japania ja tarkoittaa järjestelmällistä kouluttamista, osoittaakseen kuinka niissä voidaan saavuttaa tarvittava onnistumisen taso vain säännöllisellä, jopa päivittäisellä harjoittelulla.<sup>80</sup>

Suzuki-metodissa itselleni keskittymistä on muun muassa se uudelleen strukturoituminen psykofysiikassani, joka tapahtuu aina, kun vastaanotan ulkoapäin tulevan komennon ja lähdän tekemään sen ehdottamaa toimintaa. Uudelleen strukturoitumisen ehtona on vastaanottavainen henkinen ja fyysinen tila ja sen oven tai kanavan auki pitäminen, jonka läpi välitän oman energiataasoni ja jonka kautta impulssit voivat vapaasti kulkea ja vaikuttaa. Harjoituksen alku, tekemään lähteminen, jonka kesto Suzukissa saattaa olla sekunnin kymmenesosa, taas on kokemuksellinen impulssi. Asiat, jotka estävät tuon impulssin syntymisen, ovat keskittymisen häiriötiloja. Näitä häiriötiloja omassa työssäni ovat olleet muiden muassa tietoisuus katsottavana olemisesta, liika suorittaminen, epäonnistumisen pelko ja fyysisen loukkaantumisen sekä kivun pelko.

Suoriutumisen paine sai minut harjoitellessani monesti tarkkailemaan itseäni ulkopuolelta ja pelko taas käänsi huomiokykyni kokonaan sisäänpäin. Yrittäessäni suoriutua huomasiin ulkoisen estetiikan perusteella eli älyllistin asioita enkä luottanut kehoni automaattiseen kykyyn tuottaa ilmaisuja, siis esitin harjoittelevani. Keskittymiseni katkesi silloin, koska yritin tuottaa lavalle muodon enemmän asenteen kuin mielikuvan ja fyysisen vastuksen kautta. Pelkäämällä ja älyllistämällä tuottamani muoto muuttui musta-valkoiseksi ja sen liike loppui eikä se enää yltänyt fokukseeni. Silloin en tavoittanut fokustani enkä myöskään saanut tuotua ulos mielikuvaani, jonka olin liittänyt liikkeeseen.

Pelot ja liika suorittaminen olivat asioita, joihin olin törmännyt aiemminkin urallani, mutta Suzuki-metodi opetti minua kirurgisen tarkasti tunnistamaan olosuhteet, joissa ne ilmenevät, ja syyt niihin. Opin esimerkiksi sen, että pelon kieltäminen lukitsi fysiikkani ja sen hyväksyminen taas vapautti minut hengittämään ja toimimaan kevyesti ja tarkasti.

---

<sup>80</sup> Allain 2009, 118

Keskittymiseni noustessa ruumiini ylempiin osiin, hartioihin ja pään alueelle, keskustani (*center of gravity*<sup>81</sup>) on automaattisesti poissa pelistä. Togamurassa 2008 harjoitellessani tämä tapahtui helposti myös silloin, kun pyrin selviytymään fyysisestä vastuksesta huijaamalla, eli psykologisoin ja elävöitin tekstiä. Koetin tehdä siitä merkityksellistä väärillä työkaluilla. Tämä kääntyi heti itseäni vastaan, koska tällöin myös ääneni nousi rintakehään ja muuttui ohueksi.<sup>82</sup> Hyvin usein Suzukissa korjataan näyttelijän ilmaisua nimenomaan painamalla tekstiä ja keskittymistä alemmas erilaisilla harjoitteilla. Harjoitteet on lopulta pakko tehdä tarkoituksenmukaisimmalla tavalla. Niiden tekemiseen on vain yksi oikea tie eli ajatella lähes kaikki liikkeet keskustan kautta.

Seuratessani Japanissa ihmisiä, joiden näyttelemisen rutiineihin metodi oli kuulunut lähes kolmekymmentä vuotta, olin hämmästynyt siitä, kuinka kevyesti ja tarkasti he harjoittelivat sitä. Heille voima ja keveys eivät olleet toistensa vastakohtia. Oli vaikuttavaa katsella lähes kolmenkymmenen eri-ikäisen näyttelijän joukkoa, joka nakutti mustan harjoitustilan läpi ompelukoneen tarkkuudella ja yhtäaikaisesti, kenenkään erottumatta joukosta liiallisella tai liian vähäisellä suorittamisella.

---

<sup>81</sup> Painovoiman keskusta (suom.) Kehon keskipiste jonka kautta kaikki metodin liikkeet yritetään tehdä.

<sup>82</sup> Ellen Lauren. 2008. "Suzuki Actors Training program." Suzuki Company of Toga, Togamura 5.-15.8.2008.



*Yksi Suzuki-metodin peruskävelytyyleistä. Liike on tullut metodiin Suzukin versiosta Tsehovin Kolmesta sisaresta. Kävelyssä koko ensemble liikkuu musiikin tahdissa näyttämön halki polvistuneessa asennossa. Tässä kävelyssä tulee esiin fyysisen rasituksen läpi näyttelemisen: vaikka jalat olisivat tulossa ja keho lukossa, on silti löydettävä keino hengittää tasaisesti ja näyttää ajatus, joka motivoi liikkeen, sekä suunnattava se fokukseen koko kävelyn ajan. Kuvassa Heidi Syrjäkari ja Yuko Takeda. Kuvaaja Pekka Pitkänen*

Vaikka tekniikassa on tärkeää suunnata fokus mielikuvan avulla suoraan eteenpäin, täytyi minun myös harjoitella horisontaalista keskittymistä, huomion laajentamista lähes 360 asteeseen, jotta pystyin hahmottamaan tilan sekä itseni ja toiset harjoittelijat siinä. Koin, että vaikka keskittymiseni on sisäistä, huomioni on koko ajan itseni ulkopuolella. Jos nämä, huomio ja keskittyminen, eivät olleet tasapainossa, harjoittelu oli pelkkää tuskaa ja ulkoista suorittamista. Itsekin hämmästyin sitä, kuinka nopeasti ja automaattisesti pystyin kommentoimaan ja tuomitsemaan omaa tekemistäni alle sekunnin kestävässä suorituksissa. Se näytti minulta tulevan kuin selkärangasta, ja siitä pois oppiminen vaati pääsemistä todelliseen flow-tilaan, jossa en suorittanut mitään enkä myöskään pyrkinyt esittämään suorittamista.

Suzuki-metodissa operoin huomiokykyäni kapealla sisäisellä sektorilla. Tällä sektorilla käyn dialogia itseni kanssa, keskityn hallitsemaan itseni fyysisesti ja psyykkisesti sekä suuntaamaan näyttelyni mahdollisimman tehokkaasti. Seuraavista päiväkirjaotteista käy ilmi, mitä minulle tapahtui, kun harjoitteluun mukaan tuli tunnepitoinen elementti eli kontakti toiseen näyttelijään sekä kilpailutilanne, joka taas on voimakas suorituksellinen elementti.

*Helsinki, Suvilahti 28.10.2011*

*Harjoitus, jossa perusliikkeitä parin kanssa vastakkain tekstin kanssa. Meillä on Heidin kanssa tosi hyvä kontakti, kunnes alan puhumaan Danten monologia suoraan hänelle. Joku minussa vesittyy ja alan jahdata jotain arkipäiväistä, psykologista päämäärää. Menen sekaisin, teen väärän liikkeen komennolla ja koetan palautua seuraamalla Heidin hengitystä. En löytänyt jälkikäteen tipahtamiselle mitään selkeää kohtaa tai rajaa, jossa olisin yhtäkkiä tipahtanut pois kontaktista. Huomion suunta vain hitaasti liukui pois kinesteettisestä vuoropuhelusta jollekin väärälle keskittymisen alueelle. Aloin odottaa impulssia katseesta, tekstistä eli hartialinjan yläpuolelta ja unohdin keskustan. En voi sillekään mitään, että joudun todella työskentelemään, etten vaikuttuisi ja sen kautta jotenkin pehmenisi katsekontaktista. Se tuntuu olevan väistämättä elementti, joka muuttaa toiminnan suuntaa ja siirtää huomion pois keskustasta. Siis tunnekeskukseen, rintaan ja päälle alueelle. Edellisenä päivänä olin pari Yukon kanssa, joka toimii japanilaisella tyyneydellä ja katsoi minua otsaan, silmiäni yläpuolelle, silloin kaikki oli itselleni helpompaa...*

*Patsasharjoitus, jossa kaksi ihmistä harjoittelee toisten seuratussa. Lepoasennosta molempien pitää mahdollisimman nopeasti, räjähtävällä voimalla ponkaista ylös ja ”kuin valettuna” pysähtyä, jonkinlaiseen muotoon. Se kumpi on ensin ehtinyt totaaliseen stilliin, saa puhua monologin. En erityisesti pidä kilpailusta, edes leikkimielisestä, en ollenkaan. Silti, jostain kummallisesta mielijohdeesta, ponkaisen pystyyn Ellenin pyytäessä vapaaehtoisia ja menen lavalle. Miira asettuu*

*minua vastapäätä muutaman metrin päähän, otan häneen kontaktin ja jään odottamaan ohjeita. Äkkiä alan pikkuhiljaa lipua itseni ulkopuolelle, katson Miiraa silmiin, mutta en näe häntä. Tuntuu kuin keskellä päälakeani olisi aukko, josta joku imee minut pois kehostani. Ehdin ajatella, että perhana soikoon, tässä se nyt on, mitä tutkin ennen kuin paniikki iskee. Tästä täytyy selvitä, vaikka mieli tekisi kävellä katsojien joukkoon ja antaa jonkun toimen toimia koekaniinina.*

*Hyökkäys on paras puolustus: päätän olla ensimmäinen ja iskun tultua räjähdän pystyyn ja alan rauhallisesti puhua monologia. En tietenkään pysty: ensimmäisen lauseen jälkeen sanat häviävät, jään kakomaan ja Ellen keskeyttää harjoituksen. En ole aikaisemmin kokenut yhtä selvästi kontaktin katkeamista, siis sitä etten edes pysty esittämään olevani tilanteessa. Mistä tämä voi johtua, siitähän että en alitajuisesti halunnut mennä mutta pyrin vastustamaan ajatusta ja pakotin itseni menemään? Vaiko taas halusta olla parempi kuin toinen, taas kerran. En onnistu jäljittämään syytä millään jälkeinpäin.<sup>83</sup>*

Molemmissa esimerkeissä huomioni oli pelkästään itseni ulkopuolella, enkä pystynyt vastaanottamaan kokemuksellista impulssia itse harjoitteesta ja omasta kehostani.

## *2.4 Suzuki ja näyttelijän ammattitaito*

Käytännön kokemukseni Suzuki-metodista perustuu viiteen noin kahden viikon mittaiseen työpajaan Japanissa, Yhdysvalloissa ja Suomessa. Olen seurannut sivusta, kuinka jo viikon intensiivisen harjoittelun jälkeen ihmiset alkavat hahmottaa kehoaan uudella jäsentyneemmällä tavalla.

Suzuki-metodi harjoittaa näyttelijää tuottaman voimakkaan fyysisen vastuksen kautta impulssin, joka harjaantuneen näyttelijän on helppo säilyttää kehomuistissaan ja tahtoessaan muuttaa ja muokata sitä kulloiseenkin tilanteeseen sopivaksi. Minulle metodin suurin anti omalle ammattitaidolleni on juuri kehomuistin jalostamisessa : se kehittää esiintyjän taitoa tuottaa toimintansa sisältöä koska hänen täytyy motivoida itsensä kymmenien toistojen kautta tekemään sama liike yhä täydellisemmin.

Kehittäessään automaattisesti tästä sisällön tuottamisesta rutiinia harjoittelen siis yhtä

---

<sup>83</sup> Ellen Lauren. 2011. ”Suzuki- ja Viewpoints-workshop.” Myllyteatteri, Helsinki, 26.–31.10.2011.

merkittävimmistä ammattitaitoni osatekijöistä eli sitä, kuinka puhaltaa henki toisen tuottamaan ja ulkoapäin annettuun materiaaliin.

Suzuki-metodissa on kyse näyttelijäntyön juurista: esiintyjän on tehtävä taiteellisia valintoja tuottamansa sisällön ja muodon suhteen kovan fyysisen paineen alaisena. Hänen on saatava myös työnsä ulkoinen muoto näyttämään eli metodin koreografia näyttämään persoonalliselta, elävältä ja juuri käsillä olevassa hetkessä syntyneeltä. Suzuki-metodi on kuin sepän paja, jossa näyttelijä voi takoa itse työkalunsa, vasaran ja taltan, ja sitten palata taideteoksensa äärelle.

Näyttelijän ammatissa toimiminen vaatii nykyään sen valinneelta taiteilijalta laaja-alaisuutta, kestävyyttä ja kykyä uusiutua, jotta hän jaksaisi kohdata haasteet, joita esimerkiksi laitosteatteerissa työskenteleminen tuo hänen eteensä. Selvää on, että yhteiskunta ympärillämme vaatii jatkuvaa fyysistä ja henkistä hajauttamista sekä useamman asian, jopa monen eri ammatin samanaikaista hallitsemista. Tämä henki ei voi olla heijastumatta näyttelijöihin, jotka pyörivät jo aikataulujen, taloudellisten ongelmien sekä perheen ja työn yhteen sovittamisen oravanpyörässä. Lisäksi freelancer joutuu miettimään, miten säilyttää kontaktin itse näyttelemiseen eli kuinka pitää ammattitaitoansa yllä, kun keikkojen aikaväli pitenee.

Itselleni kävi niin, että väsähdin tässä oravanpyörässä, vieraannuin itsestäni ja kadotin sen yhteyden, joka keholla ja mielellä luonnollisesti on. Minun oli vaikea todella nähdä ja kuunnella vastaanäyttelijöitä lavalla, hahmottaa itseäni tilassa ja kohdentaa näyttelemistäni. Suzuki-metodi auttoi minua palaamaan perusasioiden äärelle, nykäisemään itseni taas näyttelemisen virtaan.

Vaativan muotonsa ja kurinalaisuutensa vuoksi Suzuki-metodi antaa pitkään harjoiteltuna kokeneellekin ja uutta suuntaa ammattiinsa etsivälle näyttelijälle uutta puhtia työhön ja tuo uutta näkökulmaa oman instrumentin kanssa työskentelyyn. Metodi voi tuoda kokeneenkin näyttelijän ammattitaidon uudelle tasolle. Jos esteratsastaja haluaa edetä urallaan, on hänen jossain vaiheessa vaihdettava hevosensa uuteen; sellaiseen, jonka suorituskyvyllä ratsukko pärjää seuraavalla kilpatasolla. Samoin näyttelijä kykenee viemään oman fyysisen lavatyöskentelynsä uudelle tasolle saadessaan uuden näkökulman kehoonsa näyttelemisen työkaluna. Kuten ammattisoittaja harjoittelee instrumenttinsa skaaloja, näyttelijä tekee Suzuki-metodin kautta niitä sormiharjoituksia, joilla hän kykenee

ylläpitämään elävää ja persoonallista suhdetta psyykensä ja kehonsa välillä ja säilyttämään tämän suhteen orgaanisena ja jatkuvassa liikkeessä olevana.

Mikä on merkittävin asia tässä metodissa, se joka erottaa sen monista muista näyttelijäntäytön tekniikoista, joita näyttelijöille ympäri maailmaa opetetaan? Jussi Lehtosen mukaan tekniikan varsinainen tarkoitus, sisäisen herkkyyden säilyttäminen fyysisestä rasituksesta huolimatta, on pohjaton asia, jossa voi kehittyä loputtomiin. Suzukin metodissa näyttelijän ilmaisusta tulisi näkyä ensisijaisesti se miten, mielikuvaobjekti *vaikuttaa* näyttelijään eikä se, että näyttelijä näkee sen.<sup>84</sup>

Pitkän ja tinkimättömän harjoittelun tuloksena saattaa olla mahdollista, että pelkällä motivaatiopisteen löytymisellä, oikean mielikuvan avulla näyttelijä voi tuoda oman itsensä puhtaana yleisön eteen. Silloin hän kykenee näyttämään, miten ajatus muuttuu fyysiseksi näyttämölliseksi teoksi ja lisäämään tulkintaansa energian, joka kohoo arkipäiväisen ja yleisen olemisen yläpuolelle.

Lehtonen kiteyttää Tadashi Suzukin kehittämän näyttelijäntekniikan uniikin luonteen mielestäni parhaiten: ”Sen filosofiassa etsitään ikä-, sukupuoli-, kansallisuus- ja roolirajat ylittävää ihmisyyttä, ihmisyyden perusolemusta, joka on universaali olotila.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Lehtonen Krogerus 1998 mukaan ”Suzukia Liettuassa” *Teatterikorkeakoulu* 1998: 1

<sup>85</sup> Lehtonen Krogerus 1998 mukaan, <http://www2.TeaK.fi/TeaK/TeaK198/suzuki.html>



*Tabi-sukat, kolmelta mantereelta kotoisin olevien Suzuki-metodin harjoittelijoiden tärkeimmät työvälineet, rivissä Toga-Sanbon (Togamuran ensimmäisen teatterirakennuksen) alumiininäyttämöllä elokuussa 2008. Kuvaaja Tina Mitchell*

### 3. NYKYKLOVNERIA

*“On stage, listen to others. Don’t be  
in tunnel”*

*(Philip Boulay)*

## Nenät

*(10.12.2005 Teatterikorkeakoulun kellari, Helsinki – 25.3.2008 Aleksanterin teatteri, Helsinki)*

*Timoa ja Eeroa jännittää. Kahvit ja pullat on hankittu ja he odottavat Teatterikorkeakoulun kellarissa, oppilaskunnan Bunkkerissa, uudesta teatteritreenistä kiinnostuneita entisiä näyttelijätyön opiskelijoita saapuvaksi.*

*Kello käy eikä ketään ilmesty paikalle.*

*Poikien ensimmäinen yritys ryhmän kasaamiseksi vuotta aikaisemmin ei tuottanut tulosta. Silloin he odottelivat Bunkkerissa tunnin turhaan, yhtään ihmistä ei saapunut paikalle. Historia näyttää toistavan itseään ja Eero on taas kaatamassa kahvia pois, kun käytävästä kuuluvat askeleet pysäyttävät hänet.*

*Pian kellariin on kokoontunut puolenkymmentä ranskalaisen teatteriklovnerian opettajan Philip Boulayn entistä oppilasta, jotka päättävät kokeilla klovneriaa omin päin, ilman mestariaan. Olen itsekkin tuossa palaverissa. Tammikuussa 2006 noin kymmenen hengen joukko jo harjoittelee Teatterikorkeakoulun eri tiloissa. Meidän on työstä saada harjoittelu täydellä teholla käyntiin keskellä kaamosta. Välillä treeneissä ovat kaikki, välillä vain kaksi ihmistä jaksaa raahautua paikalle. Kaiken lisäksi on flunssakausi; se treenaajista, joka on sairas, on katsoja ja toinen synnyttää klovniansa. Aina paikalla on kuitenkin vähintään tuo kahden harjoittelijan joukko, ja näin harjoittelusta tulee joukolle rutiini ja ryhmä pysyy kasassa. Apurahoja haetaan mutta säätiöt ovat vastentahtoisia antamaan niitä tuntemattomalle klovnijoukolle, jolla ei vielä ole selkeää toimintasuunnitelmaa ja päämäärää.*

*Kuukaudet vaihtuvat vuosiksi ja pieni ryhmä jaksaa syventää tietämystään valitsemastaan tyyllilajista. Ryhmä toimii lähes olemattomilla resursseilla, mutta kuitenkin jäsenet löytävät aina harjoittelulle aikaa, usein hammasta purren. Eero ja Timo eli klovnit Kalle ja Zin, ovat antaneet joukolle nimen RedNoseClub. Pikku hiljaa muitakin klovnipersonia alkaa putkahdella harjoituksissa esiin: Tuukasta tulee Mike, Amirasta Secret, Tatusta Joke the Behaviour, Eerosta putkahtaa Strömpö, Timo on*

*edelleen Zin, Marcista Dick, Niinasta Hannibal ja Norasta Tik-Tak. Oma klovnini Rolf ei lähde hahmona oikein lentoon, ja harjoiteltuani kerran Vincent River -näytelmän paita päällä vaihdan hetken mielihoiteesta nimeni. Vincentissä on enemmän rockia.*

*Pikkuhiljaa apurahoja alkaa tulla, ja ryhmä voi kutsua paikalle mestarinsa Philip Boulayn Ranskasta ohjaamaan sille ensimmäisen esityksen. Harjoituskieli on koko ajan englanti, ja välillä minussa herättää hilpeyttä se, että umpisuomalaiset näyttelijät keskustelevat keskenään vieraalla kielellä harjoituksissa. Yleensä keskustelu loppuu ja varsinaiset treenit aloitetaan, kun vuorotellen vaihtuvan harjoituksen vetäjä toteaa: ”Okei, let’s change the language”.*

*Sitten vihdoinkin, kahden vuoden uurastuksen ja tyyllilajiin paneutumisen jälkeen, 25.maaliskuuta 2008 ensimmäinen punanenä avaa varovasti Aleksanterin teatterin lämpiön oven ja astuu yleisön eteen. RedNoseClubin taival esiintyvänä teatteriryhmänä on alkanut.*



Kuvateksti edell. sivu. *Klovnit ja verhot. Päät ylhäältä alas Strömppö (Eero Järvinen), Hannibal (Niina Sillanpää), Yorrick (Tanskan hovin entinen narri), Secret (Amira Khalifa), Vincent (Riku Korhonen), Finn Spjöö (Teemu Aromaa) ja Joke the Behavior (Tatu Siivonen). Kuva esityksestä Hamlet. Kuvasta puuttuvat RedNoseClubin klovnit Tik-Tak (Noora Raikamo), Mike (Tuukka Vasama), Zin (Timo Ruuskanen) ja Dick (Marc Gassot). Kuvaaja Dennis Vinokur*

### 3.1 Näyttelijästä klovniksi

*The clown doesn't exist aside from the actor performing him. We are all clowns, we all think we are beautiful, clever and strong... There is no established character to support the actor (e.g. Harlequin, Pantalone, etc.), so he has to discover the clown part within himself. The less defensive he is, the less he tries to play a character, and the more he allows himself to be surprised by his own weaknesses, the more forcefully his clown will appear.*

*Jaques Lecoq*<sup>86</sup>

RedNoseClub syntyi kymmenen samanhenkisesti ajattelevan nuoren näyttelijän ympärille, joilla kaikilla oli halu syventää omaa ammattitaitoaan improvisoidun nykyklovneriaan sisältyvän läsnäolon kautta. Klovneria myös vaatii oman persoonan konkreettista peliin laittamista, koska klovnit on kuitenkin lähellä näyttelijän salattua puolta, sitä jota hän ei arkipäivän elämässään ole tottunut näyttämään ja jonka hän työssäänkin usein piilottaa. Kun seuraavassa luvussa puhun nykyklovneriasta, tarkoitan RedNoseClubin parissa harjoittelemaamme klovnerian muotoa.

Suurin osa meistä oli käynyt Teatterikorkeakoulussa Marcus Grothin hahmometodinäyttelemisen kurssin, joten työskentelytapa, jossa oma persoona ja tunteet näyttelemistä kohtaan olivat suurennuslasin alla, oli meille tuttu. Tämä auttoi meitä lähtemään hankkeeseen, jossa oli hyvin todennäköistä, että jokaisen oman näyttelijäisyys sekä tapa tehdä työtä tulisi muuttumaan.

Ranskalaisen klovnerian mestarin, Philip Boulayn tullessa opettamaan meitä ja ohjaamaan ensimmäisen produktiomme 2008 olimme kaikki ryhmään kuuluvat 11 näyttelijää olleet jo opiskeluaikanaamme hänen opissaan. Olimme myös harjoitelleet tekniikkaa itsenäisesti lähes kolme vuotta. Silti varsinainen tulikasteemme ryhmänä eli julkinen esiintyminen oli

---

<sup>86</sup> Lecoq Jacques, Carasso Jean-Gabriel & Lalias Jean-Claude, 2000. *The Moving Body: teaching creative theatre*. Transl. Bradby D. London: Methuen, 154-155.

meillä vielä kokematta. Harjoitusten ensimmäisenä päivänä, 11.2.2008 suunnistaessamme Olympiastadionin harjoitustilaan kaikille oli selvää, että aloittaisimme kaiken taas alusta. Tätä kirjoittaessani, kevättalvella 2013, olemme nyt toimineet yhdessä klovneina viisi vuotta ja tehneet kolme esitystä. Seuraavaksi ryhmämme suunnittelee 24-tuntista klovni-improvisaatioesitystä, joka toteutuu kaupunkiolosuhteissa keskellä ihmisten arkisia toimia, ja on mukana kehittelemässä jäänmurtajalle sijoittuvaa 3D-elokuvaa, joka pohjautuu Hamletin tarinaan nimeltään ”Hamlet in Arctic Seas”. Klovnit Mike ja Zin ovat toteumassa Kari Hotakaisen bestseller-tarinaa Juoksuhaudantie pohjautuvan klovniesityksen teatteri Quo Vadiksen kanssa. Tarkoituksemme on jatkuvasti etsiä uusia teatterin tekemisen ja ilmaisun tapoja, joilla voisimme ottaa kantaa ympäröivään yhteiskuntaan klovnerian keinoin. RedNoseClubin esitysten myötä meille on kehittynyt oma teatterin tekemisen tyyli, jossa keskeistä on totuudellisuus sekä komiikan ja tragedian kohtaaminen. Jäsenyys ja klovnina olemisen ryhmässä tarkoittaa meille koko taiteilijauran mittaista, pitkäjänteistä, omaehtoista, jatkuvasti kehittyvää prosessia.

RedNoseClubin harjoittama nykyklovneria pohjautuu vanhaan keskieurooppalaiseen naamioteatteriperinteeseen, jonka alkuperäisiä esityspaikkoja olivat keskiaikaisten kaupunkien aukiot ja torit. Perinteessä on erityisen tärkeää suora yleisökontakti, koska välitön palaute oli palkkio, jonka esiintyjät saivat työstään, nykyisten katusoittajien tapaan. Klovneriaa ovat sittemmin muokanneet nykyaikaisempaan suuntaan mm. ranskalainen teatteripedagogi Jacques Lecoq ja hänen oppilaansa, kuten Pierre Byland, jotka ovat olleet merkittävässä osassa klovnin siirtyessä sirkuksesta teatterin lavalle.<sup>87</sup> Meidän ryhmällemme perinteen lihallisti ja sen ääreen meidät johdatti vanhaan mestari-kisällityyliin Boulay.

RedNoseClubin näyttelijät voidaan nähdä päätepisteenä sille Teatterikorkeakoulun pedagogiselle kaarelle, jonka aloitti ohjaaja Elina Lehtikunnas systemaattisena naamiokoulutuksena Suomen Teatterikoulussa 1964 ja joka jatkui Antti Tarkiaisen ja Mario Gonzalesin kautta ranskalaiseen ohjaaja-pedagogi Philip Boulayn opettamaan klovneriatekniikkaan, moderniin ranskalaiseen teatteriklovneriaan.

Boulay oli opettanut Teatterikorkeakoulussa 1990-alusta alkaen, yli kymmenen vuotta, ennen kuin RedNoseClub perustettiin 2005. Hänen juurensa olivat ranskalaisessa teatteriklovni-perinteessä ja hän oli seurannut Teatterikorkeakoulussa oman opettajansa

---

<sup>87</sup> Lecoq, Jacques. 2006. *Theatre of Movement and Gesture* toim. David Bradby. Oxfordshire: Routledge, 116.

Mario Gonzalesin jalanjalkia. Kumpulainen kertoo väitötyössään Gonzalesin opettaneen TeaKissa ensimmäisen kerran 1992. Sen jälkeen, muutaman vuoden kuluttua, Boulay, joka oli aikaisemmin toiminut Marion assistenttina, oli ottanut klovneria- ja naamio-opetuksesta vetovastuun. Boulayn työpajat olivat parin viikon mittaisia, ja hän myös ohjasi naamioteatteriesityksen näyttelijäntyön vuosikurssille 1992–1996.<sup>88</sup>

Mario Gonzales oli taas toiminut pitkään ranskalaisen Arianne Mnoushkinen ryhmässä ”Théâtre du Soleil” ja kehittänyt oman metodinsa osittain siellä oppimansa klovnerian perusteella.<sup>89</sup> Gonzales veti meille kaksipäiväisen työpajan vuonna 2008 ja huomasin, että hänen opettamansa klovneria oli samaa kuin Boulayn, joskin karsitumpaa ja tekniikaltaan pidemmälle vietyä. Gonzalesin pedagogiikassa ei ollut klovniopetuksen ensimmäisessä vaiheessa, kuoro–protagonistipelissä, enää yhtä näkyviä fyysisiä rajoja, esimerkiksi teipillä merkattuja aloituspaikkoja, vaan näyttelijän oli toimittava enemmän intuiutionsa ja oman päätöksensä pohjalta sekä seuraamalla toisia pelaajia. Näyttelijä Marc Gassot, RedNoseClubin klovni Dick, kertoo Gonzalesin metodista:

*Gonzalesin metodin ytimenä on tunnin alusta saakka tarkkojen sääntöjen varassa etenevä esiintymistilanne, jossa katsojien reaktiot otetaan koko ajan huomioon. Katsojalle tragikoomisena näyttäytyvä latautunut näyttämötilanne syntyy näyttämöhahmojen pyrkimyksestä toimia koko ajan valppaasti sekä näyttämön, että katsojan suuntaan: noudattaa tarkasti näyttämöllä vallitsevia melko vaikeita ja pikkutarkkoja sääntöjä ja toisaalta olla vuorovaikutuksessa katsojien kanssa, huomioida katsomosta tulleet reaktiot pysähtymisellä ja katseella. Samalla on kyse siitä, että näyttelijä osaa ja voi muuttaa huomiopistettä. Jos tilanne, esimerkiksi kontakti katsomoon, alkaa kuivua, näyttelijä suuntaa taas huomionsa sopivasta impulssista näyttämötilanteeseen.*<sup>90</sup>

Boulayn ja Gonzalesin opastuksella kävimme uudestaan ja uudestaan läpi vaiheet, joiden kautta näyttelijä lähtee etsimään itsestään klovnipersonaa ja raottaa ovea klovnerian sääntöjen täyttämään maailmaan. Seuraavaksi pyrin avaamaan tätä prosessia, joka valmistaa näyttelijöitä toimimaan ryhmänä ja yksilöinä klovnerian tyyllilajin vaatimissa puitteissa.

---

<sup>88</sup> Kumpulainen 2011, 232

<sup>89</sup> Mnoushkinen on itse valmistunut L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoqista 1964 ja RedNoseClubin nykyklovnerian juurien voidaan siis sanoa pohjautuvan löyhästi Lecoqin klovnimetodiin. Vaikka hänen klovninsa ei ole suoraan sama, neutraalin maskin funktio on RedNoseClubin nykyklovneriassa sama kuin Lecoqin pedagogiikassa eli neutraalin näyttämöllisen tilan opettaminen näyttelijälle.

<sup>90</sup> Gassot Kumpulainen 2011, 232–233 mukaan

### 3.1.1 Peli.

Klovnin syntymän ensimmäinen vaihe on peli, jossa harjoitellaan protagonistin eli päähenkilön ja kuoron toimintaa neutraalien maskien kanssa. Tämä ykkösvaihe on kuin hedelmöittymisen tapahtuma, jossa näyttelijän maailma ja klovnerian maailma kohtaavat ja uusi klovnialkio alkaa kehittyä.



*Neutraali maski. Kuvaaja Pekka Pitkänen*

Neutraali maski ei ilmaise mitään tunnetilaa vaan on ilmaisullisesti juurtunut hiljaisuuteen ja tyyneyteen. Siinä ei ole kasvoniilmeitä vaan pelkät silmänaukot, joiden kautta näyttelijä näkee vain suoraan eteensä. Neutraali maski saa näyttelijän hidastamaan rytmiaan ja hengittämään syvemmin.<sup>91</sup> Maski ohjaa näyttelijän huomiota kohti pelin kannalta välttämättömiä ja olennaisia asioita. Näitä ovat muiden muassa oma ja toisten pelaajien sijoittuminen tilassa sekä vastaanäyttelijän toiminnan suunta. Maski häivyttää myös vastaanäyttelijän kasvojen ilmeet. Näin niiden tulkitsemiseen ja niihin reagoimiseen tarvittava huomio kohdistuu väistämättä toisaalle eli sinne, missä on pelitilanteen ja koko ryhmän kollektiivinen fokus. Maskin takana on oltava todella valpas ja hereillä. Ei riitä, että pelkästään esittää näitä asioita muille pelaajille. Maski lisäksi rajaa näyttelijän ilmaisua ja saattaa pakottaa hänet jättämään pois omat totutut tavat selviytyä näyttämöllä.

Näyttämön takana on takanäyttämö, jossa pelaajat odottavat kutsua varsinaiselle areenalle. Varsinaisia pelivälineitä eli näyttämöllisiä tekoja pelissä ovat katseen

---

<sup>91</sup>Lecoq 2006, 105.

kohdistaminen, askeleen kopioiminen ja oman kuolemansa merkkäminen käsien yhteen lyömisellä. Pelinäyttämönä toimii pyöreä, teipein lattiaan merkattu areena, jonka sisällä jokaisen näyttelijän toiminta on tarkkaan määritelty säännöin. Pelissä on tärkeintä yksilön ja ryhmän oikea-aikainen toiminta ja sen rytmittäminen niin, että jokaisen teon välissä on kolmen sekunnin tauko. Pelin kulku on kerrottu tarkemmin liitteessä 1.

### 3.1.2 *Klovnin syntymä ja kaksoistietoisuus*

*Unlike theatre characters the contact the clown has with his public is immediate; he comes to life by playing with the people who are looking him. It is not possible to be a clown for an audience; you play with your audience*

*Jaques Lecoq<sup>92</sup>*

Näyttelijän harjoiteltua pelin avulla fokuksen siirtämistä katseella, vaiheittaista näyttelemistä (impulssi – kolmen sekunnin odotus – toiminta)<sup>93</sup> ja neutraalia näyttämöolemista hän voi yrittää oman klovninsa synnyttämistä. Klovnin syntymä voidaan jakaa kahteen vaiheeseen.

#### 3.1.2.1 *Ensimmäinen vaihe: kontakti, huomion eli fokuksen kohdistaminen ja puhuminen*

Näyttelijä on asettunut istumaan tuolille vastapäätä toisia näyttelijöitä, jotka istuvat yleisönä puolikaassa hänen edessään. Hän painaa päänsä alas ja asettaa punaisen nenän paikoilleen ja hakee oman klovninsa puhetta. Näyttelijän on löydettävä oman klovninsa ääni (nasaali nenä-ääni, *walkie-talkie voice*) ja kannalteltava sitä.

Näyttelijä laskee klovniaanellään puoliääneen kymmeneen nostaen samalla päänsä. Hän sanoo kymmenen ja aukaisee silmänsä niin auki kuin on mahdollista. Hänen on sanottava heti oma klovninimensä harjoituksen johtajalle, joka istuu katsomossa. Tämä salamannopea vaatimus nimen keksimiseen toimii alitajuisena näyttelijän oman egon ohituksena.

---

<sup>92</sup> Lecoq 2000, 157

<sup>93</sup> Koin, että tämä konkreettisen ärsykkeen havaitseminen ja fyysisen toiminnan eriyttäminen auttaa näyttelijää myöhemmin saamaan omalle klovnilleen rytmin ja valmentaa häntä yhteiseen esittämisyhteyteen, jossa tärkeää on se, että kaikki toiminta, henkinen ja fyysinen, näkyy yleisölle ja muille näyttelijöille. Se myös auttaa yleisöä pääsemään mukaan klovnin tunnetilaan.

Klovni on alusta saakka alisteinen säännöille: hänen pitää eriyttää katseensa ja toimintansa, odottaa aina ensin kolme sekuntia ennen kuin vastaa johtajan kysymyksiin. Johtaja valvoo ja kontrolloi klovnin ensimmäisiä hetkiä; hän haastattelee klovnia ja pitää huolen siitä, että klovnin katsekontakti säilyy ja että hän toimii alusta asti klovnerian sääntöjen mukaan. Vastasyntynyt klovni rikkoo sääntöjä ensimmäisen kerran yleensä tiputtamalla katsekontaktin. Tämä tapahtuu usein silloin, kun näyttelijä yrittää miettiä konkreettisia tekoja ja tehdä klovnihahmostaan mahdollisimman hyvän ja erikoisen. Klovnin täytyy kuitenkin olla alusta saakka orgaaninen osa näyttelijän omaa persoonaa ja klovnin jalostumista valmiiksi hahmoksi ei voi nopeuttaa. Virheen tehdessään klovnin pitää merkata virhe ja toistaa se kolmesti, jokaisella kerralla kasvattaen virhettä ja pitäen toistojen välillä kolmen sekunnin tauon toistojen välillä. Tällä hän harjoittelee klovninumeron rakentamista virheen avulla ja opettelee virheiden hyödyntämistä. Merkkaamisella klovni opettelee myös toistamisen tekniikkaa sekä virheen muistamista. Erehdyksen toistaminen myös psykologinen koe, joka vie näyttelijää lähemmäs itsensä häpäisemistä ja klovniensa maailman rehellisyyttä: kaikki, mitä on lavalla, täytyy tehdä näkyväksi, niin myös varsinainen näyttelijän *työ*. Mitään lavalla tapahtunutta ei voi kieltää tai piilottaa.

Synnyttäessäni klovnihahmoani minulla oli hyvin erilainen tunne kuin tehdessäni roolia psykologisessa draamassa, jossa yleensä persoonani ja roolihahmon välille kehittyi vähitellen orgaaninen suhde harjoitusten ja esitysten myötä. Klovnin syntymä oli minulle erityisellä ja hyvin lempeällä tavalla väkivaltainen tapahtuma. Se oli eräänlaista vieroitushoitoa entisistä tavoista näytellä ja maneerisista tavoista selviytyä lavalla. Sen aiheuttamaa sokkiefektiä on kuin hyppy avantoon, pariasteiseen veteen. Klovnihahmoni nimittäin syntyi silmänräpäyksessä: avatessani silmäni jouduin yhtäkkiä täysin toiseen todellisuuteen ja välittömästi tekemisiin klovnina olemiseen sisältyvän kaksoistietoisuuden kanssa.

Kaksoistietoisuuden alueella tulevat esiin yleisimmät sisäisen keskittymisen häiriöt, koska se vaatii omien henkilökohtaisten tunteiden ja tuntemusten tunnistamista ja hyväksymistä sekä niiden salamannopeaa liittämistä osaksi sääntöjen mukaista näyttämötoimintaa. Kaksoistietoisuus toimii kuin suodatin, jonka toisesta päästä näyttelijän oma materiaali virtaa sisään ja toisesta päästä puristuu ulos ilmaisuvalmis klovnimateriaali. Tätä kaksoistietoisuutta klovni harjoittelee hakemalla yleisökontaktia ja pitämällä näin

keskittymisen kohteen koko ajan itsensä ulkopuolella rekisteröidessään samaan aikaan hänessä itsessään tapahtuvia muutoksia ja yrittäessään noudattaa harjoituksen vetäjän ohjeita. Klovnin synnyttyä minulla oli hyvin paljas ja arka olo: kuin alastoman vartaloni päältä olisi äkkiä vetäisty säkki pois ja yhtäkkiä joudun selittämään auki suhdettani omaan vartalooni vaatteet päällä istuvalle yleisölle. Tämän äkillisen olosuhteiden muutoksen ja uuden tilanteen hyväksyminen vei aikaa. Aluksi eksyin itseni sisälle, kamppailemaan omien esiintymiseen kohdistuvien tunteideni kanssa. Synnyttäessäni Vincentiä muistan sokeeraavaan ensihetken heti silmien aukaisun jälkeen: kaikki katsoivat minua klovnina, joka en vielä tuntenut olevani. Olin siinä näyttelijänä mutta en kuitenkaan ollut, koska olin niin kaukana turvalliselta ja tutulta näyttelemisen alueeltani. Muistan häpeän tunteen olleen valtava.

Klovnin maailmaan tuleminen, kuten ihmisen syntymäkin, on peruuttamaton tapahtuma: tilaustaan ei voi peruuttaa, hahmo on tullut jäädäkseen. En pysty kuvittelemaan tilannetta, jossa se puoli minussa, joka synnytti Vincentin, muuttuisi niin paljon, että klovnihahmoni katoaisi kokonaan. Jokaisella klovnihahmolla on oma heikkoutensa, luonteenpiirteensä tai arkielämän roolinsa, joka antaa hänelle oman persoonallisen tapansa olla lavalla ja olemassa toisille kloveneille esityksissä. RedNoseClubin Tik-Tak on väsynyt äiti, Joke ottaa usein muutaman oluen liikaa, Strömpöllä on aina pieni projekti päällä, Dick eksyy kerta toisensa jälkeen pantomiimeissaan perverssiin navanalushuumoriin, Hannibal etsii miestä yleisöstä, Vincent ei halua puhua ja niin edelleen.

Klovnihahmojen tultua RedNoseClubin jäsenille tutummaksi ja koko ensemblen siirryttyä lavalle kaksoistietoisuuden muodostumista on helpottanut työkieli, joka on ollut aina englanti. Se on ollut vieraannuttava elementti, joka on estänyt meitä antautumasta turhaan psykologisointiin ja asioiden analysointiin. Se myös auttaa klovnia rakentamaan toimintaansa enemmän fyysisten toimintojen varaan ja ohjaa häntä kehollisempaan työskentelyyn kuin pääsemään puhumalla näyttämötilanteen päälle. Huomasin myös oman näyttelemiseni nopeutuvan ja klovnierian perussääntöjen unohtuvan, kun vieraan kielen tuoma fyysinen este näyttelemiselle oli hävinnyt.

### 3.1.2.2 Toinen vaihe: fokuksen kohdistaminen ja tilassa liikkuminen

Kun klovni pystyy merkkamaan fokuksen katsellaan, hän voi yrittää liikkeelle lähtöä. Noustuaan tuoilta hänen täytyy jälleen merkata katseellaan tilasta paikka, johon hän on menossa, ja sen jälkeen liikkua sinne *katse koko ajan yleisössä*. Tämä on useimmille aloitteleville klovneille hyvin vaikeaa, ja näissä viimeistään ensimmäisissä liikkeissä tapahtuvat ensimmäiset virheet: klovni esimerkiksi kääntää katseensa pois yleisöstä kohti määränpäättään tai törmää johonkin. Itsenäinen liike on viimeinen vaihe klovnin syntymässä, ja löydettyään orgaanisesti oman tapansa liikkua, hän voi tehdä näyttämöllä ensimmäisen oman ohjelmanumeronsa, klovnin kierroksen, *tour de pisten*. *Tour de pisten* avulla näyttelijä voi hakea yleisökontaktia. Ilman kontaktia klovni ei saa flowta päälle ja lavatilanne saattaa jämähtää ja kuolla. Jos klovni saa *pisten* avulla flown päälle on sen tuottama tunne on sama kuin vasikalla, joka pääsee ensimmäisen kerran kevätlaitumelle tai lapsella, joka pääsee ensimmäistä kertaa yksin koulutielle. Klovni kiertää vapaasti lattiaan merkattua ympyrää lavalla. Hän on edelleen säännöissä ja johtajan ohjeissa kiinni mutta saa itse päättää monia esitysteknisiä asioita, esimerkiksi hahmon rytmin ja sen tavan liikkua. *Tour de pisten* pitää päättyä kliimaksiin; esimerkiksi hassun kävelyn täytyy kasvaa lakipisteeseensä. Tämän kliimaksin avulla näyttelijä saa kadota takanäyttämöllä sijaitsevien verhojen taakse, klovni omaan salaiseen maailmaan, josta hän ensimmäisen kerran tulee esityksessä valmiina klovnihahmona yleisön eteen.

Nyt näyttelijästä on tullut klovni ja hänen tärkein tehtävänsä tästä eteenpäin on olla kontaktissa muiden klovni ja yleisön kanssa. Näin hän muokkaa itselleen luovan maaperän, josta käsin hän on valmiina vastaanottamaan tilanteesta syntyvän impulssin.

### 3.1.3 Klovni ja säännöt

Näyttelijän herääminen klovniksi ja klovnin päätyminen esiintyjäksi lavalle on pitkä ja vaiheittainen prosessi. Klovnin syntyminen ja kehittyminen on lähellä lapsen kehitystä: hänen pitää opetella puhumaan, liikkumaan, ilmaisemaan itseään eleillä ja ottamaan huomioon toiset lavalla olijat ennen kuin hän pääsee verhojen taakse, josta alkaa harjoitella esiin tulemistä lavalle. Kaiken tämän klovni tekee sääntöjen puitteissa. Säännöt ovat ennalta sovittuja tapoja liikkua ja puhua lavalla, kohdistaa huomio tiettyyn paikkaan ja huomioida yleisöstä tulevat impulssit. Sääntöjä on paljon, ja osa klovnin kehitystä on

jatkuva kantapään kautta opetteleminen ja virheiden tekeminen. Kuten perinteisessä Keith Johnstone'n kehittämässä improvisaatiossa, myös klovneriassa virhe, moka, on lahja esiintyjälle. Se antaa esitykselle rytmiä ja sen kautta esiintyjä voi saada uudelleen kadotetun yleisökontaktin ja kehittää läsnäoloaan lavalla. Klovni voi myös kehittää virheistään numeron, jota voi toistaa ja josta voi tulla osa hahmoa. Tästä esimerkiksi voisi olla klovni, joka säikähtää aina lattian narahdusta.

Sääntöjen tarkoitus on luoda turvallinen viitekehikko, jonka puitteissa kaikki näyttelijät voivat kehittää klovnihahmojaan. Ennen kaikkea säännöt tähtäävät mutkattomaan kollektiivina toimimiseen, jolloin esiintyjien hierarkia on selkeästi määrätty, fokus lavalla yhteinen ja kuoro ja protagonistit toimivat saumattomasti yhteen. Luvun alussa mainitsemani peli tähtää juuri siihen, että näyttelijä tottuu sääntöihin ja oppii toimimaan luovasti niiden puitteissa. Sääntöjen on tarkoitus lopulta kadota, ja niitä vastaan toiminen on myös mahdollista, jos klovnin motiivi siihen on selkeä. Niiden alkuperäinen tehtävä onkin pitää klovnerian maailma lavalla hengissä ja näyttämisen tyyli puhtaana.

Olen koonnut joukon sääntöjä, jotka ovat sekä teknisiä yksityiskohtia itselleni esiintyjänä että ohjeita koko klovniryhmälle suhteessa yhteiseen toimimiseen lavalla. Kutsun niitä Vincentin säännöiksi, klovnihahmoni mukaan, koska ne pohjautuvat pääasiassa omiin kokemuksiini ensimmäisissä produktioissamme, *RedNoseClubissa* ja *Hamletissa*. Mukana on kuitenkin myös yhteisiä ohjeita ja neuvoja koko ryhmälle. Ohjeet ovat teknisiä ja liittyvät suurelta osin lavatilanteen hengissä pitämiseen, yleisökontaktin säilyttämiseen ja yhdessä näyttämiseen. Sääntökirja on liitteessä 2.

Ensimmäisessä produktiossaan *RedNoseClub* klovniryhmämme testasi ensimmäistä kertaa sääntöjä ja nykyklovnerian tekniikkaa yleisön edessä. Seuraavassa esityksessämme *Hamlet*, tavoitteemme oli viedä nykyklovnerian tekniikka siihen vaiheeseen, että pystyisimme klovnihahmoina vapaasti uimaan Hamletin maailman ja omamme välissä. Esitys oli improvisoitu kokonaisuus sisältäen monia irrallisia numeroita, sketsejä, tietoisuuksia sekä lyhyitä tarinoita, joita klovnit olivat kehitelleet Hamletin kertomuksen ja teeman ympärille. Usein klovniensa henkilökohtainen elämä tuli näkyvästi esiin kesken esityksen ja Hamletin tarina jäi taka-alalle. Monesti esityksen alussa Hannibal, joka toimi usein ääniklovnina ja eräänlaisena yleisön johdattelijana esityksen tyyllilajiin ja klovnerian sääntöjen maailmaan, totesi katsojille: "Those of you, who came here to see the whole Hamlet, I can tell you...no chance."

### 3.1.4 Klovni ja verhot

Esitystekniikkana nykyklovneria perustuu pitkälti näyttämiseen ja näyttämättä jättämiseen eli siihen informaatioon, mitä klovni antaa itsestään yleisölle ja minkä hän jättää yleisön itsensä pääteltäväksi. Tässä pelissä klovnin tärkein työkalu ovat verhot. Ne auttavat klovneja joukkona ja yksilöinä kertomaan valittua tarinaa. Verhot myös pelastavat klovnin, jos lavatilanne on kuolemassa: jos hän ei ole lavalla yksin hän niiden taakse voi mennä ja palata uudella energialla lavalle. Klovni ei kuitenkaan saa käyttää verhoja pakopaikkana vaan hänen pitää herättää, joskus toisten klovniiden avulla, lavatilanne uudestaan henkiin. Verhojen takaa muiden klovniiden täytyy siis myös seurata tilannetta lavalla ja tulla lavalla olevan klovnin avuksi, jos tilanne näyttää pahalta.

RedNoseClubin jokaisessa esityksessä lavan takaosassa oli raskaat punaiset samettiverhot, joiden pituus oli muokattavissa esiintymistilan mukaan ja joiden taakse klovnijoukko pajahti esityksen alussa. Verhot avautuvat ja sulkeutuvat monimutkaisella köysirakenteella, jonka käytön opimme vähitellen. Vuosien ja satojen toistojen myötä pystyimme käyttämään verhoja esityksissä kerta kerran jälkeen yhä täydellisemmin, kunnes ne alkoivat *Hamlet*-esityksessä olla olennainen osa esityksen dramaturgiaa. *Hamletissa* verhoille jopa annettiin sukupuoli ja niistä lihallistui elävä ja hengittävä olento, joka mm. tunsikin konkreettisesti kipua synnyttäessään klovnin ja huokaili ollessaan Hamletin isän haamu.

Verhojen kanssa toimiminen on oleellinen osa improvisaatiotekniikkaa, joka kuljettaa klovneriaesitystä eteenpäin. Verhot ovat klovnille yhtä tärkeä elementti kuin teksti näyttelijälle perinteisessä draamassa. Ne leikkaavat ja ohjaavat klovniiden yhteistä improvisaatiota ja niiden takana on mahdollista suunnitella seuraavaa siirtoa tai numeroa. Verhot voidaan nähdä elimellisenä osana klovnin työtä ja ne ovat kuin ryhmän yksi jäsen. Verhojen ja klovniiden tärkeä yhteystyökumppani on myös valomies, joka improvisoi lavalla olijojen mukana ja jonka kanssa klovnit käyvät monesti dialogia esityksen aikana. He joutuvat olemaan hyvissä väleissä hänen kanssaan, jotta eivät jäisi pimeään. Esityksissämme valomies Max Vikström myös antoi katossa roikkuvan punaisen hehkulampun kautta merkin, kun kutakin puoliaikaa oli jäljellä enää muutama minuutti.

### 3.2 Keskittyminen klovneriassa: impulssin syntyminen ja sen välittyminen

*Punanenä on (pieni) naamio, joka on työstetty yksinkertaisimpaan ilmaisuun. Langalla kiinnitetyn kuminpalasen takana näyttelijä ei pysty piiloutumaan. Päin vastoin, hän paljastuu sekä itselleen että maailmalle. Hän on suhteessa toiseen, toiseen inhimilliseen olentoon, joka on lähellä häntä itseään. Sosiaalisessa kontekstissa tämä toinen olento usein piilossa, koska yhteiskunta edellyttää, että pidämme etäisyyttä todelliseen minäämme. Punanenä siis paradoksaalisesti vastustaa sosiaalisia käytänteitä, ja samaan aikaan on silti meitä kaikkia kovin lähellä...*

*Tunnin aikana yritämme luoda tunnelman toisesta ajasta. Lapsuuden ajasta, joka herää uloon aikuisessa ihmisessä. Olemme kaukana klovnin stereotyyppioista. Emme « tee » klovneja. « Olemme » klovneja.*

*Philip Boulay<sup>94</sup>*

Impulssi syntyy ja kehittyy klovneriassa heräämällä ja vaiheittain. Sen syntyminen edellyttää läsnäoloa hetkessä ja kontaktissa olemista itsensä ulkopuolisen maailman kanssa. Impulssin esiintyjässä laittaa liikkeelle lähes aina jokin ulkopuolinen asia, kuten toinen klovnin, yleisön reaktio tai aisteihin liittyvä ärsyke, kuten ylimääräinen ääni (esimerkiksi lattian narahdus) tai näköhavainto jostain (esimerkiksi katsojan poistuminen kesken esityksen). Klovnin on reagoitava näihin kaikkiin. On kuitenkin tilanteita, jolloin impulssin herättää klovnin oma toiminta, esimerkiksi raajan hassu liike tai poikkeaminen säännöistä, kuten yleisökontaktin katkeaminen. Nämä tilanteet esiintyjän pitää aina tehdä näkyväksi eikä niitä saa piilottaa yleisöltä. Niihin saattaa myös kätkeytyä kuolevan lavatilanteen pelastus: hyvin usein näyttelijä saa niistä klovnilleen numeron, jonka turvin voi poistua verhon taakse.

Klovneriasta on tullut minulle väline hahmottaa omassa näyttelemisessäni asioita, jotka katkaisevat kontaktini vastaanäyttelijöihin ja yleisöön. Nykyklovneria toimii näkemykseni mukaan näyttelijän keskittymisen laajalla ulkoisella alueella, jolla sijaitsevat kontaktin luominen vastaanäyttelijään ja yleisöön, jännitteen ja intensiteetin luominen lavalle omalla läsnäololla sekä narratiivisen kokonaisuuden rakentaminen näytelmän osien ja näyttelijän

<sup>94</sup> Esittelyteksti RedNoseClub, klovnin-improvisaatioesityksen käsiohjelmaa varten, Philip Boulay 23.10.2007, käännöksen tekijä Tuukka Vasama

oman materiaalin välillä. Tällä alueella impulssi toimimiseen tulee siis itseni ulkopuolelta ja minun pitää valita monista impulsseista hedelmällisin ja lisätä siihen oma panokseni ja siirtää se sitten eteenpäin. Flow-tilassa ympäristö ja esiintyjät ovat yhtä eivätkä impulssit ole tietoisesti valittuja vaan seuraavat toinen toistaan orgaanisesti esittäjien ja yleisön välillä.

Mitä ovat ne asiat jotka estävät tuon flow'n, impulssin siirtymisen, nykyklovneriassa ja saavat aikaan häiriötilan keskittymisessäni? Seuraava päiväkirjaote on esimerkki eräästä esityksestämmme. Se on kuvaus lavatilanteesta, josta selkeästi pystyy erottamaan syyn keskittymiseni häiriötilaan.

Helsinki, Q-teatteri 18.11.2009

*Hamlet-esitys, toinen puoliaika. Moni meistä klovneista on ottanut mukaan laukun, jossa kantaa itselleen tärkeitä asioita, kuten esineitä ja valokuvia, joihin liittyy muistoja. Yleensä minulla ei ole mitään mukana esityksessä mutta tänään on poikkeustilanne, koska itselleni on sattunut saman päivän aikana tärkeä tapahtuma, jonka haluan tuoda mukaan näytelmään. Olen nimittäin koko esityksen ajan odottanut hetkeä, jolloin saisin tilaisuuden näyttää valokuvaa, joka muutti elämäni. Kuva on otettu tyttöystäväni ensimmäisestä ultraäänitutkimuksesta ja siinä näkyy lapsemme ääriiviivat. Kerron siitä nyt yleisölle ja julkistan isäksi tuleminen ensimmäistä kertaa myös muille näyttelijöille.*

*Tarinani tärkeimmässä ja tunnepitoisimmassa kohdassa Tik-Tak löntystää selkäni takaa näyttämön poikki ja tiputtaa pääläelleni banaaninkuoren, yleisö repeää nauramaan. Tilanne on täysin päinvastainen kuin suunnittelin ja sitä pahentaa se, että ainoa, joka tietää etukäteen tempauksesta on Joke the Behaviour. Joke kaiken lisäksi ottaa tarinaani videolle. Hämmennyn ja raivostun näyttelijänä. En pysty pitämään tunnetta sisälläni, mutta en myöskään purkamaan sitä lavalla Tik-Takille. Jään siis lukkoon johonkin kummalliseen välitilaan. Takeltelen tarinani loppuun ja häivyn verhon taakse. Lavalla esitys jatkuu normaalisti mutta itse mietin, miten pystyn jatkamaan sitä.*

Tässä tipahdin selkeästi tilanteesta, koska annoin omien henkilökohtaisten tunteideni viedä minua väärälle keskittymisen alueelle, operoin tahtomattani suppealla sisäisellä alueellani, vaikka tilanteessa olisin tarvinnut laajaa ulkoista sektoria. Esimerkistä käy ilmi, että kamppailemalla omien henkilökohtaisten tunteideni kanssa ja kieltämällä ne katkaisin kontaktin ja mursin klovnin keskittymisen.

Herrala, Kahrola ja Sandström esittelevät Michael Posnerin teoriaa. Posner jakaa ihmisen tarkkaavaisuuden kolmeen osaan, jotka toimivat osin itsenäisesti ja osin toistensa kanssa kolmessa hermoverkostossa. Tarkkaavaisuuden osat ovat

1. *valpastuminen* eli kyky lisätä ja ylläpitää valmiutta reagoida aivoihin saapuviin ärsykkeisiin Valpastumisesta voidaan erottaa tehtäväkohtainen valpastuminen ja sisäinen valpastuminen eli yleinen valppauden kognitiivinen kontrolli. Valpastuminen rinnastuu tarkkaavaisuuden ylläpitoon ja sitä voidaan pitää kaikkien muiden tarkkaavaisuustoimintojen pohjana.

2. *suuntaaminen* eli kyky valita tietty ärsyke muiden joukosta Suuntaamisesta voidaan erottaa eksogeeninen ja endogeeninen osatekijä. Eksogeeninen osatekijä on automaattinen ja siihen kuuluu orientaatiorefleksi. Endogeeniseen osatekijään vaikuttavat aikaisemmat kokemukset ja nykyiset tavoitteet. Kummatkin osatekijät muuttavat suoritusta voimistamalla automaattisesti valikoituneen aistijärjestelmän aktiivisuutta. Tarkkaavaisuuden suuntaaminen voi kohdistua aistein havaittavien ärsykkeiden lisäksi niin sanottuihin sisäisiin edustuksiin. Sisäisiä edustuksia on lyhytkestoisessa työmuistissa, joka säilyttää väliaikaisesti tietoa ja käsittelee sitä, sekä pitkäkestoisessa muistissa, jossa sijaitsevat tapahtumat, asiatieto, taidot ja tavat.

3. *toiminnanohjaus*. Toiminnanohjaus puolestaan pitää sisällään sellaiset toiminnot ja mekanismit kuin itsesäätely, tunteiden ja motiivien hallinta, ponnistelu, käyttäytymisen jaksottaminen.<sup>95</sup> Toiminnan joustavuus ja epätarkoituksenmukaisten reaktioiden ehkäiseminen sisällytetään myös usein toiminnanohjaukseen ja tarkkaavaisuuteen.<sup>96</sup> Toiminnanohjauksen puutteet johtavat kaavamaiseen käyttäytymiseen, tietyn käyttäytymiskuvion toistamiseen, kommunikaatio-ongelmiin ja huonoon sosiaaliseen vuorovaikutukseen.<sup>97</sup>

Yllä kuvaamassani lavatilanteessa odottamaton banaaninkuoren päähän tiputtaminen sai minut suuttumaan näyttelijänä ja kohdistamaan tarkkaavaisuuteni pitkäkestoisen muistin, non-deklaratiiviseen, ei-tietoiseen osaan, jossa sijaitsee muun muassa yksinkertainen ehdollistuminen eli seuraamusten ja ennakoinnin oppiminen myös tunteiden osalta. En enää ollut tilanteessa klovnina vaan näyttelijänä, joka havaitsi negatiivisen tunteen ja pyrki tukahduttamaan sen, koska normaalissa elämässä sen esiin tuominen on haitallista. Samalla tukahduttaminen aiheutti fyysisen reaktion, joka tavallisessa elämässä olisi

<sup>95</sup> Posner Herrala, Kahrola, Sandström 2009 mukaan, 120.

<sup>96</sup> Posner & Rothband Herrala, Kahrola, Sandström 2009 mukaan, 119

<sup>97</sup> Gilbert & Burgess Herrala, Kahrola ja Sandström 2009 mukaan, 119.

auttanut minua selviytymään tuosta tunteesta. Hans Stigzeliuksen mukaan ihmisen kehopanssari aktivoituu monin erilaisin tavoin suojelemaan häntä epämiellyttävien kokemusten kohtaamiselta. Ihminen kiristää niitä lihaksia, jotka liittyvät epämielletävän tunteen kohtaamiseen. Keho yrittää välttää aggressiota kiristämällä olkapäitä, surun tunnetta se yrittää kontrolloida kiristämällä rintalihaksia ja jotta sen ei tarvitsisi lähestyä toista ihmistä ja kurottaa kättä häntä kohti, keho jännittää hartioita.<sup>98</sup> Klovneriassa lähestymisen pelko havainnollistuu parhaiten katsojakontaktin pelkäämisinä. Tunnistan itse konkreettisen tilanteen, jolloin olen klovnina yrittänyt väkisin hakea kontaktia katsojilta, koska se on kuulunut tyyliini, vaikka itse olisin ollut mieluummin jossain toisella lavalla puhumassa vaikkapa monologia. Näissä tilanteissa olisin tehnyt mitä vain, jotta olisin välttynyt kohtaamasta yleisön katsetta. Kun sitten viimein olen pakottanut itseni katsomaan katsojia alta kulmieni, leukani on vetäytynyt rintaan, niskani ja hartiani alkaneet jännittyä ja olkapääni työntyä eteenpäin. Näyttelijä minussa on alkanut rakentaa kehopanssaria klovnin ilmaisun esteeksi.

Toinen klovnille vaarallinen tilanne on hetki, jolloin näyttelijä yrittää teeskennellä, ettei mitään kiusallista tapahdu tai ole edes olemassa. Hahmometodin yhteydessä tätä kieltämisreaktiota kutsutaan deflektioksi. Tavallisessa elämässä deflektio ilmenee puheenaiheen vaihtamisena, epäolennaisena kommenttina, kapulakielenä tai huumorin käyttämisenä keskustelussa.<sup>99</sup> Deflektoidessaan organismi käyttää ulkoapäin nielemäänsä uutta ainesta kuin uutta elintä, jolla se kohtaa ulkomaailman. Vieras materiaali ei tässä tilanteessa tunnu täysin vieraalta eikä vaikuta vievän tilaa alkuperäiseltä ainekselta ja antaa samalla myös suojan vaarallisia tilanteita vastaan. Defleктоiva persoona antaa kontaktiin vain ulkopintansa, ja vieras materiaali estää kosketuksen syvimpiin tunteisiin ja kokemuksiin. Ihminen ottaa tässä tilanteessa kontaktia osalla, jonka on työntänyt persoonansa eteen suojaksi. Kontaktin toisella osapuolella saattaa tulla vaikutelma kontaktista mutta jotain on silti hänen ja defleктоijan aidon sisimmän välissä; jotain, josta kontakti liikuu pois kuin saippuapinnalta.<sup>100</sup>

Itsessäni tunnistan helposti deflektion tapauksissa, joissa olen käyttänyt klovnerian sääntöjä kuin muuria, jonka taakse olen mennyt turvaan. Vaikka klovni voi hätätilanteessa turvautua sääntöihin ja päästä kiinni lavatilanteeseen niiden avulla uudestaan, uskon, että

---

<sup>98</sup> Stigzelius 2010, 44

<sup>99</sup> Stigzelius 2010, 45

<sup>100</sup> Stigzelius 2010, 45

deflektion vaara on yksi syy siihen, että Boulay kehotti meitä lopulta päästämään irti liian tiukasta sääntöjen seuraamisesta.

Klovni pelaa koko ajan käsillä olevalla näyttämötilanteella, ja näyttelijän on salamannopeasti adaptoiduttava tuon tilanteen odottamattomiin muutoksiin ja kontrolloitava myös alitajuntansa tulosten näkyvyyttä. Jos näyttelijän keho alkaa kontrolloida esittämiseen liittyviä tunteita, kuten iloa, surua tai häpeää, näyttelijän energia alkaa automaattisesti ja tiedostamatta kanavoitua sisäänpäin. Näin hän kadottaa kontaktin lavatilanteeseen, tässä ja nyt -hetkeen, myöhästyy siitä muutaman sekunnin. Kaikkein tärkeintä näyttelijälle klovnina ollessa on hyväksyä omat tunteensa, jotka nousevat lavatilanteesta. Ne ovat *aina totta* ja ne täytyy ottaa osaksi esitystä eikä piilottaa katsojilta. Näyttelijän on itse hallittava tätä jokapäiväisen elämän kontekstista katsottuna ristiriitaista tilannetta, tarkkailtava sitä sivusta ja ohjattava sitä oikeaan suuntaan. Yksinkertaisesti sanottuna improvioidussa nykyklovneriassa, näyttelijän on pysyttävä koko ajan näyttämötilanteen päällä.

### 3.2.1. *Klovneria vs. Stanislavskin järjestelmä*

Klovnerian suhdetta näyttelijän keskittymiseen voidaan tarkastella paremmin, jos verrataan sitä johonkin toiseen näyttelijäntyön järjestelmään, jonka lähestyminen keskittymiseen pohjautuu toisenlaiseen yleisökontaktiin. Tällä tarkoitan jo aiemmin mainitsemani Konstantin Stanislavskin luomaa systeemiä, jonka peruselementteihin kuuluu muun muassa neljäs seinä näyttelijän ja yleisön välissä<sup>101</sup>. Stanislavski antaa näyttelijäntyön opettaja Tortsovin jakaa näyttelijän keskittymisen huomiopiireihin, pieneen, keskikokoiseen ja suureen, joiden sisällä näyttelijä etenee esitystilanteen edellyttämällä tavalla. Myös teatteriklovneriassa huomion piirit ovat koko ajan olemassa mutta eri tavalla kuin Stanislavskin järjestelmässä. Klovnille julkista yksinäisyyttä ei ole, vaan tekeminen on paljastettava yleisölle eli tehtävä siitä numero, jolla on loppuhuipennus ja päätepiste. Klovni saattaa naukata salaa olutpullosta lavalla, mutta hänen pitää tehdä salailusta numero, jota hän voi myös itse kommentoida esimerkiksi huvittumalla omasta toiminnastaan. Klovnin huomion kohde on aina hänen itsensä

<sup>101</sup> Stanislavskin luoma näyttelijäntyön opettaja Tortsov kertoo oppilailleen näyttämökommunikaation tapahtuvan samanaikaisesti sekä näyttelijöiden kesken että heidän ja katsojan välillä. Vastanäyttelijän kanssa se on suoraa ja tietoista, yleisön kanssa epäsuoraa ja tiedostamatonta sekä tapahtuu toisen näyttelijän kautta. Tortsovin mukaan kommunikaatio on vastavuoroista kummassakin tapauksessa. Stanislavski 2011, 313

ulkopuolella, yleisössä, vastaanäyttelijässä tai aistein havaittavissa muutoksissa esityksen kulussa, kuten ylimääräisissä äänissä, hajuissa, valon muutoksissa tai omissa kinesteettisissä tuntemuksissaan, esimerkiksi yllättäen alkavassa kivussa, kutinassa tai muussa sellaisessa. Kaikki nämä muutokset hänen täytyy tehdä näkyväksi yleisölle. Klovnille kaikki Stanislavskin piirit ovat olemassa *koko ajan*. Hän sukeltaa verhoista tulleessaan suoraan niiden ytimeen ja elää niiden sisällä koko lavalla olonsa ajan. Hänen ei tarvitse tietää, minkä kokoisessa keskittymisen piirissä hän on milläkin hetkellä vaan hyväksyä niiden olemassaolo ja tehdä koko ajan valintoja siitä, mihin niiden alueella kohdistaa huomionsa. Klovnin täytyy myös olla tietoinen siitä, mitä tapahtuu jopa kaikkein suurimman piirin rajoilla.

Suurin ero nykyklovnerian ja Stanislavskin psykologiseen näyttelemiseen perustuvan järjestelmän välillä on ehkä keskittymisen palauttaminen. Keskellä klovni-improvisaatioesitystä huomiokykyäni on saattanut kaventaa joku ulkoinen tekijä, esimerkiksi pelko ottaa kontaktia ja olen sen vuoksi kiinni omissa ideoissani ja irti lavatilanteesta. Mikäli haluan päästä takaisin kiinni klovnin keskittymiseen ja kohdistaa huomioni uudelleen, en voi pienentää keskittymiseni piiriäni Stanislavskin julkisen yksinäisyyden kokoiseksi ja ponnistaa sieltä itseäni uudelleen keskittymisen tilaan. Nykyklovneriassa keskittymisen tiputtua minun pitää laajentaa keskittymisen piiriäni itseni ulkopuolelle. Siellä ovat todelliset kohteeni, yleisö ja toiset näyttelijät. Klovnin ollessa näyttämöllä flow'ssa, koen näyttelijänä toimintani voimakkaan dualistisena: kykenen tarkkailemaan itseäni sivusta ja samaan aikaan toimimaan orgaanisesti klovnina. Joudun tekemään narratiivisia valintoja oman työni ja koko improvisaatiolle rakentuvan esityksen rakenteen suhteen ja olemaan samanaikaisesti läsnä yleisön kanssa. Tortsov mainitsee ihmisen kaksoistietoisuuden esimerkkinä oman kokemuksensa kutsulta, jossa hänen silmänsä sidottiin ja hänelle tehtiin kuvitteellinen keisarinleikkaus. Sektion jälkeen side otettiin pois ja hänen kapaloitu oikea kätensä markkeerasi lasta, jonka hän oli ”synnyttänyt”. Vaikka Tortsov tiesi kaiken olevan leikkiä, hänellä oli irrationaalinen pelko siitä, mitä oikeassa leikkauksessa voisi tapahtua, koska hän sai vastaanottaa ihollaan metallisten työvälineiden tuottamia kinesteettisiä tuntemuksia. Hänen alitajuntansa

työskenteli koko ajan leikin ajan ja tuotti hänelle tunteita ja mielikuvia.<sup>102</sup>  
Klovneriassa näyttelijän on tiedostettava tyytilajin edellyttämä kaksoistietoisuus ja opittava käsittelemään sitä.



*Klovni yksin lavalla. Hannibal hakee yleisökontaktia... (Kuva esityksestä Late Night with RedNoseClub, ensi-ilta Q-teatterissa 10.10.2010.) Kuvaaja Dennis Vinokur*

---

<sup>102</sup> Stanislavski 2011, 425–428



**Kuvateksti edell. sivu *Kontakti on syntynyt, lavatilanne elää ja hengittää. Secret ja klovnin Flow-tila Late Night- showssa. Kuvaaja Dennis Vinokur***

### 3.2.2 Harjoitusjakso 11.2 – 25.3.2008 ja mitä silloin tapahtui

Seuraava harjoituspäiväkirja on ensimmäisen produktiomme, *RedNoseCub, Hauskaa ja haurasta: Nykyklovneriaa Aleksanterin teatterissa* (ensi-ilta 25.3.2008)

harjoitusjaksolta. Siitä tulevat hyvin esille ne ulkopuoliset ja sosiaaliseen kontekstiin liittyvät asiat, jotka tulevat esiintyjän ja hänen kontaktinsa ja sen kautta vastaanottamansa ulkoisen impulssin väliin ja estävät sen uudelleen strukturoitumisen ja välittymisen eteenpäin. Analysoin nyt jälkikäteen tämän kontaktiorientoituneen lähestymistavan kautta niitä asioita, jotka aiheuttivat keskittymisen häiriötiloja itselleni tehdessäni ensimmäistä klovniesitystäni kolme vuotta sitten. Päiväkirjassa on myös yleistä kuvausta siitä, miten klovnit harjoittelivat ensimmäistä improvisaatioon perustuvaa produktiotaan.

En kirjoittanut muistiinpanoja päivittäin mutta yritin tallentaa siihen henkilökohtaisesti merkittävät oppimiskokemukseni. Ne ovat oivalluksia, jotka opin yleensä vanhanaikaisesti ”kantapään kautta”.

Käytän siis päiväkirjaa tutkimusaineistona ja analysoin sekä koetan aukaista jälkikäteen silloisia hankalia tilanteita. Haluan kuitenkin korostaa, että harjoitus- ja esitysvaiheeseen sisältyi myös paljon positiivisia oppimiskokemuksia ja saavutuksia, joita en ole ottanut tähän mukaan.

*18.helmikuuta 2008*

*Aurinkoinen maanantai, jutun ääriviivat alkavat hahmottua. Se miten ryhmä kokonaisuudessaan toimii ja miten improvisoidusti toteutetaan kokonainen esitys. Se onnistuu jo melkein kaikilta ja on alkanut näyttää myös joillekin muodostuvan vaarallisen helpoksi, toivottavasti juttua ei leivota puhki ennen maaliskuuta. Klovneriassa on kai tärkeää, että kulmat säilyvät eikä homma pyöristy muodottomaksi.*

*Philip totesi tänään, että mun työ on erittäin hyvää ja varoitti samaan hengenvetoon, että liikun vaarallisella alueella missä karvan päässä työ muuttuu äärimmäisen huonoksi. Itse en tunnista välttämättä rajaa ja sen takia olen ehkä liian varovainen enkä vielä vie kontrolloidusti juttua rajalle asti.*

*Osasyys on, että huomion ryöstäminen on niin vaikeaa toiselta, vaikka tuossa lajissa se sallittua, tiettyyn rajaan saakka. Perusoletuksena mulla oli, että keskittymisessä kohde on aina ulkopuolella ja käynnistää sieltä näyttelijän prosessin. Klovneriassa apua liikkeellelähtöön ei saa kuin itseltään... ja yleisökontaktista. Tuntuu kuitenkin päivä päivältä helpommalta olla siellä.*

Nyt jälkikäteen reflektoidessani huomaa, että harjoitteluni alkaa hitaasti nyrjähtää, koska alan luottaa liikaa omaan ilmaisuuni ja mahdollisesti nyt jo suunnitella erillisiä

numeroita. Alan valita keskittymisen kohteita itselleni turvalliselta alueelta. Alanko tässä vaiheessa jo katsoa näkemisen sijaan Donnellan antaisi minulle tässä vaiheessa ohjeen: "It's not safe at home; it is only safe on the streets. Don't go home"<sup>103</sup>.

19. helmikuuta

Tehtävä:

Etsi netistä: Patrice Lumumba, Mobutu, Kivu, Kinshasa, Zaire, Rumba, Ruanda, Indepence Cha Cha, OK jazz. Löytyykö näistä materiaalia.

20. helmikuuta

Tänään lavalla oleminen taas vaikeutui. Tuli tunne, että sanomalla henkilökohtaisia mielipiteitä vaikeutan toisten olemista ja työtä. Niinhän se ei tietenkään ole, vaan ainoastaan silloin on hankala jos syö toisen tilan väärässä kohdassa. Puhuttiin myös politiikasta ja sen esittämisen vaikeudesta. Philip oli antanut tehtäväksi ottaa selville Kongon historiasta ja nykypäivästä asioita, joiden avulla haettiin poliittisen sanoman mahdollisuutta klovnien kautta. Puhe kääntyi teatterintekijän vastuuseen ja siihen mikä on sanoma ja tavoite omalla tekemisellä. Konflikti lavalla, siis vastakkaiset näkökulmat, tuovat kummallista ja hitautta ja raskautta tekemiseen. Ehkä se johtuukin siitä, että mulla on kuvitelma, että asia pitäisi viedä kunnialla johonkin järkevään päätökseen, vaikka mahdollisuus olisi vain jättää homma avoimeksi ja häipyä verhon taakse. Miten voisi klovnina puhua asiasta, josta ei ole minkäänlaista kokemusta kuten Kongon sisäpolitiikasta? Poliitikkaa voi lavalla uskottavasti esittää, ja kannanoton tehdä, vain jos siihen ja sanomaan on henkilökohtainen suhde. Muuten se taitaa olla aika yleistä ja mielenkiinnottomaa.

30. helmikuuta

Philipin mukaan tarjoamani materiaali on hyvää, mutta sitä on liikaa ja mun pitäisi miettiä, miten sen teen. Kuitenkin hahmoni on niin erilainen esimerkiksi mielipiteiltään verrattuna toisten hahmoihin että se synnyttää hyvän kontrastin esitykseen. Taidan tästä eteenpäin alkaa metsästäämään lehtileikkeitä materiaaliksi, päivittäin. Toisten mukana on joka päivä helpompi pysyä, mutta yleisökontaktin ottaminen on edelleen vaikeaa. Samoin impulssin ottaminen yleisöltä ja sen avulla eteneminen ja sen varioiminen ja kasvattaminen on vielä hakusessa. Kun on monta asiaa, mihin pitäisi samaan aikaan keskittyä: säännöt, toiset ja yleisö, tekee sen virheen, että koettaa jakaa samalla hetkellä huomionsa näihin kaikkiin. Ei voi ottaa kuin yhden asian, jota seuraa, muut asiat tulevat perässä. Toisten energia vaikuttaa valtavasti, tuntuu, että matalampaan energiaan on helpompi lähteä mukaan, kuin positiiviseen isoon energiaan. Iltapäivät ovat aina hitaampia, kuin aamupäivät. Tik-Tak kysyi tänään Vincentiltä, melkein huutaen: Why you do always things, that are difficult to you?

Niinpä, miksi?

---

<sup>103</sup> Donnellan 2005, 29

Päiväkirjamerkintä kuvaa tilannetta, jossa olen niin kiinni omissa ideoissani, että muita varmaan alkaa tuskastuttaa. Klovneria vaatii esittäjältä totuudellisuutta ja rehellisyyttä. Yritän tässä paeta tätä vastuuta psykologiseen analyysiin ja välttää näin kontaktia muihin. Konkreettisesti se tarkoittaa sitä, että mitä hankalammaksi tilanne käy, sitä monimutkaisemmaksi käyvät omat ideani sen sijaan, että yrittäisin vain puhtaasti ja yksinkertaisesti selviytyä ongelmatilanteista jakamalla ne toisten esiintyjien kanssa. Olen tunnelissa. Siis pelkään jotain. Mitä? Mikä on pahinta mitä klovnille voi lavalla tapahtua?

Donnellanin mukaan pelko saa meidät unohtamaan nykyhetken ja elämään menneissä tapahtumissa tai tulevaisuudessa.<sup>104</sup>Hän antaa seuraavanlaisen ohjeen:

”Part of the cure for the block is to remember calmly that you are present, no one and nothing can kidnap you, not even you self can run in with a chloroformed gag and abduct you. The worst thing that can happen is that you delude yourself that you are not present. We cannot struggle to be present. We can only discover that we are present<sup>105</sup>.”

#### *2.-6. maaliskuuta*

*Ryhmä on siirtynyt Aleksanterin teatteriin. Välissä oli yksi päivä, jolloin kaikki meni hyvin, eikä turha miettiminen pilannut kokemusta. Lavalla oli tuntuma, että johtaa kohtausta, eikä se häiritse ketään ja tuotto kelpaa myös ohjaajalle.*

*Tänään oli sitten hankalampi päivä. Tulin myöhässä, enkä päässyt heti lavalle. Tauon jälkeenkin kuitenkin puhkuin energiaa, joka lavalle tultua se oli nopeasti poissa. Meitä oli viiden klovnin hiukan epävarma tiimi, joukossa oikeastaan vain yksi, joka todella uskalsi tehdä ehdotuksia.*

*Klovnien pitää esitystilaan tultuaan löytää yleisö, itsensä, toisensa ja luoda kontakti näihin kaikkiin. Lavalle tultuaan heidän pitää huomata tila ja antaa sen, ison ja vanhan teatteritilan, luoda vaikutus heihin. Siinä meidän ryhmä epäonnistui; lavalle tultuamme meihin muutamaan iski pelko ja lukko, jota ei saatu purettua. Itse aloin tekemään asioita väkisin niiden löytämisen sijasta. Pelko suoriutumuksesta tosiaan yleistää ja jäykistää, hyödyttää ratkaisujen tekemisen, josta koko homma on viimekädessä kiinni.*

*Palautteessa Boulay oli huolissaan kolmen klovnin näkymättömyydestä, mä olin yksi niistä. Ongelmani on edelleen se, että tuotan paljon materiaalia, ehkä liikaakin, mutten luota siihen ja säilytä sitä. Minun pitää kuunnella tilannetta ja miettiä mitä materiaalia tuon toisille ja tilanteeseen, eikä itselleni kohtauksessa. Ehkäpä pelkään hahmon katoamista ja sen takia minun täytyy koko ajan*

<sup>104</sup> Donnellan 2005, 33

<sup>105</sup> Donnellan 2005, 34–35

*tehdä liikaa. peruskysymys meillä kolmella näkymättömällä on ongelmatilanteiden ylittämistä... ja rohkeudesta...ja VALINNOISTA!*

Jostain syystä tässä vaiheessa itseluottamukseni alkaa hiipua ja yritän olla toisten mukana keskittymällä omaan sanomaani ja tekemiseeni klovnina niin tiukasti, etten ota muita huomioon. Pelko siitä, että oma yksityinen sanomani ja hahmoni jäisi muiden jalkoihin, saa minut suunnittelemaan yhä enemmän strategioita pärjätä. Omat henkilökohtaiset tunteet, kielletyt tunteet näyttelijänä suhteessa klovnin alkavat näkyä tekemisessäni, vaikka minun pitäisi olla sinut hahmon kanssa ja hyväksyä kaikki tuntemukset. Ne ovat kuitenkin Vincentin tuntemuksia, jotka nousevat hetkestä ja ovat tosia. Alan kääntyä näyttelijän sisäiselle sektorille, jolla pohdin omia tunteitani ja strategioita selviytyä. Tällä sektorilla työskenteleminen estää minua saamasta kontaktia yleisöön ja vastaanottamasta impulssia itseni ulkopuolelta.

*11. maaliskuuta*

*Kaikki on taas jotenkin niin vaikeaa. Olen omassa kuplassa, näyttelen kontaktia ja se varmasti näkyy. En uskalla työskennellä pelon kanssa lavalla ja varmasti näyttää siltä että välttelen yleisöä. Jos tuntuu siltä kun tulee verhoista, että sisus käpristyy kasaan, ei koko hommasta tule mitään. On tunnustettava se ja jatkettava, mentävä yli. Kaikki tekeminen on taas yleistä ja niin helvetin pelottavaa. Pelko on sitä että luulee olevansa huono. On päästävä hyvään filikseen, eli projektiksi: itselle ensimmäisenä hyvä olo.*

Kamppailen vieläkin esiintymiseen liittyvien tunteiden kanssa ja ajattelen, että ne ovat vääriä. Tuntemani pelko saa minut irti nykyhetkestä mutta pyrin peittämään sen esittämällä. Impulssien välittyminen on tässä tilanteessa mahdotonta. Philipin ohje ongelmatilanteisiin, jotka johtuvat huonommuuden tunteesta oli: ”Go over it.” Siis minkä yli on tässä tilanteessa mentävä ja mihin? Jos näyttelmissä kohde ei ole selvillä, voi ylimeneminen johtaa tilanteeseen, jossa kohde on yleinen ja tulevaisuudessa, ei nykyhetkessä. Hyvä olo ei ole kohde.

*16.maaliskuuta*

*Viime viikko oli hiukan kaoottinen. Se päättyi perjantaina ensimmäiseen yleisöesitykseen, joka meni totaalisen penkin alle. Boulay oli hämmästyneenä ja ihmetteli, minne kaikki matkalla opittu oli hävinnyt. Klovnit olivat jäykkiä hysteerisiä ja vailla oma-aloitteisuutta. Vieraat ihmiset katsomossa vain lamauttivat koko ryhmän. Esitin tarinan, joka oli hävyttömän sentimentaalinen ja vielä aivan väärässä paikassa. Kertomuksen päällä soi Hehkumon balladi ja itse vielä vetistelin päälle, joten homma pomppasi pois tyyllilajista ja muuttui henkilökohtaiseksi angstin puruksi lavalla, siis aivan teiniteatteriksi. Itsellä oli kylläkin koko ajan keskittynyt ja hyvä olo; tunsin saavani otteen itsestäni ja olevan rehellisesti läsnä, mutta silloin siellä ei ollutkaan Vincent vaan minä omine ongelmieni. B korosti, että yleisö pitää ottaa mutta välimatka säilyttää, jotta katsojat voivat hengittää ja kaikkein*

*tärkeintä on ottaa tunteet ja impulssit käsillä olevasta tilanteesta, eikä muistista tai kuvitelluista asioista. Hän oli jotenkin järkyttynyt juttuni henkilökohtaisuudesta ja totesi että hahmoni katosi sekä ihmetteli, koko harjoitusaikana en ollut ottanut riskiä ja nyt viimein tein sen. Että siis miksi...vasta nyt? Yleinen viesti meille oli, että nyt ihmisten pitää ottaa vastuu ja mennä itse rajan yli, hän ei voi meitä enää lähemmäs sitä viedä. Nyt viimein on aika tehdä itse ratkaisut ja valinnat ja toteuttaa ne.*

*Mä ainakin pelkään niin paljon epäonnistumista ja homman rikkoutumista, etten näköjään uskalla.*

Teatterikulmassa, tässä esitystilanteessa, motiivini näyttelemiseen eivät nouse nykyhetkestä ja lavakontaktista vaan omasta muistostani. Unohdan hahmoni Vincentin ja hyppään väärään tyyliin. Klovnin keskittymisen piiri murtuu taas, kun eksyn omaan suppeaan piiriini; piiriin, jossa kohteet ovat Stanislavskin mukaan kuvitteellisia ja olemassa vain näyttelijän omassa mielessä.<sup>106</sup> Stanislavskin mukaan näyttelijän on myös tunnistettava väärät kommunikaation kohteet ja taisteltava niitä vastaan. ”Kiinnittäkää erityistä huomiota sen sisäisen materiaalin laatuun, jolla te kommunikoitte”, hän muistuttaa.<sup>107</sup>

*20.maaliskuuta*

*Viikko on ollut tosi väsyttävä. Päivät pitkiä ja täynnä kamppailua itseni ja koko tyyliin ja kanssa. Valintani on, etten puhu ollenkaan. Haitta siinä on pelko siitä että joudun toisten jyräämäksi improvisaatiotilanteessa ja se, etten pysty kommunikoimaan ja sanomaan sitä mitä haluaisin.*

*Muiden mielestä hahmoni toimii. Juttu ja juju on siinä, että kun on verhoista tullessa itsessään ja omassa maailmassaan kiinni, niin silloin voi olla myös läsnä. Negatiivisten tunteiden kieltäminen ei toimi ja siihenhän homma menee, jos ei ole tyytyväinen suoritukseensa ja tarkkailee suoritustaan ulkopuolisena. Boulayn mielestä nyt vaihe, jolloin meidän pitäisi alkaa ohjaamaan itseämme ja toisiamme tilassa. Jotkut, esimerkiksi Hannibal, ovat menneet hurjasti eteenpäin, eivätkä pelkää tehdä valintoja ja ottaa aloitetta.*

*Yleisökontakti on tullut helpommaksi, vaikka sekin vielä vähän tökkii. Pitää myös muistaa, että yleisö näkee asiat ensimmäistä kertaa, joten kaikki pitää kertoa kuin ensimmäistä kertaa ja tilanteet (numerot) viedä loppuun saakka. Yleisö on myös aina erilainen ja sen mukaan pitää toimia, eikä hätäntyä, jos se ei heti lähdekään mukaan. Yhteinen ongelma ryhmällä on vielä se, että lavalle tuodaan paljon asioita, jotka epävarmuuden hetken jälkeen jäävät kesken. Koko homma on peliä, jolla on aina uusi strategia, se vaan pitää pystyä haistamaan ja aistimaan mitä valintoja pitäisi tehdä, jotta juttu menee eteenpäin.*

Tämä katkelma paljastaa minun olevan niin lukossa, että ajattelen puhumisen lopettamisen olevan ainoa keino päästä takaisin ulkoiselle sektorille, missä tapahtuu liikettä ja missä voin ottaa vastaan impulsseja. Näin en ainakaan pysty selittämään itseäni

<sup>106</sup>Stanislavski 2011, 156

<sup>107</sup> Stanislavski 2011, 320

ulos tilanteesta ja varastaa näin fokusta lavatilanteessa itselleni. Ohjaajamme Boulay oli kuitenkin tarjonnut puhumisen vähentämistä oli apukeinoksi, jotta en olisi selittänyt itseäni ulos tilanteesta. Yleisesti alkaa olla se vaihe, jolloin hahmojen pitäisi olla valmiita ja tyyllilajin näpeissä. Minä olen jäljessä aikataulusta, ja pahasti. Sitä paitsi ensi-ilta on niin lähellä, että mielestäni nyt tapahtuu se selviämisefekti, jonka olen huomannut tapahtuvan harjoitusten viime metreillä aiemminkin: ne ihmiset, jotka ovat varmallalla pohjalla, improvisoivat ja tekevät esityksen ja ne, jotka eivät ole niin nopeita, saavat pärjätä omin neuvoin. Tämä on luonnollista, koska me kaikki olemme tässä produktiossa ensimmäistä kertaa esillä klovneina. Teatteri ei vain ole paikka, jossa edetään hitaimman mukaan. Olen myös koko ajan liian varovainen, koska ilmeisesti olen säikähtänyt Boulayn kommentista "Speak less!", jota hän on toistanut jo liian monta kertaa. Vaikenen lavalla enkä tee ratkaisuja tai aloitteita suuntaan enkä toiseen. Vielä Myöhemmin mykkyys aiheuttaa minulle myös sitä, etten ota toisten tarjouksia vastaan vaan keskityn siihen, miten Vincent voisi itse ilmaista asioita parhaiten puhumattomuudellaan. Boulay yrittää onkia minua tästä suosta ylös useamman kerran kommentilla: "You have to listen to others. Don't be in tunnel."

### *23.maaliskuuta*

*Yleisöläpimeno. Philipin mielestä ensimmäisen ryhmän puoliaika ei ollut hidas kuten esittäjien mielestä, vaan pehmeä ja sellaisenaan hyvä. Teemaksi valikoitui uskonto johon aina numeroiden välillä palattiin. Itse tuntui taas, että kulki muiden vanavedessä eikä tehnyt henkilökohtaisia valintoja. Ehkei se ollut niin. Se kyllä tuntui varmalta, että aloitettuja tekoja ei vienyt loppuun saakka, vaan kävin epäröimään heti aloitettuani. Ehkä tunne tulee myös siitä, etten kunnolla osaa tehdä tilanteen tullessa päätöstä siitä, puhunko vai pysynkö vaiti, vaan jään puolitiehen. Lisäksi täytyy muistaa, että tämä ei ole improvisaatiota vaan yleisölle ja vastaanäyttelijöille voi sanoa vastaan ja synnyttää konfliktin ja katsoa, mihin se kehittyy. Boulay ihmettelee edelleen, miksi olemme niin kiltejä yleisölle. Alkaa näyttöleminen helpottua. Mahtaakohan se johtua siitä ettei enää tarvitse perustella omaa itseään näyttelijänä, ei tekniikassa eikä ryhmässä?*

Katkelmasta selviää, että kaksoistietoisuuden rima on viimein ylitetty ja harjoitusvaiheen taistelu omien esitykseen liittyvien tunteiden kanssa on ohi. Nyt alkaa varsinainen työ klovnina muiden joukossa. Jokaisessa esityksessä työ alkaa alusta, ja improvisaation pohja rakennetaan uudelleen. Se on peli, jossa rakennuspuina ovat kontakti, kollektiivisen fokuksen hakeminen, yhteisen aiheen etsiminen ja dramaturgian rakentaminen sen ympärille, klovniin yhteiset ja yksityiset numerot ja verhojen orgaaninen sulauttaminen osaksi esitystä. Samat elementit toistuvat yhä uudelleen: nopeat ja äänettömät suunnittelupalaverit verhojen takana, salamanopeat sekä äärettömän hitaat verhoista ulos

tulemiset ja niiden taakse katoamiset ja kirkkaiden ja häikäisevien ramppivalojen takaa yleisön ja kontaktin etsiminen katsomon hämärästä. Nämä kaikki tulevat myös osaksi esitysrutiinia, jonka lomassa yritän keskittyä pitämään huomioni itseni ulkopuolella ja kontaktin muissa klovneissa sekä välttää ylisuorittamista.



*Vincent pulkkamäessä, etualalla Finn Spjöo. Kuvaaja Aija Salovaara*

### *3.3 Klovnin tehtävä teatterissa: mission impossible*

*It (theatre) must free up the physical imagination of actor. It must make visible what, in ordinary life, remains invisible. It must make believe by means of a universe of images. Theatre must reveal, what is forgotten in daily life.*

*Ariane Mnouchkine* <sup>108</sup>

Klovneria tuo esiin jotain hyvin olennaista teatterin tehtävästä samaistumisen lähteenä. Punainen nenä synnyttää näyttämölle vahvan olotilan joka on yhteinen esiintyjälle sekä

---

<sup>108</sup> Mnouchkine Lecoq 2006 mukaan, 134–135

yleisölle ja jota voi kutsua toiseudeksi. Nenän aikaansaama toiseus on hiuksenhieno rajapinta näyttelijän omien tunteiden ja nykyhetken välissä. Tästä rajapinnasta katsoja pystyy uimaan sisään ja samaistumaan klovnin luomaan todellisuuteen. Samaistuminen on helppoa, koska klovni ei saa koskaan kommentoida tekojaan tai tunteitaan, näin katsojalle ei anneta minkäänlaisia ohjeita miten vastaanottaa klovniin viesti. Toiseus puhdistaa näyttämön ja tarinan, jota klovnit ovat kertomassa sekä antaa katsojalle mahdollisuuden käydä läpi omia henkilökohtaisia kokemuksiaan ja tunteitaan. Lavalla olevat klovnit voivat omalla rytmillään auttaa tätä: he voivat antaa katsojalle tilaa viestin vastaanottamiseen pitämällä kollektiivisen tauon yhtäkkiä kesken esityksen. Harvoin näyttämöllä klovnin tunteet ovat analogisia katsojan tuntemusten kanssa: klovnin kyynelöt saavatkin usein yleisön nauramaan.

Asettaessaan punanenän paikoilleen näyttelijä asettaa itsensä sen palvelukseen: lavalla ei voi rekonstruoida omaa autolla ajamistaan, vaan klovnin ajamista. Kaikki teot, jotka näyttelijä on itse tehnyt omassa elämässään, valjastetaan hahmon palvelukseen. Lavalla ei voi puhua näyttelijänä olemisen vaikeudesta, vaan klovnina olemisen vaikeudesta. Klovni on se puoli näyttelijässä, joka ei vielä ole päässyt esiin ja jota hän on yrittänyt kenties ihmisenä piilottaa. Se on siis aina todellinen olento hahmo, joka on aina kiinni nykyhetkessä ja konkreettisissa tapahtumissa.

Stanislavskin järjestelmän maaginen JOS-kysymys tappaakin klovnin, jos sen ottaa kirjaimellisesti, eli ajattelee kysymystä näyttelijän kannalta. Tortsov puhuu oppilailleen näytelmän annetuista olosuhteista ja maagisesta JOS-sanasta, jotka ovat mielikuvituksen tuotetta mutta jotka ovat luovan työn alkuunpaneva voima roolihenkilönrakentamisessa. Maaginen tai tavallinen ”JOS” panee luomistyön alkuun ja annetut olosuhteet kehittävät sitä eteenpäin. Synnyttääkseen aitoja intohimoja, oppilaiden on Tortsovin mukaan luoda näytelmän mukaiset annetut olosuhteet ja uskottava niihin vilpittömästi.<sup>109</sup>

Kun klovnihahmoni kehittyi eteenpäin eli ”vanheni”, yritin hampaat irvessä luoda maagista ”JOS”-kysymystä ja annettuja olosuhteita, joissa Vincent olisi voinut hahmona muhia yhä orgaanisemmaksi ja lihallisemmaksi olennoiksi. Kuitenkin mitä enemmän käytin mielikuvitustani, sitä kauemmas aito klovnius pakeni minua. Jälkikäteen ymmärrän, että yrittämällä kiihottaa mielikuvitustani lentoon pakotin minua ympäröivää

---

<sup>109</sup> Stanislavski 2011, 96-97

todellista maailmaa kauemmas itsestäni. Näin en pystynyt valitsemaan rehellisesti itseäni kiinnostavia asioita, joiden pohjalta Vincent olisi voinut lähteä puhumaan ja kehittymään. Mielikuvituksella siirsin itseni taas itseni sisälle ja hain impulsseja omasta jo eletystä elämästäni. Siellä en voi auttaa klovniani kehittymään ja määrätä etukäteen sitä huomion kohteen itseni ulkopuolelta, josta klovnini lopulta kiinnostuu.

Vincent voi toki kysyä itseltään: ”JOS”, mutta hänen on kysyttävä se ääneen myös yleisöltä. Klovnille itselleen JOS on em. matka joksikin toiseksi, esimerkiksi miten hänestä tulee oman elämäntilanteensa kautta Hamlet. Tämä matka voi olla joka kerta erilainen ja hänen on näytettävä se yleisölle, piilottamatta hetkeäkään roolihahmion syntyprosessista. Muuntumisessa, ”tulemisessa joksikin” klovnin mikrokosmos avautuu yleisölle ja yksityinen laajenee yleismaailmalliseksi ja humaniksi kannanotoksi jostain teemasta, esimerkiksi äitien asemasta yhteiskunnassa. Klovni toteuttaakin Stanislavskin määritelmää teatterin perusperiaatteesta ”alitajuiseen tietoisesta kautta” kollektiivisessa mielessä, hän pystyy valinnoillaan avaamaan oven niille arkisen elämän alueille, jotka katsojat ovat unohtaneet.

Helpommin voidaan avata ranskalaisen nykyklovnierian konkreettista hyötyä näyttelijälle, jos vertailukohdaksi otetaan Robert Steinbergin luomat kategoriat älykkyudesta jota Kronqvist ja Pulkkinen kuvaavat kirjassaan *Kehityopsykologia: Matkalla muutokseen*. Steinbergin mallin mukaan ihmisen älykkyys koostuu kolmesta pääkomponentista, meta-, eli toimintaa ohjaavista, suorituskomponenteista, jotka toteuttavat metakomponenttien antamaa tehtävää ja tiedonhankintakomponenteista, jotka hankkivat ja vertailevat uutta tietoa <sup>110</sup>.

Kaikkien harjoittelemien metodien näyttelemisprosesseja yhdistää se, että niitä voi kutsua henkilökohtaisesti merkittävien valintojen poluiksi. Näitä valintoja ja keskinäistä järjetystä ohjaavat juuri metakomponentit ja suorituskomponentit. Nämä komponentit yhdistettynä myötäelämisen kykyyn ja positiivisesti suuntautuneen tunneällyn kanssa ovat näyttelijän metakognitiivisia taitoja.

Klovnieria on tekniikka, joka harjoituttaa näyttelijässä juuri valintojen tekemistä paineen alla ja sääntöjen antaman viitekehikon puitteissa. Klovni-improvisaatio myös kehittää näyttelijän kykyä yhdistää omia valintoja esityksen kokonaisprosessiin, niin että katsoja saisi juuri sopivan annoksen informaatiota. Klovni jättää katsojan täydennettäväksi tyhjät

<sup>110</sup> Kronqvist, E. & Pulkkinen, M. 2007. *Kehityopsykologia: Matkalla muutokseen*. Helsinki: WSOY, 202

laatikot eli informaatioaukot niin, että lopputuloksena olisi uutta informaatiota tuottava tai vanhaa uudelleen järjestävä taiteellinen katsomiskokemus. Tämän katsomiskokemuksen on siis tuottanut katsoja itse, klovnin vain houkuteltua hänet avaamaan ovi omaan kokemusmaailmaansa.

Nykyklovneriassa näyttelemisen käsityöläistaitona lihallistuu näkyväksi parhaalla mahdollisella tavalla. Seppo Kumpulainen määrittelee väitöstutkimuksessa käsityötaidon ylimmän asteen mestaruudeksi, joka sisältyy kykyyn toimia sujuvasti sääntöjen puitteissa sekä tarvittaessa myös taidon rikkoo niitä.

*Se (taidon ylin aste) antaa valmiuden suhtautua kokemuksen mukanaan tuomaan taitamiseen toimintana, joka ei ole enää mekaanista sääntöjen seuraamista vaan muuttuu ihmisen orgaaniseksi vuorovaikutukselliseksi toiminnaksi ympäristönsä kanssa.<sup>111</sup>*

Mitä ovat keskittymishäiriöt itselläni klovnerian kontekstissa?

Yhteenvedona voi päätellä, että lähes kaikki keskittymiseen liittyvät häiriötilat harjoitusprosessin aikana johtuivat vastustamattomasta sisäisestä halusta siirtää huomiopisteeni näyttelemisessä ulkopuoleltani, sisäiselle alueelle. Siellä kamppailin omien tunteideni, näyttelijän iteluottamukseen liittyvien asioiden sekä suoriutumisen paineen kanssa. Sisäisellä alueellani pyrin myös miellyttämään itseäni ja pakenin muita klovneja ja yleisöä sinne. Sisäisellä alueella ollessani minun ei tarvinnut välittää muista. Lavatilanteen pakeneminen sisäiselle sektorille mursi johdonmukaisesti Klovnin keskittymisen, siis tuli minun ja Vincentin väliin. Klovni-esityksen aiheet käsittelevät usein asioita, joita työstäessään näyttelijä joutuu tekemään itsensä tietoisesti omista eettisistä valinnoista kuten henkilökohtaisesta suhteestaan luontoon, yhteiskuntaan ja omaan lähipiiriinsä. Hän joutuu pohtimaan omaa rehellisyyttään suhteessa omaan ammattiinsa ja erityisesti toisiin näyttelijöihin ja yleisöön. Klovneria onkin elämänmittainen dialogi esiintyjän ja sen välillä, mitä hän työllään haluaa sanoa.

Totuutta on kuitenkin mahdoton löytää, koska maailma on koko ajan liikkeessä ja muuttuu jatkuvasti ja teatterin välittämät sanomat sen mukana. Klovnin tehtävä teatterissa on siis mahdoton, *mission Imposille*. Hän kuitenkin silti päättäväisesti yrittää olla rehellinen itselleen ja yleisölle ilta illan perään, esitys toisensa jälkeen. Näyttelijä klovnin takana antautuu klovnerialle, sen maailmalle ja säännöille ja näin hän antaa yleisölle avaimen käydä sen oven läpi jota näyttelijä ei arkielämässään välttämättä koskaan avaa. Joka

---

<sup>111</sup> Kumpulainen 2011, 54

esityksessä hän ei tässä tietenkään onnistu, mutta toimii kuitenkin heijastuspintana muiden näyttelijöiden onnistumiselle. Tärkeintä siis on, että näyttelijä tekee työnsä eli antautuu, tosissaan ja kyselemättä turhia. Tällä tavalla klovneria kehittää änessäkykyä rutinoitua rehelliseen tekemiseen.<sup>112</sup> Kuten näyttelijän, myös klovnin työn painopiste improvisaatioon pohjautuvassa nykyklovneriassa, on prosessissa ja sen näkyväksi tekemisessä, ei itse päämäärässä. Klovni ei voi tulla lavalla muuksi kuin häntä esittävä näyttelijä jo on; näyttelijän täytyy vain löytää itsestään rakastettavalla tavalla omien virheidensä ja heikkouksiensa volyyminappula ja alkaa kääntämään sitä pikkuhiljaa rohkeasti suuremmalle. Klovniksi ryhtyminen on näyttelijän valinta totuudellisen teatterin löytämiseksi ja teatteri on yhtä kuin tekijänsä persoonina ja yksilöinä omassa elämässään ja yhteiskunnassa. Uskon siksi, että klovneria auttaa meitä tulemaan lähemmäs sitä näyttelijää ja ihmistä, joka todella olemme.



**Kotirintamaklovnit Mike ja Zin. Kuva esityksestä Juoksuhaudantie, ohj. Otso Kautto. Kuvaaja Mikko Itälähti**

<sup>112</sup> Donnellanin sääntö nro 5 on: "The target is always transforming" (s.23). Allegorisesti sama voidaan sanoa klovnin ja häntä ympäröivän maailman suhteesta. Klovnin kohde on maailma hänen ympärillään ja siinä olemassa olevat teemat. Joskus klovnin ja maailman suhde on paradoksaalinen; hän saattaa yrittää jotain asiaa, joka on lähes mahdotonta toteuttaa.

#### *4. HAASTATTELUT.*

*”Ooh, great moment. Want to get that moment. So, maybe once in a ten years.”*

*( 51-vuotiaan miesnäyttelijän vastaus pyyntöön kuvata täydellisen läsnäolonhetki lavalla)*

## Tascam

*(15.8.2008 Majoituskeskuksen luokkahuone, Togamura)*

*Käteni hikoilevat, kun varmistan, että laite toimii oikein: akku täynnä, nauhoitus toimii painamalla kaksi kertaa play-nappia, mikrofoni on kunnossa. Käyn tämän listan mielessäni viidennen kerran läpi samalla kun katselen luokkahuoneen ikkunasta ulos: tiheä vihreä seinä alkaa melkein heti ikkunan ulkopuolella, vuorenrinne nousee kohti taivasta parin metrin päässä rakennuksen seinästä. On aamu ja sirkat sirittävät, kuuma elokuun päivä on alkamassa ja kello lähestyy kahdeksaa. Tänä aamuna kymmenpäiväisen näyttelijäntyön kurssin viimeisenä aamuna saisin vihdoinkin haastatella japanilaista kollegaa. Olin elänyt epävarmuudessa lähes koko kurssin ajan, odottanut tietoa saisinko luvan haastatella häntä ja eilen olin saanut tietää, että tämä koko Japanin matkani alkuperäinen tarkoitus onnistuisi. Suomesta tuomani, apurahalla hankkimani Tascam-nauhuri, pieni ja käytännöllinen ammattilaisvehje, on kulkenut kätevästi mukanani ja olen toteuttanut sillä Suomessa kolme haastattelua. Tiesin ettei se pettäisi minua tälläkään kertaa.*

*Olen siivonnut koko luokan tyhjäksi tuoleista ja pöydistä ja pinonnut ne seinille. Olen ajatellut että haastateltava haluaisi varmasti istua lattialla, niinhän tässä maassa yleensä tehdään. Kun ovi aukeaa ja pirteä haastateltavani astuu sisään, tajuan kuinka typerä olen ollut. Repäisen seinältä kaksi tuolia ja pöydän ja pyydän häntä istuutumaan sen ääreen. Mies on 51-vuotias japanilainen, hänen tarkka terävä katseensa huomaa heti nauhurin ja häneltä pääsee hiljainen ihastuksen äännähdys: ”Oooh, Tascam!” Mies selkeästi ymmärtää jotain laitteista ja yritän keventää haastattelun tekeytymällä asiantuntijaksi itsekin: ”Yes of course, the best.” Aloitan haastattelun lukemalla ensimmäisen kysymyksen paperista japaniksi. Olen käynyt tätä hetkeä varten läpi kaksi japanin kurssia, käännättänyt kysymykseni japaniksi ja opetellut niiden oikean ääntämisen, jotta voisin esittää ne ymmärrettävästi, jos haastateltava ei puhuisi englantia. Nyt kauan odotettu hetki on koittanut ja luen ensimmäisen kysymyksen keskittyen sanojen oikeaoppiseen painottamiseen. Mies seuraa minua tarkasti ja ensimmäisen japaninkielisen lauseeni jälkeen häneltä pääsee spontaani naurahdus. Kun olen lopettanut, mies katsoo nopeasti minua, sitten paperiani ja alkaa puhua englantia.*

*Tämä kollegani sanoo haluavansa puhua vapaasti, hän ymmärtää kysymykset jotka olen viikkoa aikaisemmin toimittanut hänelle välikäsien kautta, mutta haluaa puhua vapaasti lavakeskittymisestä ja pyytää minua kysymään jos en ymmärrä häntä. Seuraava puolituntinen kuuluu kuunnellellani hänen monologiansa, enkä juuri puutu siihen, silloin tällöin selkeytän välikysymyksellä jotakin kohtaa ja rytmitän keskustelua lyhyillä toteamuksilla kuten: ”Yes” ja ”I understand”. Välillä joudun selostamaan mitä hän tekee, kun mies innostuu näyttämään kuinka hän luo ympärilleen keskittymisen kehän: hän kääntyy pois päin minusta ja näyttää kuinka pystyy vaistoamaan liikkeen, vaikka olen hänen ääreisnäkökenttensä rajalla. Mies sivuuttaa kaikki henkilökohtaiset kysymykseni käyttämällä monikon ensimmäistä sijamuotoa: aina kun kysyn: ”What do you think ...”, hän aloittaa vastauksensa sanalla ”We think”. Hänen tunteensa sekä ajatuksensa näyttelemisestä ovat suurelta osin samat kuin teatteriryhmänsä. Hän avaa minulle oman tapansa hahmottaa kokonaisvaltaisesti ja kinesteettisesti keskittymistä. Tämä on minulle täysin uutta ja silmät kiiluen kuuntelen häntä ja kadotan ajantajun. Viimein hän lopettaa ja kysyy oliko minulla vielä jotain mitä haluaisin tietää hänestä tai aiheesta. Kovalevyäni on jo täynnä ja uusi tieto pursuaa jo korvistani ulos, joten kiitän häntä sekä toivotan hyvää jatkoa.*

*Mies poistuu luokasta syömään aamiaista samassa rakennuksessa sijaitsevaan ruokalaan ja minä tungen nauhurin taskuuni ja painun huoneeseeni. Heittäydyn sängylle ja kahden viikon jännitys laukeaa, rintakehän lukko napsahtaa auki, raukeus valtaa raajat kun hengittelen syvään, jokaisen varpaan ja sormen tyveen asti; minun oli pitänyt hakea etukäteen Japanista kaksi näyttelijää haastateltavaksi mutta minulla ei lopulta ollut siihen töiden takia aikaa eikä mahdollisuutta. Saavuttuani Japaniin minulla ei siis vielä ollut tiedon palakaan siitä, ketä haastattelin. Viimein Togassa haastateltavat olivat löytyneet mutta lupaa tähän viimeiseen haastatteluun olivat paikalliset päättäjät pantanneet viimeiseen asti. Nyt vuoden odotus on ohi ja työ tehty.*

*”Se oli sitten siinä”, mietin. Suljen silmäni ja koetan olla ajattelematta mitään. Jostakin tajunnan rajalta tulee hämärä kehollinen muisto viimeistä aamusta armeijassa. Silloin kai viimeksi on tuntunut yhtä kokonaisvaltaisen rennolta ja*

kaikkensa antaneelta. Sitten ajatus katoaa ja vaivun jonnekin syvälle pehmeään utuun, jossa kaikki on hyvin ja kohdallaan.

Vähitellen palaudun takaisin huoneeseeni, avaan silmäni ja ponnistaudun ylös vuoteelta ja lampsin ruokalaan syömään.

Istun pöydässä ja katson tarjotinta. Viimeinen japanilainen aamiainen Togamurassa: riisiä, friteerattua kalaa ja teetä. Taas tulee sama olo kuin viimeisenä armeija-aamuna: tänään jäljellä nolla. Äsken haastattelemani mies istuu ruokalan toisella puolella. Hymyilen hänelle samalla kun varmistan että nauhuri on varmasti tallella taskussani. Otan sen esiin ja lasken tarjottimen viereen. Mies hymyilee takaisin ja minä vilkaisen Tascamia.

Siinä vilkkuu pieni punainen valo.

"Memory card full", ilmoittaa laite. Sen muistikortti on täyttynyt jossain haastattelun vaiheessa.

Minusta tuntuu että maailma ympärillä pysähtyy, kuin Matrix-elokuvissa. Näen tilanteen itseni ulkopuolelta, filminpätkänä. Lintu pysähtyy kesken lennon ikkunan ulkopuolella ja vieressäni olevan ihmisen minulle esittämä kysymys katkeaa kesken lauseen.

Ainoa, joka kuvassa liikkuu, on minun järkyttynyt katseeni, joka kohoaa nauhurista vastapäisen seinään. Siinä on taidokkaasti tehty japanilainen mosaiikkimaalaus. Olin tarkastanut kaikki mahdolliset yksityiskohdat ja kaiken piti olla selvää? Miten tämä on mahdollista,

Miten?

Säntään ulos ruokalasta ja juoksen huoneeseeni, kaivan kuulokkeet esiin ja isken ne kiinni nauhuriin. Kuuntelen äskeisen haastattelun. Totuus on raaka: arviolta viisi viimeistä minuuttia haastattelusta on kadonnut aika-avaruuteen, jonnekin mistä niitä ei koskaan saa takaisin. Mies nauhallalla on juuri puolituntisen haastattelun loppumetreillä päässyt keskittymisen aiheeseen kiinni ja olemme juuri humpsahamassa keskittymisen ilmiön syvärakenteisiin, sen ytimeen. Olen juuri pyytänyt häntä kuvailemaan onnistunutta ja täydellistä tässä ja nyt -

*hetkeä: viimeisen lauseeni jälkeen nauhoituksen täyttää hiljaisuus joka kestää tasan kaksitoista sekuntia, sitten mies aloittaa hiljaisella ja pehmeällä äänellä: ”At that moment...”*

*Ja siihen nauhoitus loppuu.*

*Suuni kuivuu ja hengitykseni pysähtyy. Nyt keskityn, todella. Suljen silmäni, vien fokukseni puoli tuntia sitten olleeseen hetkeen, haastattelun loppuun, ja yritän hahmottaa hitaasti tilanteen: miten me istuimme luokassa, missä huomioni oli sillä hetkellä, kun kortti täyttyi ja ennen kaikkea, mistä silloin puhuttiin, mitä mies sanoi minulle. Etsin kynän ja alan kirjoittaa ulkomuistista miehen puhetta. Tähän kaikkeen minulla on aikaa muutama minuutti, sitten minun pitää lähteä harjoituksiin.*

*Kiirehdin ovesta ulos ja paiskaan sen kiinni jäljessäni. Musta möntti jää yöpöydälle; Tascamin lisäksi lupaan sillä hetkellä itselleni myös jättää huoneeseen kysymyksen, jonka pelkään vaivaavan minua vielä pitkään. En nimittäin missään nimessä halua viedä sitä Suomeen mukani.*

*Miksi tuona aamuna en marssinut takaisin ruokalaan ja pyytänyt miestä vastaamaan uudestaan viimeiseen kysymykseeni?*

#### 4.1 Haastattelukysymysten muodostuminen

*Yhteinen kulttuuri, esimerkiksi suomalaisen haastattellessa suomalaista, voi peittää näkyvistä monet haasteltavan ja haastattelijan väliset erot, jotka kuitenkin voivat nousta esiin riippuen siitä, keitä suomalaisia haastatellaan ja minkälaisista asioista haastattelun kuluessa keskustellaan. Meidän ja muiden välisiä eroja eivät määritä vain kansallisuus tai sellaiset tekijät kuten kieli tai uskonto.*

*(...) Haastattelijan ja haastateltavien identifioituminen samaan ryhmään ja samankaltaiset elämäkokemukset voivat mahdollistaa molemminpuolista ymmärrystä ja luottamuksellisen haastattelijä–haastateltava-suhteen.*

*Johanna Ruusuvaori & Liisa Tiittula. <sup>113</sup>*

Laadulliseen tutkimusperinteeseen, jossa tutkitaan ilmiön ja kokemuksen ominaislaatua, kuuluu usein tutkijan irrottautuminen aiheesta siten, että hän vaikuttaisi mahdollisimman vähän niihin kokemuksiin, joita tutkittavat tuovat esiin. Myös haastattelukysymysten tulisi olla mahdollisimman avoimia ja strukturoimattomia, jotta tutkittava saisi vapaasti liittää kokemiaan mielikuvia ja elämyksiä aiheesta vastauksiinsa.<sup>114</sup>

Sen sijaan oma tutkimukseni, jonka keskiössä ovat omat kokemukseni, on autoetnografinen ja sen lähestymistapa tutkittavaan ilmiöön on subjektiivinen. Tein tutkimuksen alkupuolella valinnan määrittellä kysymykset niin, että ne tukisivat sekä henkilökohtaista kokemustani keskittymisestä että valittua kontaktikeskeistä lähestymistä keskittymiseen. En pyrkinyt rajaamaan omia näkemyksiäni aiheesta pois, koska se ei olisi tarkoituksenmukaista tutkimukselleni, jonka keskiössä olen itse. Toisaalta autoetnografiseen tutkimusperinteeseen kuuluu kentän ja sen todellisuuden kohtaaminen tutkijan reflektoinnissa. Tutkija pyrkii häivyttämään henkilökohtaisen ja julkisen välisen kuilun<sup>115</sup> ja voi myös kirjoittaa itsensä tutkimansa maailmansa sisään<sup>116</sup>.

Haastattelukysymykseni pohjautuvat suurelta osin omiin kontaktin kadottamiseen liittyviin kokemuksiini, ja niiden pohjana on oletus, että näyttelemisen ydin on

<sup>113</sup> Johanna Ruusuvaori & Liisa Tiittula. 2005 (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Jyväskylä: Vastapaino, 87

<sup>114</sup> Virtanen Juha / Metsämuuronen (toim.) 2006, 170

<sup>115</sup> Atkinson Virtanen mukaan/ Metsämuuronen (toim.) 2006, 228

<sup>116</sup> Virtanen / Metsämuuronen (toim.) 2006, 228

juuri näyttelijän kontakti itseensä ja ulkopuolisiin asioihin, joka on myös keskittymisen ydin näyttelemisessä.

Tutkimuskysymykseni muokkautui ennen tutkimushaastattelujen aloittamista muotoon:

Mitä ovat ne ulkoiset ja sisäiset häiriötekijät, jotka vaikuttavat näyttelijän kontaktiin näyttelemistilanteessa ja murtavat hänen keskittymisensä? Mitä keinoja hän käyttää palauttaakseen kontaktin?

Tätä kysymystä ja taustateoriaa apuna käyttäen muotoilin puolistrukturoituun teemahaastatteluuni seuraavat kysymykset:

*Voisitko kuvailla onnistuneen keskittymisen hetken, tässä ja nyt -hetken lavalla tai kameran edessä, miltä se tuntuu(-i)?*

*Mitkä sinusta itsestäsi lähtöisin ovat asiat saavat sinut kadottamaan kontaktin itseesi tai toisiin esiintymistilanteessa?*

*Mitkä ulkoapäin tulevat asiat saavat sinut kadottamaan kontaktin itseesi tai toisiin esiintymistilanteessa?*

*Mitä teet palauttaaksesi kontaktin?*

*Itse olen huono keskittyjä, suunnittelen hirveästi etukäteen näyttelemistäni ja lavalla olen tukossa enkä pysty ottamaan impulsseja itseltäni enkä toisilta. Minkälaisia ohjeita antaisit minulle?*

## *4.2 Raportointitapa, haastateltavat näyttelijät ja haastattelutilanteet*

### *4.2.1 Kokemusten kollaasi*

Haastatteluista kertyi värikäs ja monipolvinen aineisto. Sen analyysiin yritin löytää työkalun, joka kuvaa keskittymistilanteen häiriötä parhaiten itse ilmiönä ja onnistunutta keskittymisen hetkeä henkilökohtaisena ja ainutkertaisena kokemuksena. Tämän kautta lopputuloksena olisi kuvaus, joka kuvaisi keskittymisen kokemuksen moninaisuutta sekä sen rakennetta.<sup>117</sup> Tutkimuksen tarkoitus ei ole lähtökohtaisesti etsiä implisiittisiä merkityksiä keskittymisen kokemuksen syväpsykologisia tasoja ja yrittää näin luoda yleispätevää mallia näyttelijän keskittymisestä. Ainutlaatuisten persoonallisten kokemusten raportoinnissa mielekkäämpää on antaa syvätasojen herätä lukijan omassa mielessä suhteessa hänen kokemuksiinsa keskittymisestä. Aineiston syvätasot muodostuvat parhaiten sen herättämien kysymysten avulla, niiden lukijan päässä synnyttämän uudelleen strukturoitumisen, oman tiedon ja toisen kokemuksen kohtaamispiirissä. Keskittymisen kokemuksen puhdas merkityssisältö on parhaiten löydettävissä kokemuksen pintarakenteissa, niissä olosuhteissa, joissa se koetaan.

Hannulan, Suorannan ja Vadenin mukaan kokemuksellisen demokratian kannalta on tarkoituksenmukaista nähdä kokemus havainnoksi ja jonkin asian tunnetuksi tulemiseksi. Kokemus voidaan tässä mielessä ajatella jatkumoksi hyvin selkiytymättömästä ja eriytymättömästä kokemuksesta, aina hyvin hallitun havainnonteen esineellisyyteen ja ennakoivuuteen. Kokemusta on lähestyttävä hermeneuttisesti: taiteellisessa tutkimuksessa kokemus tarkastelee kokemusta tuottaen uutta kokemusta.<sup>118</sup> Kokemukset ovat siis keskenään samanarvoisia ja seuraavat toisiaa. Ne on siroteltu pitkin sitä tietä, jota kulkee niin taiteen kokija kuin myös sen tekijä tehden. He molemmat tekevät henkilökohtaina kokemuksina esiintulevia havaintoja istuttavat näin oman kokemuksensa polun varteen. Haastattelut ovat tutkimuksessani tätä kokemusjatkumoa, jonka toivon saavan aikaan lukijassa uudenlaisen näkökulman keskittymiseen. Olen koettanut itse

<sup>117</sup> Latomaa Virtanen 2006 mukaan/ Metsämuuronen (toim.) 2006, 158

<sup>118</sup> Hannula, Suoranta & Vaden 2003, 31

tukea tämän uuden näkökulman muodostumista asettamalla haastattelut kollaasin muotoon. Kollaasissa haastatteleman näyttelijät ovat keskenään fiktiivisessä keskustelutilanteessa, jonka pohjana ovat tutkimuskysymykseeni ankkuroidut haastattelukysymykset. Haastattelujen analyysissä palasin tutkimukseni alkuun ja sovelsin uudestaan urheilijan nelikenttämallia, josta haastattelukysymysteni perusjako ulkoiseen ja sisäiseen keskittymisen kenttään oli peräisin, näyttelijän keskittymiseen.

Kollaasi eli tilkkutäkkimenetelmä on tekniikka, joka vastaa elokuvan leikkausprosessia. Siinä tutkija kokoaa paloista kokonaisen narratiivin, jonka asettaa ikään kuin näyttämölle lukijan tarkasteltavaksi.<sup>119</sup>

Tilkkutäkkimenetelmässä kaikki haastateltavat tuottavat materiaalia, joka on kudottu yhteen kysymysten struktuurin mukaan. Tilkkutäkki eli kollaasi haastattelujen purkamisen muotona on myös lukijalle haastava koska se ei välttämättä noudata hänen persoonallista totuttua tapaansa käsittää lukemaansa ja muodostaa loogisia ja kronologisia kokonaisuuksia puhutusta tekstistä. Teija Löytösen kirjoittaa väitöstutkimuksessaan kollaasimuotoisten keskustelujen vaivaavan lukijaansa, koska ne häiritsevät totuttuja lineaarisen ajattelun ja tietämisen tapoja liittämällä yhteen eräällä tapaa aukollista, kerroksellista ja jatkuvaa tekstiä.<sup>120</sup> Löytönen jatkaa kollaasin edellyttävän eräänlaista edestakaista lukutapaa. Oma haastatteluaineistoni on monien ihmisten kokemusten summa, joista jokainen on oma maailmansa ja sisältää jo sinällään kaiken tarvittavan. Kollaasia voikin ajatella täydellisten rinnakkaisten maailmojen kombinaationa, ikään kuin modernina fragmentaarisenä elokuvana, jonka dramaturgia sisältää monia kokonaisia tarinoita. Näiden tarinoiden näkökulmahenkilöt eivät välttämättä kohtaa elokuvan aikana, mutta he ovat kuitenkin kaikki elokuvan päähenkilöitä. Minun kudelmassani on kuusi päähenkilöä, joiden kaikkien tarinat ovat yhtä merkittäviä. Olin osa tutkimukseni kenttää ja sen vuoksi oma asemani materiaaliin on kaksijakoinen: olen sekä tutkiva näyttelijä, että tekijä, *auteur*.<sup>121</sup> Auteur on ranskalaisen uuden aallon elokuvaohjaajien 1950-luvulla luoma termi elokuville, joissa ohjaajien työnjälki korostui vahvana omakohtaisuutena ja

---

<sup>119</sup> Denzin ja Lincoln Rantala mukaan/ Metsämuuronen (toim.) 2006, 227

<sup>120</sup> Löytönen Teija 2004. *Keskusteluja tanssi-instituution arjesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica, 109

<sup>121</sup> Tekijä, kirjailija alkuunpanija, luoja (ransk.).

henkilökohtaisena osallistumisena elokuvan varsinaiseen taiteelliseen työhön. Auteur-ohjaajat tunnistivat elokuvan mahdollisuudet muuttaa maailmaa. *Metteur-en-scene*-termillä (näyttämölle asettaja) kuvattiin ohjaajia, jotka vain asettivat työnsä näytteille, ilman persoonallista viestiä katsojille. Auteurille saattoi olla vaikka vahingossa mahdollista löytää syviä merkityksiä vallitsevasta hengestä, kun taas metteurit toteuttivat hyväksytyjä malleja, eivätkä halunneet välttämättä aikaansaada muutosta.<sup>122</sup> Oma suhteeni työhöni on sen alkuunpanija ja lopputuloksen leikkaaja, joka muotoilee haastateltavien kertomuksista kokonaisuuden, joka valottaa tutkielman teemaa eli keskittymistä tutkimuksen subjektiivisiin lähtökohtiin nähden mielekkäimmin. Yritän siis muokata kokonaisuuden, joka resonoi omien kokemuksieni kanssa ja valitsemieni taustateorioiden kanssa. Haluan antaa myös haastateltaville näyttelijöille auteur-oikeuden, koska omat kokemukseni ovat samanveroisia heidän kokemustensa kanssa ja he ovat myös antaneet minulle ohjeita omaan keskittymiseeni (ks. kysymys nro 6).

Yhteisissä keskusteluissamme syntyi materiaalia, jonka tutkijana lopuksi yhdistin ja leikkasin siitä parhaan aiheeseen sopivan kokonaisuuden. Minulla on kokemusta sirpaledramaturgian toimivuudesta aiemmin mm. teatterissa: RedNoseClubin klovniesityksissä kaikki tuottivat materiaalia, joka rönsyili laidasta laitaan lähes esityksen viime metreille. Silloin joku klovneista alkoi yhdistää teemoja, jotka väliajalla oli yhdessä kaivettu esiin ensimmäisen puoliajan aikana tuotetusta materiaalista, yhdeksi kokonaisuudeksi. Tuo klovni oli usein Hannibal, joka yhdisti kaikkien ilmaan heitettyjen aiheiden langanpäät yhdeksi naruksi, jota koko klovnijoukko alkoi kuljettaa kohti loppua, esityksen kliimaksia tai antikliimaksia.<sup>123</sup> Haastattelu-sanan etymologia kuvaa hyvin mistä tässä kahden ihmisen vuorovaikutustilanteessa, informaationvaihtumistapahtumassa, on pohjimmiltaan kyse. Interview-sanan pohjana on ranskankielen *entrevue*, joka tulee verbistä *entrevoir* eli ”nähdä epätäydellisesti” tai ”nähdä vilaukselta”. Etymologiansa mukaan haastattelussa nähdään väläys tai saadaan epätäydellinen

<sup>122</sup> Korhonen Minna 2005. *Auteur-teoria: Auteur-teoria ja ohjaajan asema elokuvassa*. Viestinnän koulutusohjelman kirjallinen opinnäyte. Tampereen Ammattikorkeakoulu, internet-julkaisun PDF-sivu 18.

<sup>123</sup> Hamlet esitys saattoi loppua mm. siten että yleisö joutui poistumaan esitystilasta koska Tik-Tak ei halunnut lopettaa esitystä vaan jäi lojumaan ja laulamaan näyttämölle.

kuva jostakin.<sup>124</sup> Kollaasi on tutkimuksessani kurkistus, välähdys erilaisiin tapoihin nähdä keskittyminen ja häiriötekijät. Välähdykset ovat kuin sanallisia kuvia keskittymisestä jotka olen sommitellut kollaasin muotoon.

Haastattelukollaasilla on myös metataso eli fiktiiviseen keskustelun taso.

Varsinaista keskustelua ei ole oikeassa elämässä tapahtunut ja siihen osallistuvat ihmiset eivät ole olleet haastattelijaa lukuun ottamatta samassa tilassa samaan aikaan ja kommentoineet toistensa vastauksia. Lukija saa itse muodostaa tämän narratiivisen kokonaisuuden oman orientaationsa mukaan, esimerkiksi suhteessa omiin keskittymisen kokemuksiinsa. Toivonkin, että haastateltujen ihmisten ääni jäisi elämään lukijan päässä, hänen lopetettuaan lukemisen. Tarkoitukseni on, että tutkimuksessani mukana olevien ihmisten ääni raivaisi lukijan ajattelutapaan aukkoja jotka täyttyisivät itsestään eli kysymyksiä, jotka huutavat vastausta. Haastattelujen tärkein tehtävä tutkimuksessani on siis herättää kysymyksiä, eikä pelkästään antaa valmiita vastauksia.

Tarkoitukseni on kollaasia rakentaessani olla matontekijä, joka tekee annetuista kuteista valmiin maton, asettaa keskittymisen huoneeseen osaksi harmonista kokonaisuutta, fengshuihin muiden elementtien kanssa. Niin, että tilaan tulija näkee itse huoneen, eikä pelkkää sisustusta ja saa itse päättää minne huoneessa asettuu.<sup>125</sup>

#### *4.2.2 Haastateltavien näyttelijöiden joukko*

Haastattelujen tarkoitus on avata keskittymisen problematiikkaa myös muiden näyttelijöiden näkökulmasta. Halusin tietää miten kollegat, eri ikäluokista ja erilaisista kulttuureista kokisivat samanlaiset keskittymisen ongelmat kuin minä. Aloittaessani haastatteluja minulla oli vahva esioletus siitä, että myös toiset samassa ammatissa olevat ihmiset hahmottaisivat keskittymistä kontaktilähtöisenä toimintana.

---

<sup>124</sup> Hirsijärvi S & Hurme H 2008. *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus, 41.

<sup>125</sup> **Fengshui** (風水(fēngshuǐ, tuuli-vesi) on kiinalaiseen kosmologiaan perustuva kokonaisvaltainen rakentamista käsittelevä oppi. Sen avulla pyritään saamaan aikaan rakennettu ympäristö, joka on ihmiselle mahdollisimman suotuisa ottamalla huomioon *sancai* (三財 sāncái, kolme aarretta) eli taivas (天 tiān), maa (地 dì) ja ihminen (人 rén). <http://fi.wikipedia.org/wiki/Fengshui> (23.2.2012)

Ongelmani oli alussa kuitenkin tutkimuksen laajentuminen ja materiaalin paisuminen. Halusin nimittäin alun perin haastatella myös urheilijoita, mutta professori Pentti Paavolaiselta sain kuitenkin neuvon, joka osoittautui tutkimuksen edetessä kullanarvoiseksi: minun kannattaisi ensin selvittää keskittymisen problematiikkaa näyttelijöiden keskuudessa ja vasta sen jälkeen siirtyä urheilijoiden kokemuksiin keskittymisen ongelmiin.<sup>126</sup>Tämä ohje pelasti tutkimukseni venymiseltä ja sai minut myös tekemään ratkaisun työni laajuuden suhteen, tulisin tekemään lisensiaattityön, jonka polttopisteessä olisivat näyttelijöiden kokemukset. Tutkimukselleni muotoutuivat selkeä kenttä, jota rajasivat omat kokemukseni keskittymisestä, kaksi valitsemaani tutkimustekniikkaa, Suzuki-metodi ja nykyklovneria, sekä aiheesta aiemmin kirjoitettu näyttelijäntyylinen teoria.

Jos joskus saisin aikaa ja taloudellisia resursseja riittävästi, voisin laajentaa tutkimustani koskemaan myös urheilijoita, eli kysyä heiltä samat kysymykset (muunnettuna urheilun kontekstiin) ja verrata heidän kokemuksiaan näyttelijöiden kokemuksiin.

Kysymykset esitin viidelle näyttelijälle, kolmelle miehelle ja kahdelle naiselle. Suomalaisia näyttelijöistä oli kolme ja japanilaisia kaksi, joskin toinen heistä oli saanut ammattikoulutuksensa Yhdysvalloissa. Haastateltavien joukko oli pieni mutta heterogeeninen: he tulivat kahdesta eri kulttuurista ja olivat iältään 23–72-vuotiaita. Vanhin heistä muisti lapsuudestaan Talvisodan pommitukset kotipaikkakunnallaan 1939 ja nuorin oli syntynyt 1980-luvun puolivälissä, eli samalla vuosikymmenellä, jonka lopussa Berliinin muurin murtui ja kommunismi kaatui Euroopassa.

Olisin voinut antaa jokaisen näyttelijän valita oma lähestymiskulmansa keskittymiseen ja antaa heidän vapaasti kertoa kokemuksistaan. Se ei olisi kuitenkaan ollut paras valinta aineiston hankkimiseen, koska alun perin vuonna 2006 tutkimusta aloittaessani tarkoitukseni oli haastatella 15–20 ihmistä (silloin materiaalin määrä olisi ollut kolme kertaa nykyisen kokoinen). Tein päätöksen

---

<sup>126</sup> Paavolaiselle olen 15.12.2005 päivätyssä tutkimussuunnitelmaluonnoksessa maininnut kiinnostuneeni erityisesti yksilölajien, kuten telinevoimistelun ja kamppailulajien, edustajista.

strukturoida kysymysrunгон, jolloin saisin haastateltavat ohjattua paremmin aiheeseen. Halusin myös haastatella ulkomaalaisia näyttelijöitä ja päästä mahdollisimman todenmukaiseen kokemuksen kuvaukseen. Tämän toteutin myöhemmin käännättämällä kysymykset haastateltavien äidinkielelle ja toimitin ne heille etukäteen.

Monissa laadullisissa tutkimuksissa käytetään saturaation, eli kylläntymisen periaatetta. Tällä periaatteella tutkittava aineisto on riittävä silloin, kun se alkaa toistaa itseään eikä uutta tietoa enää tule esille. Toisaalta, koska kyse on erittäin subjektiivisesta tuntemuksesta ja sen ilmenemisestä, on tärkeämpää tukea ilmiön esiin tulemistä kaikessa sen kompleksisuudessa ja antaa syvämerkitysten itse nousta materiaalista. Tämän vuoksi pidän haastattelujen laatua ja jokaisen henkilön saaman puheenvuoron laajuutta tärkeämpänä kuin haastateltavien lukumäärää.

Saturaation periaatteiden mukaisesti haastatteluosuutta lukiessa on kuitenkin muistettava, että vaikka haastateltava joukko on ikärakenteensa ja kulttuuritaustansa vuoksi heterogeenisempi kuin näyttelijäjoukko, joka tulisi vain yhden produktion, teatteriryhmän tai isomman ammattiteatterin sisältä, varsinaisia yleistyksiä haastattelumateriaalin sisällön perusteella ei voida tehdä. Tutkimukseni on laadullinen ja aineistoni ei ole niin kattava, että sen perusteella voisi tehdä analyysiä keskittymistapojen jakautumisesta kansallisuuden ja sukupuolen mukaan. Kahden japanilaisen mielipiteet tutkimusaiheesta eivät vastaa japanilaisten näyttelijöiden kokemuksia yleensä kokonaisena alakategoriana, eivätkä yhden vanhemman näyttelijäkollegan kokemukset vastaa kokonaisen sukupolven näkemyksiä. Haastattelut tarjoavat kuitenkin mielenkiintoisen näkökulman tutkimusaiheeseen jokaisen haastateltavan haastatteluhetken sitoutuneen, persoonallisen ja ainutlaatuisen keskittymisen kokemuksen kautta.

Ruusuvuoren ja Tiittulan mukaan tutkimusetiikan kannalta on tärkeää säilyttää haastateltavien anonymiteetti, kun ihmisiä haastatellaan yksityishenkilöinä tai ammattinsa edustajina.<sup>127</sup> Suomalaisen ammattiteatterin kentällä toimivat

---

<sup>127</sup> Ruusuvuori Johanna. & Tiittula Liisa. 2005 (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Jyväskylä: Vastapaino, 17

näyttelijät tuntevat tai tietävät lähes kaikki toisensa, minkä vuoksi hyvän tutkimusetiikan mukaista on koettaa pitää tutkimukseen osallistuvien henkilöiden anonymiteetti niin pitkälle kuin se on mahdollista itse tutkimusaiheen siitä kärsimättä. Olen tämän vuoksi poistanut vastauksista niiden konkreettiset asiatiedot, kuten henkilöiden, teattereiden, esitysten ja paikkakuntien nimet. Niiden tilalla olen merkintänä käyttänyt merkintää: -----

Tutkimusetiikan mukaisesti olen ennen haastatteluja varmistanut, että henkilöt ovat tietoisia siitä, mihin haastatteluja käytetään. Japanissa olen myös pyytänyt haastattemieni näyttelijöiden teatteriryhmän luvan haastatteluihin ja niiden materiaalin käyttämiseen. Lisensiaattityöhöni olen ottanut mukaan vain haastattelumateriaalin, jonka olen hyväksyttänyt haastateltavilla ja jonka käyttämiseen tässä kirjassa olen näin saanut luvan.<sup>128</sup>Olen antanut haastattemilleni ihmiselle keksityt etunimet enkä pelkästään numeroinut heitä haastattelujärjestyksen mukaan. Näin tekstin seuraaminen helpottuu ja puheelle on helpompi antaa kasvot. Itseni olen kudelmaan merkinnyt omalla nimelläni.

Selvitän kuitenkin ennen kutomisen aloittamista jokaisen tutkimukseen osallistuneen näyttelijän iän, koulutuksen ja ammatillisen taustat sekä ammatillisen statuksen haastatteluhetkellä eli vuonna 2008. Keskityn taustoissa pelkästään ammatilliseen näyttelijänkoulutukseen enkä ota harrastajataustaa esiin, ellei se ole muodostanut näyttelijän ammattikoulutuksen runkoa.

*Keskusteluun osallistujat ovat:*

**Yumiko:** *23-vuotias japanilainen. Käynyt Stanislavskiin pohjautuvan nelivuotisen näyttelijäkoulutuksen Yhdysvalloissa. Työskentelee haastatteluhetkellä japanilaisessa teatteriryhmässä, ollut ryhmän jäsen vuoden ajan. Bachelor of Arts -tutkinto New Yorkin osavaltiossa sijaitsevassa korkeakoulussa.*

*Haastattelupaikka ja -ajankohta: Japani, toimistorakennuksen ulkokuisti. Harjoitustauko, elokuu 2008.*

---

<sup>128</sup> Ruusuvuori & Tiittula 2005, 17.

**Maikku:** 33-vuotias. Opiskellut näyttelijäksi Teatterikorkeakoulussa, valmistunut 2000-luvulla. On ollut ja on tällä hetkellä mukana useammassa teatteriryhmässä. Näytellyt ammattiteattereissa pääkaupunkiseudulla ja muualla Suomessa sekä tehnyt kuunnelmia, äänitöitä, tv- ja elokuvarooleja. Opiskellut näyttelemistä myös Yhdysvalloissa. Teatteritaiteen Maisteri, freelancer.

Haastattelupaikka ja -ajankohta: Suomi, kahvila. Ruokatauko harjoituksen ja illan esityksen välissä, maaliskuu 2008.

**Kristiina:** 54-vuotias. Käynyt Teatterikoulun 1970-luvulla ja toiminut sen jälkeen näyttelijänä TV-teatterissa yli kymmenen vuotta. Tehnyt lukemattomia tv- ja elokuvarooleja sekä näytellyt monissa tv-sarjoissa. Tehnyt runoiltoja, opettanut näyttelijäntyötä alan oppilaitoksissa ja sekä ohjannut televisio- ja radiotuotantoja. Teatteritaiteenmaisteri, freelancer.

Haastattelupaikka ja -ajankohta: Suomi, kirjaston kahvila. Tauko kahden näytöksen välissä, heinäkuu 2008.

**Hiroshi:** 51-vuotias japanilainen. Työskentelee haastatteluhetkellä japanilaisessa teatteriryhmässä, toiminut näyttelijänä ryhmässä lähes kolmekymmentä vuotta. Koulutuksesta ei tietoa, todennäköisesti opiskellut ammatin työn ohessa (tekijän arvio, huom.!).

Haastattelupaikka ja -ajankohta: Japani, majoituskeskuksen luokkahuone. Viimeisen kurssipäivän aikainen aamu, elokuu 2008.

**Usko:** 72-vuotias. Kuvaa itseään pitkän linjan mieheksi, näytellyt saman harrastajavetoisen ammattiteatterin ja sen edeltäjien lavoilla 15-vuotiaasta lähtien. Käynyt Teatterikorkeakoulun jatkokurssin ja elokuvanäyttelemisen kursseja. Näytellyt myös tv- ja elokuvatuotannoissa. Eläkkeellä mutta silti tekee näyttelijäntöitä satunnaisesti.

Haastattelupaikka ja -ajankohta: Suomi, ravintola. Ohjaajaopiskelijoille järjestetyn elokuvakurssin jälkihöyryt, huhtikuu 2008.

Haastattelut toteutettiin kaikki puolen vuoden sisällä, 29.3.–15.8.2008, ja jokainen niistä oli kestoltaan 18–42 minuuttia. Yhteensä materiaalia kertyi lähes

kaksi ja puoli tuntia. Litteroin ensin kaikki haastattelut kokonaisuudessaan pyrkien säilyttämään henkilöiden käyttämän alkuperäisen kielen. Lisäsin litteroituihin versioihin sulkuihin selityksiä, joiden tarkoitus on täydentää ja kuvata sitä, mitä kaikkea tapahtui haastatteluhetkellä, vuorovaikutustilanteessa, jossa sanojen lisäksi käytettiin ilmeitä ja eleitä. Täytesanat ja -lauseet kuvastavat haastatellun näyttelijän oman puheensa sisällölle antamia henkilökohtaisia merkityksiä. Merkitykset tulivat usein haastattelutilanteessa puheen ulkopuolelta, näyteltynä. Ne saattoivat myös olla spontaaneja reaktioita äsken sanottuun asiaan, kuten naurahduksia tai fyysistä toimintaa. Olen merkinnyt nämä lisäykset tekstiin suluilla. Haastattelun aikana tekemäni apukysymykset olen merkinnyt omalla nimelläni:

**Riku:** Receive?

**Hiroshi:** Yes, or maybe just listen to sounds, voice or...

(Hiroshi piirtää ympyrän kädellään.)

**Riku:** Everything, what is around you?

**Hiroshi:** Everything.

Haastateltavan antamalla ei-verbaalisilla kommentteilla tai reaktioilla ei aina ollut tutkimuksellista merkitystä, mutta ne tuovat tekstiin väriä ja vievät lukijan lähemmäs alkuperäistä haastatteluhetkeä eli kahden näyttelijän kohtaamista ja heidän keskusteluaan.

Kysyin haastattelukysymykset myös itseltäni, ja omat vastaukseni ovat mukana raportissani. Tämän tein kahdesta syystä. Toivon, että omat konkreettiset kokemukseni kiteyttäisivät vielä niitä syitä, jotka saivat minut valitsemaan tutkimusaiheekseni keskittymisen. Omat vastaukseni voidaan myös nähdä henkilökohtaisina kokemuksina, joille olen yrittänyt ensin löytää muotoa ja yhteistä nimittäjää. Löydettyäni nämä olen muokannut lopulliset haastattelukysymykset niiden pohjalta. Omat kommenttini olen sijoittanut haastattelukollaasiin jokaisen kysymysluvun loppuun.

Omien kokemusten käyttäminen kysymysten runkona oli subjektiivinen, autoetnografiseen tutkimusperinteeseen liittyvä metodologinen valinta, joka väistämättä rajasi saadun tiedon laatua. Se myös ohjasi kahdessa tapauksessa haastateltavaa suuntaan, joka ei ollut heille omin keskittymisen hahmottamisen tapana. Toisaalta oma positioni tutkivana näyttelijänä ja sijoittuminen aiheen

sisään olemalla osa sitä, saattoivat rohkaista näitä kahta ihmistä kertomaan vapaasti kokemuksistaan, jotka liikkuivat hyvin laajasti näyttelijän työn laidasta laitaan.

Kukaan haastateltavista ei kuitenkaan sanonut lähestymiseni ilmiöön olevan niin vieras, että he olisivat halunneet kokonaan unohtaa kysymykset ja pelkästään puhua aiheesta. Ainoastaan Hiroshi, toinen haastattelemani japanilaisista näyttelijöistä, pyysi saada puhua vapaasti, mutta hänkin piti kertomuksensa runkona etukäteen toimittamaani kysymyspaperia. Kaikki viisi haastattelemani näyttelijää olivat myös taitelijoita, joiden työhön kuuluu samaistuminen ja uusien näkökulmien etsiminen, mikä todennäköisesti auttoi heitä asettumaan minun paikalleni ja hahmottamaan keskittymisen ongelmia samasta horisontista kuin minä.

#### *4.2.3 Haastattelutilanteet*

Haastattelutilanteet ja -paikat liittyivät poikkeuksetta työtilanteisiin. Näitä olivat kahden kesäteatteriesityksen väliin jäävä lepoaika, klovneriaharjoitusten ruokatauko, elokuvakurssin jälkipuinti (yhden haastateltavan kanssa olimme näyttelijämarsuina elokuvaopiskelijoiden harjoitustöissä) sekä Japanissa koulutustilanteiden tauot. Haastattelin näyttelijöitä itse työtilanteen ollessa vielä tuoreessa muistissa. Haastattelupaikoiksi valikoitui kaksi ravintolaa, kirjaston kahvila, luokkahuone ja toimistorakennuksen ulkokuisti. Käytän valikoitui verbiä, koska monessa haastattelutilanteessa olimme haastateltavan kanssa kiireisiä tai väsyneitä hektisen päivän jälkeen, enkä näin ollen miettinyt paikanvalinnan vaikutusta haastattelun sujuvuuteen ja läpiviemiseen. Litteroidessani haastatteluja, huomasin, että ulko- ja ravintolaympäristöt olivat haasteellisia kuuntelun kannalta, mutta nekään eivät lopulta estäneet minua saamasta haastattelujen sisällöstä selvää. Tilanteissa kaivoin nauhurin esiin ja aloitin puhumisen ilman turhaa ennakkovalmistautumista enkä näin ehtinyt jännittää varsinaista haastattelua. Uskon tämän tehneen haastattelutilanteista luontevampia. Ainoana poikkeuksena olivat Japanissa tekemäni haastattelut, joita jouduin valmistelemaan enemmän sekä ajan että paikan suhteen. Japanissa tilanteeseen toi haastetta myös hierarkkinen asetelma, jossa näyttelijät olivat

suhteessa ryhmäänsä: jouduin odottamaan haastattelulupaa ja toimittamaan haastattelukysymykset etukäteen myös teatteriryhmän johtoportaan. Kahdesta haastattelemastani näyttelijästä toisen sain itse valita ja toisen valitsi ryhmän toiminnanjohtaja. Tämä on paikallinen menettelytapa, johon totuin mutta joka oli minulle täysin uusi. Uusi oli myös tapa, jolla suunnittelin toteuttavani haastattelut: olin toimittanut haastateltaville japaninkieliset kysymykset etukäteen ja opetellut ääntämään ne oikein jo ennen lähtöäni Suomessa. Tarkoitukseni oli sitten taltioida japaninkieliset vastaukset, tuoda ne Suomeen ja käännettää ne täällä. Onnekseni kumpikin japanilaisista kollegoistani puhui kuitenkin englantia. Minun olisikin ollut mahdotonta kontrolloida japaninkielisten haastattelujen kulkua.

Kokonaisuutena haastattelutilanteiden voi todeta olleen kahden näyttelijän välistä keskustelua omasta näyttelijyydestään sekä niistä kokemuksista ja havainnoista, joita he olivat keskittymisestä työuransa varrella tehneet.

Haastattelutilanne on vuorovaikutustilanne, jonka syntyy haastattelijan aloitteesta. Vuorovaikutustilanteessa on kummallakin, haastattelijalla ja haastateltavalla, ennalta määrätyt roolit.<sup>129</sup> Pyrin omissa haastatteluissani tukemaan roolien syntymistä selvittämällä haastateltaville ennen aloittamista omat lähtökohtani tutkimukselle ja aukaisemalla oman positioni tutkivana näyttelijänä heille. Selvitin heille, miksi keskittymisen ongelmat kiinnostavat minua ja miten itse näen näyttelijän keskittymisen kentän. Toisaalta keskustelun kietoessa minut sisään ja innostuessani itse unohdin roolit ja sujahdin oman aiheeni sisään. Tällöin roolit vaihtuivat ja haastateltava sai asettua itse kuuntelijan asemaan:

**Riku:** Mä olen lukuun juuri sellasta sellasta filminäyttelemisestä kertovaa kirjaa kun ”Actor and the target” ja siinä sanotaan kanssa, että se pelko saa hävittämään nykyhetken ja panee ajattelemaan mitä on tulevaisuudessa ja on ollut menneisyydessä. Mä aistin tossa just vähän saman, että sä koitat nopeuttaa nykyhetkeä, että sä pääsisit pois siitä johonkin tulevaisuuteen.

**Kristiina:** Täsmälleen.

**Riku:** Että se siirtää sut pois nykyhetkestä.

**Kristiina:** Kyllä.

---

<sup>129</sup> Hakala Juha T. 2007 Yksittäiset aineistonkeruumenetelmät, Teoksessa Aaltola J & Valli R. (toim.) 2007 *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1, metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-kustannus, 31.

**Riku:** Niin että kyllä ne amerikkalaisetkin jotain osaa..

**Kristiina:** Kyllä ne on... niillä on paljon hyviä juttuja.

Japanissa pyrin säilyttämään haastattelutilanteen roolit mahdollisimman tiukasti, enkä koettanut olla liian tuttavallinen. Toin alusta asti hyvin selkeästi esiin sen, että olin ulkopuolinen, suomalainen näyttelijä, heidän vieraansa, joka haluaa vain vaihtaa kokemuksiaan heidän kanssaan. Odotin haastattelulupaa yli viikon ja tein tänä aikana selväksi sen, että jos teatteriryhmä ei halua antaa lupaa haastatella näyttelijöitään, tyydyn myös siihen. Minun oli pakko tehdä tämä, koska isäntäni Togamurassa luulivat minua aluksi lehtimieheksi.

Yritin myös ottaa huomioon paikallisen kohteliaisuusperiaatteen ja kulttuurin, jossa vanhempia ja kokeneempia kunnioitetaan syvästi. Haastattelutilanteessa annoin Hiroshin puhua vapaasti aiheesta, koska aistin, ettei hän pitänyt siitä, että nuorempana kollegana olisin johdatellut tai kontrolloinut hänen puhettaan selkeillä kysymyksillä. Myös tässä keskustelussa roolit kuitenkin vaihtuivat yhtäkkiä Hiroshin kiinnostuttua kesken kysymykseni siitä, miksi minulla on ollut keskittymisongelmia:

**Riku:** I am quite bad concentrator myself, on a stage...

**Hiroshi:** Why?

**Riku:** I explain. I am planning my acting very much beforehand, I am planning what I'm gonna do on stage, how I react. And in a stage, because of planning I'm locked. I can't receive anything, I am so inside me because of that planning. I can't get any impulse from another actor, what she is saying to me.

**Hiroshi:** Impulse...?

**Riku:** Yes, impulse. What kind advice, would you give me to handle this kind of situation?

**Hiroshi:** I can understand I have maybe the same problem, sometimes. Why locked?

Toisaalta Suomessa minun ei ollut tarkoituksenmukaista pitää rooleista kiinni, koska tämä olisi tehnyt itse haastattelutilanteesta virallisen tuntuisen, mikä olisi saattanut vaikuttaa haastateltavista näyttelijöistä oudolta, koska he olivat kaikki haastatteluhetkellä työtovereitani. Roolien säilyttäminen olisi myös tuntunut keinotekoiselta valtatilanteen rakentamiselta, mikä olisi ollut turhaa ja lukinnut haastattelutilannetta. Tämän vuoksi en halunnut tarkastella ketään yläpuolelta ja asettaa itseäni haastattelun aiheen ulkopuolelle vaan kerroin avoimesti omista hankaluuksistani keskittymisessä yrittäen näin rohkaista heitä tekemään saman. Itseni asettaminen keskittymisen ongelman keskiöön toimi myös esipuheena, joka

helpotti vaikeasta aiheesta, omista keskittymisen ongelmista kertomista.<sup>130</sup> Erityisesti Uskoa haastatellessani koetin unohtaa ikäkysymyksen ja toimia päinvastoin kuin Japanissa, koska minulla oli sellainen tunne, että hän halusi itse puhua vapaasti kollegalle:

**Usko:**... Joskus pystyy vaikeestaki hetkestä... itte hyppäämään sen yli. Mutta yllättävissä paikoissakin tulee sitte tämmösiä katkoksia, no ikä tietysti tekee tehtävänsä... (naurua)

**Riku:** Joo, se on kaikille sama homma.. iästäkin riippumatta. Mä itse lähdin tekemään tätä työtä sen takia, että mä koin, että keskittyminen on mulle hirveen vaikeaa...

Yhteistä kaikille haastattelutilanteille oli teatterinomaisuus. Tilanteissa oli läsnä draamallisen ja improvisoidun kohtauksen henki: ne olivat kaikki kahden näyttelijän keskusteluja, joissa osapuolet kuuntelivat toisiaan ja toimivat toiselta saatujen impulssien mukaan. Haastatteluissa vuorottelivat antamisen ja vastaanottamisen, kuuntelemisen ja tarinankertomisen periaatteet. Oman näyttelijän positioni selkiytyminen itselleni haastattelukertojen karttuessa helpotti osaltaan adaptoitumistani uusiin ja hieman hätkähdyttäviinkin olosuhteisiin Japanissa. Haastatteluissa tuli esiin myös mielenkiintoista elokuvanäyttelemiseen liittyvää käyttöteoriaa sekä henkilökohtaisia muistikuvia. Tämä materiaali ei suoranaisesti liittynyt haastattelukysymyksiin, joten olen lisännyt sen liitteeseen no. 3.

#### *4.2.4 Aineiston analyysin esittely*

Analyysissä olen seurannut Ian Deyn mallia aineiston kolmivaiheisesta analysoinnin prosessista. Nämä vaiheet ovat aineiston kuvailu, luokittelu ja yhdistely.<sup>131</sup>

Hirsijärven ja Hurmeen mukaan aineiston luokittelu luo pohjan, jonka varassa aineistoa voidaan myöhemmässä vaiheessa tulkita, yksinkertaistaa ja tiivistää. Se on välttämätöntä, mikäli halutaan vertailla aineiston eri osia toisiinsa ja tyypitellä tapauksia<sup>132</sup>

<sup>130</sup> Hakala 2007, 32

<sup>131</sup> Dey Hirsijärvi ja Hurme 2008 mukaan, 145.

<sup>132</sup> Hirsijärvi ja Hurme 2008, 147

Analyysin helpottamiseksi olen alleviivannut vastauksista haastattelukysymysten teemojen ja tutkimuskysymykseni kannalta oleelliset asiat eli ne toiminnalliset komponentit, jotka liittyvät keskeisesti kysymääni asiaan. Omista vastauksistani jokaisen kysymysluvun lopussa olen niin ikään alleviivannut nuo komponentit. Vertaan analyysin lopuksi näitä komponentteja omaan keskittymisen nelikenttääni, jonka olen kehitellyt sijoittamalla Janssonin luomaan urheilijan huomion nelikenttään kokemuksiini nykyklovneriasta ja Suzuki-metodista, Donnellanin teorian näyttelijän kohteesta sekä Stanislavskin järjestelmän keskittymisen piirit. Etsin ne tavat ja keskittymisen lohkot, joilla omassa nelikentässäni samaistun vastauskomponentteihin ja näin luon sellaisen kokonaisuuden, jossa löydetyt yhteydet yritetään ymmärtää sekä empiirisinä että teoreettisina ilmiöinä.<sup>133</sup>

### *4.3 Haastattelukollaasi: näyttelijöiden kokemukset kysymys kerrallaan*

#### *4.3.1 Täydellinen läsnäolon hetki*

##### *1. haastattelukysymys:*

Voisitko kuvailla onnistuneen keskittymisen kokemuksen eli tässä ja nyt -hetken näyttämöllä, miltä se tuntuu?

**Usko:** No musta tuntuu, että mä oon siinä. Mä elän tätä juttua, mä elän siinä iha. Että tää on mun tämänhetkinen elämä, mitä mä teen. Ei mulla oo mitään (sen) ulkopuolelta. Sillon kun tehtiin tätäkin.. viimesiä kohtauksia: siinä ton --- kanssakin kun riideltiin ni oli just: ”Sä saatanan jätkäkin, perkele, et tuu sotkeen mun hommia. Se on näin!” Ja mä oon siinä silloin.

**Riku:** Onks se tässä ja nyt -hetki sitte jotain samaa kuin varmuus

**Usko:** No kyllä se sitte kai on sitäki. Mullekin alkuun ohjaajat joutu sanoo, että ei sun tartte tehdä noin paljon. Olet siinä hetkessä.

**Riku:** Se ikuinen probleema, kun aina pitäs tehdä jotenki enemmän ja olla parempi.

**Usko:** Ei tarvi tosiaan. Se onkin monta kertaa vaikee tollasen ulkopuolisen ymmärtää, että ei sun tarvi näytellä, sä vaan elät sen. Sen asian. Ja sitten kun mä löydän sellaisen tietynlaisen

---

<sup>133</sup> Hirsijärvi ja Hurme 2008, 150.

rauhan näyttämöllä niin silloin mä tiedän, että mä olen pystynyt keskittymään tähän hommaan ihan kunnolla.

**Yumiko:** Well this is a difficult question. I think, when I´m really concentrated on a stage... actually it doesn´t matter whether I am on stage or if I´m in rehearsal room. When I´m really concentrated I can see everything, so it is almost like here, but I am also up there, looking at myself on the sky, not just myself but everyone else around me. And I notice a sound of bird tripping or a bug buzzing, the wind or something dropping, like I can hear everything and also thinking about other things too, not just my performance or what I need to do at the moment. It might be even thinking about what I´m gonna have dinner that night. So basically I feel that, when I´m really concentrated, It´s not just one thing but everything. I feel very strong and empowered by everyone else´s energy and I think I would feel that I am speaking for everyone. So kind of being like, there are words of god. I´m nor religious or anything, but there are these words of God and I´m the person speaking that. A kind of like it comes through you and then you are speaking it, and I know what kind of presence I´m giving to everyone and they are giving me they attention. So it´s like... this like...

**Riku:** Like a circle, which goes...

**Yumiko:** That passes through me.

**Kristiina:** Joo, siinä mielestäni yks tunnusmerkki on siinä että sä et ajattele todellakaan muita asioita ja ne muut asiat ei ole sun kimpussa. Sä saat kokea sellasen pätkän että sä todella oot siinä lavalla, oot oikeesti siinä tilanteessa. Ne parhaat hetket on sellasia, jolloin mä oon vapaa tällasista: ”mitä minusta ajatellaan, miltä minä näytän, olenko minä hyvä” - ajatuksista.

Tossa meidän näytelmässä mulla on ollu aika paljon sellasta, että mä olen oikeesti aika paljon pystyny olemaan niissä tilanteissa vaikka mä samaan aikaan tajuan olevani kesäteatterissa, silti niinkun mua ei ole vaivannu muut asiat, ne ei ole kiusannu minua. Mä olen huomannu siitä, että mä olen välillä ollu aika paljon läsnä, viime esityksissä kun on ollu tiheempi esitysväli, esitystiheys, niin mä välillä on saanu itseni kiinni ajattelemasta vähän muita asioita ja sillon mä oon huomannu että itse asiassa mä olen tehny tätä yllättävän vähän, vähemmän kun yleensä sanotaan näin. Aikaisemmin on ollu paljon vähemmän tällaisia ulkoisia kiusaavia ajatuksia.

**Hiroshi:** Ooh, great moment, I want to get that moment. So... maybe once in a ten years.

Like that.

I think concentration... two facts. One is inside: watch my own body and other time it means again the center of gravity and breathing and what do I do, how to speak, how to move or...So one more thing is, not inside, outside. For example sometimes it is one more actor on stage beside me. Or I try to be facing some focus. Anytime, always. So my body is related, have a relationship with...

**Riku:** Something?

**Hiroshi:** Some point of focus. Something always.

If everything is going well, I myself and the other actor and of course the audience concentration is triangle... <sup>134</sup>

**Maikku:** No tässä ja nyt on koko ajan muuttuvaista. Esimerkiksi tässä ja nyt mä tunnen, että mun on nyt nälkä.

**Riku:** Mistä sä tiedät, että sulla on sellanen tässä ja nyt -hetki?

**Maikku:** Ehkä siitä, että mä otan kontaktia itseeni tai mä tunnustelen miltä mun kehossa tuntuu: mulla saattaa olla joku kehollinen tunne, mulla voi olla joku kipu vaikka särkee hartioita. Se on tässä ja nyt hetki mulle. Tai mulla on joku tunnetila, vaikka innostus. Kun tullaan esitystä kohden, niin mulla usein tulee kuplivaa innostusta.

Mä en tykkää käyttää sanaa jännitys, englanninkielessä on mun mielestä parempi sana: excitement. Se olo kun alkaa energia nousta, se voi olla tässä ja nyt. Sitten voi olla joku ajatus tai pelko tai ahdistus, minkä kanssa on läsnä, siitä tulee tässä ja nyt, kun sen sanoo ulos kontaktissa toiseen ihmiseen.

Onnistunut keskittymisen hetki on vastaajien mielestä kokonaisvaltainen ja muut turhat asiat ulkopuolelle sulkeva. Se on myös henkisesti tasapainoinen tila jonka sisällä on mahdollista kokea rauha toimia. Se on myös voimakkaan henkinen tila, joka sisältää vastaajan koko sen hetkisen kokemuksen maailmasta. Keskittymisen hetkeä haetaan myös kohdistamalla voimakkaasti fokus itsensä ulkopuolelle. Keskittymisen tila on myös vapaa ulkopuolisista arvioista (vastaaja ei arvota tilannetta ulkoapäin tulevien kriteerien mukaan).

Keskittymisen tila esiintyy vastauksissa kaksijakoisena sisältäen näyttelijän kyvyn olla samalla hetkellä läsnä itsessään ja kontaktissa ympäristöönsä. Kokiessaan onnistuneen keskittymisen tilan näyttelijä myös kokee yhteisöllisyyden tunteen. Nyt hetki on myös alati muuttuva ja konkretisoituu ajatuksena elettyinä tunteena, jonka pystyy kertomaan toiselle ihmiselle.

Itse en yleensä huomaa täydellistä keskittymisen hetkeä sen tapahtuessa. Jos huomaa sen, rekisteröin sen lähes orgastiseksi kokemukseksi, jonka haluaisin jatkuvan loputtomiin. Tuntuu joskus jopa siltä, kun kyseinen hetki sattuu kohdalle, että haluaisi jäädä herkuttelemaan sillä ja näin pitkittää kohtausta ja näytelmää. Täydellisen keskittymisen sattuessa kohdalle kameran edessä näytelty hetki

---

<sup>134</sup> Teknisen ongelman takia loppu Hiroshin puheesta ei tallentunut nauhalle. Lähetettyäni litteroidun version hyväksyttäväksi hänelle, kysyin samalla voisiko hän täydentää katkennutta keskusteluumme. Hänen vastauksensa ei liity suoraan haastattelutilanteeseen ja siksi olen lisännyt sen liitteeseen no. 4. Hiroshin sähköposti on päivätty 1.2.2013 ja se on viimeinen tähän kirjaan lisätty materiaali. Näin voin sanoa tutkimusprosessini päätyvän tähän sähköpostiviestiin.

muuttuu elämäksi ja lavalla tuntuu kuin minulla olisi oikein painotettu pesäpallomaila, jolla voin hutkia hetkeä ja olla samalla kontaktissa ympäristöön ja muihin näyttelijöihin. Flow-tila teatterin lavalla on kuin hakkaisi kipsiä tai jäätä rikki, tarkasti ja johdonmukaisesti. Äänityössä keskittymisen hetken huomaan siitä, kun kynnyksellä lukea tekstiä pitkään virheettä ja oikealla sävyllä poistuu ja teksti itsessään alkaa viedä minua. Tämä tarkoittaa, että ikään kuin elän siinä sisällä ja kuitenkin teen valintojani tulkinnan suhteen, mutta nämä valinnat tulevat mieltämättä selkärangasta. Kun näyttelen lavalla muiden näyttelijöiden, kuten toisten klovnien kanssa, hyvä kollektiivinen flow-tila tuntuu kuin pyörremyrskyltä, jättivirtaukselta, joka pyyhkii tajuntaa lavalla ja katsomossa. Siinä impulssit ja reaktiot kulkevat kaikkien tilassa olevien ihmisten lävitse ja synnyttävät uusia objekteja, jotka matkaavat eteenpäin. Sen keskellä on ikään kuin sen hurrikaanin silmä, keskittymisen pyörre, joka ei päästä sisälleen kuin vain oleellisimmat ja välttämättömimmät asiat ja suojelee meidän näyttelemistämme häiriötekijöiltä, sisäsyntyisiltä ja ulkoapäin tulevilta.

#### 4.3.2 *Itsestä lähtöisin olevat keskittymisen häiriötekijät*

##### 2. haastattelukysymys:

Mitkä sinusta itsestäsi lähtöisin ovat asiat saavat sinut kadottamaan kontaktin itseesi ja muihin esiintymistilanteessa?

**Kristiina:** Se mikä sen hajottaa, on se jos mulla on epäilykseni sen oman työni suhteen: siinä on jotain varmistamatonta, jotain keskeneräistä tai jos mun oma ego pääsee siihen keskelle epäilemään, että mä en tee niinkun töitä hyvin tai jos mä en luota siihen omaan tekemiseeni. Se taas voi johtua hyvin hassuista asioista, jos mun itseluottamus rupeaa horjumaan työn suhteen tai ihan siviilielämäni suhteen: joku oman elämän kriisikin voi aiheuttaa epävarmuutta omassa olemuksessa, jonka mä koen semmosena lepattamisena siinä työtilanteessa, joka automaattisesti sotkee keskittymistä.

**Riku:** Sä et saa suljettua niinkun ulkopuolelle sitä?

**Kristiina:** Niin tavallaan joo, että mä olen niinkun liikaa itsessäni, mun ajatukset on niinkun mussa henkilönä sen sijaan että mä pääsisin siihen näytelmän tilanteeseen. Tavallaan tässä tapauksessa se työ toimii, miksi on kiva tehdä tätä työtä, niin se myös auttaa tämmösissä tilanteissa; silloin kun sä pääset läsnäoloon lavalla niin silloinhan sä parannat itseäs oikeella tavalla.

Kun se ego rupee...ainahan se ego, mä kutsun nyt tämmösellä termillä...tavallaan se oma persoona yrittää tunkee sieltä esiin ja haluamaan jotakin, niin silloin usein vaikeutuu kontakti vastaanäyttelijään ja omaan rooliin siinä lavalla. Se on paljon isomman työn takana, vaan se on sellanen elämäntehtävä, tai mulla ainakin semmonen pitkä työmaa, johon on tarvittu paljon erilaista koulutusta, niinkun just tää meditaatio, tai paljon kehollisia harjoituksia, keholliset harjoitukset on hirveen hyviä: ne jollain lailla niin kuin putsaa sitä egoa pois. Voisko sanoo näin, että kun ne vahvistaa sitä fyysistä puolta, niin tavallaan sä saat sen mielenkin paremmin haltuun: se ei pääse työntämään kaikenlaista moskaa tai kaikenlaisia tyhmiä ajatuksia ja epäilyjä.

Mulla se on aika pitkä tie, niinkun tavallaan kun sä alat päästä siitä kiinni mitä on luovuus ylipäänsä, sehän on vapauden sisar tai se on vapauden kanssa tekemisessä ja silloin kun sä oot vapaa niin silloin sä et epäile. Sä vaan luotat ja silloin kun sä et epäile, olet vapaa ja luotat niin silloin sä pystyt olemaan läsnä. Silloin sulla ei ole sitä persoona, joka on tulossa siihen väliin väittämään muuta. Silloin sä olet kiinni siinä, missä tässä ammatissa on lopulta kysymys.

**Maikku:** Jotenki semmonen... Mulla se yleisin on riittämättömyyden tunne, että mä olen joskus niellyt tällasen käsityksen, että mä en ole hyvä sellasena kun mä olen. Kun se saa mussa vallan, niin mä en ole tässä ja nyt vaan siinä vanhassa traumassa, huonommuuden tunteessa. Silloin mä en kuule enkä näe enkä ole kontaktissa edes itseeni tässä hetkessä koska mä en ole tässä hetkessä huono, vaan mä olen kontaktissa siihen vanhaan lapsuuden traumaan.

Mä olen yrittäny opetella tunnistamaan, mikä on totta ja mikä ei ole totta. Mikä on totta ja mikä ei, vaikka se usein saattaa olla mulla niin, että mä projisoin yleisöön sitä, että ne odottaa multa jotain mieletöntä juttua. Se on toinen, mikä estää mua olemasta tässä ja nyt. Se on ihanaa tässä tyylilajissa, että mä olen jopa voinut mennä tarkastamaan yleisöltä: ”Odotatteks te multa jotain?” Yhtäkkiä multa lähtee semmonen harso mun silmien edestä kun mä näen, ettei siellä ole ketään, joka tuomitsee mut tai halua multa jotain. Niitä vaan kiinnostaa kuulla mitä mä sanon. Nää on ehkä mulle semmosia suurimpia kompastuskiviä.

**Usko:** Onpas vaikee sanoo kyllä nyt.. Kyllä mulle pahin on se ku mä huomaan, että joku sanakin on väärä ja sitte mä lähden sihe, että ”Ai perhana, nyt jäi joku sanomatta”, niin kyllä se on pahin mulla. Sitte se kertaantuu ja silloin kontakti toiseen ihmiseen katoaa taikka se hukkuu.

Ja tietysti se on siitä kiinni, paljonko on harjoteltu ja kuinka hyvin sä oot omaksunu roolis. Vaikka oot siellä yksinkin vaikka monologia höpöttämässä, niin silloin se katkee jos sä päästät siitä pikkusenkin irti siitä ajatuksesta, mikä sun päässä pitäis liikkua. Mun mielestä se on juuri, jos et sä ole täysin sen takana mitä sä puhut, niin silloin käy just tämmösiä erehdyksiä. Että käy kiinnittämään huomiota tämmösiin muihin asioihin, silloin jos sä oot oikeen sen asias takana ja sä tiedät mitä sä tarkoitat tällä puheella, mitä sun tekstis on, et sä oot sen

takana, niin tuskin sillon tuleekaan keskittymishäiriöitä. Vaikka sana nyt väärin meniski ei se merkkää mitään, jos sun ajatus pysyy oikeena.

**Hiroshi:** So frankly speaking..when on stage one day: today is very good and next day: “Oh my god my concentration is not so good. Why, why?” Always I´m asking myself” Why today is not. So I found out: Bad day, only inside concentration..

**Riku:** Not that focus...

**Hiroshi:** Yeah, it means:” Who am I, what do I do” ...and “me, me, my, my” and I forgot to focus outside or another actor. So because, you know I spoke about training. So it is hard work to control just your own body.

We can't help to be towards to be myself or inside control, but it is of course important. And other time we need one more, so we need both at the time.

**Riku:** So both inside and outside.

**Hiroshi:** Yes, inside and outside. So bad day the balance is losed, and only inside.

**Yumiko:** I think it is when..I think a breath has a lot a do with it. I think every time I have been really concentrated, my breathing has been really controlled and when I´m not thinking about that I´m usually not concentrated. Even when I doing,... this training, if I´m not thinking about my breathing and I´m doing the movement, then it´s just becomes the movement, but soon as incorporate breath into it, then it becomes more about, not just a body but the mind as well. And they are linked together, if you like, the breath really does that.

**Riku:**Can you tell me what happens when you losing the concentration and the concentration breaks down, what happens inside you?

**Yumiko:** When I´m really concentrated I really like go on this thing and I don´t get out until it´s done.

**Riku:**Ok. But is the bad breathing, thing that is coming inside you, that breaks your concentration?

**Yumiko:** I guess so; if I would lose control of breathing, that would probably get me out of my concentration.

**Kristiina:** Mä puhun semmosesta henkisestä kunnosta, saattaa hypätä pelot kesken kaiken, esimerkiks semmonen saattaa viedä keskittymisen, että pelkää että unohtaa. Onhan se pelko välillä todellinen, että on välillä niin pitkiä tekstejä, että tulee joskus harjoitusvaiheessa ongelmia esimerkiksi jos ohjaaja on puuttunut siihen. Sillon siihen on tullut semmonen epämiellyttävä muistikuva: siihen liittää sellasen että sua on moitittu siitä. Sillon se pelko on tullut esitysvaiheessa sellaseen kohtaan, oon huomannu. Mutta jos mä oon rauhassa harjoitusvaiheesa saanut käydä sen läpi, siis siihen ei oo kauheesti puututtu, niin sillon semmosta keskeytystä ei tuu niin helposti.

Mä muistan yhen vaiheen jollon mä pelkäsin näitä bläkäreitä (blackout). Semmosen pelko on kanssa yks keskittymisen hajottaja, sitä mä olen kanssa joutunu työstään, mä työstin itseäni pois siitä unohtamisen pelosta.

Niitä pelkoja on tavallaan erilaisia vaanimassa ja niillä peloilla mä estän itseäni nauttimasta tästä työstä. Ne on niitä kerberoksia, jotka vahtii sitä mun vapautta, luomisen vapautta. Nehän ei lopulta oo todellisia monestikaan; sanotaan, että alkuvaiheessa se voi olla todellinen pelko että muistaa, sitte jossain vaiheessahan sä tiedät, että sä oikeesti osaat sen tekstin ja se pelko on kuviteltu. Ja sen takia mä oon tarvinnu näitä tämmösiä kuten esimerkiks astangajooga, semmosia mielen hallintakeinoja, että mä pärjään niiden pelkojeni kanssa. Sitten kun niitä saa hätisteltyä pois, niin silloin alkaa nauttia tästä työstä. Ne on yksi sisältä tuleva keskittymisen hajottaja ja niitähän voi silleen tulla ettei niiden kanssa voi olla satavarma. (nauraa) Joku mörkö voi aina jostain hypätä..

Kesken esityksen saattaa yhtäkkiä ruveta esimerkiks jännittämään ja sitä hyppää itsensä ulkopuolelle, hetkeks.

Tiivistettynä nämä näyttelijöiden kokemat sisäiset keskittymisen häiriötekijät ovat itseluottamuksen puute suhteessa siihen mitä parhaillaan tekee, keskittymisen kohteen siirtyminen lavatilanteesta näyttelijän sisälle vanhaan negatiiviseen kokemukseen tai omien esiintymiseen liittyvien tunteiden kanssa kamppailemiseen. Keskittyminen tippuu myös näyttelijän huomion kohdistuessa omaan virheeseen tai haluun suoriutua, hänen unohtaessa tekstiään ja kokiessaan todellista ja kuviteltua unohtamisen pelkoa, tai odottamatonta jännitystä kesken esityksen. Haastatteluvastauksista käy ilmi, että kontrolloidun ja hallitun hengityksen kadottaminen saattaa murtaa keskittymisen. Kadottaessaan ulkopuolisen fokuksen yksi vastaajista myös tunnisti sisäisen maailmansa ja ulkopuolisen maailman tasapainon järkkävän ja sen vaikuttavan keskittymiseen. Itse koen sisältäpäin lähtöisin oleviksi ongelmiksi mm. väsyyksen, kivun tai käsittelemättömän siviilielämän ongelman, joka jo saattanut muuttua jo fyysiseksi esteeksi kuten hengityslukoksi. Halu onnistua on myös yksi merkittävimmistä keskittymisen kaappaajista, koska se saa minut oman pääni sisälle miettimään omia strategioitani ja tapoja olla parempi. Merkittävin sisäsyntyinen keskittymisen kaappari on pelko. Pelkääminen saa minut kadottamaan kontaktin nykyhetkeen ja viemään itseni siitä pois, tulevaisuuteen tai menneisyyteen. Äänityössä pelon kanssa kamppailu on vaikeinta. Varsinkin kielletty pelko, siis se ettei halua myöntää itselleen pelkäävänsä tai pelkää pelon näkyvän ulospäin, voi synnyttää fyysisen lukon. Äänikopissa lukkotila vaikuttaa lopulliseen työhön

paljon enemmän kuin lavalla, jossa yleisö voi seurata kokonaista ihmistä eikä muodosta mielikuvaansa pelkän äänen perusteella. Keinot laukaista lukko on myös rajoitetummat, koska fyysistä tilaa tai äänitysaikaa ei konkreettisesti ole välttämättä ole. Äänikopissa olen myös totaalaisesti yksin kontaktin näkökulmasta: siellä ei ole ketään fyysistä olentoa, saisin impulssin, jonka avulla pääsisit uuteen nousuun. Hyvä äänittäjä tai ohjaaja voi kuitenkin auttaa paljon tällaisessa tilanteessa.

### 4.3.3 *Ulkopuolelta tulevat keskittymisen häiriötekijät*

#### 3. haastattelukysymys:

Mitkä ulkoapäin tulevat asiat saavat sinut kadottamaan kontaktin itseesi tai toisiin esiintymistilanteessa?

**Maikku:** Toi on jännää, mulle tulee mieleen, että mulla on ollu aina kauhee auktoriteettikammo ja sen takia mulla on ollu ongelma, kun ohjaajat teatterissa ohjaa mua. Mä olen ottanu sen hirveen helposti, niinkun vaatimuksena. Mut toikin on tavallaan, se on mun sisältä lähtösin oleva asia.

....Mut konkreettisesti jotain ulkoa tulevaa?

**Riku:** Nimenomaan. Jos ajattelee sitä esiintymistilannetta, että sä olet näyttämöllä ja se tilanne on päällä, esitys on käynnissä.

**Maikku:** Sillonkin mä koen että ne asiat on jotain musta lähtösin olevia asioita. Miten mä näen asiat, miten mä kuulen asiat: jos mä en ole kontaktissa itseeni ja vastaanäyttelijään..mä mietin vaan miltä kannalta mä tätä katon.. Jos mä olen vahvasti kontaktissa itseeni ja toiseen, niin mua ei varmasti mikään oikein saa tolaltani koska se on kauheen turvallinen paikka olla silloin.

Jos mä lähen esitykseen niin, etten mä ole kontaktissa itseeni tai mä en uskalla olla läsnä sellasena kun mä olen, niin silloin mä olen pulassa. Mä en kuule, mä en näe, mä projisoin kauheesti niihin muihin näyttelijöihin, mä olen sellasessa vainoharhasessa tilassa.

Mulla on sellanen lapsuuden kokemus mikä mä luulen, että liittyy mulla siihen kauhuun suhteessa siihen läsnäoloon. Oli konservatorion pianoesitys ja mun piti esittää semmonen kappale. Mä meen sinne eteen ja on mun vuoro. Se sali on ihan hiljanen ja yhtäkkiä mä en muista miten se biisi alko ja se oli ihan hirvee se häpeä. Mä yritin alottaa sen mutta mä en saanu.. mä luulen, että siitä mulle on jääny joku semmone...

Vaikka sitten oikeestaan, et mitä välii, sillä ei ole *mitään* välii. Voi kun joku aikuinen olis sillon tullu sanomaan mulle, että se ei haittaa ja nauranu sille, mutta kaikki oli hiljaa eikä

mun äiti edes maininnu siitä yhtään mitään. Se on se mun kaikkein kauhein hetki ja nyt loppujen lopuks: mitä kauheeta siinä on, että unohtaa. Eihän siinä *ole* edes.

Kaiken A ja O on se kontakti itseen, se että mä seison omilla jaloillani, siihen keskittyminen. Silloin mä olen turvassa.

**Kristiina:** Joskus ne on ihan tämmössii ulkosia häiriötekijöitä, joskus kun joku katsoja lähtee kävelemään. Sä alat miettimään: voiko se nyt huonosti, pitäskö tää panna poikki tai pitäskö kysyy, että tuliko sille joku, onks tää miten iso ongelma, tai jos ei edes pidä panna poikki, sä jäät miettimään, että onks tää miten iso ongelma, jolloin se saattaa kadota se kontakti. Sitten ihan tämmöset erilaiset ulkoiset tekijät, joku voimakas ääni voi olla joskus semmonen häiriötekijä.

**Hiroshi:** Basically, I keep strong concentration always. Basically. in order to that I keep train, train, train. Always I am keeping strong control.

**Usko:** Tottakai sitte jos tulee joku ulkopuolinen häiriö tai jos vastanäyttelijäkin voi tehdä semmosen, että hän ei oo keskittyny. Sillon se vaikuttaa ilman muuta ja sulle tulee semmonen ajatus, että mitä se nyt meinaa kun se noin tekee. Tottakai sullakin sillon häiriintyy se sun oma..

**Yumiko:** Yeah, I think it is like if the environment is really scattered I don't know. Schizophrenic or chaotic, it would be more difficult to find that concentration. So places like this (Togamuran vuoristokylä) help you tune in to everything because everything is so calm and there is this whole environment ready for you, ready to let you really go inside yourself. But I guess if there lots of external distractions, then your attention tends to, you know, jump to those things instead of hear, so... yeah, that.

If other actors are concentrated it helps me to concentrate and if they are not then it is difficult for me... Yeah, that's true. Like if we're chatting around and fooling around, then it's difficult to cut that off and jump into to do, whatever we need to do..

Kolmas haastattelukysymys olisi myös voinut olla muodossa ”Mitkä sinusta itsestäsi lähtöisin olevat asiat saavat sinut kadottamaan kontaktin ulkopuoliseen keskittymisen kohteeseen?” Tällä tavoin olisin saanut mahdollisesti vastauksia, jotka suoremmin olisivat tukeneet taustateoriaani näyttelijän sisäisestä ja ulkoisesta keskittymiskentästä. Toisaalta myös alkuperäisen kysymyksen saattoi ymmärtää käsittelevän haastateltavasta itsestään lähtöisin olevia häiriötekijöitä: esimerkiksi Maikun vastaus käsittelee pelkästään näitä asioita. Kysymyksen tuottama informaatio tulee itse asiassa tutkimuskysymyksen ulkopuolelta, mutta laajentaa ilmiön kokemisen kenttää. Vastauksista käy ilmi, että myös monet

näyttelijän kokemat ulkopuoliset häiriöt ovat sisäsyntyisiä, tai niiden voidaan ajatella olevan lähtöisin hänen omasta suhteestaan niihin ulkopuolisiin asioihin, joihin hän ei pysty suoraan vaikuttamaan:

**Riku:** Onks sulla koskaan sitä tilannetta, että vaikka semmonen ääni voi tulla, esimerkiks tuolla esityspaikalla, joku Harley Davidson lähtee käyntiin, ja sä et havaitse sitä?

**Kristiina:** Mä saatan havaita sen, mutta aina se ei silti poikkase sitä mun keskittymistä, ei se yleensä semmonen pysty sitä tekeen, mutta enemmän joku tämmönen, että joku lähtee sieltä kävelemään. Se vie ajatukset, ne niikun lähtee sen mukana ne ajatukset, sen yleisössä olevan henkilön. Kyllä mulle joskus semmostakin tapahtuu, että vaikka onkin olevinaan keskittynyt ei olekaan, esimerkiks huomaa siitä että saattaa sanoa just vaikka väärän nimen. Mutta toisaalta tekee elävissäkin elämässä: vaikka mä tässä sun kanssa juttelen, mä saatan sanoa eri sanan kun mitä mä tarkoitan vaikka mä olen ihan läsnä. Ne on aina vähän sellasia, että ei se aina mitään keskittymistäkään ole se sellanen asia.

Haastattelemanani näyttelijät kokevat ulkoapäin tulevat keskittymisen häiriötekijöiksi katsojien odottamaton käyttäytymisen tai muun esiintymistilanteen ulkopuolelta tulevan, siihen kuulumattoman tekijän kuten kovan äänen. Keskittymiseen vaikuttavat myös vastaanäyttelijän keskittymättömyys, omat tottumukset suhteessa näyttelemisen välineeseen (teatteri vs. elokuva), mukaan ulkopuolelta tulevia häiriötekijöitä voi välttää harjoittelemalla jatkuvasti vahvaa keskittymisen tilaa ja yrittämällä olla kontaktissa itseensä ja toiseen näyttelijään lavalla.

Omaan keskittymiseeni yleensä eniten vaikuttaa vastaanäyttelijän keskittyminen siihen, miten muut ulkoapäin tulevat häiriöt vaikuttavat minuun. Jos meillä on hyvä kontakti päällä, koen, että ulkoapäin tulevat häiriöt suorastaan auttavat minua luomaan kehän, jonka sisäpuolelle en häiriöitä päästä. Häiriö, esimerkiksi liian kovaa puhuva katsoja toimii kuin fyysinen vastus, joka voimistaa tunnetilaa ja tekee siitä kuohkeampaa tai helpommin muokattavaa. Jos olen itse hereillä henkisesti ja fyysisesti esityksen ulkopuolinen häiriö voimistaa kontaktia tekstiin tai vastaanäyttelijään. Ja tietysti ennalta sopimattomat tilanteet tai virheet muuten lukkoon lyödyssä esityksessä, esimerkiksi kollektiivinen virhe yhteisessä tanssikoreografiassa, saavat joskus keskittymisen tipahtamaan.

#### 4.3.4 Keinot palauttaa katkennut kontakti.

#### 4. Haastattelukysymys: Mitä teet palauttaaksesi kontaktin?

**Kristiina:** No mulla tällainen ajattelumalli tässä että kun sen huomaa, niin vaan huomaa mutta ei reagoi. Ymmärtsä? Että jos mä yritän torjua sen, niin se ei siitä lähde vaan antaa sen olla ja jatkaa näyttelemistä. Ymmärrätkö?

**Riku:** Niin, että sä hyväksyt sen, ja teet sen kautta.

**Kristiina:** Niin, hopsista heijaa, kappas Krisua jännittää ja jatkan näyttelemistä. Se lähtee aika pian. Mulla käy näin. mä oon huomannu, että se yrittää vielä kerran pari saman esityksen aikana mutta sillon mä vaan annan sen olla. Antaa sen olla ja vaan katsoo sitä että: tällanen on nyt tässä, mutta ei yritä torjua, heti jos yrittää torjua niin sehän ei lähde. Sehän vain viihtyy silloin paremmin se pelko. Ymmärrätkö idean. Hyväksyy oman pelkonsa, hyväksyy oman pienuutensa, oman epävarmuutensa ja sanoo sille kyllä ja sen jälkeen vaan jatkaa näyttelemistä.

**Riku:** Onks sulla mitään fyysistä tekniikkaa siihen jos tällainen pelkotila iskee kesken esityksen?

**Kristiina:** Hengitys on ehkä ainoa mikä mulle tulee mieleen, tavallaan kun se salpaa yleensä hengityksen, siinä käy semmonen...

(Kristiina demonstroi vaivalloista hengitystä)

En mäkään sitä muista läheskään aina, mut sen mä tiedän, että se auttaa. Että muistaa hengittää hyvin, niin silloin se avaa lukon, joka on kehossa, kun se pelkohan usein..siinä tulee tällainen vähän

(demonstroi uudestaan.)

**Riku:** Niin se pienentää ja vetää vähän niinkun...

**Kristiina:** Niin kramppaa vähän. Että kun muistaa hengittää ja antaa aikaa...useinhan käy niin, että semmoisissa tilanteissa käy kiirehtimään. Siinä käy niin että yrittää sillä kiirehtimisellä päästä siitä, kun pitäs justinsa tehdä toisinpäin. Elikkä silloin rauhoittaa sitä tekemistään.

**Usko:** Mä näyttelin tota ---- tuolla --- teatterissa, tehtiin--- Se oli meidän ohjaajan ihan oma käsikirjoitus ja---- oli siinä osuus, mä olin niinkun päähenkilönä siinä hommassa. Siinä huomasin, tai siinä oli henkilökemioista vähän kysymys: nuoremman naisnäyttelijän kanssa oli vaikeeta, mulla aina tuli hänen kanssaan semmonen, että mulla melkeen aina tuli katkos alkuvaiheessa sillai. Siitä oli hyvin vaikee päästä pois, onneks se oli semmonen kohtausta, että - --- oli jo vähän sekoomassa.

Se mut aina sillä tavalla aina vähän pelasti. Siinä vaan täytyy niin ei siinä voi muuta kun pyyhkästä niinku itsensä puhtaaks yhtäkkiä.

**Riku:** Nollata se täysin?

**Usko:** Nollata se täysin ja koittaa kattoo vaan, että tosta mä jatkan. Sit on vaikeeta selittää...

**Riku:** Niin mä ajattelin, että osaatsä jotekin kuvata sitä, miten sä teet sen nollaamisen?

**Usko:** Heh... Se nyt kyllä tuntuu hassulta...

Tää kohta oli--- tai toinen (naisnäyttelijä) höpötti sitä, mitä siinä nyt tapahtu ja haki sitä (oikeaa kohtaa). Se löysi sen kohdan mistä mä pääsen kiinni siihen ja mä olin niinkun olisin mennä enemmän ja enemmän sekasin, mitä siinä alun perin olis tarkoitus olla, esimerkiksi siinä missä mulla aina tuli niitä vaikeuksia.

Mä annoin sen mennä aika tavalla överiks niinku: "Aijjai. Nonniin, kun minä nyt en sitten..." ja samalla täällä pyöri päässä että: "Miten se nyt lähti tosta?" Yhtäkkiä sitten sain kiinni ja tietenkin jos on hyvä vastaanäyttelijä, niin se pystyy hyvin paljon auttamaan.

**Riku:** Oliko se silleen, että se ylinäyttelemine tai se överiks vetäminen anto sulle rauhan?

**Usko:** No vaikee sanoo, että oliko se nyt rauha, mutta kumminkin pääsi siitä yli. Ja tietysti sitten kun pääsee näyttämöltä pois ja tulee tauko, niin se vaatii semmosen jumalattoman keskittymisen, että: "Anna nyt olla sen homman, se meni jo. Älä nyt enää sitä mieti, mieti sitte vasta kun näytelmä on ohi, sua ei auta yhtään, jos sä rupeet sitä suren!"

Se on vaikeeta, ei se helppoo oo, mutta ei siinä muutakaan mahdollisuutta oo.

**Yumiko:** I...Yeah, breathing, focus, keeping that focus, really looking at the other person and paying attention what they are saying or their breathing. So, I think...Yeah, paying attention to other person helps me, instead of trying to encounter inside me, because at that point I am thinking: Oh my god, I should be not like this is, I should be something else, but then I´m just on myself the whole time. So it´s better to find something out of myself to grab on to and get myself closer to there.

**Maikku:** No tän ajatuksen kautta mitä me nyt puhutaan, niin se on mulle myöskin uus asia. Mä en ole sitä perinteisessä tekstissä päässyt kokeilemaan mutta meidän tyytilajissa, se toimii todella sillä tavoin, että mä sanon sen miltä musta tuntuu. Mä sanon sen ääneen, kontaktissa toiseen ihmiseen tai yleisöön ja sitten mä pääsen sen yli. Tietenkin perusnäytelmässä, kun sulla jokin teksti, siellä sä et voi tehdä samaa. Mutta kyllä mä nykyään teen niin, kun mä menen johonkin tilanteeseen niin mä yritän tuoda sen mikä on nyt ja sanoa ääneen.

Tulla näkyväks jotenkin. Siihen mulla on se keino, että mä sanon miltä musta tuntuu ja mitä mä ajattelen.

**Riku:** Sekä itselles, että muille?

**Maikku:** Muille mä sanon mitä mä ajattelen: jos mä ajattelen jotakin, niin mä sanon sen. Mä en ajattele, että mulla ei ole oikeutta tuoda itseäni esille.

**Hiroshi:** So I talk about both matters: inside and outside and I want to go back to very beginning of this speech. So the aim of actor is of course the image of the show. So, the image is not me, of course it is not... It is beyond myself, always. So it exists outside of me, very distant. So when I am losing my concentration, maybe during the show, maybe that day is

very difficult to get back, but I try to.. Ok. Very simple thing: the most important thing is image, not me. Image.

So what is situation with this scene, what is relationship with another actor? So what should I produce or show audience now. So in a meaning other time, I try to....abandon?

**Riku:** Yes, abandon, throw away.

**Hiroshi:** In a meaning. Kill myself or just...

**Riku:** Like to forget yourself and get outside from yourself. Is it like from outside back to inside?

**Hiroshi:** Yeah, of course still concentrate to my body, my inside body. But try not maybe use brain, my ego. I try kill and erase myself. So the image remains, clearly. Just I try.

Vastauksista paljastuu näyttelijöiden palauttavan kontaktin hyväksymällä tilanteen, koittamalla olla ajattelematta äsken tapahtunutta virhettä ja suuntaamalla huomion seuraavaan kiinnekohtaan esityksessä tai tekstissä. Kadonnut kontakti löytyy myös kun näyttelijä valitsee keskittymispisteen itsensä ulkopuolelta ja pitämää se ja kun hän kiinnittämällä huomionsa vastaanäyttelijään. Kontaktin palaa myös kun näyttelijä sanoo esittämiseen liittyvä tunnetilansa toiselle näyttelijälle tai yleisölle. Tärkeää on myös unohtaa oma egonsa sekä suorastaan pyyhiä se kokonaan pois.

Itselleni konkreettisia keinoja palauttaa kadonnut kontakti on vähän. Voin ehkä koittaa lopettaa yrittämästä ja olla yrittää olla tekemättä. Voin myös koittaa pyyhkiä näyttelemiseni kohde kaikesta kuonasta ja ennakkomateriaalista ja vain katsoa sitä itseään. Voin myös yrittää tyhjentää näyttelemisen hetken turhasta näyttelemisestä ja katsoa mitä tulee tilalle. Se kyllä onnistuu aika harvoin.

#### *4.3.5 Ohjeita lukkotilan aukaisemiseksi*

#### *5. haastattelukysymys:*

Itse olen huono keskittyjä, suunnittelen hirveästi etukäteen näyttelemistäni ja lavalla olen tukossa, enkä pysty ottamaan impulsseja itseltäni enkä toisilta. Minkälaisia ohjeita antaisit minulle?

**Maikku:** Mä tunnistan ton hirveen hyvin. Mä kysysin ensin, miks sä suunnittelet, miks sun pitää suunnitella niin paljon ja tän mä sanon itelleni. Mä tunnistan ton tosi hyvin, et miten pelottavaa on mennä tyhjän päälle. Mä varmaan pelkään siks, että mulla on paljon sellasia kokemuksia, että mä meen ihmisten eteen ja sit yhtäkkiätulee bläkäri. Tavallaan sellanen joku jännitys. Mulla kun mä suunnittelen liikaa, niin silloin mä en pysty olemaan tässä ja nyt,

koska mä olen siinä ideassa minkä mä olen mä olen oman pääni sisällä kun mä suunnittelen liikaa. Toi on ollu mulle elämässä ihan mielettömän iso ongelma.

Se mitä mulle tapahtuu kun mä suunnittelen, niin multa katoa se ilo ja nautinto siitä koko tilanteesta, koska se on mulle täysin mahdotonta kun mä suunnittelen liikaa, olla siinä läsnä. Voi kyllä suunnitella, mutta kun sinne menee, niin pitää päästää kaikesta irti ja kattoo ensin mitä siellä on. Sitte ne voi tulla ne suunnitelmat, mutta jos lähtee sillä idealla liikkeelle, niin sitten sä olet siinä ideassa, etkä siinä tilanteessa.

Sanoo ehkä itelleen, että joo mä en tiedä mitä tapahtuu. Joku semmonen, että katotaan mitä tapahtuu, lähtee sinne tutkimusmatkalle. Tää sama on vaikka on joku näytelmä missä on teksti, niin silti lähteä tutkimusmatkalle.

**Yumiko:** I would say: receive from another actor, so instead you planning what to do, think about receiving their energy and then using that to move you. And by receiving maybe for me, that would be the way they're breathing and reacting to that or maybe start from there.

**Riku:** Start from the other actor's breathing...?

**Yumiko:** Yeah. If you lock yourself up, the more stuck you gonna be in that situation and if something comes up you have to be flexible to moving different way and if not just that, but in general. In here we know now exactly what we are doing. Like everything is set, we know what we are going to do, we know our goals and then we try to get there.

But when getting there, I think, don't be so hard on yourself. In the beginning it gonna take time, so take slow like our teacher said: don't have to reply to other person's monologue immediately afterwards, you can take your time and then say it. First... by taking it step by step I think. But not just making it it your own game but making it a group game, remember that, theatre is a shared thing, a shared experience.

**Usko:** Luottaa siihen, että ohjaaja näkee sen ja sanoo sulle. Sit mä oon aina sanonu, vaikka on nuorempiakin ohjaajia, että sano heti mulle jos, ettei sitä tarvi lähtee turhan päiten tekeen semmosta...jos sä vähänki huomaat, että se lähtee eri linjoille. Et sä haluat tätä, et älä anna mun sitten tehdä, sano heti sitten, että se on perseestä, et ei se mee näin.

**Riku:** Että antaa sille ikään kuin mahdollisuuden sanoo suoraan. Että en mä loukkaannu tästä, että jos sä..?

**Usko:** Nii just juu, koska nuoremmat ohjaajat, ei ne kehtaa sanoo vanhemmalle. että kyllä sen pitäs tietää ton vaarin (naurua) miten se tehdään, mut eihän se oo aina niin. Nuoret on monta kertaa paljon fiksumpia, kun tämmönen vanhempi. Se on ihan reilua, kun sanot, että jos sulla on pikkasenkin epävarmuutta siitä ettet sä oo oikeilla linjoilla.

**Riku:** Niin vaan näyttää se epävarmuus ja kysyä.

**Usko:** Ni, eikä pähkällä sitä sisällään, että mitä se musta nyt ajattelee.

**Hiroshi:** Maybe too much using brain. So for example, watching other person, maybe you are using your eyes. Only using your eyes or too much using your eyes. So I try to watch other

person or focus to something, invisible something. Not only using eyes. Using body. So maybe I may say, for example, here, here...

(Hiroshi lyö vatsaansa)

**Hiroshi:** Around here. Center of gravity. One more eye. So you know, if we are talking now.. It is not always watching your face.. For example, I am not watching you now. But I can feel your existence like this...And I can talk like this...and this...and this.

(Hiroshi kääntyy kolmeen ilmansuuntaan ja jää lopulta katsomaan ulos ikkunasta niin, että minä jään hänen näkökenttensä äärirajalle)

**Hiroshi:** Even in daily life, we use, we watch other person using our body or how do I say...?

**Riku:** Presence?

**Hiroshi:** Or feel...watching is same meaning feeling. You understand? So I know you are now here. And your existence I know I feel. I watching you, not using eyes. So now I am using my body, whole body, not...

**Riku:** So you are feeling that I am here present, without watching.

**Hiroshi:** So maybe if suddenly you try to hit me...reaction!

(Hiroshi tekee ilmaan nopean lyönnin torjumista imitoivan liikkeen.)

**Hiroshi:** About contact? So...Ok. Try at the time think that you are blind man. Blind man is very sensitive towards outside world. And he always try to feel any information from outside world, otherwise he cannot survive.

**Riku:** I understand. So he is big also outside not just inside.

**Hiroshi:** Yes...Locked? It is ok, don't mind be locked.

**Riku:** Just accept it?

**Hiroshi:** Yes, accept. Locked: ok, locked. Just...

**Riku:** Receive?

**Hiroshi:** Yes or maybe just listen to sounds, voice or...

(Hiroshi piirtää ympyrän kädellään.)

**Riku:** Everything, what is around you?

**Hiroshi:** Everything.

**Kristiina:** Mä antasin sulle semmosen ohjeen, että se on hirveen hyvä kun sä suunnittelet etukäteen, Sen jälkeen kun sä menet lavalle unohda kaikki suunnitelmat ja anna itses vaan olla vapaa. Sä alat nauttii sen jälkeen koska sun täytyy vaan luottaa sillä hetkellä kun sä astut sinne, että kaikki nää sun suunnitelmat on siellä takaraivossa. Ne on sulla ikään kuin semmonen hirvittävän hieno työkalupakki tai väripaletti, sulla on ne värit siinä olemassa, mutta kun sä astut lavalle, katot vaan mitä siellä syntyy. Se on aivan erinomaista tässä näytelmässä, että mä olen kokenut semmoisia hetkiä, että mä vähän näyttelen sen mukaan, miten muut näyttelee kunakin päivänä. Tää on tavallaan niinkun tämmönen orkesteri, että jos sä soitat geen vähän ylempää tänään, niin sit mä otan oman ceeni niikun sen mukaan, tavallaan että tää niikun aika hyvin soi meillä yhteen, että me ollaan niinkun valmiita

soittamaan kimpassa ja must on ihana huomata että: ”ai-jaa se nyt ton kolmisoinnun tohon, aika mielenkiintosta.”

Sen ehkä antasin sullekin, että mä olen ite yrittäny sitä rohkeutta kasvattaa itsessäni, että mä en varmistele asioita etukäteen, kun mä menen lavalle. Musta näyttelijän rohkeus on sitä että sä uskallat mennä siihen hetkeen ja luotat. Se ei ole yhtään niin helppoo kuin miltä se kuulostaa.

Sama kun sen pelon kanssa mistä mä puhuin aikaisemmin, muistatko? Hyväksyt että se on tänään tällanen, että kun tää väri on himmeempi tänään, niin nyt panen siihen kirkkaamman värikerroksen. Se ei ole niinkun valmis, vaan se on sarja erilaisia skissejä ja mehän tehdään näitä skissejä lopun elämäämme. Joku niistä on aika onnistunu tai voisi sanoo niin päin, että jokainen niistä on omansa taideteos ja hyväksyy sen, että aina se ei mee nappiin: ”Siinä pitää vähän päästää isommin, huomenna mä otan ton kohdan tarkemmin, nää repliikit, niitä ei kannata pitää erillään, mä otan ne yhteen...” ja se ei mee vielä silloin huomennakaan, vaan se menee kahden tai kolmen esityksen jälkeen. Ymmärrätsä? Että näkee nää asiat prosesseina ja silloin on armollisempi itselleen. On niin kuin työteliäämpi, produktiivisempi, silloin ei oo lukossa.

Haastateltavat kehottivat minua keskittymistäni parantaakseni päästämään irti ennalta suunnitelluista asioista ja toimimaan vastaantulevan tilanteen mukaan <sup>135</sup>.

He kehottivat minua myös hyväksymään sen, että en tiedä etukäteen kaikkia näyttelemistilanteen olosuhteita, vastaanottamaan vastaanäyttelijän energian ja käyttämään sitä itseni liikuttamiseen. Voin aukaista näyttämöllisen lukkotilani myös reagoimalla vastaanäyttelijän hengitykseen, antamalla itselleni aikaa saavuttaa näyttelemisen tavoite mutta tekemään samalla tästä matkasta ja kokemuksesta yhteinen muiden kanssa. Minun kannattaa myös sulkea toisten mielipiteet oman tekemisen ulkopuolelle, herkistää aistini ja yrittää toisen läsnäolon aistimista keholla sekä kuunnella näyttelemisympäristöä. Menen lukkoon myös epätodennäköisemmin jos anna itselleni luvan olla vapaa näyttelemistilanteessa.

---

<sup>135</sup> Tässä tilanteessa ohjeita voi verrata Stanislavskin järjestelmän annettuihin olosuhteisiin.

## *5. POHDINTA*

*Missä sijaitseen kun olen kadonnut tilanteesta?*

## 5.1 Haastattelujen ja taustateorian synteesi

### 5.5.1 Näyttelijän kontaktin nelikenttämalli

Oman nelikenttämallini olen kehittänyt Janssonin urheilijan nelikentän pohjalta. Olen luonut sen hahmottaakseni omaa keskittymistäni näytellessäni. Se on syntynyt tarpeestani ymmärtää omaa hukassa olemistani näyttämöllä. Nelikenttä kuvaa vain omaa tapaani ymmärtää opiskelemiani metodeja, ja sitä on näin testattu käytännössä vain yhden näyttelijän työssä. Loin nelikentän auttaakseni itseäni hahmottamaan omaa kontaktin kadottamistani ja luodakseni työkalun, joka mahdollisesti auttaisi minua palauttamaan keskittymiseni.

Nelikenttää luodessani minua ei kiinnostanut niinkään se, miksi olen kadottanut kontaktin ja keskittymiseni näyttelemiseni hetkellä. Halusin tietää, *missä* olen, kun olen kadottanut kontaktin ja keskittymisen näyttelemistilanteessa? Siihen todennäköisesti joudun etsimään vastausta vielä hyvin pitkään, mutta olen nelikentän avulla halunnut löytää keinoja, joilla voisin paremmin paikantaa itseni. Halusin myös jäsentää opiskelemiani metodeja ja lukemaani näyttelijäntyön teoriaa sekä tehdä näkymättömälle teorialle ja käyttötiedolle jonkinlaisen selkeän ja ymmärrettävän muodon. Nelikentän avulla selvitän sitä, miten muodostan ja haen kontaktia näytellessäni esityksessä tai harjoitellessani.

Tekemäni kognitiivisen ja ei-kognitiivisen keskittymisen malli on myös auttanut minua ymmärtämään, että jos minulla on todellinen halu olla näyttämöllä, en voi olla koskaan hukassa, vaan olen aina jossain konkreettisesti paikassa nelikentän sisällä, eli sijoitun näytellessäni aina johonkin sen lohkoista.

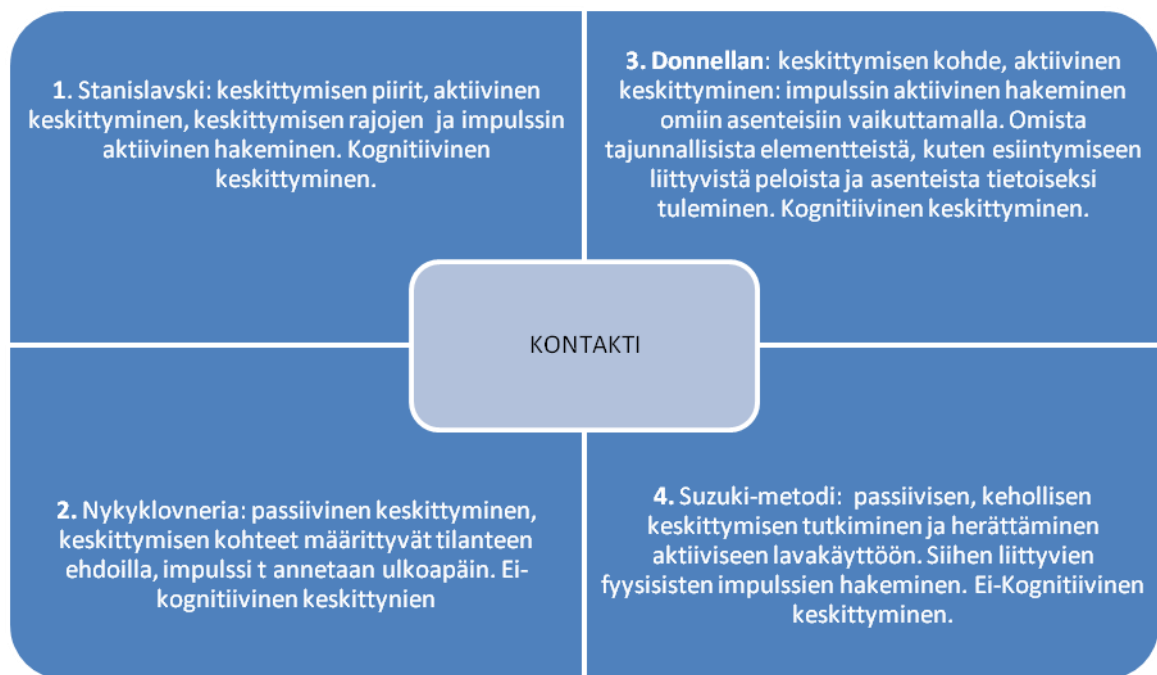
Jotta nelikenttää ja siihen sijoitettujen metodien soveltamista voidaan ymmärtää, haluan selventää, mitä tarkoitan muutamilla keskeisillä ilmaisuilla, joita käytän nelikentän yhteydessä:

Nelikentän keskellä on kontakti, joka toimii ikään kuin ovena, jonka läpi näyttelijän lähettämät ja vastaanottamat impulssit kulkevat eri keskittymisen kenttien välillä. Kontaktin ympärillä on neljä erilaista näyttelijän keskittymisen teoriaa tai metodin osa-aluetta, jotka kaikki on sijoitettu omaan keskittymisen lohkoonsa. Metodit ovat työkaluja, joita olen opiskellut tai käyttänyt näytellessäni.

Ne auttavat hahmottamaan sitä, mistä ja miten saan impulssin näyttelemiseeni. Neljällä lohkolla sijaitsevat myös näyttelijän objektit, huomion kohteet näyttelemisen hetkellä.

Kaaviossa näyttelijä saa siis kontaktin näyttelemisen kohteeseensa neljän erilaisen keskittymisorientaation kautta, jotka sijaitsevat neljässä eri lohkossa kahdella keskittymisen kentällä.

*Kuva 3. Näyttelijän keskittymisen nelikenttämalli*



***Kognitiivisuus voidaan tässä nelikentässä nähdä tietoisena, eli johonkin tavoitteeseen viittavana, manifestisesti intentionaalisenä tajunnallisena tekemisen tilana. Ei-kognitiivinen taas voidaan nähdä passiivisena, ei-tietoisesti todettuna tai ohjattuna tajunnallisen tekemisen tilana.***<sup>136</sup>

Kaaviota ei kuitenkaan missään tilanteessa voida käyttää hahmottamaan kokonaan siinä esiintyviä metodeja. Olen käyttänyt kustakin valitusta järjestelmästä tai metodista kapeaa osa-aluetta, jotta lukija voisi helpommin hahmottaa tavan, jolla omassa työssäni hahmotan keskittymisen ja sen ongelmat. Jokaista metodologia tai järjestelmää voidaan myös käyttää yksinään ratkaisemaan suurinta osaa näyttelijän keskittymiseen liittyvistä ongelmista. Stanislavskin järjestelmä, nykyklovneria ja Suzuki-metodi ovat jokainen oma näyttelijäntytön filosofiansa, ja

<sup>136</sup> Rauhala, Lauri 2005. *Tajunnan itsepuolustus*. Helsinki: Yliopistopaino, 79–80

ne sisältävät yksilölliset ja selkeät ontologiset oletuksensa näyttelijän tehtävästä teatterissa ja yhteiskunnassa.

#### *5.5.1.1 Keskittymisen kentät*

Nelikentässä keskittymisen orientaatiot sijaitsevat lohkoissa seuraavalla tavalla:

##### *ULKOINEN KESKITTÄMISEN KENTTÄ:*

*Lohko 1 / Stanislavski: keskittymisen piirit, aktiivinen keskittyminen, keskittymisen rajojen ja impulssin aktiivinen hakeminen. Kognitiivinen keskittyminen*

*Lohko 2 / Nykyklovneria: passiivinen keskittyminen, keskittymisen kohteet määrittävät tilanteen ehdoilla, impulssit annetaan ulkoapäin. Ei-kognitiivinen keskittyminen*

Tällä kentällä haen kontaktia ulkopuoliseen objektiin eli johonkin sellaisen elolliseen tai elottomaan asiaan, objektiin, jonka kautta voin saada kokemuksellisen impulssin. Objektin pystyn löytämään kognitiivisen tai ei-kognitiivisen keskittymisen kautta: joko suuntaan huomioni aktiivisesti johonkin kohteeseen tai annan passiivisesti kohteen löytää itseni. Passiivisuus kuitenkin edellyttää minulta tietoista pyrkimistä siihen tilaan, jossa antautuminen kohteelle on mahdollista. Klovneriaesityksessä passiivinen keskittyminen tarkoittaa yleensä kohteen löytymistä esimerkiksi yleisöstä, vaikkapa yksittäisen katsojan odottamattomasta reaktiosta. Stanislavskin järjestelmän mukaan näyttelijä pyrkii huomioimaan koko esiintymisympäristönsä ja jakamaan sen piireihin, joiden sisältä hän yrittää löytää kohteen, jonka huomion hän pyrkii herättämään. Tämä on yksi osa näyttelijän kommunikointiprosessin ensimmäisestä vaihetta. Muut ensimmäisen vaiheen osat ovat näyttelijän tulo lavastettuun tilaan, läsnä olevien havainnointi ja orientoituminen ympäröiviin olosuhteisiin. Kohde on Stanislavskille tässä kontekstissa elollinen, impulssin tuottava objekti, jonka kanssa kommunikaatioprosessin neljännessä ja viidennessä vaiheessa näyttelijä ilmaisee omat mielikuvansa kohteelle säteilyn, äänen, sanojen sekä intonaation avulla ja näyttelijän ja kohteen välillä tapahtuu säteilyn ja sen vastaanottamisen molemminpuolinen vaihto.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Stanislavski 2011, 338–339

Lohkoa kaksi voidaan myös tarkastella sosiaalisen keskittymisen kenttänä, koska sillä huomioni kohde määräytyy lähes aina ulkoapäin annetun impulssin mukaan. Tätä impulssia ei voi jättää huomioimatta vaan minun on otettava se vastaan enkä voi jatkaa toimimista vain oman, ennalta määrätyn suunnitelman mukaan. Kontakti-improvisaatiossa fyysisen kontaktin seuraaminen eli liikkeiden virta vastaa elämän spontaaniutta ja siihen sukeltaminen tapahtumien virtaan antautumista.<sup>138</sup> Lohkossa kaksi minun täytyy klovnina antautua jatkuvalla impulssien virralle ja astua siihen valmiina hylkäämään omat päätökseni keskittymisen kohteista.

*KESKITTYYMISEN SISÄINEN KENTTÄ:*

*Lohko 3 / Donnellan: keskittymisen kohde, aktiivinen keskittyminen, impulssin aktiivinen hakeminen omiin asenteisiin vaikuttamalla. Omista tajunnallisista elementeistä, kuten esiintymiseen liittyvistä peloista ja asenteista, tietoiseksi tuleminen. Kognitiivinen keskittyminen.*

*Lohko 4 / Suzuki-metodi: passiivisen, kehollisen keskittymisen tutkiminen sekä siihen liittyvien fyysisten impulssien hakeminen. Ei-kognitiivinen keskittyminen.*

Tällä kentällä suuntaan huomioni objektiin, joka sijaitsee sisälläni ja pyrin sen avulla suuntaamaan näyttelemiseni valitsemaani kohteeseen, eli varsinaiseen näyttelemiseni kohteeseen itseni ulkopuolella. Tämä objekti voi olla sekä kehollinen että mielellinen. Objekti on osa psykofyysistä näyttelemisen instrumenttiani. Suzuki-metodissa herätän kehoni voimakkaalla fyysisellä teolla, kuten jalan lyömisellä lattiaan tai salamannopealla fyysisen muodon muuttamisella eli lepoasennosta räjähtävän nopealla liikkeellä eläväksi patsaaksi ponnahtamalla. Tämän teon kautta tulen tietoiseksi keskustastani (*center of gravity*). Toistamalla liikettä kymmeniä kertoja olen paikantanut ilmaisuuni vaikuttavien fyysisten ongelmien syytä, kuten huonosta keskustan hallinnasta johtuvan pinnallisen ja ääneen vaikuttavan hengityksen. Näitä ongelmia olen sittemmin ryhtynyt korjaamaan aktiivisesti. Donnellanin mukaan näyttelijä voi vaikuttaa impulssin löytymiseen vaikuttamalla omiin asenteisiinsa ja käsittelemällä omia pelkojaan.

---

<sup>138</sup> Kalha & Lindy 2000, 17

Nelikentän neljännessä lohkossa haen ei-kognitiivisia impulsseja käynnistämällä itsessäni tietoisin, fyysisen prosessin, koska tiedostamatonta kehollista kokemusta ei kuitenkaan voida saavuttaa ilman intentionaalista tekoa. Suzuki-metodissa tämä teko on voimakas, fyysinen, horjuttava suoritus, joka herättää kehon ja saa sen hetkeksi pois tasapainon tilasta. Korjatessaan automaattisesti tilaansa keho voi antaa minulle affektiivisia viestejä, esimerkiksi tuntemuksia lukkotiloista, joita en tavallisesti esiintyessäni havaitse. Lukkotila voi olla myös henkinen, mutta varsinaista ei-tietoista, psyykkistä puolta, piilotajuntaa ja sen sisältämää ei-kognitiivista materiaalia en tässä keskittymisen lohkossa yritä tuoda esiin. Uskon kuitenkin, että fyysisellä epätasapainon havaitsemisella, kuten kehon keskilinjan ja painopisteen löytämisellä tai rintakehän jännitystilan tunnistamisella ja niiden korjaamisella, voi olla psykosomaattinen vaikutus myös näyttelijäntyöhöni. Silloin tunnemuistini vapautuu, psyykeni pääsee aikaisempaa virtaavampaan yhteyteen kehon kanssa ja sisäiselle tunnemaailmalleni löytyy orgaanisempi ja todenmukaisempi fyysinen muoto.

Antonio Damasio jakaa ihmisen minän kolmeen rakenteelliseen osaan, ydinminään, perusminään ja omaelämäkerralliseen minään. Perusminä kerää tietoja siitä, mitä kehossa tapahtuu, ja tuo tapahtumisen tunne siirtyy ydinminän tiedostettavaksi. Ydinminässä yhdistyvät aivojen limbisillä alueilla kehon tila ja emotionaalinen sisältö, ja ihmiselle syntyy hetkellinen kokemus siitä, ”mitä minulle tapahtuu ja miltä minusta tuntuu”, eli ”tässä ja nyt -kokemus”. Omaelämäkerrallinen minä arvioi kehotilaviestin tärkeyden ja päättää aikaisempien kokemusten, muistojen sekä tunteiden ja motivaation avulla, miten kehon viesteihin kannattaa reagoida.<sup>139</sup> Näyttelijän työssä juuri ydinminän tässä ja nyt -tunteen paljastamisella ja sen näkyväksi tekemisellä on tärkeä osa impulssien ja viestien välittymisessä toiselle näyttelijälle tai yleisölle.

Tämän takia on tärkeää, että fyysinen kanava, jota kautta näyttelijä tulee tietoiseksi kehonsa tiloista, pysyy vapaana kehollisista lukoista ja fyysisistä jännitystiloina. Lohkossa neljä näyttelijä harjoittelee tätä taitoa.

---

<sup>139</sup> Damasio Herrala, Kahrola ja Sandström 2009 mukaan, 45–47.

Kamulan mukaan Suzuki-metodi toteuttaa kognitiivista kuuntelemisen mallia, koska siinä yksilön omat sisäiset kuuntelemisen ja keskittymisen kokemukset ovat olennaisia.<sup>140</sup> Kokemuksieni mukaan juuri tämä kuunteleminen ja henkilökohtaisen keskittymisen ja fokuksen löytämiseen pyrkiminen tekee Suzuki-metodista oleellisen harjoittelumetodin omalle sisäiselle, ei-kognitiiviselle keskittymisen kentälleni. Siellä voin harjoitella oman ei-tietoisien, fyysisen materiaalin tuomista tietoiseen arkikäyttöön.

#### *5.5.1.2 Nelikenttä näyttelijän apuna esitys- ja harjoitustilanteessa*

Jos nelikenttää tarkastellaan kokonaisuutena, siitä voidaan erottaa selkeästi esiintymistilanne (lohkot 1 ja 2) sekä esiintymistilanteeseen ja yleisön kohtaamiseen valmentavat prosessit (lohkot 3 ja 4). Näin ajatellen voin käyttää lohkoja 3 ja 4 harjoituskenttinä. Lohkolla 3 harjoittelen omien esiintymistilanteeseen ja suoraan yleisökontaktiin liittyvien tunteideni kohtaamista. Lohkossa 4 voin harjoitella näyttämöllistä tilannetta, joka sisältää paljon laadultaan voimakasta, ei-arkista energiaa. Tässä kentässä voin harjoitella ihmisen irtileikatun pään kantamisen minulle aiheuttamaa fyysistä, affektiivista tuntemusta valitulle näyttelemisen kohteelleni, yleisölle tai toiselle näyttelijälle.

Kentät 1 ja 2 tuovat siis näyttämöllisen olemassaolon konkreettisena ja orgaanisena psyykkisenä kokemuksena kentille 3 ja 4. Näillä kentillä sisäinen, kognitiivinen ja ei-kognitiivinen psykofyysinen olemassaoloni integroituu vastaanottamiini näyttelemistilanteesta tuleviin impulsseihin.<sup>141</sup>

Kaikilla kentillä operoidessani minun on muistettava, että varsinainen näyttelemisen kohteeni on sama kuin motiivini näytellä ja sijaitsee aina ulkopuolellani. Näyttelemisen kohde on sama kuin motivaatiopisteeni. Klovneriaesityksessä se voi olla konkreettinen asia, kuten oikea tapa poistua lavalta verhojen taakse klovninkierroksen, *tour de pisten*, päätteeksi. Jopa passiivisen sisäisen keskittymisen kentällä, jossa huomioni kohdistuu tiedostamattoman kehollisen tuntemuksen löytämiseen, motiivini tämän

---

<sup>140</sup> Kamula, Disa 2007. Kuuntelemisen taidon kehittäminen teatterityössä. Poikkiteollinen fenomenologinen tutkimus Suzuki-metodista, Viewpoints-tekniikasta ja kuuntelemistaidon kehittämisestä näyttelijäntyössä. Teatterin ja draamantutkimuksen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto, 15

<sup>141</sup> Rauhala 2011, 86.

kontaktin saamiseen on aina ulkopuolellani. Suzuki-metodin termi *to focus*, on selkeästi valittu ja tarkka kohde, kuten yksilöllinen näky tai mielikuva, johon yritän pitää kontaktin fyysisten harjoitteiden muuttuessa vaativammiksi. Fokuksen pitämisen kautta voin aukaista suoran fyysisen kanavan kehostani ulkoapäin valittuun kohteeseen. Kanava on kuin aseennäppä, jonka kautta voin ampua valitsemani fyysisen elementin näyttelemisen kohteeseeni. Kanava tarkoittaa myös linssiä, jonka kautta katsoja voi nähdä sisälleni. Jos kanava pysyy auki ja puhtaana, näyttelijä ei ehdi eikä näin pääse *tulkitsemaan* omaa sisintään, vaan yleisö näkee näyttelijän autenttisen ja todellisen näyttelemishetkessä läsnä olevan minän.

Näyttelijän kontaktin nelikenttä on suuntaa-antava, koska kaikki metodit ja teoriat sijaitsevat myös toisten lohkojen alueella. Esimerkiksi nykyklovneriassa näyttelijä työskentelee myös sisäisellä kognitiivisella lohkolta, jossa hän muokkaa asenteitaan ja esiintymiseen liittyviä tunteitaan, sekä ulkoisella kognitiivisella lohkolta, jossa hän suunnittelee strategioita ja rakentaa narratiiveja yhdessä muiden klovnerien kanssa. Stanislavskin piireistä kaikkein pienin sijaitsee sisäisellä kognitiivisella kentällä. Myös Suzuki-metodissa näyttelijä koettaa aktiivisesti hakea fokusta ulkoiselta kognitiiviselta kentältä. Donnellanin kohde löytyy myös ulkoiselta passiiviselta ei-kognitiiviselta lohkolta, jossa se sijaitsee jo ennen kuin näyttelijä alkaa etsiä sitä .

Tunnistan tilanteita, joissa olen työskennellyt kahdessa lohossa samanaikaisesti, esimerkiksi pohtiessani ratkaisuja tilanteeseen, jossa klovneriaesitys on jämähtänyt paikalleen: olen yksin lavalla ja odotan yleisöltä impulssia, jota ei tule tai jota en aisti, koska olen liian lukossa ja jännitän. Tässä tilanteessa työskentelen nelikentän lohkoilla 2, 3 ja 4 samanaikaisesti. Tässä klovneriaesityksen partituurin hankalassa nuotissa, pitkän staattisen lavatilanteen jähmettyessä kokonaan paikalleen, olen itseni ulkopuolella, keskittymisen ulkoisella kentällä valmiina vastaanottamaan mistä tahansa suunnasta, yleisöltä tai klovnitovereilta verhojen takaa, tulevan impulssin. Samanaikaisesti pohdin myös keskittymiseni sisäisellä kentällä 4 käytännöllistä ja toimivaa strategiaa potkaista esitys taas käyntiin sekä kanavoin hengityksen avulla pattitilanteen aiheuttamaa hermostuneisuutta oikeaan kohtaan kehossa. Tällä yritän välttää tilanteen

aiheuttaman henkisen paineen muuttumista fyysiseksi jännitykseksi. Kuvatun kaltaisessa lavatilanteessa hajotan huomiotani usealle lohkolle, koska minun täytyy tehdä niin päästäkseni eteenpäin esityksessä.

Yritän esityksen aikana välttää tilanteita, joissa olisin useammalla kuin yhdellä lohkolle tietoisesti, koska erityisesti sisäinen liikenne lohkojen 3 ja 4 välillä näyttelämishetkessä on vaarallista: mikäli yritän käynnistää tietoisesti ei-kognitiivisen impulssin ilman konkreettista fyysistä tekoa, tuloksesta tulee helposti epäaito ja ei-autenttinen. Jos siis minun täytyy esityksen partituurin mukaisesti itkeä, yritän saada fyysisen impulssin itkuun suuntaamalla huomioni näyttelämisen kohteeseen itseni ulkopuolelta enkä etsi impulssia sisältäni. Silloin työskentelen lohkoissa 1, josta tietoisesti haen impulssin, joka käynnistää autenttisen, ulospäin näkyvän fyysisen reaktion lohkoissa 4. Kuvitellussa esimerkissä käytännössä katson, siis katson enkä yritä nähdä, esimerkiksi vastaanäyttelijää ja hänen reaktiotaan sen sijaan, että hakisin omasta tunnemuististani kokemusta tai muistoa, joka aiheuttaa itkun.

Toisessa esimerkissä käytän naurun pidättämistä esityksellisenä tehokeinona: silloin yritän tietoisesti hallita (lohko 3) ulkopuoleltani tulevaa (lohko 2) impulssia, joka aiheuttaa fyysisen reaktion (lohko 4). Silloin suurin osa näyttelämishetkessä sisälläni tapahtuvassa liikenteestä kulkee jälleen pitkin sitä vaarallista vuoristotietä, joka johtaa tietoiselta kognitiiviselta lohkolta ei-tietoiseen lohkoon. Tästä syntyvä näyttelijäntyöllinen materiaali, eli tasapainoileminen esitystilanteessa vakaasti läsnä olevan näyttelämisen ja hervottoman kontrollin menettämisen välillä, on varmasti vaikuttavaa ja hauskaa katsottavaa, mutta se on pääosin oman tekniikkani esittelemistä ja palvelee harvoin esityksen yhteisiä päämääriä.

### *5.1.2 Näyttelijöiden kokemukset ja ohjeet sijoitettuna nelikenttään, eli missä lohkoissa samaistun niihin*

Jakamalla haastateltujen näyttelijöiden kokemukset eri lohkoihin voidaan tarkastella, missä ne ovat samanlaisia omien kokemuksieni kanssa. Muiden näyttelijöiden vastauksista en voi löytää yhtään keskittymisen kokemuksia, jotka

voisin asettaa vain kognitiivisen ulkoisen keskittymisen lohkoon, jossa näyttelijä valitsee itse aktiivisesti keskittymisensä kohteen. Sellaisia onnistuneen keskittymisen tunnetta kuvaavia kokemuksia, jotka sijoittuvat sekä sisäisen että ulkoisen keskittymisen kentälle, kaikille oman kenttäni kognitiivisille ja ei-kognitiivisille lohkoille ovat:

*”Mä elän tätä juttua, mä elän siinä iha”*

*”Löydän sellaisen tietynlaisen rauhan”*

*”When I´m really concentrated, It not just one thing but everything”*

Seuraavaksi tunnistan sellaisia vastauskomponentteja, jotka ovat ainutlaatuisia nelikentässäni, eli joihin voin samaistua ainoastaan yhdessä nelikentän lohkoista.

**Ulkoisen kognitiivisen keskittymisen lohko 1** samaistun näyttelijöiden antamiin vastauksiin vähiten koko keskittymisen nelikentällä. Tässä lohkossa pystyn samaistumaan ainoastaan yhteen näyttelijöiden antamaan apukeinoon aukaista lukkotila: “Focus, keeping that focus”.

Sen sijaan sellaiset muiden näyttelijöiden kokemat kontaktin katkaisevat asiat kuin: *”kun joku katsoja lähtee kävelemään”* ja *”Voimakas ääni”* ovat minulle tuttuja. Ne sijaitsevat vain tällä lohkolla, koska ne ovat minulle häiriötekijöitä, mikäli näytellessäni olen määrännyt ennalta huomion kohteen enkä ole riittävän hereillä tai valpas, että kykenisin pitämään tämän valitsemani kohteen esitystilanteessa.

Donnellan jakaa näyttelijän lukkotilan aiheuttavat ongelmat sisältäpäin ja ulkoapäin tuleviksi ja toteaa näyttelijän kykenevän hallitsemaan ulkoapäin tulevia ongelmia kasvattamalla kontrolliaan.<sup>142</sup> Omien kokemuksieni mukaan ulkopuoliset häiriötekijät täytyy vain hyväksyä osana näyttelemisympäristöä.

Lohko 1 on siis nelikenttämallini suppein lohko vastauskomponenttien osalta.

---

<sup>142</sup> Donnellan 2005, 6

**Kentällä 2, ulkoisen keskittymisen ei-kognitiiviselle lohkolle**, jossa oma klovniyöskentelyni pääosin toteutuu, sijoitan seuraavat ohjeet lukkotilan aukaisemiseksi:

*“Take slow, you can take your time. But not just making it your own game but making it a group game.”*

*“Paying attention to other person helps me, instead of trying to encounter inside me.”*

*”Pitää päästää kaikesta irti ja kattoo ensin mitä siellä on”*

*”Lähtee sinne tutkimusmatkalle”.*

Näiden ohjeiden mukaisesti nykyklovneriassa saan huomion kohteeni ulkopuoleltani, kuten yleisöltä ja vastaanäyttelijöiltä, ja keskittymiseni on jatkuvasti liikkeessä ja muuttuvainen. Ohjeiden avulla pääsen myös irti omista ennakkosuunnitelmistani ja esiintymiseen liittyvistä, negatiivisista tunteistani.

Seuraavat onnistuneen keskittymisen tilan kuvaukset tunnistan myös tällä lohkolle kuuluvaksi:

*”Ikään kuin elän siinä sisällä ja kuitenkin teen valintojani tulkinnan suhteen, mutta nämä valinnat tulevat miettimättä selkärangasta.”*

*”Impulssit ja reaktiot kulkevat kaikkien tilassa olevien ihmisten lävitse ja synnyttävät uusia objekteja, jotka matkaavat eteenpäin.”*

*”No tässä ja nyt on koko ajan muuttuvaista”*

*”Sitten voi olla joku ajatus tai pelko tai ahdistus, joku tunnetila, vaikka innostus”*

Samankaltaisia olen kokenut erityisesti klovniesityksissä, joissa olen kokenut pystyvänä antautumaan esiintymistilanteesta ja -tilasta tuleville impulsseille ja olen näin antanut huomioni kohteen löytää minut.

**Lohkolle 3 eli sisäisen kognitiivisen keskittymisen lohkolle** asettuvat vastauskomponentit tarjoavat eniten samaistumispintaa. Siellä sijaitsevat sellaiset onnistuneen keskittymisen tilan kuvaukset kuin:

*“Et ajattele todellakaan muita asioita”*

*"Oon vapaa tällasista: 'mitä minusta ajatellaan, miltä minä näytän, olenko minä hyvä'- ajatuksista"*

*"No tässä ja nyt on koko ajan muuttuvaista"*

Koen onnistuneeni näyttelijäntyössäni itse silloin, kun olen hyväksynyt esitystilanteen antamat olosuhteet, niiden luonteen, enkä yritä kamppailla itseni kanssa saadakseni oikean asenteen esiintymisympäristöön. Hyväksyn omat tunteeni ja toteudun aina uudessa esiintymisympäristössä sellaisena kuin olen. En myöskään tuomitse tai kritisoi itseäni kesken näyttelemisen aktin.

Seuraavat näyttelijöiden sisältä tulevat kontaktin katkaisevat asiat ovat minulle erittäin tuttuja, ja niitä työstän vain tällä sisäisellä tietoisella keskittymiseni alueella, harjoitellessani perinteistä draamaa tai klovniesitystä. Nämä kontaktinrikkojat ovat liittyneet pääosin esitystilanteen minulle aiheuttamaan kiellettyyn tunteeseen tai tuntemukseen:

*"On epäilykseni sen oman työni suhteen, jos mun itseluottamus rupeaa horjumaan."*

*"Riittämättömyyden tunne"*

*"Saattaa yhtäkkiä ruveta esimerkiks jännittämään"*

*"If I would lose control of breathing"*

*"Pelkää että unohtaa."*

*"Pelko"*

*"Huomaan, että joku sanakin on väärä ja sitte mä lähden siihe, että 'Ai perhana, nyt jäi joku sanomatta'. Sitte se kertaantuu ja silloin kontakti toiseen ihmiseen katoaa taikka se hukkuu."*

*"Who am I, what do I do" ...and "me, me, my, my"*

*"Se pelko on kuviteltu."*

Seuraavista vastauksista, eli näyttelijöiden keinoista palauttaa kadonnut kontakti ja ohjeista aukaista lukko, tunnistan tilan, jossa yritän siirtää huomioni pois omasta esiintymiseen liittyvästä negatiivisesta tunteestani hyväksymällä sen sekä mahdollisen näyttelemisessä epäonnistumisen osaksi työtäni:

*"Antaa sen olla ja jatkaa näyttelemistä"*

*"Hyväksyy oman pelkonsa, hyväksyy oman pienuutensa, oman epävarmuutensa ja sanoo sille kyllä"*

*”Muistaa hengittää hyvin”*

*”Nollata se täysin ja koittaa kattoo vaan, että tosta mä jatkan”*

*”Anna nyt olla sen homman, se meni jo. Älä nyt enää sitä mieti, mieti sitte vasta kun näytelmä on ohi, sua ei auta yhtään, jos sä rupeet sitä sureen!”*

*”Mä sanon sen ääneen, kontaktissa toiseen ihmiseen tai yleisöön”*

Näistä katkelmista löydän eniten oman ammatillisen urani aikana kuulemiani ja eri metodien, kuten hahmometodin, kautta oppimiani keinoja katkenneen kontaktin palauttamiseksi:

*”Sanoo ehkä itelleen, että joo mä en tiedä mitä tapahtuu”*

*“Don ‘t mind be locked, accept”*

*”Eikä pähkäillä sitä sisällään, että mitä se musta nyt ajattelee”*

*”Anna itses vaan olla vapaa.”*

*”Kaikki nää sun suunnitelmat on siellä takaraiivossa”*

*”Sä uskallat mennä siihen hetkeen ja luotat”*

*”Hyväksyy sen, että aina se ei mee nappiin”*

Tämän lohkon funktio nelikentässäni on tehdä kielletystä tunteesta, kuten esiintymisjännityksestä, hyväksyty. Näin minun ei tarvitse käyttää tuon tunteen peittämiseen luovaa energiaa, jota tarvitsen kontaktin muodostamiseen. Oman kokemukseni mukaan klovneriaesityksessä fyysisen kivun tai lukkotilan ottaminen osaksi esitystä kertomalla se yleisölle voi jopa avata lukon, kuten rintakehän tai hartioiden jännitystilän. Tämä aiheutuu välittömästä fyysisestä reaktiosta, kuten naurusta tai syvästä sisäänhengityksestä, joka minulle on tapahtunut kertomisen seurauksena.

Kertominen on kuitenkin kaksiteräinen miekka: jos en ole henkisesti valmistautunut kertomiseen ja suunnannut intentiotani rehellisesti tunteen tai fyysisen kivun myöntämiseen, seurauksena saattaa olla pahempi lukkotila. Tuo toinen lukko taas johtuu häpeästä: häpeän lukkotilan tunnustamisesta ja oman tekniikkani pettämisestä. Tuossa häpeässä on myös itsensä aukaisemisen ja yleisön rehellisen kohtaamisen pelkoa. Häpeän tunteesta tulee usein kierre, jossa

aina edellinen häpeän tunne synnyttää uuden ja ainoa keino peittää tuo tunne on siitä vaikeneminen.

Häpeä johtuu siitä, että en ole itse todella hyväksynyt tätä tunnettani. Kerron sen yleisölle ja muille klovneille vain siksi, että se kuuluu klovnerian sääntöihin, vaikka oikeasti haluaisin peittää tuon kielletyn tunteen. Tunnistan myös tilanteen, jossa esityksen jälkeen olen tajunnut lähes koko näytelmän ajan alitajuisesti hävenneeni omaa työskentelyäni lavalla. Tuo häpeä on ollut tiedostamaton ja torjuttu. Häpeän tunteen kieltämisellä olen aiheuttanut itselleni voimakkaan psykosomaattisen reaktion eli läpi esityksen jatkuvan hartiajännityksen, joka on myös lukinnut rintakehäni.<sup>143</sup> Declan Donnellan toteaa, kuten Csikszentmihalyikin osittain teoriassaan flow-tilan aikaansaavista tekijöistä, näyttelijän lukkotilojen oireiden olevan riippumattomia kansallisuudesta ja niiden esiintymiskontekstista.

Donnellan jatkaa lukkotilan näyttelijälle aiheuttamista oireista:

*Two aspects of this state seem particularly deadly: the first is that the more the actor tries to force, squeeze and push out of this cul-de-sac<sup>144</sup>, the worse "it" seems to get, like a face squashed against the glass. Second is the accompanying sense of isolation. Of course, the problem can be projected out, and "it" becomes the "fact" of script, the partner, or even your shoes. But the two basic symptoms recur, namely paralysis and isolation.<sup>145</sup>*

Lohko 3 on minulle tärkein ennen kaikkea näyttelijäntyön ontologiassani, koska sen kautta kulkevat kaikki ulkopuoleltani tulevat tietoiset viestit ja sisältäni lähtevät kognitiiviset impulssit. Tällä lohkolla voin myös tuoda molemmilta keskittymisen kentiltä tulevia ei-kognitiivisia viestejä tietoisien käsittelyn alle. Tässä mielessä lohko kolme on kaikkein merkittävin, koska siellä voin muuttaa käytännössä kaikki ne asiat, joihin voin omassa näyttelemisessäni vaikuttaa: siellä käsittelen tietoisesti esiintymiseen liittyviä pelkojani ja ennakkoasenteitani, hyväksytyksi tulemisen tarvettani ja suhteitani toisiin näyttelijöihin ja yleisöön. Tässä lohkoissa myös ahdistus ja pelko sulautuvat helposti yhdeksi ja samaksi tuntemukseksi, vaikka alun perin ne ovat kaksi eri asiaa. Tulkitsen ahdistuneisuuteni aiheuttamat fyysiset reaktiot peloksi ja päätän paeta tilanteesta.

<sup>143</sup> Psykosomatiikalla tarkoitetaan psyykkisten (esim. sielu, mieli, mielenlaatu, ajattelu tunteet) ja somaattisten tekijöiden (esim. ruumis, keho) vuorovaikutusta. Herrala, Kahrola Sandström 2008, 105.

<sup>144</sup> *Cul-de-sac*, suom. umpikuja.

<sup>145</sup> Donnellan 2005, 5-6

Tällä lohkokolla voin kuitenkin myös käsitellä tilanneahdistuneisuuttani ja opetella sen aiheuttaman pelon tuntemuksen ja todellisen uhkan aiheuttaman pelon tunteen eriyttämistä. Huomasin itse hahmometodin opettaman suhtautumistavan, vallitsevan näyttämöllisen tilanteen hyväksymisen, operoivan juuri tällä alueella; alueella, jossa aikaisemmin kognitiivisesti tulkitsin väsymykseni tai selkävaivani aiheuttaman ahdistuksen minua jollain kummallisella tavalla uhkaavaksi peloksi. Marcus Grothin oppien kautta ymmärsin sisäisellä kognitiivisella keskittymisen lohkokolla, että todellista fyysistä uhkaa teatterityössä on harvoin, jos työskentelyolosuhteet ovat asianmukaiset. Mentaalinen uhka on ainoastaan itseni luoma pseudotunne eli miellyttämisen tarpeesta johtuva onnistumisen pakko. Uskon, että tällä lohkokolla voin jopa hahmottaa oman piirreahdistuneisuuteni määrän ja erottaa sen senhetkisestä situationaalisuuteen ankkuroituneesta tilanneahdistuksesta.

Lohko 4, ei-kognitiivinen sisäinen keskittyminen, on itselleni ollut urani aikana kaikkein vaikein lohko, koska siellä sijaitsevat keskittymisen häiriötekijät ovat itselleni tuntemattomia, ja yleensä lukkotilan tai ongelman ilmaantuessa harjoitusvaiheessa tai kesken esityspotken, viimeinen keino on etsiä sitä tästä lohkokosta. Lohko on ennen kaikkea fyysinen ja siellä olevat ongelmat ovat ennen kaikkea erilaisia lukkotiloja, jotka ovat itselleni hämärän peitossa. Mielenkiintoista on, että tässä lohkokossa sijaitsee vain yksi keskittymisen palauttava haastatteluvastauskomponentti, jonka itsekin tunnistan ja joka minulle on annettu ohjeeksi monesti jo opiskellessani näyttelijäntyön laitoksella TeaKissa: ”But try not maybe use brain, my ego“. Sama komponentti kuitenkin voidaan sijoittaa myös kentälle 3, jossa itse asiassa voin sen toteuttaa, ja näin annan keholleni mahdollisuuden löytää keinon aukaista lukko ja palauttaa kontakti huomioni kohteeseen, eli Suzuki-metodissa fokukseen. Näyttelijöiden antamista ohjeista lukkotilan aukaisemiseen käyttäisin tällä sisäisen keskittymisen lohkokolla ainakin seuraavia neuvoja:

*“Using body. Center of gravity, one more eye”*

*“Or feel...watching is same meaning feeling. “*

*”Receive from another actor, receiving their energy and then using that to move you”*

*“Way they’re breathing and reacting to that.”*

Nämä ovat kaikki ohjeita, joilla yrittäisin päästä palauttamaan näyttelemistäni lähemmäs keskustani ja pois pelkän pään ja hartioiden alueelta. Alueelta, jossa koitan psykologisoimalla ratkaista ongelmia, jotka liittyvät kehokontaktin kadottamiseen. Ohjeissa myös kehoitetaan minua vastaanottamaan vastaanäyttelijän energia ja käyttämään sitä itseni liikuttamiseen. Hänen hengitykseensä keskittymällä sekä aistimalla hänet ja esiintymisympäristö muilla aisteilla kuin näköaistilla, pidän aktiivisilla teoilla huomioni kohteen itseni ulkopuolella enkä omassa fyysisessä lukttilassani. Siirrän siis intentionaalisesti motivaatiopisteeni itseni ulkopuolelle.

Runsaslukuisin joukko komponentteja on kentällä 3 eli ei-kognitiivisella sisäisen keskittymisen kentällä. Samaistun eniten tässä lohossa näyttelijöiden kuvauksiin onnistuneesta keskittymisestä. Näistä kaksi vastaavat Csikszentmihalyin flow'n kokemuksen määritelmiä, joiden kautta tekijän tietoisuus ja toiminta ovat yhtä ja vääränlainen itsetarkkailu häviää. Tälle kentälle myös asetuu eniten näyttelijöiden kuvauksia sisältä lähtöisin olevista kontaktin katkaisevista asioista. Kentälle 3 sijoitan lisäksi eniten annettuja ohjeita näyttelijäntyöllisen lukttilan aukaisemiseksi.

Katsomalla vastauksia subjektiivisesti ja nelikentän ulkopuolella vaikuttaa siltä, että näyttelijät näyttävät kokevan keskittymisen katkaisevat ongelmat pääosin sellaisiksi, jotka ovat lähtöisin heistä itsestään ja sellaisiksi, joihin he voivat aktiivisesti vaikuttaa henkisellä valmistautumisella ja harjoittelulla. He myös luottavat eniten siihen, että paras tapa palauttaa kontakti itseensä ja toisiin näyttelijöihin on antautua ulkopuoliselle keskittymisen kohteelle ja antaa tämän löytyä.

Miksi sijoitan samaistumisen tuntemuksen aiheuttavia komponentteja omassa mallissani vain vähän lohkoille 1 ja 4, joissa hallitsevat Stanislavskin järjestelmä ja Suzuki-metodi? Vaikka Suzuki-metodi on ollut käänteentekevä kehollisen sisäisen keskittymisen ajattelussani, en ole kuitenkaan opiskellut sitä niin paljon, että minulle olisi ehtinyt karttua suurta määrää sisäisiä keskittymisen tunnistamisia sen alueelta.

Olen myös yksinkertaisesti suurimman osan ammattiurastani ollut tekemisissä klovnerian kanssa, joka muodostaa omassa näyttelemisen ontologiassani tällä hetkellä suurimman yksittäisen metodikokonaisuuden; kokonaisuuden, jota voisi myös kutsua ei-psykologiseksi lähestymistavaksi keskittymiseen. Sen takia en koe Stanislavskin autoritääristä suhdetta keskittymiseen ja kontaktiin omakseni. Tällä tarkoitan Stanislavskin asennetta näyttelijän etukäteisvalmisteluihin roolia rakennettaessa ja tietoiseen kontaktin sekä vuorovaikutuksen hakemiseen lavalla. Näyttelijäntyön opettaja Tortsovin mukaan kontaktin kohde on päätetty etukäteen ja sen oikeellisuus jaettu prosenttiosuuksiksi kulloisenkin näyttelemistilanteen mukaan.<sup>146</sup> On tietenkin otettava huomioon nykyklovnerian ja Stanislavskin erilainen suhde avoimeen yleisökontaktiin lavalla: toinen nojautuu välittömään yleisökontaktiin ja toisessa näyttelijän kontakti katsojaan on epäsuoraa ja tapahtuu *näyttämöllä* olevan kohteen kautta.

Silti nelikentän merkitys minulle, se syy miksi sen kehitin, löytyy myös Stanislavskilta: Tortsov antaa oppilailleen kullannarvoisen ohjeen. Tortsovin mukaan on opittava tunnistamaan vääränlaiset kohteet ja yhteys niihin sekä taistelemaan näitä virheitä vastaan luomistyön aikana.<sup>147</sup> Väärien keskittymiskohteiden tunnistaminen ja oikeiden löytäminen on yksi nelikenttäni tärkeimmistä funktioista. Tunnistamisen helpottamiseksi olen valjastanut näyttelijän työn metodit nelikenttäni palvelukseen, vaikka ne ovat kaikki jo itsessään toimivia näyttelijän työkaluja, kuten aikaisemmin sivulla 152 totesin.

## 5.2 Tutkimuksen luotettavuuden arvio

Etnografisen tutkimuksen luotettavuutta arvioitaessa esiin nousee tutkittavan ryhmän parissa vietetty aika, tutkijan ja tutkittavien väliset suhteet, monipuolisten tutkimusmenetelmien käyttö sekä tutkittavien oman äänen kuuluminen.<sup>148</sup> Oman tutkimukseni painopiste on autoetnografisessa kuvauksessa, jolloin olen itse ollut

---

<sup>146</sup> Stanislavski 2011, 319-320

<sup>147</sup> Stanislavski 2011., 320

<sup>148</sup> Grönfors ja Rantala/ Metsämuuronen (toim.)2006, 273

osa tutkimusta ja tutkittavaa ryhmää, joten olen kuvannut ilmiön syntymistä sisältäpäin ja ollut itse sen keskiössä. Olen myös käyttänyt keskittymisen kentän hahmottamisen apuna useita menetelmiä, haastatteluja, omaa reflektointia sekä teoreettista taustamateriaalia, kuten Stanislavskin ja Donnellanin luomia järjestelmiä keskittymisen piireistä ja näyttelemisen kohteesta.

Raportoinnin tulisikin autoetnografisessa tutkimuksessa olla esteettistä ja ilmeikästä, sitouttaa lukijansa ja käyttää sellaisia tarinankertomisen konventioita kuin henkilöitä, kohtauksia ja juonen kehittelyä sekä kronologiaa tai sirpaledramaturgiaa tarinan eteenpäin viemisessä. Tämä raportoinnin tapa antaa sen tekijälle paljon mahdollisuuksia henkilökohtaisten tunnelmien ja kokemusten käyttämiseen kirjoitusprosessissa.<sup>149</sup> Tutkimuksen kirjoittaja voi käyttää raportoinnissa ”esittämisen” tekniikkaa, jolla hän pyrkii tuomaan lukijoita tapahtumien äärelle ja päästää heidät osallisiksi tutkimusprosessin aikaisista tunteista, teoista ja ajatuksista, osallistumaan ”kokemuksen kokemiseen”.<sup>150</sup> Tutkimuksesta tulee näin perinteistä tieteellistä tutkimusta helpommin lähestyttävä ja se voi näin tavoittaa laajemman yleisömassan, jonka perinteinen tutkimus jättää huomioimatta.<sup>151</sup>

Olen käyttänyt raportoinnissani fragmentaarista, dramaturgista tapaa kertoa omista kokemuksistani, niistä merkittävistä huomioista ja ajatuksista, jotka ovat sysänneet tutkimusprosessia aina hieman johonkin suuntaan. Tämän olen tehnyt sen vuoksi, että matka jonka olen tehnyt on myös muuttanut minua ja auttanut minua ymmärtämään, että olen hakenut jotain sellaista mitä ei ole olemassa, eli täydellistä keskittymisen tilaa. Nyt tajuan myös sen, että tutkimuksessani, kuten Suzuki-metodissa ja nykyklovneriassa, tärkeintä ei ole ollut jonkin asian saavuttaminen vaan matka jonka teen yrittäessäni sitä. Ilman aikaa ja paikkaan sidottuja lyhyitä kertomuksiani jokaisen luvun alussa tai lopussa, en olisi voinut välittää niitä asioita lukijalle lukijoille, jotka todella saivat minut lopettamaan turhan yrittämisen.

Olen myös pyrkinyt tutkimusotteen edellyttämään tiheän kuvaamisen tapaan lisäämällä tutkimukseeni päiväkirjaotteita, joilla olen kuvannut niitä olosuhteita,

<sup>149</sup> Ellis, Adams, Bochner 2010, 10

<sup>150</sup> Ellis, Adams, Bochner 2010, 11

<sup>151</sup> Ellis, Adams, Bochner 2010, 14

joissa tutkimus tapahtui sekä sitä, missä ja milloin tein haastattelut. Työpäiväkirjoistani selviää myös, missä ja miten reflektiivinen oppimiskokemukseni tapahtui. Näin aukaisen oman keskittymisen kokemukseni lukijan tarkasteltavaksi. Tutkittavien oma ääni on ollut ehdoton edellytys ilmiön subjektiivisten erityispiirteiden esiin nousemiselle tutkimuksessani. Tähän olen pyrkinyt litteroinnissani säilyttämällä puheen kieliasun ja murteet, joita haastatteleman näyttelijät käyttivät, ja kunnioittamalla kollaasia rakentaessani jokaisen omaa tapaa hahmottaa keskittyminen. En ole halunnut sekoittaa haastateltujeni puhetta keskenään, vaan jokainen kollaasin puheenvuoro on itsenäinen kommentti henkilön omasta keskittymisen kokemuksesta. Halusin myös säilyttää japanilaisten näyttelijöiden vastaukset englanninkielisenä, koska näin olennaiset asiat heidän kokemuksistaan säilyvät tuoreina. Heidän käyttämiinsä ilmaisuihin ei myöskään löydy valmista suomenkielistä ammattisanastoa, joten suoran kääntämisen vaarana on käännöksen irtaantuminen keskittymisen kontekstista.

Kontekstisidonnaisuuden vaatimus onkin yksi etnografisen tutkimuksen luotettavuuden kriteeri. Tämä tarkoittaa tutkimusprosessin sitoutumista tutkimustilanteeseen, jolloin tutkimustulokset liittyvät kontekstin ominaispiirteisiin.<sup>152</sup> Haastattelukysymysten rungon olennaisena osana ovat olleet ne näyttelemisen olosuhteet, joissa olen kokenut keskittymishäiriöiden tapahtuvan. Olosuhteilla tarkoitan näyttelemistilanteeseen liittyviä olennaisia situationaalisia asioita eli näyttelijän ulkopuolista maailmaa ja hänen psykofysiikkaansa, johon liittyy kehon ja mielen yhteistoiminta. Olen myös sijoittanut haastattelukysymyksissäni ilmiön ytimen, eli henkilökohtaisen täydellisen keskittymisen kokemuksen siihen aikaan ja paikkaan, johon se kuuluu eli näyttelemisen aktiin; siihen hetkeen, jolloin näyttelemisen polttoaine eli impulssi saadaan ja vastaanotetaan eli läsnäolon hetkeen, tässä ja nyt -hetkeen. Olen pyrkinyt myös kuvaamaan keskittymisen häiriötilan asiayhteyttä eli kontekstia mahdollisimman tarkasti esimerkiksi klovni ja banaaninkuori - esimerkissä (s. 102).<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Rantala/ Metsämuuronen (toim.) 2006, 267

<sup>153</sup> Hirsijärvi ja Hurme 2008, 146

Olen kuvaillut aineiston kattavasti sekä taustateorian (tutkimuksen luvut 1 ja 4) että haastattelumateriaalin osalta (luku 4) Tavoitteenani taustateorian suhteen on ollut etsiä ne olennaiset rakennuspuut, jotka yhdistävät kaikkia opiskelemiani näyttelijäntäytymismetodeja ja selvittää ne osat, joista näyttelemiseni muodostuu. Näiden osien pohjalta olen tutkimusprosessissa määritellyt mikä on näyttelemisen akti minulle ja tuonut esiin miten oma keskittymiseni tuossa aktissa tapahtuu ja missä on näyttelemiseni kohde ja missä huomioni kohde.

Tutkimustulokset ovat subjektiivisia kokemuksia, joten niiden siirrettävyyttä ei voi arvioida haastattelututkimukseni luotettavuuden kriteerinä. Sen sijaan tutkimuksen tuottama uusi tieto, näyttelijöiden keskittymiskokemusten suhde urheilun teoriasta lainattuun huomiokyvyn nelikenttä malliin, on artikuloitu tarkasti. Uusi struktuuri, näyttelijänkontaktin nelikenttä on rakennettu totuudenmukaisesti aineiston eli omien kokemuksieni ja näyttelijäntäytymisen taustateorian avulla. Valintani käyttämistäni taustateorioista sekä näyttelijäntäytymismetodeista pohjautuvat omiin kokemuksiini näyttelijänä, ja olen perustellut ne auki luvussa 1. Olen myös antanut lukijalle autenttisia katkelmia haastattelemieni ihmisten puheesta, jotka kaikki olen litteroinut alkuperäisessä puheasussaan. Näin oma kokemuksellinen aineistoni, valitsemani teoriat sekä keräämäni haastattelumateriaali pohjautuvat autenttiseen kokemukseen ja sen voidaan sanoa vastaavan todellisuutta.

Esa Kirkkopelto esittää yhden mahdollisen tavan suunnitella ja arvioida omaa tutkimustaan, jolla taiteellisen tutkimuksen tekijä voi välttää taiteellisen tutkimuksen metodologiset ja epistemologiset sudenkuopat, ja joka vähintään takaa sen perusteltavuuden taidekorkeakoulussa tehtävänä todellisuuden tutkimuksena. Kirkkopellon luomassa mallissa tutkimus koostuu kolmesta osasta, jotka ovat *keksintö (eli taidollinen, soveltava tai tekninen osa)*, *teoreettinen osa ja taiteellinen osa*.<sup>154</sup> Keksintö on omasta tekemisestä johdettua ja abstrahoitua, mutta siitä riippumaton osaamista, metodologiaa, mallia, demonstraatiota, strategiaa, tekniikkaa, joka on yhteisesti ja yleisesti omaksuttavissa sekä testattavissa ja jota voidaan hyödyntää mm. taidekoulutuksessa. Teoreettinen osa taas määrittelee

---

<sup>154</sup> Kirkkopelto, Esa 2007. *Taiteellisesta tutkimuksesta*. Teatterikorkeakoulu. 2007: 2, 28  
<http://www2.TeaK.fi/TeaK/TeaK207/4.html>

tämän tekniikan tai taidon teoreettiset perusteet ja taiteellinen osa erään taiteellisen sovellutuksen jättäen samalla sijaa myös muunlaisille toteutuksille. Tutkimuksessani olen omien kokemusteni kautta yrittänyt luoda urheilijan huomion nelikenttään pohjautuvan, keskittymistä näyttelemishetkellä havainnollistavan työkalun eli näyttelijöiden keskittymisen nelikentän. Tähän nelikenttään olen henkilökohtaisen reflektion kautta heijastanut haastattelemieni näyttelijöiden kokemukset keskittymisen huippu- ja laaksokohdista. Nelikentässä näyttelijää lavalla vaivaavista lukemattomista impulsseista ja mahdollisista kohteista on muodostettu käsitekartta, joka helpottaa häntä löytämään reitin takaisin kontaktiin, pois menneisyydestä tai tulevaisuudesta, takaisin nykyhetkessä tapahtuvaan läsnäolon tilaan. Nelikenttään olen valinnut teoreettiseksi perusteiksi neljä kansainvälistä ja yleisesti käytettyä näyttelijäntäytön metodia, joista omassa taiteellisessa osiossani olen käyttänyt nykyklovneriaa. Mahdollisen jatkotutkimuksen työkaluna nelikenttä on avoinna myös muille näyttelemisen tavoille ja metodeille, jotka voisivat tarkentaa ja rikastaa sitä.

### *5.2.1 Johtopäätökset*

Näyttelijöiden keskittyminen on prosessi, joka rakentuu monesta osasta ja se sisältää niin henkilökohtaisen kuin sosiaalisen puolen. Näyttelijä hakee automaattisesti työskennellessään hyväksyntää itseltään, kollegoiltaan ja yleisöltä. Tärkeintä näyttelijälle on hyväksyä itse oma tapansa tehdä työtään. Haastatteluista nousee kuitenkin esiin myös toisenlainen hyväksyntä, joka tarkoittaa oman onnistumisensa tai mahdollisen epäonnistumisensa hyväksymistä. Tosiasioiden ottaminen sellaisena kuin ne ovat keskittymisen katkeamisen hetkellä oli tutkimusta aloittaessani intuitiivinen aavistukseni keinosta, joilla keskittyminen palautetaan. Tämä intuitio näyttää olevan vahvasti totta lopputulosten osalta. Oman senhetkisen olotilansa hyväksyminen osana näyttelemistilannetta oli myös merkittävä osa omana opiskeluaikanani muutaman vuoden Teatterikorkeakoulussa vaikuttanutta näyttelijäntäytön suuntausta, hahmometodia.

Kaikissa tässä tutkimuksessa mainituissa näyttelijäntäytönmetodeissa, myös hahmometodissa, on päämääränä jonkinlainen holistinen tila näyttämöllä; tila

jossa tajunta, keho, ja situationaalisuus kohtaavat ja saavat aikaan luovan tilan, jossa näyttelijän on turvallista olla ja tehdä työtään.

Mahdollinen jatkotutkimus vaatisi nelikenttämallin soveltamista varsinaisessa näyttelijäntyössä tai sen pedagogiikassa. Mahdollisia muita tulevaisuuden dimensioita voisivat olla produktiot, jossa nelikenttämallin ympärille kehitettyjä harjoitteita voitaisiin käyttää näyttelijän apuna ongelmatilanteiden aukaisemisiksi koko harjoitusprosessin ajan. Uskon, että nelikenttämallin jatkokehittely vaatisi tutkijalta uutta haastattelukierrosta ankkuroituna tiiviiseen kenttätyöhön. Olisi mielenkiintoista aloittaa pidemmälle viety tutkimus, jossa näyttelijöitä haastateltaisiin ennen harjoitusprosessin alkua sekä sen jälkeen. Tämä mahdollistaisi kenties myös tutkittavien omien havaintojen taltioimisen ja johtopäätösten tekemisen niiden pohjalta sekä paluun alkuperäisen nelikentän äärelle näiden uusien tulosten kanssa..

Jatkotutkimusta varten olisi myös hyödyllistä määritellä tarkemmin ja yksityiskohtaisemmin näyttelijäntyön perimmäinen olemus, kuin miten se on kuvailtu tässä tutkimuksessa. Tällä olemuksella tarkoitan sitä näyttelijäntyön perusainesta joka ajasta tai metodista riippumatta tulee teatterintekijöille vastaan joka puolella maailmaa eli se, mitä on näyttelijän olemassaolo näyttelemisen hetkellä ja miten hänen olemassaolonsa suhtautuu ympäröivään todellisuuteen. Tätä määrittelyn pohjalle voisi rakentaa väitettä näyttelijäntyön ontologiasta. Hyödyllisen filosofisen suuntauksen, jonka pohjalta tätä kysymystä näyttelijäntyön ontologiasta voisi rakentaa tarjoaa psykologi Lauri Rauhalan kehittämä , kaikki ihmisen olemassaolon puolet huomioon ottava, holistinen ihmiskäsitys. Rauhala jakaa kirjassaan *Tajunnan itsepuolustus* ihmisen olemassaolon kolmeen osaan: tajunnallisuuteen, kehollisuuteen ja situationaalisuuteen.<sup>155</sup> Tämä on minimijäsennys, jota ilman ei empiirisessä ihmistutkimuksessa päästä edes alkuun.

Kehollisuudella tarkoitetaan Rauhalan mukaan elämää toteuttavien ja ylläpitävien prosessien kokonaisuutta; tajunnallisuudella merkityskokemusten kehkeytymistä, olemassaolon ja toimivuuden tasoa ihmisessä ja situationaalisuudella näiden kahden suhtautumista omaan situaatioonsa. Situaatio on yhtä kuin ihmisen

---

<sup>155</sup> Rauhala, 2005, 86

elämäntilanne eli todellisuudessa kaikki se, minkä kanssa yksi ihminen joutuu suhteeseen. Situaatio ei ole kuitenkaan sama käsite kuin fyysinen ympäristö, sillä se on aina myös yksilöllinen. Näiden perusmuotojen sisällä ihminen reaalistuu. Rauhala kutsuu ihmisen olemuspuolien yhteen kietoutumista ontologisesti situationaaliseksi säätöpiiriksi. Sen avulla voidaan tarkastella olemuspuolien rakenteellisia suhteita ja keskinäisiä dynaamisia asetelmia. Olemuspuolet säätelevät keskinäisessä läpäisevyydessään toistensa ja siten kokonaisuuden olemassaoloa. Ne yhdessä tekevät todeksi väitteen ”ihminen on ykseys moneudessa”.<sup>156</sup>

Ihmisen arkielämässä kehollisuus, tajunnallisuus ja situationaalisuus ovat perustavuudeltaan tasavertaisia, ja tämä on Rauhalan mukaan ontologinen kannanotto. Näiden olemassaolon muotojen erottuviin rakenne-eroihin ontologisen jaottelun oikeutus perustuu.<sup>157</sup> Nämä muodot ovat ihmisessä läsnä jatkuvasti eikä niitä voi erottaa toisistaan. Rauhalan mallin pohjalta tuleva tutkimus voisi mm. tarkastella miten kehollisuus, tajunnallisuus ja situationaalisuus tulevat konkreettisesti esille erilaisten näyttelijäntyyön metodien yhteydessä, eli miten olemuspuolen keskinäinen tasapaino tulee esiin esimerkiksi hahmometodissa ja miten hahmometodi näin käytännön työkaluna tukee näyttelemistä. Tutkimisen arvoista olisi myös, miten kehollisuus, tajunnallisuus ja situationaalisuus ilmenevät nelikentässä, näyttelijän ulkoisessa ja sisäisessä keskittymisessä. Minulla on ennen tutkimuksen aloittamista etukäteisoletus, että kaikissa tässä tutkimuksessa mainituissa näyttelijäntyyönmetodeissa, myös hahmometodissa, on päämääränä jonkinlainen holistinen tila näyttämöllä. Tila jossa tajunta, keho, ja situationaalisuus kohtaavat ja saavat aikaan luovantilan, jossa näyttelijän on turvallista olla ja tehdä työtään.

Nelikenttämalliin voisi ottaa mukaan myös toisia näyttelijäntyyön tai muun taiteellisen luomisen metodeita, jotka auttaisivat vastaamaan siihen tärkeimpään kysymykseen, jonka vuoksi aloitin tämän tutkimuksen tekemisen.

---

<sup>156</sup> Rauhala 2005, 88

<sup>157</sup> Rauhala 2005, 86

Palaan siis iltapalan hetkeen Hämeentien yksiössäni ja epäonnistumisensa täydellisesti paikanneen voimistelijatytön herättämään kysymykseeni: Miten ihmeessä se tuon teki? Tämä kysymys sai minut pohtimaan, voisiko näyttelijä pystyä samaan lavalla, vaikka hänen kontrollinsa totaalaisesti herpaantuisi kesken suorituksen?

Yksi mahdollinen keino onnistua on kehontoiminto, joka on näyttelijäntyössä tiedetty jo kauan ja jota minulle ja sadoille muille näyttelijäntyön oppilaille Teatterikorkeakoulussa on opetettu ensimmäisestä vuosikurssista lähtien. Tämä tutkimus toi minut taas sen äärelle. Se on myös yli miljoona vuotta vanha automaattinen fyysinen toiminto evoluution alkumetreiltä, eli **hengitys**. Hengitys kulkee läpi nelikentän eri lohkojen monen haastatteluvastauksen mukana:

- *If I would lose control of breathing*
- *Muistaa hengittää hyvin*
- *Way they're breathing and reacting to that.*
- *I think it is when..I think a breath has a lot a do with it. I think everytime I have been really concentrated, my breathing has been really controlled and when I'm not thinking about that I'm usually not concentrated. Even when I doing,... this training, if I'm not thinking about my breathing and I'm doing the movement, then it's just becomes the movement, but soon as incorporate breath into it, then it becomes more about, not just a body but the mind as well. And they are linked together, if you like, the breath really does that.*

Hengitys kuljettaa näyttelijän ei-tietoisien kehon elementtejä ja tuntemuksia hänen kognitiiviseen lavailmaisunsa tueksi ja auttaa näyttelijää myös pääsemään tietoisesti käsiksi autonomisen hermoston toimintaan. Kontrollloimalla hengitystään näyttelijä pystyy, kuten monessa haastatteluvastauksessa kuvattiin, palauttamaan kadonneen kontaktin itseensä tai vastaanäyttelijäänsä. Hengityksen kontrollin menettämisen kautta tapahtuu myös kontaktin katkeamisen tunnistaminen. Uskon, että hengityksen avulla voi avata lukkoon menneen kontaktin oven nelikenttänä kognitiivisten ja ei-kognitiivisten keskittymisen lohkojen välillä. Sen voi myös ajatella elementtinä, jolla näyttelijä pystyy matkustamaan nelikentän lohkoista aina sille, jota tarvitsee kussakin näyttelemistilanteessa.

Tämän työni pohjalta voin nyt vastata itselleni, omaan neljänteen haastattelukysymykseeni, eli miten palauttaisin kontaktini, jos tippuisin lavatilanteesta yhtä totaalisesti kuin tuo voimistelijatyttö jossain päin maailmaa marraskuussa 2005, eli miten palaisin takaisin itseni luokse, kotiin:

Rauhoitu ja sulje hetkeksi silmät. Vain hetkeksi. Hengitä sisään syvään palleaan, niin että ilma täyttää sinut kokonaan häpyluuhun asti.

Pidätä hengitystä sekunti tai kaksi.

Hengitä ulos.

Avaa silmät.

Mitä näet?

## Sauna

eli epilogi tajuamisen hetkestä

*(Cliffside Park, NJ, USA 27.8.2011)*

*Hurrikaani Irene on lähestymässä New Yorkia ja ensimmäistä kerta historiansa aikana koko Manhattan on suljettu. Minä istun saunassa kymmenien mailien päässä myrskyn keskuksesta ja tuijotan kiuasta.*

*Sauna on Kaisan, seitsenkymmppisen sitkeän siirtolaisnaisen, joka lähti koti-Suomesta 50-luvulla kommunismia pakoön Yhdysvaltoihin. Kaisa omistaa vuosisadan alussa rakennetun talon New Jerseyssä, hän on reipas republikaani ja hänen mielipiteensä ovat suomalaisen korvissa aika ehdottomia ja hänen käyttämänsä kieli sisältää useita lausekukkasia, joissa englanti ja suomi lyövät reilusti kättä. Nyt hän pelkää takapihansa tulvivan Irenen jäljiltä, koska: ”...kaupunki hairas illiikali eilienin hoitamaan kadun viemäriyöt.” Asun Kaisan luona parisen viikkoa ja lähes joka päivä matkustan Hudson joen alittavan Lincoln-tunnelin läpi New Yorkiin opiskelemaan.*

*Naputtelen löylykuupalla seinää ja mietin parin edellisen päivän tapahtumia. Olin saapunut Yhdysvaltoihin viikkoa aikaisemmin ja osallistuakseni SITI Companyn Suzuki- ja Viewpoints-työpajaan. New York on ainoa paikka, missä näitä kahta voi opiskella, mutta osasy syy matkaani oli myös se, että olin halunnut selvittää voisinko mahdollisesti siirtää Suzuki-metodin perinnettä eteenpäin palattuani Suomeen ja mahdollisesti joskus opettaa sitä jo ammatissa toimiville näyttelijöille. Olin halunnut kysyä asiaan Ellenin mielipidettä. Hän oli opettajani, jolla on yli kolmenkymmenen vuoden kokemus metodin parissa toimimisesta. Ellen vain sattui opettamaan Itärannikolla, Los Angelesissa, samaan aikaan ja oli ymmärrettävästi erittäin kiireinen, joten minun piti soitaan hänelle tietyllä kellonlyömällä. Ongelmani oli, että olin keskellä vierasta miljoonakaupunkia, enkä löytänyt rauhallista paikkaa soittaa. Niinpä tasan kello 15.00, Viidennen Avenuen ja Läntisen 58. kadun kulmauksessa nostin luurin korvalleni ja koetin kadun melussa kuulla valintaääntä.*

*Kymmentä minuuttia myöhemmin laskin luurin, tuijotin typertyneenä pillit soiden ohi ajavaa punaista paloautoa. Olin saanut kunnolla nenilleni: Ellen oli sanonut minulle hyvin selkeästi, etten ole kykenevä opettamaan metodia ja lisännyt, ettei myöskään herra Suzuki haluaisi minun sitä opettavan. Hän oli myös tivannut minulta, mikä oikein olin miehiäni: opettajako vai ohjaaja, vai mikä. Kasasin ihmisvilinässä ajatukseni, käänsin ne englanniksi ja koetin vastata hänelle selkeästi ja kuuluvasti. Kerroin olevani näyttelijä, joka haluisi siirtää metodia myös laajemmalle ammattimaiselle teatterikentälle Suomessa, koska nyt sen harrastus oli pääkaupunkikeskeistä, eikä muualla Suomessa asuvilla näyttelijöillä olisi mahdollisuuksia työnsä keskeltä tulla Helsinkiin, saati lähteä ulkomaille sitä opiskelemaan. Lopulta keskustelu oli käynyt mahdottomaksi melun takia ja Ellen oli komentanut minua soittamaan uudestaan löydettyäni rauhallisemman paikan.*

*Sain hänet kiinni vasta seuraavana päivänä, mutta yöllä olin tajunnut, etten voi saada mitään muodollista lupaa opettaa, koska olin vain yksi innostunut muiden joukossa: maailmalla oli tuhansia metodin harrastajia, ja periaatteet ovat samat: metodia ei voi opettaa kuka tahansa ja varsinkaan jos hänellä on yhtä vähän kokemusta kuin minulla oli. Niinpä tuossa toisessa puhelussa totesin kysyneeni häneltä jotain mihin hän ei voisi vastausta antaa ja sanoin hänelle jatkavani asian parissa. Ellen puolestaan totesi auttavansa minua kaikin tavoin syventämään tietämystäni metodista sekä puoltavansa tähän tarkoitukseen haettuja apurahoja ja toivoi lopuksi minun viihtyvän kotikaupungissaan. Kiitin häntä ja lopetin puhelun.*

*Otti päähän rankasti ja varsinkin siksi, että jouduin myöntämään Ellenin olevan oikeassa. Nyt minulla meni todella hyvin: olin musertunut ja tuntemattomassa kaupungissa, vieraassa maassa. Ärsytys päässäni kasvoi järjettömäksi pauhuksi, se löysi jostain varaventtiilin ja purkautui siitä koko kehoon. Kunnon suomalainen v...tus levisi kuin tsunami kaikkiin lihaksiin ja jäykisti ne: tuntui siltä kuin ympärilleni olisi parissa sekunnissa valettu kokovartalokipsi. Minun oli pakko sulkea silmäni ja keskittyä hengittämiseen.*

*Oli siis tänne asti pitänyt tulla kuulemaan tuo äskeinen.*

*Palauduin tunnekuohusta pikkuhiljaa. Avasin silmäni, katselin ympärillen ja tajusin olevani Ala-Manhattanilla, lähellä paikkaa missä joskus olivat kohonneet WTC:n tornit. Alkoi sataa tihuutta. Lähdin etsimään suojaa ja kävelin suoraa sisään lähimpään rakennukseen. Se oli muistomerkki, joka oli pystytetty Irlannin nälänhädän uhreille, aito 1800-luvun kivimökki, joka oli siirretty suoraan sellaisenaan keskelle Manhattania. Sen sisällä soi haikea irlantilainen kansanlaulu. Menin polkua pitkin katolle ja kuljin sinne rekonstruoidun nummimaiseman keskellä ja hengittelin katkeruutta ulos. ”Onneksi on sentään tämä, palanen Eurooppaa jalkojen alla”, ajattelin ja katselin Hudson-joelle.*

*Mielessäni kuvittelin itseni keskelle sitä samaa jalkapallokenttää, jonka keskellä sumussa, ympärilleni näkemättä, olin tuntenut olevani valmistuttuani näyttelijäksi lähes kymmenen vuotta aikaisemmin. Nyt sumu oli poissa; sen nurmi loisti kutsuvan vihreänä ja selkeät, suorat rajaviivat hohtivat valkoisina. Omassa päädyssäni oli pallo hitaasti lipumassa maalitolppien väliin, jonne sen itse olin potkaissut.*

*Palaudun hitaasti nykyhetkeen ja Kaisan saunaan Commercial Avenuelle. Tajuan tuijottavani kiuasta kuin lehmä uutta veräjää. Hymyilyttää.*

*Antaa olla, ajattelen ja paiskaan löylyä. Pitäkää tunkkinne.*

*Täytyy sitten kai kehittää oman metodi. Vielä joskus, jonain päivänä.*

*Lähteet:*

*Kirjallisuus*

Aaltola Juhani & Valli Raine (toim.) 2007 *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1, metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-kustannus.

Allain, Paul. 2009 *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*. United Kingdom: Methuen Drama.

Benedetti, Jean. 1982. *Johdatus Stanislavskiin*. Suom. Kurten, M & Mäkelä, H. Helsinki: Painatuskeskus.

Bogart Anne. 2004. Ohjaaja valmistautuu: seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suom. Arlander A. Helsinki: Like.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Creativity*. New York: HarperCollins.

Damasio, Antonio. 1999. *Tapahtumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy*. Suom. Pietiläinen K. Helsinki: Terra cognita, 2000.

Donnellan, Declan. 2005. *The Actor and the Target*. Great Britain: MPG Books Group

Feldman Barret Lisa, Mesquita Batja, Oschner Kevin N. & Gross James J. 2007. *The experience of emotion*, Annual Review of Psychology: 2007.

Douillard, John. 1994. *Keho, mieli ja urheilu*. Suom. Pelkonen, P. Espoo: Pelquin Kustannus.

Ellis, Carolyn 2004. *The Ethnographic 1: A Methodological Novel about Auto ethnography*. Ethnographic Alternatives Book Series. Walnut Creek, CA/USA: AltaMira Press.

Ellis Carolyn. Adams Tony E. & Bochner Arthur P. 2010. "Auto ethnography: An Overview." Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: *Qualitative Social Research, North America*, 2010: 12.

Grotowski, Jerzy. 1989. *Hän ei ollut kokonainen*. Suom. Puukko, M. Helsinki: Painatuskeskus Oy. 1993 Teatterikorkeakoulun julkaisusarja No. 20.

Hannula Mika, Suoranta Juha & Vaden Tere. 2003. *Otsikko uusiksi: taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. 23°45 niin ja näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: 23°.

Herrala Helinä, Kahrola Tytti, Sandström Marita. 2009. *Psykofyysinen ihminen*. Helsinki: WSOYpro.

Jansson, Laura. 1982. *Urheilijan psyykinen valmennus*. Keuruu: Otava.

Jämsä, Tuomo: ”Semiotiikka: Viestintä, Juri Lotmanin sisäisen viestinnän malli.” Internetix verkko-oppimateriaali, [http://oppimateriaalit.internetix.fi/fi/avoimet/8kieletkirjallisuus/semiotiikka/4.1.4\\_lotman](http://oppimateriaalit.internetix.fi/fi/avoimet/8kieletkirjallisuus/semiotiikka/4.1.4_lotman) (19.2.2013)

Kalha, Ulla & Lindy, Pia. 2000. ”Vapautta, luovuutta, ideologiaa!” *Tanssi* 4/2000.

Kamula, Disa .2007. *Kuuntelemisen taidon kehittäminen teatterityössä. Poikkitieteellinen fenomenologinen tutkimus Suzuki-metodista, Viewpoints-tekniikasta ja kuuntelemistaidon kehittämisestä näyttelijäntyössä*. Teatterin ja draamantutkimuksen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.

Kauppila, Heli. 2012. *Avoimena aukikiertoon: Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica.

Kirkkopelto, Esa. 2007. ”Taiteellisesta tutkimuksesta.” *Teatterikorkeakoulu* 2/2007.

Korhonen Minna. 2005. *Auteur-teoria. Auteur-teoria ja ohjaajan asema elokuvassa*. Viestinnän koulutusohjelman kirjallinen opinnäyte. Tampereen Ammattikorkeakoulu.

Korhonen, Riku. 2008. ”Manifesti: Lyötyjen taistelu.” *Teatterikorkeakoulu* 2008:2.

Kosonen, Kirsti & Soininen Heidi 2002. *Tilanneahdistuneisuudesta kilpatennispelaajilla*. Liikuntapedagogiikan pro gradu-tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Krogerus, Anna. 1998 ”Suzukia Liettuassa” *Teatterikorkeakoulu* 1998:2.

Kronqvist Eeva-Liisa & Pulkkinen Minna-Leena. 2007. *Kehityopsykologia: Matkalla muutokseen*. Helsinki: WSOY.

Kumpulainen, Seppo. 2011. *Hikeä ja harmoniaa: Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica.

Lecoq Jacques, Carasso Jean-Gabriel & Lalias Jean-Claude. 2000. *The Moving Body: teaching creative theatre*. Transl. Bradby D. London: Methuen.

Lecoq, Jacques. 2006. *Theatre of Movement and Gesture* toim. Bradby, Davis. Oxfordshire: Routledge.

Löytönen Teija. 2004. *Keskusteluja tanssi-instituution arjesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica.

Mamet, David. 1997. *Tosi ja epätosi: arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Suom. Kellomäki, V. Helsinki: Hakapaino.

Metsämuuronen, Jari. 2006 (toim.) *Laadullisen tutkimuksen käsikirja*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Monteneiro, Julia. 2009. *When technique overflows into poetry: Suzuki Tadashi and his Acting Disciplines*. Saarbrücken, Germany: VDM Velag Dr. Muller.

Oida, Yoshi & Marshall, Lorna. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Suom. Sipari, L. Helsinki: Like.

Ollikainen Anneli. 1988. *Näyttelijänoppi Jouko Turkan Nummisuutareissa Teatterikorkeakoulussa 1984*. Pro gradu-tutkielma. Helsingin Yliopisto.

Rauhala Lauri. 2005. *Tajunnan itsepuolustus*. Helsinki: Yliopistopaino.  
Ruusuvuori Johanna. & Tiittula Liisa. 2005 (toim.) *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Jyväskylä: Vastapaino.

Silde Maria (toim.) 2011 *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.

Sikkelä Raimo. 2000. ”Persoonallisesti merkittävät oppimiskokemukset”. Teoksessa, Jorma Enkenberg, Pentti Väisänen & Erkki Savolainen (toim.) *Opettajantiedon kipinöitä: kirjoituksia pedagogikasta*. Joensuun yliopisto: Savonlinnan opettajankoulutuslaitos.

Stanislavski, Konstantin. 1938. *Näyttelijäntyö omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi*. Suom. Konkka, J. Jyväskylä: Kirjapaino.

Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijäntyö*. Suom. ja Toim. Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.

Stigelius, Hans. 2010. *Olla ja esittää: Tutkielma hahmometodin vaikutuksesta näyttelijäntyöni, mukana kappaleita komiikasta!* Teatteritaiteen lisensiaatin tutkinnon analyysiosa. Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitos.

Suzuki, Tadashi. 1985. *The Way of Acting: Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Lontoo: Theatre Communications Group.

Tiainen, Antti. 2012. ”Futiskentän täydellinen keskittyjä”. *Helsingin Sanomat* 10.4.2012.

Toporkov, Vasili Osipovits. 1984. *Toiminnasta tunteeseen, Stanislavski – muistiinpanoja*. Suom. Kurten, M Teatterikorkeakoulun julkaisuja No 1/1984. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

*Näyttelijätöönkurssit ja –työpajat (aikajärjestyksessä)*

Ellen Lauren. 2008. ”Suzuki Actors Training program.” Suzuki Company of Toga, Togamura 5.-15.8.2008 .

Pauliina Hulkko, Jari Hietanen, Esa Kirkkopelto, Ritva Sorvali, Sari Mällinen, Taisto Reimaluoto, Maria Silde, Janne Tapper, Petri Tervo ja Hannu Tuisku. 2009.” Runolliset ruumiit.”, Teatterikorkeakoulu, Helsinki,30.11.-16.12.2009.

Ellen Lauren.2010. ”Suzuki & Viewpoints-kurssi” Teatterikorkeakoulu, Helsinki 28.1-13.2.2010

Hietanen Jari, Kirkkopelto Esa, Sorvali Ritva ja Reimaluoto Taisto. 2010.”Vihreä massa.”Teatterikorkeakoulu, Helsinki,10.-19.5.2010.

Kelly Maurer & Stephen Duff Webber. 2011.” Summer Advanced Training Workshop.” SITI Company, New York, 22.8-2.9.2011.

Ellen Lauren. 2011. ”Suzuki- ja Viewpoints- workshop.” Myllyteatteri, Helsinki, 26.-31.10.2011.

*Teatteriproduktiot (aikajärjestyksessä)*

*Rednoseclub, Hauskaa ja Haurasta.* Rednoseclub. Ohjaus Philip Boulay. Esiintyjät Marc Gassot, Eero Järvinen, Amira Khalifa, Riku Korhonen, Nora Raikamo, Timo Ruuskanen, Tatu Siivonen, Nina Sillanpää ja Tuukka Vasama. Ensi-ilta 25.3.2008, Aleksanterin Teatteri, Helsinki.

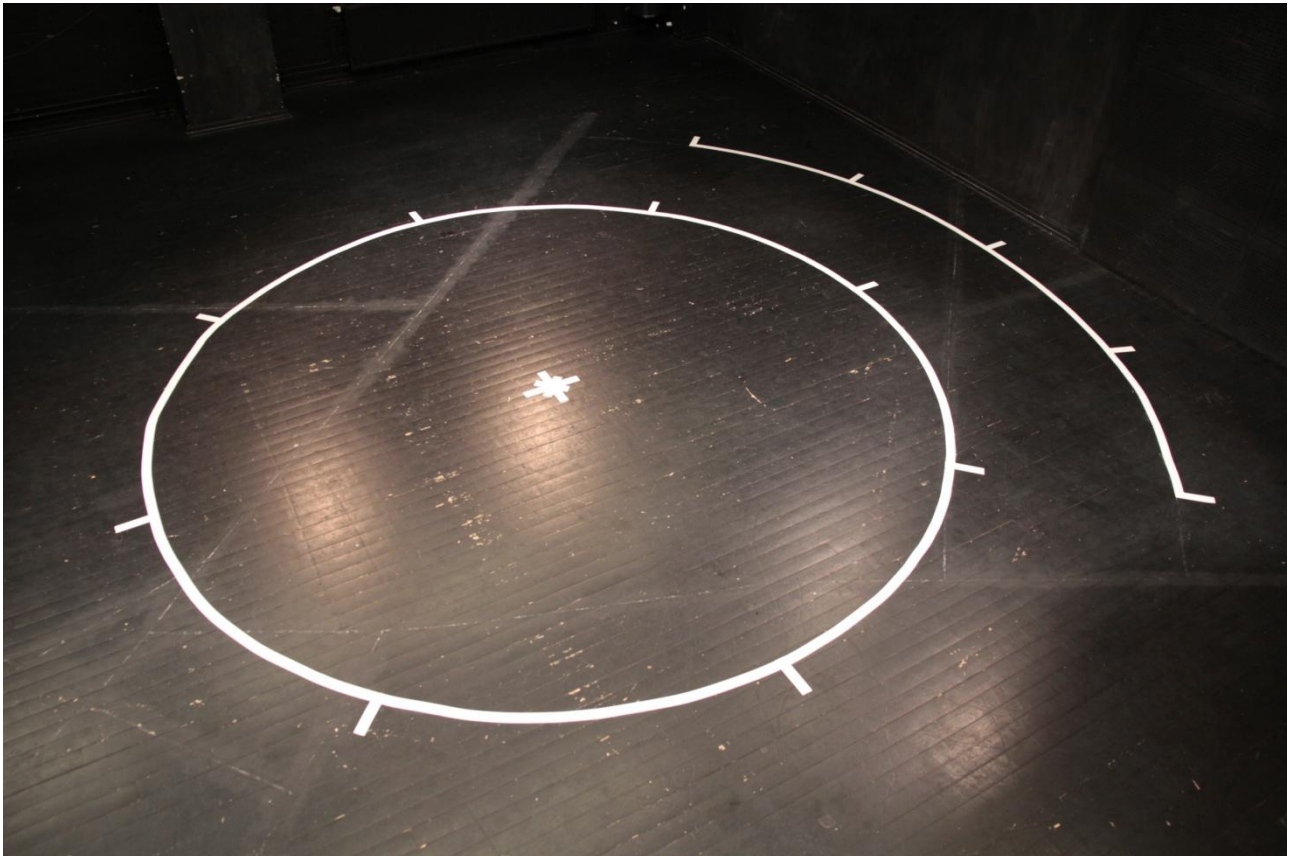
*Hamlet, to laugh or not to laugh.* Rednoseclub. Ohjaus Philip Boulay. Esiintyjät, Eero Järvinen, Amira Khalifa, Riku Korhonen, Nora Raikamo, Timo Ruuskanen, Tatu Siivonen, Nina Sillanpää ja Tuukka Vasama. Valot Max Vikström. Ensi-ilta 24.3 Teatteri Vantaa, Vantaa 23.

## *Liite 1 ./ Nykykloveria*

### **Kuoro & protagonisti –peli.**

#### *Alku.*

Lattiaan on piirretty ympyrä, jonka kehällä on kahdeksan viivaa, jotka merkkäävät sivunäyttämöä, nollaa. Sivunäyttämöllä näyttelijä odottaa vuoroaan ennen kuin astuu kehän sisäpuolelle, varsinaiselle näyttämölle. Ympyrän takana on teipillä merkattuna lattiaan puolikaari eli takanäyttämö, jossa on tasaisin välein viivoin lattiaan teipatut siivekkeet, joihin pelaajat siirtyvät valmistautumaan ja keskittymään ennen siirtymistään sivunäyttämölle.

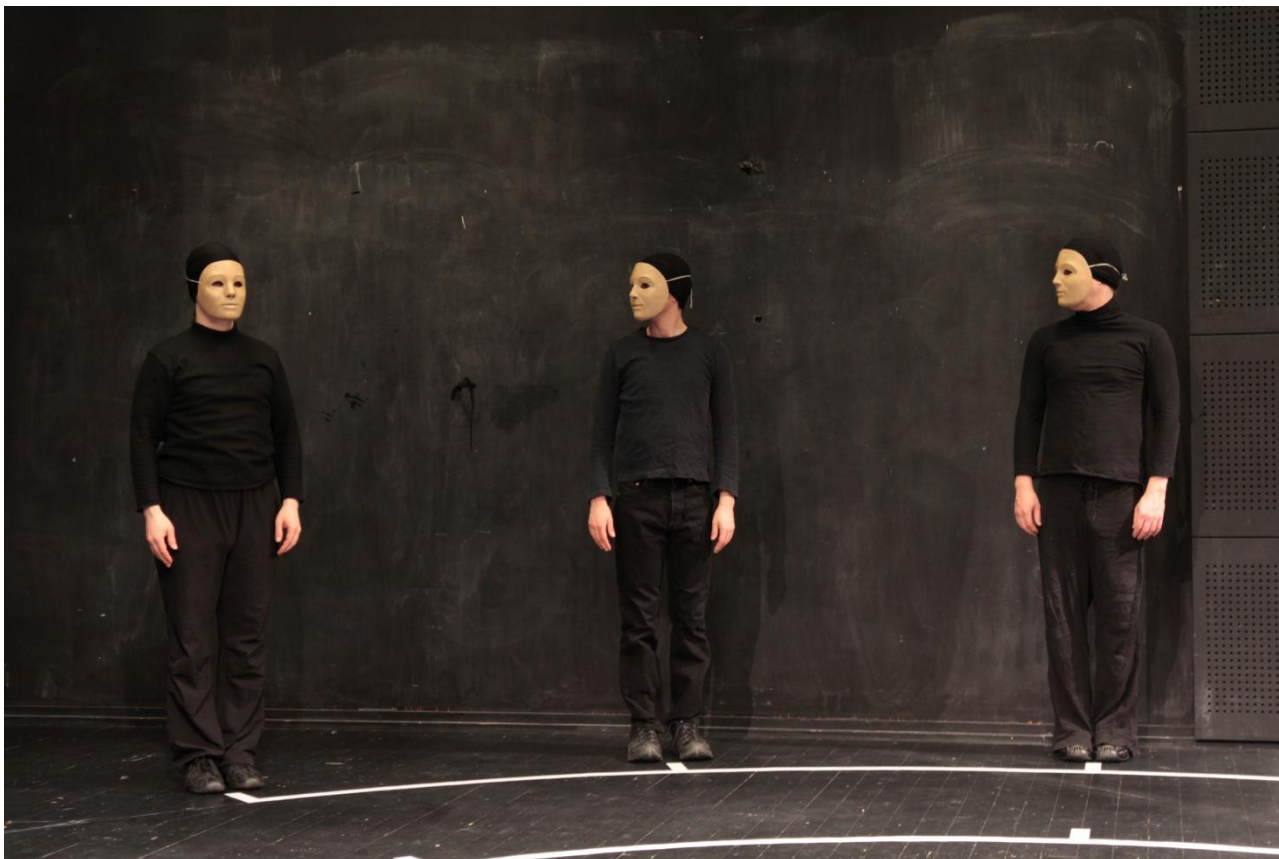


***Pelin areena. Kuvasta voidaan erottaa takanäyttämön puolikaari sekä varsinainen näyttämöympyrä, jonka sisällä peli tapahtuu. Ympyrän kehällä ovat sivunäyttämöä kuvaavat viivat (wings). Pelaajan tulee valita oma viivansa siten, että hänen kummallakin puolellaan on yhtä paljon tyhjää kehäviivaa. Näin näyttämön balanssi säilyy. Kuvaaja Pekka Pitkänen***

Ympyrän edessä on katsomo, jossa pelaajat istuvat ennen pelin alkua mustissa vaatteissa, hiukset peitettynä ja neutraali maski valmiina polvella.

Pelaajat aloittavat harjoituksen nousemalla yhtä aikaa seisomaan ja merkkäämällä katseellaan takanäyttämöltä oman siipensä. Seuraavaksi he menevät omalle paikalleen takanäyttämölle ympyrän ulkokaarta pitkin. Liikkuessaan he pitelevät maskia molemmin käsin edessään, kuten tarjotinta. Tästä eteenpäin harjoituksen edetessä ja varsinaisen pelin alkaessa heidän tärkein tehtävänsä toisen kuuntelemisen ja seuraamisen ohella on pyrkiä kaikissa liikkeissään koko ajan täydelliseen tarkkuuteen. Saavuttuaan takanäyttämölle he asettuvat symmetrisesti suhteessa viivan

taakse, jalat parallel-asennossa sen molemmin puolin. Tässä vaiheessa he voivat vielä katsoa jalkojaan. Viimeisen pelaajan asettauduttua paikalleen he kääntävät päänsä alas ja laittavat yhtä aikaa maskin kasvoilleen. He keskittyvät tulevaan peliin pesemällä mielessään kehonsa jalkapohjista päälakeen. Tehtyään omassa rytmissään tämän sisäisen puhdistautumisen he nostavat päänsä. Viimeisenä päänsä nostanut pelaaja siirtyy ensimmäisenä sivunäyttämölle valittuaan sieltä ensin oman paikkansa. Toiset pelaajat merkkäavat katsellaan viimeisen pelaajan.



***Pelaajat ovat suorittaneet sisäisen mielikuvan avulla puhdistautumisen eli nollaamisen. Yhteinen fokus, eli katseen suunta, on nyt viimeisenä päänsä nostaneessa pelaajassa. Tämä on valinnut ympyrän ulkokehältä oman viivansa, joka on suoraan häntä vastapäätä. Se on varsinaisen pelin aloituspaikka, ja hän on merkannut sen katseellaan. Kuvaaaja Pekka Pitkänen***

Tämän aloittavan pelaajan paikka on ympyrän ulkokehän ensimmäinen viiva, yleisöstä katsottuna oikealta. Hän ottaa katsekontaktin yleisöön, siirtyy omalle paikalleen katse koko ajan valitsemassaan katsojassa ja asettautuu paikoilleen viivan taakse katse koko ajan yleisössä. Tämän jälkeen pelaaja kutsuu katseellaan takanäyttämöltä seuraavan eli hänestä katsottuna kaukaisimman pelaajan takanäyttämön kaarelta sivunäyttämölle. Tämä pelaaja valitsee paikkansa sivunäyttämöltä vastapäätä ensimmäistä pelaajaa, niin että balanssi sivunäyttämön kummankin puoliskon osalta säilyy. Balanssi tarkoittaa sitä, että pelaajat ovat vastapäätä toisiaan ja heidän välissään, kummalakin puolella heitä, on yhtä paljon ympyrän kaarta. Tämä voidaan varmistaa laskemalla sivunäyttämön pelaajapaikat, eli teipillä sen kaarelle merkityt viivat.

Pelaaja ottaa katsekontaktin edelliseen pelaajaan ja siirtyy sivunäyttämölle kuten ensimmäinen pelaaja.

Asetuttuaan paikoilleen hän kutsuu seuraavan pelaajan takanäyttämöltä sivunäyttämölle. Tämä valitsee paikkansa pyrkien pitämään ympyrän puoliskojen tasapainon ja siirtyy omalle paikalleen kuten kaksi ensimmäistä pelaajaa ja kutsuu sivunäyttämölle seuraavan pelaajan. Tämä toistuu, kunnes kaikki pelaajat ovat siirtyneet sivunäyttämölle.

### *Valmistautuminen.*

Kaikki pelaajat ovat nyt sivunäyttämöllä eli ympyrän ulkokehällä tasaisin välein täydellisessä balanssissa. He kääntävät päänsä alas korjaavat kahdella askeleella paikkansa niin, että heidän jalkansa ovat symmetrisesti viivateipin kummallakin puolella, eivätkä sen päällä. Sitten he hengähtävät kerran syvään ja nostavat taas päänsä. Viimeisenä päänsä nostaneesta pelaajasta tulee koko pelin ensimmäinen päähenkilö eli protagonistin, ja hän aloittaa varsinaisen pelin astumalla ulkokehältä näyttämölle eli ympyrän sisään.

### *Pelaaminen*

Ensimmäinen protagonistin ottaa katsekontaktin peliympyrän ulkokehällä häntä vastapäätä olevaan pelaajaan ja astuu kehän sisäpuolelle, näyttämölle. Pelaaja, jolla on katsekontakti protagonistiin, astuu vuorostaan näyttämölle, koettaen päätyä täsmälleen saman välimatkan päähän ympyrän keskipisteestä kuin protagonistin.

Kuorolla ja protagonistilla on tästä eteenpäin oltava näyttämöllä jatkuva katsekontakti. Mikäli katsekontakti tippuu, pelaaja kuolee ja hänen on lyötävä voimakkaasti kätensä yhteen vyötärölinjan alapuolella.

Ensimmäisen kuoron jäsenen otettua paikkansa protagonistin odottaa kolme sekuntia ja ottaa ensimmäisen askeleen kohti ympyrän keskustaa. Kuoro, eli äsken peliin kutsuttu pelaaja, odottaa hänkin kolme sekuntia ja ottaa täsmälleen samanlaisen askeleen. Pelkkä askeleen mitta ei ole samankaltaisuuden kriteeri, vaan pelaajan koko kehon toiminnan hänen askelta ottaessaan on oltava täydellinen kopio protagonistin askeleesta, sen on siis oltava täysin *identtinen*.

Protagonistin on tämän jälkeen odotettava kolme sekuntia ja otettava askel, joka on täysin identtinen hänen ensimmäisen askeleensa kanssa. Mikäli hän ei onnistu kuoron mielestä ensimmäisen askeleensa kopioimisessa, johtovuoro siirtyy, ja ensimmäisestä protagonistista tulee vuorostaan kuoro. Hän korjaa taka-askeella etäisyytensä ympyrän keskipisteestä samaksi kuin uudella protagonistilla vastapäätä ja nostaa katseensa häntä vastapäätä olevaan uuteen protagonistiin. Sama peli ja yhdenmukaisuuteen pyrkivä askelsarja toistuu. Kun uusi protagonistin ei ole enää kuoron mielestä pystynyt toistamaan ottamaansa askelta täydellisesti, kummatkin ovat toimineet pelin johtajina ja pelitilanne on heidän osaltaan ohi.

Viimeisin protagonistin kutsuu katseellaan uuden pelaajan ympyrän ulkokehältä mukaan peliin. Tämä pelaaja on viimeisemmän protagonistin perspektiivistä katsottuna ensimmäinen pelaaja pelin aloittaneen protagonistin oikealta puolelta. Viimeisin protagonistin valitsee paikan kuoron johtajan selän takaa ja kävelee sinne, osaksi uutta kuoroa, katse koko sivunäyttämöllä eli ympyrän ulkokehällä vielä olevassa, peliin valmistautuvassa pelaajassa.

Samanaikaisesti, kun uusi pelaaja ympyrän ulkokehällä arvioi tulevaa paikkaansa eli nykyisen kuoron etäisyyttä ympyrän keskipisteestä, pelissä on tauko.

Uusi pelaaja on nyt arvioinut näyttämöllä oman paikkansa etäisyyden ympyrän keskipisteestä ja siirtyy sinne pitäen katseensa koko ajan kuoron johtajassa. Asetuttuaan paikoilleen uusi pelaaja muuttuu uudeksi protagonistiksi. Jos uuden protagonistin etäisyys keskipisteestä on eri kuin vanhan protagonistin ja kuoron, voivat ympyrän ulkokehällä pelivuoroa odottavat pelaajat voivat käsiä taputtamalla ohjata uutta protagonistia korjaamaan etäisyytensä. Yksi taputus merkitsee askelta eteenpäin ja kaksi taputusta askelta taaksepäin. Askelten pituus määrittyy taputusten voimakkuuden mukaan: kovaääninen taputus tarkoittaa pitkää askelta ja hiljainen lyhyttä askelta. Uusi protagonisti odottaa kolme sekuntia ja aloittaa uuden askelpelin. Tällä kertaa kummankin kuoron jäsenen on otettava ensimmäinen identtinen askel, tämän jälkeen he kummatkin *päättävät itse*, onko kulloinenkin protagonistin ottama askel täydellinen kopio hänen ensimmäisestä askeleestaan. Kuoron otettua askel, protagonisti odottaa kolme sekuntia ja yrittää jälleen toistaa askeleensa. Kuoron johtajan askel on aina peilikuva protagonistin askeleesta muu kuoro ottaa askeleensa aina ulkojalalla.

Jos yhdenkin kuoron jäsenen mielestä protagonistin askel ei ole enää identtinen edellisen kanssa, hän ei saa enää toistaa askelta ja protagonistin on taas aika kutsua kolmen sekunnin tauon jälkeen ulkokehältä uusi pelaaja. Nyt pelissä on jälleen tauko.

Kuoron johtaja siirtyy vanhan protagonistin taakse, katse ulkokehällä, tulevassa protagonistissa. Toinen kuoron jäsen valitsee myös paikkansa vanhan protagonistin takaa, katse tulevassa protagonistissa, ja asettuu symmetrisesti suhteessa entiseen kuoron johtajaan ja entiseen protagonistiin, josta nyt on tullut kuoron uusi johtaja. Kuorossa on nyt kolme jäsentä, johtaja ja kaksi pelaajaa. Pelaajien on oltavan täsmälleen saman etäisyyden päässä toisistaan ja johtajasta, niin että kuorosta muodostuu tasavivainen kolmio, jonka kärki eli kuoron johtaja osoittaa kohti teipein merkattua ympyrän keskustaa. Uusi protagonisti astuu kehän sisäpuolelle ja aloittaa pelin. Sama pelikuvio toistuu, kunnes kaikki pelaajat on kutsuttu ulkokehältä peliin mukaan.

Jos yksikin kuoron jäsenistä hyväksyy protagonistin askeleen, on muidenkin jäsenten otettava askel, koska kuoron toiminnan pitää olla yhtenäistä. Vaikka kuorolaisten näkökenttä on naamion vuoksi rajoittunut, heillä pitää olla katse koko ajan protagonistissa, eivätkä he tämän takia voi seurata muita kuorolaisia sivuilaan ja takanaan. pelin aikana, he kuitenkin näkevät muiden kuorolaisten askelkäyttämisen protagonistista. Protagonistin toiminta kertoo onko joku kuorolaisista ottanut askeleen: jos protagonistin oman askeleensa jälkeen kolmen sekunnin jälkee ei liikahtaa, eikä käännä katsetaan kutsuakseen uuden pelaajan on tarkoittaa se että joku kuorosta on hyväksynyt askeleen. Protagonisti siis odottaa, että muutkin kuorolaiset hyväksyvät askeleen ja vasta sitten jatkaa peliä.

Protagonistin on säilytettävä katsekontakti kuoron johtajan kanssa jatkuvasti. Jos katsekontakti katkeaa, protagonistin kuolee. Hänen on painettava katseensa alas ja merkattava kuolemisensa

lyömällä käsiään voimakkaasti yhteen vyötärölinjan alapuolella ja palattava takaisin sivunäyttämölle. Nyt kaikkien kuoron jäsenten katsekontakti protagonistiin katkeaa, koko kuoro kuolee ja peli on ohi.



***Pelaajan katsekontakti on katkennut ja hän ilmoittaa kuolemastaan kuollut lyömällä käsiään yhteen. Muiden pelaajien fokus saattaa olla muualla, sillä ympyrän sisällä kaikkien pelaajien jokainen katseen suunta on määrätty koko pelin ajan. Kuvaaja Pekka Pitkänen***

Protagonistin kuolema tappaa siis koko kuoron.

Mikäli kuoron jäsen ottaessaan askelta törmää edessään tai takanaan olevaan pelaajaan ja koskettaa tätä, on tämä kosketus sääntöjen ulkopuolinen, poikkeava tapahtuma peliympäristössä ja molempien pelaajien on merkattava katsellaan kosketuskohta. Tällöin heidän katsekontaktinsa protagonistiin katkeaa ja he kuolevat, joutuvat lyömään kätensä yhteen ja palaamaan takanäyttämölle. Kaikkien kuoron jäsenten on säilytettävä katsekontakti protagonistiin, mikä johtaa usein siihen, että kaikki kuoron jäsenet eivät pysty hahmottamaan sijaintiaan ympyrän sisällä ja heistä kaksi taaimmaista, jotka ovat lähinnä näyttämön rajaa eli ympyrän kaarta, saattavat vahingossa astua ulos näyttämöltä. Tämä on pelaamisympäristön muutos, ja jos pelialueelta ulosastuneet pelaajat huomaavat tippuneensa pois näyttämöltä, he kuolevat. Kuoltuaan pelaajat siirtyvät vapaassa järjestyksessä takaisin takanäyttämölle.

### *Pelin lopetus.*

Viimeisen kuoron johtajan kieltäytyttyä toistamasta viimeisenä vuorossa olevan protagonistin askelta peli on ohi ja pelaajat siirtyvät protagonistin johdolla pois näyttämöltä, takaisin puolikaaren taakse, takanäyttämölle, omille paikoilleen. He laskevat päänsä ja ottavat neutraalin maskin pois kasvoiltaan, jolloin harjoitus on päättynyt.

Pelissä pelaajan pitää koko ajan pyrkiä täydellisyyteen ja olla tekemättä virheitä. Tämä on tietenkin mahdotonta, ja pelin pedagoginen tarkoitus onkin opettaa pelaajaa havainnoimaan omaa toimintaansa ja tunnustamaan virheensä. Vaikka kaikki pelaisivat virheettömästi, peli loppuu kuitenkin, kun kaikki pelaajat on kutsuttu näyttämölle. Kuoro & protagonist -peliä ei siis nimestään huolimatta ole tehty voittamista varten, vaan oman toiminnan refleктоivan havaitsemisen tueksi ja hahmottamaan kaikkien pelaajien oikeakaista yhteistä ja yhteisen fokuksen siirtymistä nykyklovneriassa. Lisäksi se tuo improvisoidun nykyklovnerian säännöt ensimmäistä kertaa näyttelijän eteen.

## *Liite 2. / Klowneria*

### **Vincentin sääntökirja.**

1. Yleisöä ei voi käskää, vaan sen reaktioiden mukaan on näyteltävä.
2. Jos lavalla ei tiedä/ ymmärrä jotain, on kysyttävä, protagonistista vastaa.
3. On olemassa vain yksi protagonistista kerrallaan!
4. Lavalla on oltava syy olla, klovnissa pitää olla käynnissä (vahva) prosessi, joka huipentuu verhoihin poistumiseen. Esimerkiksi hassu kävely.
5. Kuoro auttaa, kommentoi, komppaa protagonistia.
7. Pelkkä tarina ei riitä: jotta siitä tulee numero, pitää miettiä, millä sanoin ja miten (esimerkiksi millä rytmillä) sen kertoo.
8. Ideat yleisellä ja stereotyyppisellä tasolla eivät ole mielenkiintoisia. Henkilökohtaiset ja persoonalliset ideat ovat mielenkiintoisia katsoja.
10. Klovnit ovat yksilöitä, heillä on moraalinen-, historian- ja etiikantaju.
11. Klovnit ovat myös kansalainen yhteiskunnassa. Hänellä on elämässään omat ongelmansa ja traumansa.
12. Vaikka ongelmat olisivat yksityisiä, niitä ei silti voi pitää vain itsellään. Lavalla on oltava sosiaalinen!
13. Rytmiksi säilyy, kun huomion saamisen, antamisen ja virheen jälkeen pidetään 3 sekunnin tauko!
14. Protagonisti siirtää katsellaan yhteisen fokuksen toiselle klovnille.
15. Omat tunteet, myös näyttelemistä kohtaan, ovat lavallakin aina olemassa. Ne on vaan hyväksyttävä.
16. Löydettyä ja toimivaa impulssia on seurattava, sitä ei voi hylätä.
17. Impulssin ollessa kohokohdassa, kliimaksissa, on poistuttava verhoihin.
18. Klovnit on aina nykyhetkessä, ei historiassa tai tulevaisuudessa.
19. Itseluottamus, toisto ja harjoittelu ovat tärkeimmät asiat.
20. Muiden ollessa lavalla vähintään yhden klovnin on jätävä verhoihin.
21. Jätä tyhjä tila tarinan tai impulssin väliin (tauko, 3 sekuntia.)
22. Ennen lavalle tuloa ja esittelyä on luotava kontakti yleisöön!
23. Reaktioitaan ei saa itse kommentoida. Äläkä pyytele anteeksi.
24. Kerran tunnissa koko ensemblen on tultava kollektiivina lavalle.
25. Klovnit on elämässään aina yksin.
26. On löydettävä sekä yksityinen että yleinen tapa purkaa lukkotilanne lavalla. Keino purkaa yksityinen lukko: jos itselle on mahdotonta olla lavalla, on prosessoitava sitä kertomalla se toisille klovnille ja yleisölle.
27. Jos verhoista tullessa ei omaa impulssia ole, se pitää ottaa yleisöltä kiertämällä klovnin rinki haastaen samalla yleisöä.
28. Älä tuo lavalle valmiita ideoita.

29. Jos olet lavalla pulassa, älä sooloile. Seuraa toisia.
30. Vaikeudet lavalla ovat ok, epävarmuus taas EI!!
31. Ilolla pisteestä toiseen.
32. Ole yksinkertainen, ole kontaktissa. Vähennä tekemistä ja valitse yksi asia.
33. Jos ryhmä on jumissa, sääntöjä voi rikkoa.
34. Jos etukäteen miettimäsi tarina ei toimi, unohda se ja seuraa sitä mikä toimii. Löydettyä ja toimivaa impulssia pitää seurata ja kasvattaa sitä pisteeseen, jossa se pauhaa suurimmalla mahdollisella vaihteella ja poistua sillä verhoihin.
35. Tärkeää on sulle pysyä tunnetilan päällä: jos kerrot tapahtumaa omasta historiasta muista säilyttää etäisyys siihen, jotta pysyt kiinni klovnin nykyhetkessä lavalla.
36. Tunteet ovat materiaalia eivätkä motiiveja eikä niitä voi suunnitella etukäteen osaksi esitystä. Jos omasta tarinasta tai hetkestä nousee joku tunnetila; esimerkiksi klovnin katsoo valokuvaa tai mukanaan tuomaansa esinettä, joka liikuttaa häntä; tätä tunnetta pitää kunnioittaa ja se pitää kertoa yleisölle.

## *Liite 3./ Haastattelut*

### **Kameranäyttelemisen ja keskittyminen.**

**Riku:** Sä olet tehnyt molempia: lavaa ja kameraa, että miten se keskittymisen fokus eroaa niissä, että eroaako se keskittymisen kohde niissä.

**Kristiina:** Ei oikeestaan, fokus ei eroa, se on se vastaanäyttelijä niissä molemmissa ja se tilanne.

**Riku:** Onko se yhtä paljon niissä molemmissa?

**Kristiina:** On se kyllä, mutta se niinkun tiiviimpi television ja kameran kautta. Kun kamera tulee sua lähelle, se tämmönen laaja se fokus, se liike ja energia ei tämmönen laaja niin kuin lavalla vaan se on tämmönen tosi tiukka suihku. Tai siis se on paljon tiiviimpi se keskittyminen ja fokus, se on melkein sun silmissä se näyttelijäntyö, siis sun ajatuksissa. Sun on ajateltava oikein, koska kamera paljastaa, jos sä ajattelet muuta kuin sen roolin ajatuksia. Mä tarkoitan oikein ajattelemisella sitä, että kamera paljastaa jos sä olet falski paljon selvemmin. Oikeestaan se työ ei muutu mutta väline on vaan eri. Mulla kesti viis vuotta ennen kuin mä oivalsin siellä mitä se keskittyminen on.

... siihen aikaan tehtiin aika suurissa studioissa monikamerasysteemillä näytelmiä, toisin kuin nyt.

Nythän ne otetaan yhdellä kameralla ja kohtausten kerrallaan ne eri suunnat, mutta silloin sitä tehtiin monikamerasysteemillä ja studioilmapiiri oli suht levoton koska siellä kaikki teki omaa työtään:

puvustajat, lavastajat, kuvaajat, äänittäjät ja siellä oli paljon ihmisiä. Ja siinä sitten sen oppiminen mihin keskittyä, koska sitä keskittymistä vietiin koko ajan hajalle eri suuntiin: sulle tuotiin mikkiä ja sun kampausta korjattiin ja siellä puettiin eri tota.. sulla oli pukuhuone ja sitte maskeeraamo oli erikseen.

Se oli aika levotonta ja mulla oli niin, että tää keskittyminen hajos koko ajan: mä jäin kuuntelemaan jotain vitsiä, jonka joku äänimies laukasee just ennen kuin otto alkaa. Vaikka siihen aikaan oli minuutinkellot, että minuutti ja sitte hiljaisuutta ennen kuin kuvattiin. Se oli mun mielestä hirveen hyvä systeemi..

**Riku:** Että mitään ei tapahtunu sen minuutin aikana?

**Kristiina:** Ei saanu tapahtua, piti olla absolut-hiljasta. Ennenkun kamera alko käydä niin se tavallaan takas sen hetken jolloin sä saat olla rauhassa. Myös. Se oli sellainen oma koulu, jonka jouduin käymään läpi kunnes mä hiffasin että mihin tässä pitää keskittyä. Eli sehän on itsestään selvä asia, mutta mä en saanu sitä itselleni, siinä kesti viis vuotta, että ainoa asia joka merkitsee on se, millon kamera lähtee käyntiin ja milloin lakkaa käymästä. Se on ainoa, joka jää ja millä on todellista merkitystä. Sillon mä tajusin, että kaikki tää höpinä ja hössötys, niihin kiinnittää niin vähän huomiota kuin ikinä ja satsaus on siinä kun kamera käy. Se on se todellinen työ, hetki, ja sitte varmaan oli vielä nuori persoona, joka antaa kaikkien ulkosten asioiden häiritä hirveen paljon. Tämmösten, että miltä minä näytän ja onko tukka hyvin ja varsinkin jos joku puuttuu, niin se hajoaa ihan tällasiin triviaaleihin juttuihin se keskittyminen. Ainoa asia mihin tarttee keskittyä on se kun kamera käy, siihen asti kun se lakkaa. Niin viiden vuoden jälkeen se alko onnistua, se tekniikka ei sanellu mua tai se ei ollu mun päällä vaan mä pääsin sen tekniikan yli, koko tän studion ihmismäärän yli.

....siinä on niinkun monta keskittymistä yhtä aikaa, niin siinä usein jää se vastaanäyttelijä, jonka pitäis olla se keskeisin. Niin tää nykyinen tekotapa ei salli sitä, että päästäis siihen vaiheeseen, että mä vois levätä sen oman tekstini kanssa jotta mä pääsisin oikeesti siihen pitäis olla kysymys, eli se vastaanäyttelijä. Sun pitäis kuitenkin saada pidettyä se siinä mukana. Sen takia se on niin rankkaa, sä joudut keskittymään niin moneen asiaan yhtä aikaa. Sä yrität pitää näitä kaikkia samaan aikaan, että olis yhdistetty kolme piuhaa samaan kimppuun..tai viis, kun oikeesti pitäis olla vaan yks piuha. Sen takia se kuluttaa niin paljon.

**Riku:** Onks mitään eroo, tai erooko kuvaustilanne ja näyttämötilanne toisistaan, jos ajatellaan noita keskittymisen katkasevia tekijöitä, susta sisältä lähteviä ja ulkopuolelta tulevia. Onks ne erilaisia?

**Usko:** Mä olen loppujen lopuks niin vähän siihen nähden, mitä näyttämöllä oon ollu, aika vanhana oikeestaan vasta..muutamia pikku pätkiä joskus harrastaja-aikoina tehnyt, mutta ei sitä voi puhua filmaamiseksi, ollenkaan. Kyllä vaikeempaa on keskittyä kameran edessä kuin näyttämöllä, vaikka sinänsä se, filmissä tietysti pystyy korjaamaan kuvausvaiheessa, jos tulee katko. Sittenkin, musta tuntuu, että näyttämöllä mä helpommin pystyn keskittymään kuin kameran edessä. Mutta se on ehkä kokemuksestakin kiinni.

**Riku:** Onks se, että näyttämöllä sä helpommin pystyt korjaamaan sen virheen, feikkaamaan että sitä on käyntykään, kun kamerassa se kaikki näkyy siinä tilanteessa.

**Usko:** No, se saattaa olla sitä ja sitten kuitenkin näyttämöllä se kun toisten kanssa tehdään,niin jotenkin minusta on se kokonaisuus siinä, koko juttu kasassa siinä. Filmissä tehdään kuitenkin pätkiä ja kohtauksia, niin se helpommin mulla ainakin irtooo se keskittyminen. Kun se on sillä tavoin pätkissä tehty, niin en sillä tavoin pysty siihen kuin näyttämöllä.

*Liite 4. Hiroshin sähköposti*

Dear Riku

I am sorry for the delay in replying.  
It remembered about the portion which is not recorded.  
Probably, it will be the following which I told.

The following states can be acquired if there are concentration to an image and the clear purpose what should be expressed, and it succeeds.

Think that you exists to be sure.  
A supporting actor can be held clearly simultaneously.  
Furthermore, realize the eyes of the spectator who is looking at it.

And eventually an image should emerge in the middle of me, other performers, and a spectator's triangle.  
That is, an image is not in a performer's head, the body, or a spectator's heart, either, and is in the state where it is appearing between them.

Best wishes

---

