

Tarkkuus luo turvaa

Fyysinen ja rytmillinen tarkkuus
sekä näiden vaikutelma näyttelijäntyössä

AAPO SALONEN



TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 23.2.2026

TEKIJÄ Aapo Salonen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Näyttelijäntaiteen koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Tarkkuus luo turvaa. Fyysinen ja rytmillinen tarkkuus, sekä näiden vaikutelma näyttelijäntyössä.		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 58 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Taiteellisen työn nimi tähän mahd. teostietoineen (tekijät, ensi-ilta, paikka). Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Ajatuksiani näyttelijäntyöllisestä tarkkuudesta sekä tarkkuuden vaikutelmasta. Mitkä asiat ovat näyttelijän hallinnassa olevia työkaluja ja tekniikoita, joilla mennä kohti tarkempaa ilmaisua? Mikä taas on vaikutelmaa tarkkuudesta, joka rakentuu katsojalle teoksen muista osa-alueista, kuten valosta äänestä, kuvakulmista tai dramaturgiasta? Pohdin myös, miten tarkkuutta harjoitellaan, voiko se olla synnynnäistä ja mitkä asiat mahdollisesti kasvuympäristössä puskevat sitä kohti. Keskityn lähinnä fyysiseen sekä rytmilliseen tarkkuuteen, mutta sivuan myös ajatuksellista tarkkuutta ja havaintoja.</p> <p>Aluksi esittelen haastateltavat ja työn ja sen lähtökohdat lyhykäisyydessään.</p> <p>Seuraavassa osiossa keskityn fyysiseen tarkkuuteen, liikkeen laatuun ja erilaisiin tekniikoihin, joilla eksaktia liikeilmaisua voi harjoitella. Organisesti seuraavana siirryn käsittelemään tilaa ja läsnäoloa, sekä näyttelijää suhteessa niihin. Fyysinen tarkkuus -osion loppupuolella pohdin ajatuksellista tarkkuutta, mielikuvia ja havaintoja, joita tuoda omaan näyttelijäntaiteeseen sekä näyttelijäntyöhön. Käsittelem myös itsensä ja työnsä tuntemusta, kurinalaisuutta ja oman ilmaisun harjoittelua ja sitä muovanneita vaikutteita.</p> <p>Käsittelem rytmillistä tarkkuutta teoriassa hyödyntäen piirrettyjen ja mykkäelokuvien konventioita sekä esittelen omakohtaisia kokemuksia näistä teorioista.</p> <p>Lopuksi siirryn tarkastelemaan tarkkuuden vaikutelmaa näyttämö- sekä kameratyöskentelyssä. Analysoin siis asioita ja esimerkkejä, jotka eivät välttämättä ole näyttelijän käsissä, vaan syntyvät yhteistyössä suunnittelijoiden ja muun työryhmän kanssa. Pohdin myös yleisösuhdetta ja vaikutelmaa, joka piirtyy katsojalle teoksen tekijöistä riippumatta.</p>			
ASIASANAT Tarkkuus, fyysinen tarkkuus, rytmi, tempo, rytmillinen tarkkuus, mielikuvat, havainnot, klovneria, fyysinen teatteri, komiikka, piirretyt, kurinalaisuus, vaikutelma, tarkkuuden vaikutelma, liikkeenlaatu, läsnäolo			

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto.....	4
1.1. Tarkkuuden määritelmä.....	6
1.2. Haastateltavat.....	8
2. Fyysinen tarkkuus.....	10
2.1. Toiminnan palastelu.....	11
2.2. Liikkeenlaadun merkitys näyttelijäntyössä.....	14
2.3. Läsnäolosta.....	17
2.4. Havainnoista.....	24
2.5. Näyttelijän mielikuvat ja henkilön ajatukset tarkkuuden tukena.....	26
2.6. Kurinalaisuudesta.....	30
2.5. Pitäis itsensä tietää.....	33
3. Rytmillinen tarkkuus.....	37
4. Tarkkuuden Vaikutelma.....	43
4.1. Tarkkuuden vaikutelma näyttämöllä.....	46
4.2. Vaikutelma Kamerassa.....	50
Lopuksi.....	54

Liitteet

- Henkilöhakemisto

1. JOHDANTO

“Tarkkuus luo turvaa”

- Markus Järvenpää.

Näyttelijä Markus Järvenpää oli ohjaavana opettajana toisena opiskeluvuoteni kandinäytelmässä Illat. Palautteessa kerroin hänelle harjoittelevani näyttelijäntyössäni fyysistä tarkkuutta. Muistan hänen sanoneen sen olevan hyvä asia, sillä tarkkuus luo turvaa. Näyttelijälle pitää olla selkeää mitä on tekemässä, tietää raamit ja mihin pyritään, joten voi keskittyä olennaiseen. Tämä oli mielestäni hienosti sanottu, tarkkuuden ei tarvitse olla kahlitsevaa, mekaanista tai tylsää. Kuten aidattu lammas on turvassa susilta, näyttelijä, jolla on tarkat suunnat, toiminnot, ajatukset ja “rajoitukset” on turvassa ilmaisemaan.

Opinnäytteeni käsittelee tarkkuutta näyttelijäntaiteessa. Mistä asioista tarkkuus syntyy ja mistä syntyy tarkkuuden vaikutelma? Onko tarkkuus opittua vai synnynnäistä, voiko sitä harjoitella? Pohdin mitkä näyttelijäntyön osa-alueet vahvistavat tarkkuutta ja kuinka sitä mahdollisesti harjoitellaan. Näyttelijäntyössä on toki lukemattomia muita asioita, joita ihaila ja arvostaa ja mennä kohti. Tarkkuuden ohella pidän tärkeänä vilpittömyyttä, sitoutumista, rentoutta, impulsiivisuutta, leikkisyyttä sekä tilan ottamista ja antamista. Noin muutaman mainitakseni.

Jaan tarkkuuden karkeasti kahteen eri kategoriaan, jotka ovat näyttelijäntyöllinen tarkkuus ja tarkkuuden vaikutelma.

Ensimmäinen kategoria on näyttelijäntyölliset valinnat, tekniikat ja työkalut, joilla näyttelijä voi itse edistää työnsä ja ilmaisunsa laatua, eli näytellä tarkasti.

Toinen kategoria on tarkkuuden vaikutelma, joka syntyy näyttelijän ulkopuolisista tekijöistä. Näitä voi olla teoksen tyylilaji, kohtauksen rakenteellinen rytmi, sisäänkirjoitetut statukset sekä muu dramaturgia, ohjaus, visuaalinen tarinankerronta ja

taiteellisten suunnittelijoiden työpanos. Usein nämä kaksi kategoriata myös sekoittuvat keskenään.

Enimmiten keskityn näyttelijän fyysiseen ja rytmilliseen tarkkuuteen, mutta myös ajatukselliseen tarkkuuteen sekä ulkoisiin tekijöihin, joista vaikutelma tarkkuudesta syntyy. Rytmia tarkastelen paljolti komedian koomisen ajoituksen näkökulmista.

Lukuohjeena opinnäytteelle sanoisin vielä, että tämä on notes to myself ja miksei muillekin. Olen nimittäin huomannut, että useat näyttelijäntyön osa-alueet ovat ymmärrettäviä ja teoriassa yksinkertaisia, mutta käytäntöön ja itse työhön niiden liittäminen on haastavampaa. Jännittyneessä tai kiireisessä mielentilassa tai paineisessa tilanteessa myös ihan tavalliset näyttelijäntyölliset perusasiat unohtuvat, kuten esimerkiksi kontakti ja kuuntelu tai läsnäoleva reagoiminen.

1.1. TARKKUUDEN MÄÄRITELMÄ

Minä ihailen tarkkuutta. Näyttelijänä pyrkimykseni on aina tarkkuutta kohti. Mutta mitä tarkoittaa tarkkuus näyttelijäntyön kontekstissa? Tarkkuus tarkoittaa kaikille vähän eri asioita. Minulle tarkkuus tarkoittaa muun muassa synonyymeja: täsmällinen, yksityiskohtainen, huolellinen ja terävä. Jos ajattelen hyvää näyttelijää, ajattelen tarkkaa näyttelijää. Hyvän näyttelijän ominaisuuksia ovat myös muut elementit, kuten leikkisä näyttelijä, läsnäoleva näyttelijä tai karismaattinen näyttelijä. Nämä eivät sulje toisiaan pois ja nekin merkitsevät eri ihmisille eri asioita eli puhumme vahvasti mielipiteestä. Pohdin tarkkuutta jo kandidatiportfoliossani *Ajatelmia näyttelijäntyön tarkkuudesta*. seuraavanlaisesti:

Katsoessani elokuvaa tai teatteriesitystä huomioni kiinnittyy usein näyttelijäntyön tarkkuuteen. Ihailen suunnattomasti sitä, kun ilmaisu on niin tarkkaa, että informaatio välittyy katsojalle jo ilman sanoja, tai kun rytmillinen ajoitus on niin tarkka, että se kohahduttaa tai naurattaa juuri oikeaan aikaan oikealla tavalla. (Salonen 2024, 8)

Tarkkuus on siis tietynlaista huolellisuutta ja yksityiskohtaisuutta. Esimerkkinä: henkilö ei tule vain näyttämölle koska parenteesissa lukee, vaan henkilö tulee näyttämölle tyylytellysti, ajatuksella, eikä kiirehdi näyttelemisen paikkojen ohi. Hän huomioi tilan, muut henkilöt, henkilön tavoitteen, tunnetilan ja rytmin. Näyttelijä tietää, mistä teoksessa ja kohtauksessa on kyse, mitä henkilö haluaa ja millä keinoilla siihen pyrkii. Näyttelijä tarjoilee katsojalle valtavan määrän informaatiota jo ennen varsinaisia repliikkejä. On äärimmäisen tyydyttävää huomata yksityiskohtia arkisissa toiminnoissa, tai kun näyttelijä pelaa kanssanäyttelijän, valon tai äänen kanssa saumattomasti synkassa. Tarkkuutta on näyttelijä, joka reagoi kehollisesti äänitehosteeseen oikeaan aikaan tai yksinkertaisimmillaan seisoo täysin spottivalon keskellä. Täsmällinen yhtäaikainen liike kuvastaa mielestäni fyysistä tarkkuutta. Voidaan ajatella vaikkapa tilannetta, jossa kaksi näyttelijää tulevat täsmälleen yhtä aikaa näyttämölle eri ovista. Avaavat ovet yhtä aikaa, paukauttavat ovet kiinni yhtä aikaa. Tällöin liike on yhtäaikainen ja keskenään synkronoitu ja tyydyttää ainakin omaa visuaalista silmääni.

Myös tunnetilasta, tilanteesta ja kohtauksesta toiseen selkeästi ja synnyttelemättä leikkaaminen on taitolaji, joka edustaa mielestäni tarkkuutta. Tällä tarkoitan, ettei flow-tila¹ (Csikszentmihalyi 1996) katkea, kun mennään uuteen aiheeseen tai näyttämölliseen tilanteeseen tai osioon.

Kun ajattelen ihaillemiäni tarkkoja näyttelijöitä. Ajattelen mykkäelokuvien koheltajia, rauhallisia ylästatuksisia pahiksen näyttelijöitä, kuten Kathy Batesia, Gary Oldmania tai Kevin Spacea. Ajattelen myös fyysisiä koomikkoja: Rowan Atkinsonia, Dennis Lavantia, Jackie Chania ja Joan Cusackia, tai nopearytmisiä ja sanavalmiita dialoginikkareita kuten Hugh Laurieta, Kieran Culkinia tai Matthew Perryä. Noin muutaman mainitakseni. Huomaan itse lokeroivani heitä erilaisiin kategorioihin eri ominaisuuksien mukaan. Minulle he siis edustavat tarkkuuden eri osa-alueita.

Jackie Chan on äärimmäisen tarkka näyttelijä. On valtavan haastavaa näytellä taistelukoreografia turvallisesti ja näytellä tarkasti sen sisällä oleva tilanne. Kaikki yksityiskohdat koreografian sisällä, reagoiminen kun osuma sattuu, tai sen selkeä näyttelemine, että henkilö on pulassa ja taistelussa on suuret panokset. Taistelukoreografiaan liittyy paljon teknisiä asioita kuten ajoitus, etäisyys ja aikeet merkkinä vastaanäyttelijälle, näiden lisäksi pitäisi näytellä henkilön tilanne, jossa hän on ja toimii. Toinen esimerkki Matthew Perry, joka osaa sivaltaa kommenttinsa rytmillisesti juuri oikeaan paikkaan ja aikaan, yrittämättä ilmeisellä tavalla olla hauska. Kaikissa tyyllilajeissa on omat tarkkuudelliset erityisalueensa, joita ei voi keskenään verrata.

Tarkastelen työssäni tarkkuutta paljolti fyysisen sanattoman teatterin ja näyttämötaistelun näkökulmista, ja käytän näitä esimerkkeinä. Minulle nämä kaksi tyyllilajia ovat tarkkuuden harjoittelun kannalta ydinasioita. Käytän myös omakohtaisia kokemuksia ja tilanteita näytelmistä *Lemminkäisen äiti*, *Illallinen yhdelle* sekä ohjauksestani *Maalareilla ei ole muistoja*. Sivuan myös tilanteita pitkän improvisaation kurssilta.

¹ Flow tila on jouhevasti rullaava tila, jolloin asiat toimii ja tuntuu helpolta sekä etenee vaivattomasti. käsitteen luojana tunnetaan: Mihaly Csikszentmihalyi

1.2. HAASTATELTAVAT

Haastattelen opinnäytettäni varten kolmea mielestäni tarkkaa näyttelijää:

Minna Kivelä

Näyttelijä.

Teatteri-ilmaisun ohjaaja, AMK.

Helsingin ammattikorkeakoulu 2002.

Marc Gassot

Näyttelijä.

Teatteritaiteen maisteri.

Suomenkielinen näyttelijäntaiteen koulutusohjelma,

Teatterikorkeakoulu 2002.

L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq 2006.

Alma Pöysti

Näyttelijä.

Teatteritaiteen maisteri.

Ruotsinkielinen näyttelijäntaiteen koulutusohjelma,

Teatterikorkeakoulu 2007.

Haastateltujen kanssa on tehty erikseen haastattelusopimus, johon he ovat sitoutuneet.

He ovat saaneet myös lukea työn ennen julkaisua ja ehdottaa korjauksia omiin sitaatteihinsa.

Haastateltavat ovat kaikki hienoja näyttelijöitä, joiden tarkkuuden osa-alueita ihailen. Halusin kuulla heidän ajatuksiaan tarkkuudesta ja sen vaikutelmasta, sillä minulle he edustavat näyttelijäntyöllistä eksaktiutta ja täsmällisyyttä. Olen valikoinut haastateltavat heidän omien erityisosaamisensa ja erilaisten formaattien ja tyyllilajien perusteella.

Minna Kivelällä on upeaa rauhaa ja tilannetajua, rytmillistä tarkkuutta, joka on hämmentävän taidokasta katseltavaa. Hänen monialainen osaamisensa ja kokemuksensa muun muassa burleskista, stand upista ja dragista tuo mielenkiintoisen näkökulman tarkkuuteen ja yleisösuhteeseen.

Marc Gassot on ilmiömäinen fyysisen teatterin, miimin ja klovnerian taitaja, jonka fyysistä tarkkuutta ihailen. Hänen koulutuksensa ja praktiikkansa on vahvasti fyysisessä sanattomassa teatterissa.

Alma Pöystin tarkkaa ilmaisua ihailen varsinkin kameratyöskentelyssä ja haastattelenkin häntä siitä näkökulmasta. Olin myös kiinnostunut muun muassa Kaurismäen mielestäni tarkan ohjauksen vaikutuksesta tarkkuuden vaikutelmaan. Pöysti puhuu myös äärettömän mielenkiintoisella ja kauniilla tavalla roolista ystävänä, joka synnytetään ja joka lopulta poistuu kuolemaan. Siinä välissä joka hetki on täyttä elämää.

2. FYYSINEN TARKKUUS

Fyysinen tarkkuus on harkittuja näyttelijäntyöllisiä valintoja, liikkeitä ja liikkeen laatua. Fyysisen tarkkuuden ei kuitenkaan tule olla mekaanista. Tarkka näyttelijäntyö voi olla myös hetkessä syntyvää toimintaa tai luontaista ilmaisua. Uskon, että tarkka ilmaisu syntyy, kun näyttelijä tietää mitä puhuu tai mitä on tekemässä, tai tietää, miksi toimii kuten toimii. Oleellisia osia ovat sen tiedostaminen, milloin näytellä, liikuttua ja reagoida ja näytellä nämä hetket rauhallisesti ja selkeästi. Koenkin, että tarkkuuden ytimessä on rauhallisuus ja harkittu asteittain rakennettu toiminta. Fyysinen tarkkuus on myös informaation välittämistä, sitä että henkilöstä ymmärtää kokonaisvaltaisesti asioita ilman, että niitä tarvitsee selittää yleisölle auki. Informaation välittämiseen liittyy vahvasti myös tarkkuuden vaikutelma, puvustus, kuvakulmat, käsikirjoitus ja dramaturgiset valinnat.

2.1. TOIMINNAN PALASTELU

Aina puhutaan, että voi näytellä vain asian kerrallaan.

“En mä pysty oleen natsi ja juutalainen yhtä aikaa.” Sanoo Timo Kahilainen Kummeli sketsissä: Luomisen tuskaa - Hakosen lista. Tätä samaa fraasia käytti näyttelijä Santtu Karvonen vitsikkäästi Ryhmäteatterin harjoituksissa, kun oivalsi yrittävänsä näytellä kahta asiaa päällekkäin.

Tämä ohje on mielestäni äärimmäisen tärkeä, lähtien jo harjoittelusta.

Kun osaat tekstin, voit näytellä fyysisemmin.

Kun tiedät scoren², voit olla enemmän läsnä.

Kun olet läsnä, voit ilmaista enemmän.

Kun tiedät mitä ilmaiset, voit keskittyä rytmiin.

Kun hallitset kaikki edellä mainitut asiat, voit leikkiä yksityiskohdilla ja hienosäätää nyansseja raamien sisällä.

En tarkoita, että asiat menisivät aina juuri tässä järjestyksessä, mutta ensimmäisen viikon kohtaustreeneissä plari kädessä on haastava ottaa huomioon tai hallita kaikki lopullisen esityksen vaiheet, kuten läsnäolon, rytmin, tai henkilön ajatuksen ja emotion. Sama pätee vaikkapa näyttämötaisteluun, ensin pitää sisäistää ja harjoitella koreografia hitaasti, jotta toimintojen välissä voi todella alkaa näyttelemään ja ilmaisemaan, sekä tekemään taistelukohtaus täydessä rytmisään turvallisesti. Tanssiessa, kun koreografia on hallussa, voi alkaa varioimaan ja ilmaisemaan koreografian sisällä, mitä mielikuvia liikkeet herättävät ja mitä liikkeenlaatua mielikuvat taas herättävät. Tällöin ilmaisu nousee toiselle tasolle. Eli esiintyjä ilmaisee enemmän ja kokonaisvaltaisemmin, myös katsoja ymmärtää ja vaikuttuu esityksestä suuremmissa mittakaavassa.

Kun kaikki rakennuspalikat ovat kohdillaan voi alkaa yksityiskohtainen tarkka työskentely. Gassot sanoo, että perustuksen on oltava kunnossa, ja sitten seinät, ei voi

² Kartta, ohje tai muu tietämys esiintyjän fyysisestä liikeradasta näyttämöllä.

hypätä suoraan tekemään kattoa. Näyttelijänä pystyy kuitenkin näyttelemään vain ajatuksen kerrallaan, kun tiedostaa selkeästi mitä näyttelee milloinkin. Ei tule kiirehtiä näyttelemisen paikkojen ohi, vain koska ei ole perehtynyt siihen mitä henkilö haluaa, tuntee tai ajattelee. Näyttelemisen paikoilla tarkoitan asioita, joilla on merkitys. Asioita, jotka luovat draamaa, reaktioita toiseen henkilöön. Tilanne, joka tulee huomioida ja siitä syntyy reaktio, tunne tai toiminta.

Improvisaatiossa käytetään termiä scene painting, joka tarkoittaa tilan luomista miimisesti. Tiina Pirhosen improvisaatiokursseilla tehdään hyvää harjoitetta scene paintingistä. Näyttelijät tulevat tilaan yksi kerrallaan ja miimisesti näyttelevät tilan mahdollisimman selkeästi katsojalle sekä kanssa näyttelijöilleen. Tässäkin harjoituksessa tarkkuus ja palastelu on tärkeässä osassa. Harjoite alkaa niin, että ensimmäinen näyttelijä tulee päättämästään miimisestä ovesta. Tässä on ensimmäinen paikka näytellä tarkasti ja tehdä valinta. Onko ovi liukuovi, painava rautaovi, ylöspäin nouseva autotallin ovi, amerikkalainen nuppiovi vai kahvallinen, onko siinä ikkuna, sekä mihin suuntaan ovi aukeaa. Paljon asioita, joita ilmaista tarkasti katsojalle ja kanssänäyttelijöille. Harjoite jatkuu niin että seuraava näyttelijä tulee samasta ovesta, eli hyväksyy ensimmäisen näyttelijän tekemän valinnan, hän lisää tullessaan tilaan jotain miimisesti, vaikkapa biljardipöydän. Seuraava näyttelijä tulee sisään, huomioi nämä jo rakennetut elementit ja rakentaa jotain lisää.

Usein huomaan, että esityskauden alkupuolella jotkut asiat on haastava näytellä, kun tuntuu ettei ehdi reagoida kaikkiin asioihin ympärillä, joita kohtausta vaatii.

Näytöskauden loppupuolella samaisessa kohtauksessa löytää yhä enemmän asioita, joihin reagoida ja ei ole todellisuudessa kiire mihinkään. Kyse lienee harjoittelusta ja rutinoitumisesta, tietää mitä tulee tapahtumaan ja osaa jäsenellä tietoisesti tai alitajuisesti osiot järjestykseen, mihin reagoi, missä järjestyksessä ja miten. Kun ei enää jännitä ylenpalttisesti tai alkaa olla enemmän läsnäolevassa tilassa, niin pystyy huomioimaan uudet päivästä toiseen vaihtuvat reaktiot ja nyanssit.



Näyttelijä harjoittelee tarkkaa humalaista askellusta, tukea ottaen.

(Kuva 1) Illallinen yhdelle. Oma kiertuetuotanto 2022–2025

(vas. Maarit Laakkonen)

Kuva: Mirja Boren

2.2. LIIKKEENLAADUN MERKITYS NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ

Monissa teatterin tyylilajeissa ympäri maailman käytetään eleitä ja fyysisiä toimintoja, joilla yritetään vapauttaa ilmaisua tai ylipäättään ilmaista. Täsmällisen fyysisen ilmaisun kannalta eleet ja liikkeenlaatu ovat äärimmäisen tärkeitä. Esittelen muutaman konkreettisen työkalun ja apukeinon, joilla fyysistä ilmaisuaan saattaa kohottaa yhä tarkemmaksi ja kiinnostavammaksi. Tekniikoita harjoittaessa pitää muistaa, etteivät kaikki tekniikat palvele kaikkia näyttelijöitä. Jokainen näyttelijä poimii sen mikä hänelle toimii ja rakentaa praktiikkansa sen mukaisesti. Niin itämaisissä kuin länsimaisissakin teatterin muodoissa ja tekniikoissa harjoitellaan fyysistä olemisen tapaa, eleitä sekä liikkeenlaatua. Eleen ajatellaan siis olevan merkittävä.

Dario Fo luonnehtii eleen merkityksellisyyttä seuraavasti:

“Ajateltiin, että ele oli sanan koristelua, salaatinlehti liharuokalautasella. Melkein kasvissyöjinä olemme tahtoneet osoittaa, että ele on jotain ehdottoman tärkeää, jotain yhtä vitamiinirikasta kuin sana. Emmekä tarkoita eleellä pelkkää asentoa. Teatterissa ele merkitsee kaikkinaista liikettä, se on "kävelytapa", tapa kömmähtää tai muuttaa kehon painopistettä, liikkeen pysähtymistä, koko kehon käsittävää jännitystä pysähdyttäessä, hiljennyttäessä” (Buffa 1989, 21)

Aasialaisessa teatteriperinteessä kurinalainen harjoittelu ja eksakti tekninen muoto ovat valtavan tärkeässä osassa. No-teatteri³ tai Kathakali⁴ ovat varmaan voimakkaimpia esimerkkejä tarkoista eleistä ja olemisen tavasta teatterissa. Näissä lajeissa harjoitellaan intensiivisesti monta vuotta, parhaimmillaan vuosikymmeniä, tietynlaista fyysistä olemisen tapaa, askellusta, käsien eleitä, ilmeitä ja silmien liikkeitä.

Länsimaisessa teatterissa eleitä käytetään ilmaisun tukena muun muassa Michael Chekhov-tekniikassa. Siinä keskiössä on psykologinen ele, jonka tehtävä on luoda mielikuvia fyysiseen, puhe- tai tunneilmaisuun. (Tšehov 2017. 38) Rudolf Labanin liikeanalyysissä (The Eight Efforts) käytetään samankaltaisia eleitä ja liikkeenlaatuja,

³ Perinteinen japanilainen teatterin muoto.

⁴ Perinteinen teatterin ja tanssin muoto Intiassa.

kuten Chekhov-tekniikassa tukemaan esiintyjän tunneilmaisua. Labanin tekniikkaan kuuluvat: vääntö (wring), painaminen (press), näpätys (flick), sipaisu (dab), liu'utus (glide), kellutus (float), lyönti (punch) ja viilto (slash). Labanissa näitä yhdistellään niin sanottuihin pääsuuntiin: suuntaan (direction), painoon (weight), nopeuteen (speed) ja vapauteen/virtavuuteen (flow). (Laban 1975. 35). Näyttelijänä voin siis varioida näitä. Suuntani voi olla vaikkapa kevyt ja nopea, sekä liikkeenlaadultaan ja tunneilmaisultaan väänteinen. Stanislavskin fyysisten toimintojen metodissa toiseen ihmiseen yritetään vaikuttaa liittämällä repliikkiin mielikuva tai psykologinen ele. Näyttelijä voi esimerkiksi jäädyttää tai silittää toista puheellaan. (Omat muistiinpanot Miro Seppäsen kurssilta 2018) Erona Chekhoviin ja Labaniin, Stanislavskissa yritetään ehkä isommin aktiivisesti vaikuttaa toiseen, tai tehdä toiselle sen sijaan edellisissä ele koskee usein omaa toimintaa tai liikkeenlaatua. Toki Chekhovissa eleellä voidaan vaikuttaa myös kanssänäyttelijään.

Henkilöstä kertoo paljon se, miten hän suhtautuu ympäröivään maailmaan. Näyttelijänä voi antaa henkilön luonteesta ja taustoista huomattavan paljon infoa, siitä kuinka hän toimii. Onko henkilö pitkäaikainen tupakoitsija, jolla on uniikki tapa käsitellä tupakkaa, kuten pitää sitä jollakin tietyllä tavalla, tai kuten monella on tapana puhaltaa filttieriin ennen sytyttämistä.

Aki Kaurismäen elokuvassa *Toivon tuolla puolen*⁵ Sherwan Haji näyttelee hienon yksityiskohdan tupakointikohtauksessa. Hän pyytää tulta ja taputtaa tulen antajaa hellästi kämmenselkään. Tämä käsittääkseni liittyy arabikulttuureissa shisha piipun polttamiseen liittyvään traditioon, kun shishan suutinta passataan toiselle, siitä kiitetään sanattomasti napauttamalla sormillaan toisen kämmenselkää. Tämä yksityiskohta saa valtavan merkityksen elokuvan teemojen kannalta ja syventää Hajin henkilöä ja tämän taustaa. Kahvikupin käsittelystä voi päätellä henkilön mielentilan. Onko hän poissaoleva tai vaivaako häntä joku? Tai syömisestä voi päätellä esimerkiksi onko henkilö nälkäinen tai varjeleva ruokansa suhteen. Aseen käsittely ja siihen reagoiminen vaatii erityistä huolellisuutta. Pitää tietää kuinka aseella osoittava henkilö on? Osaako hän käyttää sitä oikeaoppisesti? Onko henkilö valmis tappamaan toisen ihmisen? Tuoko ase hänelle valtaa tai ylästatuksen toimia rauhallisesti ja levollisesti? Entä sitten henkilö,

⁵ Aki Kaurismäen elokuva vuodelta 2017.

jota osoitetaan aseella? Onko se hänelle arkipäivää hänen elämäntilanteessaan? Millä keinoin hän yrittää selvitä tilanteesta? Näihin kaikkiin kysymyksiin näyttelijän täytyy tietää vastaus ja tehdä selkeä valinta.

Liikkeenlaadun ja esineisiin suhtautumisen kautta avautuu valtava määrä näyttelijäntyöllisiä valintoja. Näyttelijän työkaluja ovat edellä mainittujen tekniikoiden lisäksi muun muassa etäisyys tai statukset. Etäisyydellä voi säädellä kohtausten jännitettä sekä henkilöiden välistä vaaran tuntua. Henkilöiden statuksiakin voi säädellä eri valinnoilla. Onko henkilö rauhallinen ja huolellinen, ja ottaa aikansa, koska on niskan päällä ja tietää voivansa päättää toisen elämän siltä istumalta? Statuksien näyttelemisen tarvitaan toki toinen henkilö, joka vahvistaa tai heikentää toisen statusta.

2.3. LÄSNÄOLOSTA

Olen pohtinut läsnäoloa ja sen eri muotoja. Uskon läsnäolon jakautuvan karkeasti kolmeen osaan: itseen, yhteiseen ja ulkoiseen.

Läsnä itsessään: voin olla läsnä omassa päässäni ja kehossani ja tunnustella miltä minusta tuntuu nyt. Voin seurata sisäisiä impulsseja ja tuntemuksia. Miettiä miten esittämäni henkilö reagoi mielessään ja mitä tämä ajattelee käsillä olevista tapahtumista. Voin ajatella, mitä repliikkien takana on, mitä henkilö ajattelee ja haluaa sanoillaan välittää. Itsessään läsnä oleminen voi tarkoittaa myös omassa päässäni olemista, eli analyttistä lähestymistapaa, joka voi joissain tilanteissa jarruttaa ilmaisua. Saattaa yliajateltaa asioita, analysoida vaikutelmaa siinä vaiheessa, kun pitäisi vaan antaa mennä ja luottaa, että keho ja mieli tietää mitä tehdä. Myös näyttelijän kaksoistietoisuus saattaa nostaa päätään, eli saatan ajatella, että näytän varmasti tällä hetkellä kömpelöltä tai vatsani murina kuuluu eturiviin.

Läsnä yhdessä: voin olla läsnä vastaanäyttelijän kanssa yhdessä, seurata hänen impulssejaan ja virittää energiaani samalle tasolle, kopioida tai tehdä hänen liikkeenlaatuun ja rytmiään vastaan. Pelata niin sanotusti yhteistä peliä yhteydessä kanssänäyttelijöiden tai tyylilajista riippuen yleisön kanssa.

Läsnä tilassa: voin olla läsnä ulkoisiin impulsseihin: tilaan ja sen tarpeisiin, kohtauksen rytmiin, äänimaailmaan, valoihin, yleisöön ja esineisiin.

Pohdin hieman tarkemmin tilaan liittyvää läsnäoloa, ja siihen liittyviä mystiseltäkin tuntuvia asioita. Tilan vaikutus näyttelijän läsnäoloon on merkittävä. Näyttelijä ei tule sisään vain koska käsikirjoituksessa lukee, että hän tulee sisään. Näyttelijä tulee sisään henkilönä, jolla on jo joku suunta. Hän tulee tilaan syystä. Tila on tuttu tai vieras, hän on tullut toimittamaan tilaan jotain asiaa. Näyttelijän pitää päättää myös millä mielellä hän on asian suhteen. Samassa hetkessä voi näyttää minkälainen henkilö on luonteenlaadultaan. Pyyhkiikö hän jalat huolellisesti ovimattoon vai käveleekö suoraan

jääkaapille? Onko hän statukseltaan korkealla vai matalalla, muihin verrattuna. Tällaiset hetket ovat tuhannen taalan paikka näytellä yksityiskohtia ja informaatiota katsojalle.

Muistan liikkeen ja tanssin opettajan Jenni Nikolajeffin puhuneen tilan soinnista. Sitä on vaikea selittää, mutta sen aistii, kun tila soi. Soinnilla ei tässä tapauksessa tarkoiteta akustiikkaa tai äänellistä sointia. Itse miellän sen pikemminkin esiintyjien ja tilan väliseen flow-tilaan. Sanat Fengshui⁶ tai Chekhov-tekniikan kontekstissa käytetty termi atmosfääri kuvaavat myös mielestäni tilan sointia. Tilan sointi voi konkreettisesti tarkoittaa sitä, kun tilan tarpeet otetaan huomioon, eli tilaa pyritään käyttämään dynaamisesti, orgaanisesti tai taloudellisesti. Tilaa täytetään siis tasapainoesti, eikä jätetä tyhjiä tai täyteen ahdettuja paikkoja. Tämä voi tarkoittaa myös ensemblen muodostamia symmetrisiä muotoja tai liikkeen suuntaa vertikaalisesti, horisontaalisesti, diagonaali- tai syvyysuuntaisesti. Näiden lisäksi esiintyjät liikkuvat saumattomasti tilaan, rekvisiittaan ja toisiinsa nähden. He ovat siis läsnä tilassa ja osaavat virittää tunnelmaa ja rytmiä, joko tukien sitä tai rikkoen sitä.

Gassot puhuu myös tilan tai energian työntämisestä tieltään, eli kuinka kantaa itsensä näyttämöllä, ei flegmaattisesti vaan toiminnalla sekä liikkeellä on suunta ja vastus, jolloin liike on dynaamista ja vangitsevampaa katseltavaa. Tällöin näyttelijä on tilanteen päällä ja kantaa esitystä. Osittain kyse lienee myös luontaisesta karismasta, jolla teosta ja itseään kannattelee, mutta karisma⁷ on jo aihe erikseen.

Edellä mainittujen lisäksi tilan, ajan ja energian “manipulaatioon” näyttämöllä liittyy myös improvisaation kontekstissa Pirhosen käyttämä “ajan pysäyttäminen”, jota käytetään, kun et ole läsnä, hätäilet tai olet lukossa. Näyttelijänä sinulla on valta ikään kuin pysäyttää aika, eli pysähtyä, hiljentyä, kuunnella, hengittää ja antaa impulssien tulla luonnollisesti. Synonyymi tälle voisi mielestäni olla maadoittuminen.

⁶ Fengshui on kiinalaiseen kosmologiaan perustuva kokonaisvaltainen rakentamista ja sisustamista käsittelevä oppi.

⁷ Karisma/omavaloisuus = yksilön voimakas kyky viehättää ihmisiä tai vaikuttaa heihin.

Joka tapauksessa hyvä läsnäolo, oli se sitten mikä tahansa edellisistä kolmesta, on kiinnostavaa katseltavaa ja usein mielestäni tarkkaa näyttelijäntyötä. Toimivinta on, kun näyttelijät ottavat huomioon ympärillään ja itsessään olevat ja tapahtuvat asiat ja hyödyntävät niitä.

Haastateltavistani Alma Pöysti sekä Marc Gassot painottivat tarkkuuden olevan myös läsnäoloa.

“Mulla tarkkuus tarkoittaa myös läsnäoloa, että sä oot siinä hetkessä. Mä teen jonkin verran näyttelijäntyön dramaturgiaa siinä suhteessa, että jos joku asia lähtee toimimaan, niin sitten sä kuuntelet sitä ja pelaat sen kanssa. Oot sen suhteen tarkka, että rekisteröit mitä asioita tapahtuu sun ympärillä ja yleisössä.”
(Gassot 2025)

Gassot puhuu tässä yleisön kanssa yhdessä pelattavasta pelistä, eli yleisösuhteesta. Hän reagoi yleisön reaktioihin kun lazzi⁸ toimii. Pelillä voidaan tarkoittaa myös näyttelijän salaista tekniikkaa, jolla pitää työnsä mielenkiintoisena. Kuten salainen ohje, rajoite tai tavoite, jota itse noudattaa. Esimerkiksi valita asenne eri henkilöitä kohtaan joukkokohtauksessa.

“Niin mikä on tarkkuus? Se on varmaan just myös läsnäoloa, valppautta ja tietoisia valintoja. Ja se läsnäolo tarkoittaa myös, että ei pelkästään kanssänäyttelijöiden kanssa olemista, vaan että reagoi orgaanisesti ja mieluiten vähän uudella tavalla, että ettei mene rutiinilla. Kun se on niin tylsää näytellä semmoisten robottien kanssa, että miten mä voin edes vähän muuttaa jotain joka ilta, että se pysyy elävänä. Mutta siis myös tilan suhteen, että just valon ja ja äänen kanssa on herkkänä, että saa sen orgaaniseksi, että kaikki on sitä samaa teosta. Tavallaan että se ei ole vaan mun oma show ja mun oma mikä on tärkeä, vaan se yhteisluomus on tavallaan se ja mä oon yksi osa sitä.”

(Pöysti 2025)

⁸ Lazzi = Commedia dell'arten perinteeseen kuuluvia, koomisia eleitä, vitsejä tai fyysisistä komiikkaa.

Kohtaan usein kauhistelua ihmisiltä, kun puhun ajatuksistani tarkkuudesta. Sen voi tietenkin ajatella mekaanisena tai teknisenä. Pöysti sen ilmaisee robottimaisuutena, jolloin näyttelijältä katoaa kontakti tai läsnäolo ja mieltii vain ulkoista vaikutelmaa ja liikkeitä tarkkana. Omalla kohdallani ainakaan kyse ei ole tästä. Usein tekniikka ja tarkkuus vapauttaa minua ilmaisemaan. Kun tiedän mihin kohtauksessa tai teoksessa pyritään, olen vapaa miettimästä sitä ja voin elää hetkessä. Joskus myös tarkka liikkeenlaatu tai ajatus synnyttää uudenlaisen reaktion tai tunteen.

Näyttelijä Meryl Streep kertoo haastattelussaan seuraavaa:

“I'm always accused of being a very technical actress. But if you're in your character and alive, you kinda can not make a wrong move. That's something I realised when I was doing *Sophie's choice*⁹. I came home and I said to my husband I can't do anything wrong, everything I do is right. And I wasn't bragging, but it was true. Because I lived in this body. It wasn't designed. Each gesture isn't designed. You don't design stuff.”

(Streep 2000, 1:02:14)

Uskon että Meryl Streepinkin tapauksessa roolianalyysi ja valmistautuminen oli jo tehty, henkilön tahdonsuunnat ja kaaret olivat hänelle itselleen selvillä jo kuvaustilanteessa. Kun hän on sisäistänyt, kuka henkilö on, mitä hän haluaa, miten hän toimii, voi vain heittäytyä roolin vietäväksi, eikä juurikaan suunnitella liikkeitään tai liikkeenlaatujaan.

Marc Gassot pukee tekniikan ja läsnäolon risteymän seuraavasti.

“Vahvasti tekniset lajitkaan ei ole pelkkää tekniikkaa. Mä katsoin *Kun-oopperaa*, ihmettelin, että miten sielukkaasti jotkut ihmiset voi sitä samaa asiaa tehdä. Siinä on eroja, yhtäkkiä kun mä tajusin ja hyväksyin sen tyyllilajin, niin mä rupesin näkemään miten ne kehot elää. Kai se on varmaan sitä, miten isosti se ihminen pystyy antautumaan sille tekniikalle. Miten se ihmisen sielu tulee tekniikan läpi. Se, että sen ihmisen ajattelu ja aistiminen ja tunteet välittyy sen tekniikan kautta.

⁹ Amerikkalainen draamaelokuva vuodelta 1982. Ohjaus ja käsikirjoitus: Alan J. Pakula.

Tää on se kysymys: miksi jotain tanssijaa jaksaa katsoa loputtomiin ja jotain toista taas ei? Kysymys on varmaan myös karismasta ja mistä se koostuu? Varmaan näistä tarkkuuden eri osasista ja läsnäolosta, että sulla on se opeteltu juttu, mutta tärkeää ei ole se, mitä sä teet, vaan miten sä teet sen?“ (Gassot 2025)

Kun Gassot puhuu sielukkuudesta ja siitä “ei mitä, vaan miten sä teet sen” tunnistan itseni heittäytymässä tekniikkaan. Kyse lienee myös sitoutumisesta ja nautinnosta kuinka mielenkiintoiseksi saan jonkun toiminnon itselleni, kuinka äärimmilleen voin sen viedä. Kuten tanssiessa joskus on ohjeistettu: hakekaa rajoja, kuinka laajaksi tai vaikka pyöreäksi liikkeen voi saada. Se on tavoite, joka kutkuttaa mieltä: haluan tehdä asian mahdollisimman hyvin, mahdollisimman tarkasti ja antaudun tyylilajille, liikkeelle tai esityksen muodolle. Kun nämä asiat hyväksyy, ottaa tavoitteeksi ja pyrkii nautintoon, asiat alkavat syöttämään uusia impulsseja, tunteita ja ajatuksia, jolloin tämä ihmisen sielukkuus ja nautinto paistaa läpi ja kadottaa mekaanisuuden. Haastattelumme aikana Gassot puhui myös usein “pelistä”. Kuinka näyttelijällä tulee olla pelejä, joilla pitää itsensä elossa ja yleisön kiinnostuneena. Puhaltaa ikäänkuin hengen rooliin ja pitää itselleen työn kiinnostavana. Samalla vaatii itseltään ja hyväksyy olosuhteet ja leikittelee niiden puitteissa. Tällöin tekniikka ei ole kahlitseva vaan vapauttava ja inspiroiva elementti.

“Tuolla paljon puhutaan Lecoqissa¹⁰ sekä Gaulierissä¹¹, että sun pitää hakea niitä pelejä sinne. Että jos sulla on vaan se teksti, niin se ei riitä. You need to have a game. Koska muuten se helposti muuttuu tylsäksi katsojalle.”
(Gassot 2025)

Minna Kivelä taas kertoo keikoilla eri hahmojensa elävänä omaa elämää, joku heistä lakkaa kynsiä ja toinen juo kaljaa, vaikka näyttelijä itse ei välttämättä näitä tekisi. Lisäksi hän pohtii mistä jotkut näyttelijäntyölliset yksityiskohdat lähtevät, koska itse hän ei koe niitä kehittämällä kehittäneensä.

¹⁰ Jacques Lecoqin perustama teatterikoulu: L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq Ranskassa.

¹¹ Philippe Gaulierin perustama teatterikoulu: École Philippe Gaulier Ranskassa.

“Mä aina muistan kun mä tajusin, kun on on nää *Ocean's eleven*¹² leffat, siinä ekassa leffassa Brad Pitt syö joka kohtauksessa. En tiedä mistä on tullut, mutta mä kiinnitin siihen huomiota ja sehän on makee toiminto kun syö, niin sun ei tartte paljon muuta tehdä kun sä keskityt: et mä syön tätä hodaria, ja nyt se vähä sotkee, että se kaikki näyteltävä tulee siitä. Mähän rakastan niinku se et se ihminen on tunnistettava ja täyteläinen, mut siellä on myös virheitä. Et mä tiedän ton tyyppin ihan just. Totta kai toi tyyppi tolla tavalla syö munkkia ja tottakai tolla tavalla se menee tuohon sänkyyn nukkumaan ja musta on ihana katsoa semmosta ja sitten mä jotenkin väitän, että kun se on se rooli “syvällä” niin sitten se tulee ihan luonnostaan. Se tulee sitten jotenkin niinku vahingossa, että keho jotenkin tietää. Meillä on Riia Katajan kanssa menossa semmoset Tuula ja Pirkko -hahmot, mä en muista mistä se tuli, mut sillä Pirkolla tää oikea käsi aina vapisee. Se on jostain tullut, että en mä oo sitä tietoisesti tehnyt. Sitten kerran joku tuli mulle sanoo esityksen jälkeen että ”miten sä teit sen, että eikö se vapisuta sen jälkeen”? Mä sanoin että ei, riisun roolivaatteet pois ni ei enää vapise. Se vaan hänelle tulee sieltä, että se on kauhean niinku psykofyysinen kokonaisuus. En lopulta tiedä, että mikä se on ja mistä se tulee?

(Kivelä 2025)

Luulen, että vaikka Kivelä ei tietoisesti tee näyttelijäntyöllisiä valintoja tai tiedä mistä ne kumpuavat, hänellä on näyttelijänä kuitenkin valtava määrä tietoa teoksesta, tyyllilajista ja henkilöstä. Alitajuntaisesti näyttelijäntyölliset valinnat syntyvät kaiken tämän pohjalta.

¹² *Ocean's Eleven* – korkeat panokset. Amerikkalainen Heist-elokuva vuodelta 2001. Käsikirjoitus: Ted Griffin. Ohjaus: Steven Soderbergh



Näyttelijä harjoittelemassa tarkkuutta kahden yhtäaikaisen toiminnon: yleisösuhteen ja syömisen välillä.

(Kuva 2) RAADOS. Teak 2023. ohjaus & koreografia: Jenni Nikolajeff & Elina Kivioja.

Kuva: Mitro Härkönen

2.4. HAVAINNOISTA

Jacques Lecoq kirjoittaa kirjassaan *Theatre of movement and gesture* Lasten oppivan maailmasta havainnoimalla ja imitoimalla. Se tapahtuu heille luonnollisesti sekä kehollisesti.

“Children gain their understanding of the world around them by miming it: they mimic what they see and what they hear. They replay with their whole body those aspects of life in which they will be called on to participate. In this way they learn about life and, little by little, take possession of it.” (Lecoq 2006. 1)

Lapset oppivat matkimalla ja leikkimällä, samoin kuin eläimet. Mutta heidän leikkiessään he ovat vapaita tuomitsemisesta, suorittamisen paineesta, häpeästä tai yhteisön normeista. Lapsi tai eläin ei ajattele leikkiessään, onko tämä soveliasta tai oikein. Aikuinen taas on jo opetettu siihen, että aikuisen ihmisen tulee käyttäytyä eri tilanteissa tietyllä tavalla. Venäläisessä näyttelijäkoulutuksessa tehdään paljon harjoitteita, joissa tutkitaan ja lopulta matkitaan eläinten liikekieltä, näyttelijän fysiikan tueksi. Näyttelijäntyössä matkiminen on olennainen työkalu myös imitaatiossa, dubbaamisessa, hahmo- sekä murretyöskentelyssä. Matkimisen ja imitaation ytimessä on aina kuitenkin havainto, jota yrittää tietoisesti toisintaa.

Myös useat teatterintekijät, kuten Jouko Turkka, teettivät opiskelijoilleen harjoitusta mennä ihmisten ilmoille, tarkkailla ympäröivää maailmaa ja palata havainnon kanssa. (*Dokumentti Jouko Turkasta 1984*) Näyttelijäntaiteen professori Elina Knihtilä kertoo myös Antti Raivion teettäneen samankaltaista harjoitetta Q-teatterin ensemblelle. (*Kurssimuistiinpanot 2024*) Onko tarpeellista lähteä jonnekin tekemään havaintoja? Me havaitsemme asioita koko ajan elämässä ja ympäröivässä maailmassa, mutta ehkä pääasia on nimenomaan asioiden aktiivinen havainnointi, niiden kirjaaminen ylös tai muistaminen, sekä hyödyntäminen ja jalostaminen taiteellisessa työssä. Dario Fo taas kertoo kiinnostuksensa teatteriin heränneen pienenä poikana juuri paikallisen torin hälinää seuraillessa ja torimyyjien tarinoita kuunnellessa ja heidän ilmaisuaan

katsellessa (Fo 2004, 54). Ja oma suosikkini: väite Pirkka-Pekka Peteliuksesta ja Kari Heiskasesta seisoskelemassa Kalliossa “piritorilla” hakemassa materiaalia ja uusia hahmoja sketsiohjelmiinsa.

En halua siis väheksyä havainnon merkitystä tarkkuuteen. Ilmiselvään on, että mitä selkeämpi mielikuva, sitä selkeämmin asian osaa ilmaista. Myös katsojan näkökulmasta, kun katsoja tunnistaa mielikuvan henkilöstä tai ihmistyyppistä, ne tuntuvat samaistuttavammalta ja koskettavammalta. Monet henkilöt fiktiossa ovat koskettavia tai hauskoja juuri siitä syystä, että ne ovat tunnistettavia. Katsojana tulee ajatus, että tuntee tai tietää tuon kaltaisia ihmisiä. Katsoja tunnistaa, että fiktiivinen henkilö muistuttaa vaikkapa katsojan naapuria, äitiä, puolisoa tai itseään jollain tavalla.

Havainto on taiteen tekemisessä olennainen myös suuremmassa mittakaavassa. Taiteilija Keke Lammassaari on joskus puhunut shamanismin ja taiteen tekemisen välisistä yhtäläisyyksistä. Kuten shamaani, taiteilijakin on ikään kuin yhteisön sisäpiiriin ja ulkoisen maailman välissä toimiva viestintuoja. Taiteilija katsoo ympäröivää maailmaa ja toisintaa sen taiteessaan. Hän ei kuitenkaan ole täysin yhteisön sisällä, eikä täysin ulkopuolella oleva toimija. Hän näkee maailmassa tapahtuvia ilmiöitä ja tuo ne yhteisön näkyväksi, jonkun näkökulman tai väitteen kautta, välillä kärjistäen ja välillä pelkistäen. Eli hän tuo havainnon todellisesta elämästä taiteeseensa.

(Kurssimuistiinpanot 2021)

Huomaan usein myös omassa työskentelyssäni, että tiedän tarkkaan minkälainen tyyppi tämä henkilö on, tai tunnen jonkun toiminnon kehomuistissani, esimerkiksi miltä tuntuu nukkua pommiin ja olla myöhässä jostain. Silti näitä asioita ei välttämättä osaa toisintaa näyttämöllä tai kameran edessä. Ymmärrän mitä tulisi tehdä, mutta en osaa ilmaista sitä ulos tai en ole tyytyväinen tuntemukseen tai omaan ilmaisuuni.

Aina arkirealismi tai logiikka eivät ole hyödyllisiä näyttelijälle. Tarkka havainto saattaa vaatia niin sanottua värikynää. Sitä täytyy selkeyttää, suurentaa, yksinkertaistaa tai kärjistää, jotta se olisi dramaturgisesti toimivampi tai yleisölle selkeämpi ja draamallisesti kiinnostavampi.

2.5. NÄYTTELIJÄN MIELIKUVAT JA HENKILÖN AJATUKSET

TARKKUUDEN TUKENA

Kuka viisas lieneekään sanonut: näyttelijäntyötä tehdään päällä, sydämellä ja lantiolla. Tässä piilee totuuden siemen. Näyttelemineen vaatii ajatusta, herkkyyttä sekä työtä ja valmistautumista. Minun tulee näyttelijänä ymmärtää mikä kohtauksessa on henkilölle olennaista. Pää kuvastaa minulle analyysiä ja järkeilyä, tietynlaista näyttelijän dramaturgiaa. Sydän inhimillisyyttä, aistimista, herkkyyttä ja vilpittömyyttä. Lantio taas henkistä ja fyysistä staminaa, päättäväisyyttä, sitoutumista, käsityöläisyyttä ja duunarihenkeä.

Kameratöissä tarvitaan näitä kaikkia, eli etukäteisvalmistelua. Kameratöissä ei ole aina aikaa hakea, tutkia, keskustella ja kokeilla, vaan pääasia tulee olla selvillä jo kuvatessa. Tulee tietää näyttelijäntyöllinen valinta ja päätös, johon sitoutuu ja mitä kohti menee. Usein huomaa kolmatta kuvaa ottaessa, että hitto nyt oli niin sanotusti väärä valinta, mutta korjaamiseen ei ole varaa enää siinä vaiheessa. Minulla oli yksi kuvauspäivä *Kaunis rietas onnellinen* -elokuvan kuvauksissa. Kuvauspäivä oli tunnelmaltaan kiireineen ja kuvaukset olivat hieman aikataulusta myöhässä. Master-otto¹³ otettiin yhdellä otolla, eli yhden kerran, ja siirryimme eteenpäin. Tässä vaiheessa minä vasta "lämmittelin", kokeilin kaikenmoista kikkailua, kuten kahvikupista hörppäämistä ja silmälasien sankojen imeskelyä. Suuntakuviin siirryttäessä apulaisohjaaja tuli ohjeistamaan, mitä olin tehnyt master otossa: että tällä repliikillä hörppy kahvikupista, tässä lasket sen pöydälle ja tämän repliikin aikana lasit takaisin päähän. Olin siis jumissa ensimmäisessä otossa tekemieni valintojen kanssa. Nämä toiminnot muuttuivat suorittamiseksi, sillä minun piti tiukassa aikataulussa tehdä toiminnot tietyillä repliikeillä. Olisin siis voinut valmistautua tarkemmin, päättää mitkä toiminnot ovat hyödyllisiä, eivätkä vaikeuta omaa näyttelijäntyötäni.

¹³ Laajakuva, jossa kaikki näyttelijät näkyvät, ja kohtaus tehdään kokonaisuudessaan. Otetaan yleensä ensimmäisenä.

Joudun siis käyttämään päätäni ja todella miettimään mistä kohtauksessa on kyse ja kuinka henkilö toimii. Näytellessä kaikki asiat pitää tehdä sitoutuneesti, suurella sydämellä ja tosissaan se vaatii työtä ja ajatusta.

Alma Pöysti puhuu valmistautumisesta seuraavaan tapaan.

“Mä teen yhä vähemmän etukäteen näyttelijäntyöllisiä valintoja. Mutta mä teen tosi paljon valmistelevaa työtä. Pyrin siihen, että se roolin reppu on niin täynnä kuin mahdollista, että mä voin ruokkia sitä roolia tarvittaessa, mitä ikinä vaan tulee. Mitä vapaammin voin olla siinä roolissa ja tilanteessa, sitä parempi. Mitä vähemmän mä kontrolloin, sitä mielenkiintoisempi. Mutta se on hyvä kerätä, kerätä, kerätä kaikki aika, mitä sä voit viettää sen roolin kanssa. Sitä helpompi se rooli on myös päästää sitten vapaaksi. Mutta ellet sä tunne sitä roolia, niin sittenhän sä oot paljon enemmän varuillaan, että teenkö mä oikein? Onko tää totta?” (Pöysti 2025)

Konkreettisiksi keinoiksi Pöysti kertoi:

“Tosi paljon mä käytän sisäisiä mielikuvia, että nyt on tällainen hetki, että kaikki on niin kuin särkyvä lasia tai vaan semmoista hurjaa voimaa kuin joku tulivuori. Että se oma mielikuviutus kyllä on aika hyvä kaveri, johon voi siinä ilmaisussa nojata. Paljon mä luon myös sellaisia sisäisiä maailmoja noille rooleille ja soittolistoja ja kaikenlaista semmoista niin kuin yritän ruokkia aisteja huijata itseäni, että mä itse Alman en olisi siinä tiellä.” (Pöysti 2025)

Yhdestä vastaanotetusta repliikistä syntyy valtava määrä ajatuksia. Minua itseäni näyttämöllä auttaa usein ajatukset, joita tilanne tai repliikit synnyttävät. Ryhmäteatterin Lemminkäisen äiti -näytelmässä Minna Suuronen näyttelee roolihenkilöni äitiä, joka on stressaantunut monesta asiasta. Näyttelin Minnan henkilön poikaa. Kohtauksessa äiti räjähtää pojalleen. Lähtiessään tämän asunnosta hän huutaa “Miksi sun täytyy olla tollane?” Päähäni tulvi useita ajatuksia tai ehkä enemmänkin roolihenkilöni ajatuksia: *“Kuinka kamala asia kuulla omalta äidiltään. Mä oon pettymys. Mä olen koko ikäni toteuttanu vanhempien toiveita ja silti mä en ole tarpeeksi*

heille. Äiti ei ymmärrä mua. Kaikkensa yrittää ja silti ei riitä. Sä tulet mun kämpille, jonkun vitun pitsan kanssa neuvomaan mua. Sä revit mun idolin Bob Marleyn julisteen. Mä kerroin just mun unelmista niinkuin sä oot kinunnu ja sä ehdotat mulle iltalukioo.”

Yhtään näistä ajatuksista henkilöni ei päässyt sanomaan ääneen, mutta jäi asuntoonsa murjottamaan. Olin näyttämöllä pitkän hetken pimeydessä, kun kohtaUS siirtyi muualle ja sain kelailla näitä ajatuksia. Minulle oli näyttelijänä upea hetki mennä todella syvälle henkilön mielenmaisemaan. KohtaUS oli henkilölleni tietynlainen käännekohta näytelmässä. Yleisö ei minuun varmasti pimeydessä kiinnittänyt huomiota, mutta pääsin kiinni hienosti tunneilmaisuun ja pidin henkilön elossa näiden ajatusketjujen kautta. Vihdoin kohtaUSen lopulla valon noustessa minulle, pääsen jättämään kyyneleet silmissä itsetuhoisen kirjeen poistuessani näyttämöltä. Nopeammassakin dialogissa aivoni käyvät läpi ajatuksia, jotka motivoivat repliikkiä: Miten sä voit sanoo mulle noin? Ai minä olen itsekäs? Nämä ajatukset ovat lopulta repliikkini tai reaktioni alateksti tai motiivi.

Näyttelijä ja kamera -kurssilla Krista Kosonen painotti usein, että mikä on kohtauksen tai henkilön ydinasia tai ydinlause, mistä kohtauksessa on kysymys, mikä on se pihvi ja mikä lisukkeita? Hän kehottikin aina menemään “pihviin kiinni” mahdollisimman pian. Tämä tarkoittaa valintaa mille asioille annetaan painoarvoa kohtauksessa, mitä varten siinä tilanteessa ollaan ja mitä kohti ollaan menossa.



Näyttelijä harjoittelee läsnäoloa ja elossa olemista konkarin kanssa.
(Kuva 3) Lemminkäisen äiti. Ryhmäteatteri 2024. Ohjaus Eero-Tapio Vuori.
(oik. Marja-Leena Kouki)
Kuva: Mitro Härkönen

2.6. KURINALAISUUDESTA

Laiskuus tappaa näyttelijän. Olen tullut siihen tulokseen, että kurinalaisuus ja sinnikkyys ja jatkuva oppiminen ovat näyttelijän tehtäviä. Luovuutta ja taiteilijuutta on pidettävä jatkuvasti yllä. Kaikki näyttelijäntyö vaatii kurinalaisuutta. Tekstiä ei opi kuin lukemalla ja koreografiaa tekemällä. Näyttämötaistelussa hinkataan liikerataa niin kauan hitaasti ja teknisesti sormella, kunnes se on turvallista tehdä miekan kanssa suuremmalla energialla ja nopeudella. Miimikurssilla kiivettiin tikkaita kokonainen iltapäivä, eikä se riitä mihinkään. Chekhov-tekniikan saatoin parin viikon kurssilla ymmärtää, mutta en sisäistä.

Näyttelijän työhön liittyy valtava määrä itsenäistä ilmaista ja omalla ajalla tehtävää työtä, kuten selftapeja¹⁴ ja aukkareita¹⁵ Onneksi näyttelijäntyön osa-alueita voi itsenäisesti harjoitella koko elämän. Pitää vain tietää omat vahvuudet ja heikkoudet ja tiedostaa mitä haluaa milloinkin harjoitella ja ryhtyä harjoittelemaan. Voi kuinka olisinkaan hyvä näyttelijä, jos en olisi näin laiska.

Tiedättekö niitä tilanteita, joissa näyttelijä keksii kysymyksiä, keskusteltavaa ja kaiken maailman verukkeita välttääkseen harjoittelun aloittamisen. Minä tunnistan itsessäni näitä tilanteita. Ja onhan se esiintyminen kuumottavaa, varsinkin alussa. Sinulla on vain printattu teksti ja epätietoisuus. Tää ois vaikka pöytä ja tää plaria on nyt mun kyltti, ja tää tulis vaikka täältä. Ja kaiken tämän keskellä sinulla on odotukset ja paineet ja sisäiset kriitikot, kun omalla keholla ja äänelläsi omissa vaatteissasi alat sukkasillaan hipsuttelemaan tyhjällä näyttämöllä.

Kristian Smeds sanoi ensimmäisissä harjoituksissa: ”Kädet saveen!” Koska mitä nopeammin työ aloitetaan, sitä nopeammin siinä päästään eteenpäin. Ja kaikista epävarmuuksista huolimatta rohkeasti harjoittelemaan sekä asettamaan ja saavuttamaan tavoitteita.

¹⁴ Videoitu kohtausta tai tehtävä, joka lähetetään mahdolliselle työnantajalle, yleensä kameratöihin hakiessa.

¹⁵ Audition-tilaisuus, eli koe-esiintyminen, yleensä teatteritöihin hakiessa.

Sitoutuminen on toinen asia, joka liittyy mielestäni kurinalaisuuteen. Itse näyttelijänä menetän uskoni käsillä olevaan juttuun harmillisen usein. Se kuuluu minun prosessiini. Olen analyyttinen, perfektionisti ja kärkeä mielipiteissäni. Joskus näytelmän laatu tai taiteelliset valinnat eivät miellytä minua itseäni. Oma tekemiseni on jotenkin epäloogista tai typerästi ohjattu. Usein vika on minussa. Ei visio tietenkään lähde elämään, jos taistelen kaikin voimin sitä vastaan. En usko teokseen, omaan työskentelyyni tai taiteellisiin valintoihin. Tällöin ammun vain itseäni jalkaan. Puolivillaisesti näytelty kohtaaminen tai toiminto ei ainakaan toimi, vaikka se olisi mielestäni lähtökohtaisesti haastava, kiusallinen tai typerä. Tässä tilanteessa saan itseni näyttäytymään huonossa valossa ja kohtauksen kiusallisena, mikä vaikuttaa valitettavasti koko teokseen ja työryhmään. Olen huomannut, että silti joskus jokin mikä tuntuu äärimäisen typerältä ja kiusalliselta, näyttää visuaalisesti hyvältä ja tukee tyyliä tai teosta. Usein parhaat jutut ovatkin ehkä näyttelijälle epäkiittollisia tehdä, mutta tähtäävät yhteiseen teokseen vahvojen yksilösuoritusten sijaan. Kun olen ajanut itseni tai joutunut tällaiseen myrkyttämisen tilaan, työ tuntuu haastavalta ja usko alkaa hiipumaan. Yritän unohtaa itseni ja keskittyä yhteiseen teokseen, eikä ainakaan lietso fiilistä enempää puhumalla ja miettimällä siitä jatkuvasti. Kurssitoverini Youssef Asad Alkhatib sanoi joskus hyvin, että joka työryhmä on kuin perhe ja perheestä ei puhuta pahaa, vaikka olisi aihetta. Toinen konkreettinen asia, jonka voin tehdä, on yrittää löytää edes yksi mielenkiintoinen asia, jota kussakin harjoituksessa tai esityksessä kehitän ja johon keskityn. Se voi olla esimerkiksi fyysinen tarkkuus tietyissä toiminnoissa, rytmin rikkominen, yleisösuhte tai tilan havainnointi.

Alma Pöysti kertoo rutiinistaan valmistautua rooliin seuraavanlaisesti:

“Mä yritän myös varioida sitä valmistautumista, koska helposti jää sitten rutiinin vangiksi. Mutta tavallaan niiden mun metodien sisällä voi varioida aika paljon. Meillä oli koulussa Stanislavskin fyysisen toiminnan metodi. Ja se on jotenkin jäänyt kyllä selkärankaan, että mä mietin aina: mikä on roolin tavoite? Milloin hän on epäröi? Milloin tekee uuden päätöksen, joko tietoisesti tai ei? Että semmoisen kaarianalyysin mä kyllä aina teen ja se toimii tavallaan ihan mihin muotoon tahansa, että ei oo väliä vaikka se olisi tanssiesitys tai monologi, joku tosi niinku psykologinen kaari tai semmoinen ihan abstrakti, niin sen voi aina

tavallaan sen kaavan voi asettaa siihen niin jos on pulassa ja ei tiedä mitä tehdä, niin siihen voi aina palata ja tehdä se perusduuni, se perusanalyysi siitä ja sitten siitä voi lähteä irrottelemaan jos siltä tuntuu. Se on nyt ainakin semmoinen mistä tekee tietoista näyttelijäntyötä.”

(Pöysti 2025)

2.5. PITÄIS ITSENSÄ TIETÄÄ

Tarkkuutta on mielestäni myös itsensä tunteminen, omien vahvuuksiensa ja kehityskohteidensa sekä maneerinsa tunnistaminen, niin fyysisesti kuin sosiaalisesti. Puheimprovisaatiassa, liikeimprossa ja improvisoidussa klovneriassa ja maskityöskentelyssä kohtaa jatkuvasti oman itsensä.

Tässä yhtenä päivänä tein havainnon, kun odottelin jalkakäytävällä liikennevaloissa. Toisella puolella katuja valoissa seisoivat nuori nainen. Kun valon vaihduttua vihreäksi lähdin ylittämätön tietä, tapahtui se perinteinen cha cha -askel. Vastaantulijan kanssa siis yritimme ohittaa toisemme, mutta yhtä aikaa samalta puolelta. On käsittämätöntä, miten nopeasti aivot ja keho rekisteröivät tilanteen. Ajattelematta väistää yhteen suuntaan ja lukee toisesta, kuinka hän liikaa samaan suuntaan, sitten aikoo ohittaa toiselta puolelta, jolloin toinen henkilö tekee saman. Tämä liike ei ole mielestäni tietoisia toimintaa, vaan luontainen impulssi. Silti mieli ja keho aistii toisen mikroliikkeistä kuinka tässä tulee toimia. Lopulta aikamme cha chattuamme tulee päätöksen ja sitoutumisen hetki, jolloin päättää, että menee ohi valitsemaltaan puolelta. Sama efekti käy improtessa sekä naamioteatterissa. Jokainen impulssi näkyy katsojalle ja vastaanäyttelijälle, oli se kuinka pieni tahansa. Kun ei ole henkilöä, tekstiä tai scorea, johon tukeutuu, on vain sinä ja instrumenttisi. Sinun kokemuksesi, ajatusmaailmasi, kehosi, äänesi ja impulssit. Improvisoidessa ei voi piilottaa mitään, kaikki näkyy. Kun saat impulssin, joka jää toteuttamatta, se näkyy kehossa. Oma mukavuusalue ja epämukavuusalue paistaa läpi saman tien, myös ihmisen henkilökohtaiset asenteet ja kemiat paistavat läpi. Jos näyttelen ihmisen kanssa, johon en täysin luota verrattuna ihmiseen, jonka kanssa on turvallista tehdä, se vaikuttaa kaikkeen. Näyttelijöiden väliset kemiat ovat aina monen asian summa. Haastavuuden näyttelijöiden välillä voi saada aikaan eriytmisyys, kilpailu, kateus, ennakoasenne ihmisen toimintaan näyttelijänä tai ihmisenä. Myös positiiviset tuntemukset kuten ihastuminen tai jonkun ihmisen puoleensavetävyys vaikuttaa ja näkyy omassa ilmaisussa.

Sitä saa usein itsensä kiinni tekemästä itselle turvallista hahmoa tai ilmaisua. Esimerkiksi minulle ominaista on hölmön näyttöleminen, tai tanssiessa toisteinen liike. Niihin tukeudun usein.

Helpottaa kummasti työskentelyä, kun tietää onko helposti syttyvä, hidas vai nopea luontaiselta rytmiltään, onko status yleensä matala vai korkea, tukeutuuko muihin näyttämöllä, mikä on fyysisesti oma mukavuusalue, eli kuinka lähelle esimerkiksi päästää ihmisiä, kuinka kauan uskaltaa olla epämukavassa paikassa, johtaako vai seuraako mieluummin. Kun näitä asioita alkaa tunnistaa, pystyy niitä aktiivisesti rikkomaan, vahvistamaan tai muovaamaan suhteessa kanssänäyttelijöihin. Kyse lienee siis ihmisen temperamentista.

Temperamentin määritelmä Liisa Keltikangas-Järvisen artikkelista on mielenkiintoinen pohdinto temperamentista ja ihmisen luonnollisesta “lahjakkuudesta” sekä ympäristön vaikutuksesta ihmisen kehitykseen ja ominaisuuksiin.

“Temperamentilla tarkoitetaan joukkoa automatisoituneita, pitkälti perinnöllisiä reaktioita, joiden pohja on keskushermoston reaktiivisuudessa ja aivojen aineenvaihdunnassa. Temperamentti selittää ihmisen säilymisen yksilönä huolimatta kasvuolosuhteiden samanlaisuudesta, koska temperamentti varmistaa sen, että ihmiset kokevat saman ympäristön eri tavoin.” (Keltikangas-Järvinen 2022)

Temperamenttiin liittyy se, miten ihminen toimii luontaisesti tilanteissa ja millainen on ihmisen sisäinen rytmi. Itse olen rytmiltäni melko nopea, se näkyy kärsimättömyytenä ja näyttämöllä ennen kaikkea epätarkkana sählämisenä. Olen myös hitaasti innostuva ja takakenoinen. Analysoin ennen kuin alan räiskimään. Näiden ominaisuuksien johdosta saatan siis näyttäytyä esimerkiksi vaikeasti lähestyttävänä ihmisenä. En ole näistä piirteistäni pahoillani, koska kuten sanoin, kun tunnistaa omia ominaisuuksiaan ja toimintatapoja voi asioihin vaikuttaa ja työskentely helpottuu.

Olen pohtinut ylipäätään ympäristön vaikutusta tarkkuuteen. Vaikuttaako ilmaisun täsmällisyyteen sotilaskoulutuksen tuoma sotilaallinen täsmällisyys, lapsesta asti opeteltu baletti tai aasialaiset kurinalaisuutta vaativat lajit, kuten peking ooppera, jossa

näyttelijä opettelee akrobaattiset temput mahdollisimman eksaktisti? Aasialaisessa kulttuureissa muutenkin traditioiden ja kulttuurin tuoma tarkkuus ulottuu myös esitystaiteen ulkopuolelle. Esimerkkeinä taistelulajit, japanilainen Bonsai¹⁶ tai Tiibetlainen Sand Mandala¹⁷. Ajattelenkin, että jos minua verrattaisiin Aasiassa kasvaneeseen teatteriopiskelijaan, hänen kurinalaisuutensa ja tarkkuutensa on lähtökohtaisesti eri tasoa ympäristön luomien vaikutusten ja kulttuurillisten erojen johdosta. Olen puhunut aiemmin, että tarkkuus ei vie läsnäolosta tai luovuudesta mitään pois. Mietin kuitenkin, vaikuttaako ympäristön tai kulttuurin tuoma täsmällisyys ja olemisen tapa kuitenkin läsnäoloon, herkkyyteen ja luovuuteen. Meidät on opetettu istumaan koulun penkissä nätisti, olemaan hiljaa ja hillitsemään tunteemme julkisella paikalla, en ihmettele, että vaikkapa tunteiden näyttäminen tai räjähtävä reagointi tilanteesta huolimatta ei tunnu luonnolliselta myöskään näyttämöllä, jos se on kielletty koko nuoruutensa ajan. Koko elämänsä baletin tarkkaa muotoa harjoitellut tanssija ei luultavasti osaa päästää sen lainalaisuuksista irti. Vaikka tietoisesti päästäisikin, keho on jo luultavasti ehdollistunut tälle muodolle ja sitä on haastava enää purkaa.

¹⁶ Bonsai on kiinalaislähtöinen käddivällisyyttä vaativa harrastus, jossa kasvatetaan, hoidetaan ja ja trimmataan ruukkupuuta tarkkaan muotoon.

¹⁷ Sand Mandala on Tiibetiläisestä Budhalaisuudesta tullut kuvataiteen muoto, jossa eri värisistä hiekan jyvistä luodaan maalaus.



Näyttelijä harjoittelee tarkkaa fyysistä temppua.
(Kuva 4) Abundance, Feels like flying. Teak 2024 Ohjaus Anna Korolainen-Crevier.
Kuva: Jere J. Aalto

3. RYTMILLINEN TARKKUUS

Rytmillinen tarkkuus on haastava avattava. Minusta tuntuu, että sen vain tuntee kehossaan. Siihen ei ole oikein oppikirjaa. Stanislavski käyttää käsitettä Tempo-rytmi. (Stanislavski 2011. 590) Tämä käsite ei oikein koskaan ole auennut minulle. En ole kovin musikaalinen ihminen, ehkä siitä syystä Stanislavsin musiikin teoriaan pohjaavat kirjoitukset tempo-rytmistä viuhahtavat yli hilseen. Hän lienee tarkoittavan paljolti rytmiä tai tempoa, jolla tekstiä puhutaan ääneen, mutta minulle rytmi on paljon muutakin. Jonkun oman luontaisen rytmin tunnistaminen varmasti auttaa rytmillisen tarkkuuden kehittämisessä. Rytmi riippuu myös tyyllilajista, joissain tyyllilajeissa on oltava nopeampi kuin toisissa. Joissain tyyllilajeissa voi venyttää hiljaisuutta tai hyödyntää staccato- tai legato-ajattelua. Rytmi riippuu myös yleisön energiasta, kuinka etukenossa tai kiinnostuneita he ovat. Näyttelijänä voin johdattaa heidän tunnelmiaan katsomossa. Tähän liittyy aikaisempi kappale esityksen energian hallinnasta ja tilan soinnista. Kuinka ohjata yleisöä ja energiaa, mikä asia kestää pitkittämistä ja milloin taas tarvitaan vauhtia.

Gassot puhuu näyttämöllisesti tai teatterillisesta rytmistä, joka on yllättäen näyttelijän rytmiä hitaampi, kun puhutaan fyysisestä tarkkuudesta. Jotta katsoja ymmärtää ja ehtii sisäistää esitettävän asian, on se tehtävä katsojan rytmissä, rauhassa. (Gassot 2025) Monissa tyyllilajeissa kuten esimerkiksi fyysisessä komediassa tai farsseissa pelataan usein katsojan odotuksilla: katsojalle on esitelty joku asia, he odottavat milloin siihen palataan tai miksi se esiteltiin. Tällöinkin on mentävä katsojan rytmin ehdoilla.

"Jos ei oo hereillä, helposti tapahtuu se, et sä oot liian paljon edellä siinä tarinassa. Sitten sä missaat ne vaiheet, koska, että joku punchline¹⁸ toimii, niin sun pitää ikään kuin käydä kaikki vaiheet läpi. Helppoilla nauruilla sä saatat vesittää sen punchlinen. Elikkä se, että sä rakennat sitä juttua, et tälle välttämättä yleisö ei naura, mutta ne ikään kuin virittyy ja kulkee siinä asiassa mukana ja sitten se niin sanottu arvokkaampi nauru tulee vasta myöhemmin. Pitää olla

¹⁸ Lämpän paras osuus

tarkka sen suhteen, ja myös tarkka itsensä suhteen, että sä vaadit itseltäsi tarpeeksi.” (Gassot 2025)

Koen, että Gassot tarkoittaa liian paljon edellä olemisella sitä, että kiirehtii oleellisten näyttelemisen paikkojen ohi ja menee suoraan oletettuun huippukohtaan, eli asiaan jonka kuvittelee koskettavan tai naurattavan yleisöä. Todellisuudessa yleisö ei ehtinyt mukaan kohtaukseen, koska sen rakentamisessa hätäiltiin tai löysäiltiin ja huippukohta meneekin ohi siitä syystä, että näyttelijä ei ollut tarpeeksi huolellinen tai tarkka tarinan tai kohtauksen rakennusvaiheessa. Eli kuinka asiat voi tehdä todella rauhassa, että yleisö ehtii mukaan, sisäistää asiat tai hengähtää tilanteiden välissä. Jälleen palaan ajatukseen, ettei hökälöi asioiden ohi liian nopeasti. Katsojana tarvitsee aikaa sisäistää A: Mitä henkilö tekee? B: Miksi hän tekee niin?

Ohjasin 2025 syksyllä Muuramen Murmuu-teatteriin Dario Fon näytelmän *Maalareilla ei ole muistoja*. Tyylilaji oli fyysinen komedia ja ohjasin sen harrastajille melko tiukkaan muotoon. Ohjatesa huomasin monesti, etten osaa sanallistaa, kuinka jonkun asian tulisi mennä rytmillisesti. Tunnen näyttelijänä selkeästi kehossani rytmin: näin sen kuuluisi mennä, mutta en osannut ohjata sitä. Jouduin useasti hyppäämään näyttämölle itse kokeilemaan, miten sen selittäisin tarkemmin. Kyseisessä teoksessa kokonaisrytmi oli sitkoinen, paljon sanattomia kohtauksia yleisökontaktilla. Jännite luotiin yleisön odotuksella, eli vihjataan yleisölle tarpeeksi selkeästi, mitä mahdollisesti tulee tapahtumaan ja sitten käännetään oletus pääläelleen. Toinen yleinen vaihtoehto oli lunastaa katsojan oletus, mutta viedä överiin. Annetaan yleisölle se minkä he jo olettivat, mutta tykitetään perään kaikki mikä voi mennä pieleen tai jatkettiin toimintoa liian pitkään, jolloin se tuntuu naurettavan absurdilta. Ohjaamassani näytelmässä myös nopearytmisen ja suurienerginen koheltaminen toimii, mutta se vaatii vastapainoksi tiukan fokuksen yhteen henkilöön, joka toimittaa fyysisen punchlinen kaikessa rauhassa.

Oma sisäinen rytmini on luultavasti rakentunut mykkäelokuvista sekä lapsuudessa ja nuoruudessa katsomistani piirretyistä, sekä myöhemmin sitcom-sarjoista. Piirretyissä (*Looney tunes, Tom & Jerry*) sekä mykkäfilmeissä (Chaplin, Keaton) visuaalinen ja

fyysinen komiikka rakentuu usein katsojan oletukseen ja sen rikkoutumiseen. Rytmii on tärkeässä osassa.

(Zhou 2015)

Esimerkkinä:

Henkilö yrittää hajottaa kookospähkinän. (tavoite)

Lyö kookospähkinää suurella kivellä. (toiminta)

Lyhyt pysähtynyt hetki. (oletus)

Pähkinän sijaan kivi hajoaa palasiksi. (oletuksen rikkominen)

Tämä lyhyt pysähtynyt hetki on kiinnostava, se toistuu melko lailla kaikessa rytmillisessä komiikassa. *Writing for animation* -kirjassa tätä hetkeä kuvaillaan sanalla drop. Se ei aina ole toiminnan jälkeen, se voi olla ennen toimintaa tai punchlinea. Melkein yhtä tyydyttävää on, kun oletus toteutuu, katsojana ymmärrämme mitä henkilö aikoo tehdä, ja tekee sen. Pääsääntöisesti omaa visuaalista ja rytmillistä silmääni hivelee staattinen pysähtynyt toiminto, jonka perään tulee suuri aksentoitu terävä liike, tai päinvastoin. Molemmissa vaihtoehdoissa välissä tapahtuu tämä pysähtynyt hetki, eli drop.

Drop luokitellaan kirjassa kolmeen alalajiin, jotka saattavat risteillä keskenään yhden kohtauksen aikana.

“Drop in Expectation

A drop in expectation is the difference between what the viewer is expecting to happen and what actually happens.

A drop in expectation can also come from a character's reaction. An overreaction to a small event can be funny, but an underreaction to a big event will also give us a laugh. Wile E. Coyote¹⁹ is great at giving a long-suffering look to camera just before he plummets into a canyon. (Beumont & Larson 2021)

Esimerkkinä dropista oletuksessa esityksessäni *Illallinen yhdelle*, henkilöni kompastuu useita kertoja lattialla olevaan taljaan. Yleisö olettaa hänen kompastuvan taas, mutta

¹⁹ Kelju K. Kojootti. Looney tunes piirrettyjen fiktiivinen kojoottihahmo, joka jahtaa Maantiekiitäjää, aina siinä epäonnistuen.

tällä kertaa hän käveleekin ohi eikä kompastukaan. Hauskuuden tuo henkilön ilahtunut reaktio tajutessaan itse, ettei kompastunut. Ilo ei kestä kauan, sillä takaisin tullessaan hän kompastuu taas.

”Drop in Status

A drop in status happens when a character's status is diminished in some way.
(Beumont & Larson 2021)”

Parhaita esimerkkejä dropista statuksessa ovat kerskailijat. He kehuskelevat voimillaan tai taidoillaan yhdessä tilanteessa ja kaikki paljastuu pelkäksi puheeksi, kun tilaan astelee korkea arvoisempi tai vahvempi henkilö, tai kun henkilö joutuu todistamaan puheensa toiminnassa ja mokaa. Commedia dell'arten maskityöskentelyssä on selviä esimerkkitapauksia statuksen putoamisesta. Arkkityyppihahmot, Matamore, Pantalone ja Il Dottore edustavat kaikki tietyiltä osin kehuskelevaa henkilöä, joka kuitenkin tosipaikan tullen mokaa ja eikä osaa tai tiedä sitä mitä väittää.

”Drop in Normality

The drop in normality is the difference between what we would consider
"normal" and what actually happens.” (Beumont & Larson 2021)”

Ohjauksessani *Maalareilla ei ole muistoja* on esimerkkutilanne oletuksesta normaalin ja absurdin välillä. Kohtauksessa talon emäntä jahtaa hiirtä. Hiirtä nuketetaan ja se pakenee aina hiirenkoloon emännän saavuttamattomiin. Yhtäkkiä koloon mennyt pehmoleluhiiri vaihtuukin ihmisen käteen, joka näyttää keskisormea ja molla emäntää. Näin oletus normaalista hiirestä vaihtui absurdiin.

Hyvä esimerkki dropista on *M/S Romantic*²⁰ sarjasta, jossa Hannu-Pekka Björkmanin näyttämä henkilö paiskoo kaapin ovea kiinni raivoissaan. Hän huutaa ja paiskoo ovea, joka ei suostu menemään kiinni. Raivoamisen jälkeen tulee pysähtynyt hetki. Tämän jälkeen hän painaa rauhallisesti yhdellä sormella kaapinoven nätisti kiinni. Ylipäättään terävät liikkeet ja aksentit ovat rytmillisesti tarkkoja. Animaatiossa liike on väkisininkin tarkkaa ja aksentoitua, koska piirretyistä puuttuvat fysiikan lait, jotka valitettavasti

²⁰ Jani Volasen ja Tommi Korpelan luoma Suomalainen minisarja vuodelta 2019.

meitä ihmisiä rajoittavat. Niin piirretyissä, mykkäfilmeissä, kuin sitcom-sarjoissakin rytmillistä komiikkaa tukee vahvasti äänimaisema. Mykkäfilmeissä ja piirretyissä läpisävelletty, yleensä klassinen musiikki tai ragtime-piano rytmittää tapahtumia, kuten myös harkitut äänitehosteet kuten kongit, symbaalit ja vetopillit. Sitcom-sarjoissa huumoria ohjaa laughtrack eli valmiiksi nauhoitettu naururaita. Rytmillinen tarkkuus ja komiikka ei synny siis pelkästään henkilön toiminnasta itsestään, vaan sitä tukee synkronoitu äänisuunnittelu, joka tehostaa haluttua vaikutelmaa.

Pitkän improvisaation kurssilla huomasin hyvin, kuinka kauan yleisö kestääkään hiljaisuutta, kun näyttelijät ovat sitoutuneita siihen. Vaikka oma sisäinen rytmi laukkaa, kun pää on tyhjä ja pitäisi vastata jotain, tehdä jatkopalaa, niin yleisö kestää, jos intensiteetti on kohdillaan. Tällä tarkoitan sitoutunutta näyttelijää, joka on tilanteen päällä, pitää kohtauksen ja tunnetilan elossa, vaikka ei vielä tiedä mihin ollaan menossa.

Pöysti kertoo rytmiiinkin olevan yhteispeliä, joka vahvistaa ajatustani tarkkuuden vaikutelmasta. Näyttelijä ei voi yksin luoda tai kannatella teoksen rytmiä.

“Koko ajan on takaraivoissa rytmiajattelu. Välillä se voi olla myös, joku sinfonia tai eri stemmat ja jokaisella on oma osa siitä. Siihen kuuluu myös lavastus ja valot ja äänet ja kaikki ovat sitä osa sitä sinfoniaa. Niin kun Kaurismäellä toi rytmi on aivan olennainen. Niinkuin myös tän Pirkko Saision tekstin kohdalla²¹, että rytmi on kaikki kaikessa. Joko se kuolee se hetki tai menee eteenpäin, tai yllättyy, tai jaksaa pysyä jossain hetkessä ja vielä venyttää sitä, se on tosi mahtavaa ja huomattavaa.” (Pöysti 2025)

²¹ *Orenda*. Pirkko Saision Käsikirjoittama ja Pirjo Honkasalon ohjaama suomalainen draamaelokuva vuodelta 2025.



Näyttelijät osaavat koreografian tarkasti.

(Kuva 5) Maalareilla ei ole muistoja. Murmu Teatteri 2025. ohj.: Aapo Salonen

(Kasper Colliander, Sakarias Liukko)

Kuva: Risto Pätsi

4. TARKKUUDEN VAIKUTELMA

Tarkkuus on tietenkin monen asian summa, eikä aina pelkästään näyttelijän käsissä. Onko todella siis kyse näyttelijän tarkkuudesta vai vaikutelmasta, joka syntyy monista asioista kuten ääni- ja valosuunnittelusta, puvuista, maskeerauksesta, lavastuksesta, dramaturgisista ja ohjauksellisista valinnoista. Kameralle näytellessä edellisten lisäksi vaikutelmaan vaikuttavat kuvakulmat, leikkaus, värisuunnittelu ja muu audiovisuaalinen tarinankerronta.

Espanjalainen vankilasarja *Vis a vis*²² on hyvä esimerkki puvustuksen luomasta tarkkuuden vaikutelmasta. Jokaisella vangilla on kokonaan keltaiset vangin vaatteet, mutta henkilöiden persoonaa sekä vankilan hierarkioita ja ympäristöä syventää, kuinka haalareita stailataan. Eräällä hahmolla vankilapaidan kaulukset ovat joka kuvassa ylhäällä. Se antaa näyttelijälle yksityiskohdan, jonka kanssa näytellä sekä syventää tämän persoonaa.

En muista kuka minua on joskus ohjeistanut olla puuttumatta kirjailijan tekstiin ja kunnioittaa sitä. Ohje oli siitä syystä, että kirjailija on miettinyt asiat valmiiksi, jotta minun ei tarvitse näyttelijänä käyttää siihen aikaa. Kirjailija on toivon mukaan ajatellut sanavalinnat ja lauserakenteen valmiiksi ollakseen tehokas siinä, mitä lauseillaan tahtoo todella sanoa. Aina näin ei kuitenkaan ole, mutta ihannetilanteessa asiat on mietitty.

Joskus huomaa, että elokuva tai teatteriesitys on niin hienosti kirjoitettu tai ohjattu, että näyttelijänä on todella helppo suorittaa tehtävänsä. Tällaisia teoksia oppii myös katsomosta analysoimaan. Henkilöiden pyrkimykset ja esteet on luotu niin selkeästi ja tunnistettavasti, että informaatio välittyy katsomoon heti, tulee fiilis, että ymmärtää mitä henkilö käy läpi. Meidät on tutustutettu henkilöihin siinä määrin, että kannustamme heitä, olemme kiinnostuneita ja huolissaan heistä. Meille on jo muodostunut tunneside, joka vaikuttaa katsomiskokemukseemme ja antaa tarinan käännteille suuremman merkityksen. Näissä tilanteissa saa itsensä kiinni ajattelemasta: kuinka voikaan näytellä noin tarkasti jonkun tunnetilan? Mutta minua katsojana on jo johdateltu dramaturgisin

²² Vis a vis (lukkojen takana) 2015-2019 Espanjalainen vankiladraamasarja.

keinoin johonkin suuntaan ja näyttelijä, joka toimittaa tehtävänsä kera valaistuksen ja äänisuunnittelun onnistuu koskettamaan minua katsojana. Kyse ei ole pelkästään näyttelijän lahjakkuudesta, vaan vaikutelmasta, johon edellä mainitut asiat ovat väkisinkin vaikuttaneet.

David Mamet summaa kirjassaan vaikutelmaa seuraavanlaisesti:

“Yleisö hyväksyy kaiken, mitä heillä ei ole syytä olla uskomatta. Tarkoitan tätä: juhlissa meille osoitetaan nuorta naista huoneen toisella puolen ja kerrotaan, että hänellä on viisisataa miljoonaa dollaria. Alamme nyt katsoa häntä hieman eri tavalla. "Ahaa", ajattelemme, "noin rikkaat siis käyttäytyvät. Noin he juovat teetä tai sytyttävät savukkeen. Haa, miten merkillistä. Monella tapaa ihan kuin kuka tahansa” (Mamet 1997. 142)

Luemme siis henkilöä ja tilannetta annetun informaation perusteella, koska olemme alttiita vaikutuksille.

Myös tietynlaiset kohtausten sanelemat asiat voivat vahvistaa tai heikentää tarkkuuden vaikutelmaa, kuten kohtausten rytmi. Voi olla, että hitaampirytmisen henkilö muuten nopeassa kohtauksessa nousee tarkemmaksi muita. Henkilön korkeampi tai matalampi status muihin nähden saattaa myös luoda vaikutelman tai toisenlaisen lähtökohdan näyttelijäntyöllisen tarkkuuden tekemiselle. Myös tyyllilaji, esitysmuoto tai yleisösuhte voi vaikuttaa merkittävästi tarkkuuden vaikutelmaan.

Mietin paljon neljättä seinää ja yleisösuhdetta. Uskon että monologissa tai esityksessä, jossa puhutaan suoraan yleisölle tai käytössä on fyysisen teatterin periaatteet, tarkkuus nousee korkeampaan asemaan. Kun esiintyjä on suorassa kontaktissa katsojaan ja katsomon reaktiot huomioidaan ja niitä kommentoidaan, tuntee katsoja olevansa erityinen ja ilmaisu voi vaikuttaa tarkemmalta. Jos esiintyjä pitää katsojan koko ajan mukana ja puhuu suoraan tälle, eittämättä katsoja tuntee olevansa erityinen tai osa kokemusta. Katsojalle ja esiintyjälle muodostuu henkilökohtaisempi syvempi suhde ja katsoja saattaa nähdä näyttelijäntyön kiinnostavampana tai tarkempaan, syntyy siis tarkkuuden vaikutelma. Tämän suhteen muodostumiseen vaikuttaa esiintyjän

vilpittömyys ja avoimuus katsojaa kohtaan. Olisiko kokemus tarkkuudesta sama, jos neljäs seinä suljettaisiin kokonaan ja näyttelijä tekisi kaikki samat näyttelijäntyölliset valinnat ilman suoraa yleisösuhdetta? En tiedä, vastaus riippunee tyyilajista.

4.1. TARKKUUDEN VAIKUTELMA NÄYTTÄMÖLLÄ

Katsojana on äärimmäisen tyydyttävää, kun näyttelijä osuu liikkeellisesti valo- tai ääni-iskuun, leikkaa kohtauksesta toiseen saumattomassa yhteistyössä äänen ja valon kanssa. Näyttelijä toimittaa punchlinen juuri oikeaan kohtaan vastaanäyttelijän syötöstä dialogin lomassa.

Uskon, että myös yleisösuhteella on suuri merkitys tarkkuuden vaikutelmaan. Kun katsojana koemme olevamme mukana esityksessä, niin esityksestä tulee merkittävämpi ja ilmaisu saattaa tuntua vaikuttavammalta. Valitettavan useassa esityksessä tuntuu, että katsojan ja esiintyjän välissä on muuri. Ihmiset ovat niin vahvasti eri positioissa, etteivät tunne olevansa yhteydessä. Minä olen katsoja ja sinä olet esiintyjä, minä maksoin lipun ja sinä viihdytät minua. Tällöin katsomon ja näyttämön välille muodostuu ikään kuin muuri, ja katsoja ja esiintyjä eivät ole yhteisen kokemuksen äärellä. Katsojalla on kuitenkin aina oletus saada esityksestä tai esiintyjältä jotain merkityksellistä, ajateltavaa, tunnettavaa tai viihdykettä. Ajattelenkin, että kun esiintyjä pitää katsojan koko ajan mukanaan ja tarjoilee sanomaansa suoraan yleisölle, on helpompi katsoja pysyä perässä ja kiinnostuneena. Esiintyjän asia koskettaa sinua katsojana, tai luo yhteenkuuluvuuden tunteen, kun koko sali nauraa, itkee tai pelkää samanaikaisesti. Tämä yhteisöllinen kokemus edesauttaa siis tarkkuuden havainnoimista. Esiintyjä tekee kaikki tarkat toimintansa ja temppunsa yleisön silmien alla tai suoraan yleisölle. Yhteisöllisyyden kokemustahan ei voi pakottaa ja se voi syntyä monista asioista, minulle se tarkoittaa sitä, että yleisösuhte on mietitty esityksessä jollain tavalla. Katsojat on otettu mukaan esitykseen, roolittamalla yleisö, neljäs seinä on poistettu kokonaan tai yleisön kulloinenkin energia vaikuttaa näyttelijöihin ja esityksen kulkuun.

Dario Fo²³ käytti esityksissään usein ilveilijähahmoa, jonka tehtävä oli lämmitellä yleisöä ja kertoa lyhyesti teoksen premissi. Murtaa jää katsojan ja esiintyjän välillä, jolloin päästää oletuksesta, että esiintyjä viihdyttää tai hauskuuttaa katsojaa, vaan ollaan yhteisen asian äärellä. (Fo 2004, 77) Samankaltaista tekniikka olen nähnyt muun muassa Ismo Apellin käyttävän kesäteatteriesityksissään, kun hän hauskuuttaa yleisöä

²³ Aikansa merkittävimpiä teatterintekijöitä Italiassa.

esipuheella ja suorittaa arvannon katsojien kesken. Kun yleisö on lämmitelty ja valmiiksi asian äärellä, muuttuu teos yhteisölliseksi kokemukseksi. Tästä lähtökohdasta on ehkä helpompaa heittäytyä teoksen vietäväksi tai vaihtoehtoisesti unohtaa realismin taso, jolloin tekijällä ja kokijalla on yhteinen sopimus teoksen logiikasta.

Fyysisen teatterin, kuten miimin ja klovnerian peruseriaatteisiin kuuluu pitää yleisö mukana. Ottaa huomioon yleisön reaktiot ja tarjoilla heille lazzeja sen mukaan, miten ne uppoavat. Ylipäätään pitää katsekontaktia suoraan yleisöön ilman neljättä seinää. Ilmaista reaktiot yleisön kautta, kysyä ja kommentoida yleisölle näyttämön tapahtumia ja henkilön ajatusmaailmaa.

Gassot puhuu platformin tai pohjatyön rakentamisesta, eli kohtauksen rakentamisesta alusta, tai peruskivistä, joiden päälle voidaan jatkaa rakentamista. Myös näyttelijäntyön lehtori Tiina Pirhonen käyttää termiä improvisaation kontekstissa. Pitkän improvisaation ensimmäiset kohtaukset on rakennettava huolella, katsojan ja esiintyjien tulee ymmärtää: keitä, missä, miksi? Vasta silloin henkilöiden välisiä suhteita voi syventää ja heidän matkansa tuntuu katsojalle merkittävältä.

Oli kyse sitten improsta tai fyysisestä harjoittelusta teatterista, kun kohtauksen tai Lazzin premissi ja lähtötilanne on luotu ja selvennetty katsojalle, voi sitä alkaa rakentamaan, syventämään ja tarkentamaan. Jos platformin kanssa hosuu tai jättää sen rakentamatta, on kohtaus haastavammin luettavissa. Yleisö antaa paljon anteeksi ja hyväksyy valintoja, kun ne on ensi kerran rakennettu selkeästi ja ymmärrettävästi. Gassot kertoo haastattelussamme kokemuksen heikosta platformin rakentamisesta.

Mulle oli helvetin hyvä edellinen esitys²⁴ ja mä en ollut tarpeeksi nöyrä aloittamaan. Mä jatkoin sitä vanhaa esitystä olettaen, että ne ihmiset on jotenkin valmiita siihen. Mä en tehnyt sitä rakennustyötä tarpeeksi, mä lähdin liian voimakkaasti tarjoamaan pelejä sille yleisölle, mutta ne ei ollut valmiita siihen. Elikkä mä aloin uskoa, että mä oon nero, että mitä tahansa mä teenkin, niin se toimii ja sitten tulikin, että ei hitto tää ei toimi. Sitten mun pitää vetää takaisin ja lähtee taas uudestaan olemaan siinä hetkessä ja tekemään tän päivän esitystä.

²⁴ *Rakkaudesta sähköön* - sanaton fyysisen komedian esitys, Suomen kansallisteatteri 2025

Usein tapahtuu näin, jos on ollut vitun hyvä veto, niin sä et jotenkin malta luopua ja pidät kiinni siitä. (Gassot 2025)

Gassot kertoo, kuinka platformin rakentaminen oli jäänyt ohueksi ja yleisö ei ehtinyt hänen mukaansa näyteltävään esitykseen ja hetkeen. Tilanne on tunnistettava ja mielestäni tällöin yleisö ja esiintyjä ei ole yhteisen kokemuksen äärellä ja tarkkuuden vaikutelma kärsii. Näyttelijä on jo edellä ja näyttelee tilanteet, ehkä laiskasti, epäselvästi, hätäisesti tai hyppii olennaisten osien ohi, ikään kuin suoraan jälkiruokaan. Varmana siitä, että yleisö tajuaa ja on mukana, koska olivathan he eilenkin. Tai näyttelee huolettomasti tai laiskasti, koska on kiinni edellisen esityksen kokemuksessa. Sen sijaan rakennustyö ja tunnelman virittäminen täytyisi tehdä huolellisesti jokaista esitystä ja yleisöä varten.



Näyttelijä harjoittelee tarkkaa kuuntelua, mielikuvia ja tunneilmaisua.

(Kuva 6) Lemminkäisen äiti. Ryhmäteatteri 2024. Ohjaus Eero-Tapio Vuori.

(oik. Nana Saijets)

Kuva: Mitro Härkönen

4.2. VAIKUTELMA KAMERASSA

Sanonta kuuluu: “Elokuva tehdään leikkauspöydällä”. Ymmärrän, miksi fraasi on vakiintunut sanonnaksi, sillä uskon sen olevan osittain totta. Kameran kanssa työskennellessä visuaalinen tarinankerronta on huomattavasti suuremmassa asemassa, kuin teatterissa.

Tietynlaisessa valaistuksessa, ja kuvakulmasta näyttelijä näyttää aivan toisenlaiselta. Samoin kohtauksen fiiliksen ja jopa tyyllilajin saa vaihdettua, kuva-, ääni- ja valosuunnittelulla hyvin erilaiseksi. Myös neutraalit kasvot saa eri näköiseksi, riippuen mistä valon niihin heijastaa.

Myös raha ja taiteellinen vapaus astuvat kuvaan tarkkuuden kanssa. Jackie Chan sekä Buster Keaton olivat molemmat vastuussa elokuvistaan. Kun tuotannolla on rahaa, osaava tiimi ja taiteellinen vapaus, tulee elokuvista merkittävästi parempia. Voimme verrata Jackie Chanin elokuvia, jotka hän on itse tehnyt Hong Kongissa, niihin joissa hän näyttelee Amerikassa. Amerikassa budjetti ja aika on pienempi, ja hänellä on vähemmän taiteellista vapautta ja valtaa, joten lopputulos on heikompi. Koreografioita ja fyysistä komiikkaa ei ehdi harjoitella tai kuvata niin monta ottoa kuin haluaisi. Tällöin täytyy turvautua kuvakulmiin, heiluvaan kameraan ja leikkaukseen, jolla yritetään piilottaa epätarkkuudet liikkeessä. (Tony Zhou 2014.)

*Breaking Bad*²⁵ on loistava esimerkki sarjasta, jonka kaikki osa-alueet: audio-visuaalinen tarinankerronta, käsikirjoitus ja ohjaus tukevat tarkkaa näyttelijäntyötä. Visuaalinen tarinankerronta piirtää henkilöiden kulloisenkin mielentilan ja suhtautumisen käsillä oleviin asioihin niin selkeästi, että jo valmiiksi lahjakkaiden tarkkojen näyttelijöiden työ nousee astetta tarkemmaksi.

Toinen hyvä esimerkki on Sir Anthony Hopkins näyttellessä Hannibal Lecteriä elokuvassa *Uhrilampaat (Silence of the lambs)*²⁶ jota analysoin tarkemmin.

²⁵ Amerikkalainen Rikosdraamasarja 2008-2013. Luoja: Vince Gilligan.

²⁶ Amerikkalainen Trilleri vuodelta 1991. käsikirj. Ted Tally, ohj. Jonathan demme.

Hopkinsin henkilöä näytetään elokuvan mittaan nähden verrattavan vähän aikaa, silti hänen ikonisesta roolisuorituksestaan hän ansaitsi Oscar-palkinnon 1992. Mielestäni Hopkinsin ensimmäisessä kohtauksessa on äärimmäisen tarkkaa näyttelijäntyötä, tai ainakin tarkkuuden vaikutelma välittyy vahvasti. Kohtauksessa F.B.I:n rikostutkijakokelas Sterling (Jodie Foster) tulee tapaamaan Hannibal Lecteriä (Anthony Hopkins) vankimielisairaalaan. Kohtaus on rakennettu dramaturgisesti ja ohjauksellisesti äärimmäisen taidokkaasti. Henry Boysley analysoi kohtausta video-esseessään kattavasti:

Ensinnäkin jo ennen kohtausta Lecteristä puhutaan hyvin pahaenteiseen, jopa yliluonnolliseen sävyyn, kerrotaan katsojalle hänen uhreistaan ja raaosta teoista. Sterlingiä varoitetaan pitämään äärimmäistä varovaisuutta hänen kanssaan, olemme myös nähneet minkälaiset turvatoimet vankimielisairaalaan on. Seuraavaksi katsojan mielikuvitusta kiusoitellaan näyttämällä mielisairaalan muiden sellien asukkeja, toinen toistaan mielipuolisempia, ja käytävän päässä on kuitenkin pahimmista pahin. Ennen kuin pääsemme näkemään näyttelijän työssään valkokankaalla, meillä on käsitys ja mielikuva henkilöstä: Millainen hän on? Mitä hän on tehnyt historiassa? Miksi hän on vaarallinen? Ja kuinka hänen kanssaan tulee toimia?

Kun vihdoinkin näemme Lecterin ensi kertaa, hän on lasiseinän takana sellissään seisten ryhdikkäänä odottamassa, kuin tietäisi että häntä tullaan puhuttelemaan. Elokuvassa on myös epätyypillisiä kohtauksia, joissa henkilöt katsovat suoraan kameraan, jolloin katsoja tuntee asioiden henkilökohtaisuuden ja immersion tarinaan, sekä Lecterin yliluonnollisen vaikutelman. Lavastuksellakin kerrotaan katsojalle, että hän on vaarallisempi kuin muut, muissa selleissä on kalterit, hänen sellissään lasinen seinä, jossa on vain muutama pieni reikä ilman vaihtumisen ja äänen kuuluvuuden kannalta. Eittämättä puvustus, maskeeraus ja valaistus luovat henkilöstä kuumottavan kalpean ja kylmän oloisen ja äänisuunnittelu vahvistaa kohtaukseen jännitettä. Tässä on jo paljon visuaalista tarinankerrontaa, joka vahvistaa katsojan mielikuvaa henkilöstä ennen yhtäkään repliikkiä. Nämä elementit tukevat Hopkinsin tarkkaa näyttelijäntyötä. Ajatus yliluonnollisen näyttelemisestä on itsessään melko haastava tehtävä, mutta elokuvassa käytetyin keinoin se saavutetaan mielestäni onnistuneesti.

Koko kohtauksen Lecterillä on ylästatus. Sterling on tullut paikalle pyytämään Lecteriltä vastausta F.B.I:n väkivaltarikollisten pidätysohjelman kyselylomakkeeseen ja haastattelemaan tätä, pomonsa pyynnöstä.

Myöhemmissä kohtauksessa, hän pyytää tietoja sarjamurhaajatutkinnan kanssa. Vain Lecter voi antaa tarvittavat tiedot hänelle. Lecterillä on tilanteessa kaikki valta. Hän vaatii sellistään ja Sterling joutuu vastaamaan vaatimukseen, vaikka silmin nähden hänen pitäisi olla näistä kahdesta se vapaa. Toisessa kohtauksessa Sterling saapuu vankilaan vesisateessa ja istuu lattialle tukka ja vaatteet märkänä, kun taas Lecter leikottelee sellissään tyytyväisen oloisena.

Heidän statuseroaan kuvataan myös kuvakulmilla. Lecterin lähikuva on joka kerta suurempi kuin Sterlingin, myöhemmin kohtauksessa Lecter seisoo ja on korkeammalla, siinä missä Sterling istuu. Tämä kuvaa heidän statuseroaan ja valta-asetelmaa. (Boysley 2017)

Selvän statuksen lisäksi molempien henkilöiden tahdonsuunnat ovat katsojalle selkeitä. Sterling haluaa tietoja murhaajasta, jota yrittää saada kiinni. Lecter haluaa kuulla kivuliaita henkilökohtaisia muistoja Sterlingistä, sekä siirtoa ikkunalliseen selliin. Katsoja tietää Lecterin olevan erittäin älykäs entinen psykiatri sekä yliluonnollisen taitava manipuloija. Se luo vahvan vaaran tunnun henkilöön ja jännitteen kohtaukseen, vaikka fyysisesti Sterling ei ole vaarassa.

Just for observation videoesseessä taas nostetaan esiin Hopkinsin näyttelijäntyöllisiä valintoja samaisesta kohtauksesta. Hän muuttaa ääntään leikkisästi tilanteen mukaan, kiusaa Sterlingiä tämän aksentista, ja esimerkiksi puhuessaan synnistä hän sihahtaa käärmeen tavoin. Hopkins kertoo myös itse käyttäneensä kohtauksessa näyttelijäntyöllistä valintaa olla räpyttelemättä silmiään, joka on melko luonnotonta ihmiselle. (Hopkins 1992, 3:25-4:34) Se tuottaa tietynlaisia mielikuvia katsojalle ja outouden tunteen henkilöä kohtaan, vähintään alitajuntaisesti.

Jodie Foster näyttelee taitavasti Hopkinsin kanssa, hän nostaa myös Hopkinsin henkilön statusta ja karmivuutta. Foster näyttelee Sterlingin pelokkaana harjoittelijana, joka on

paineisen tehtävän edessä, vaikka kohtauksessa hänen henkilönsä ei ole fyysisesti vaarassa. Hopkins taas näyttelee henkilön rauhallisesti, itsevarmasti ja karismaattisesti. Hopkins ei näyttele henkilöä suoranaisesti pahana, yliluonnollisena tai pelottavana vaan antaa paljolti visuaalisen tarinankerronnan, kohtauksen ja vastaanäyttelijän puhua puolestaan, eli luoda vaikutelman katsojalle pakottamatta. Paikka paikoin Lecter vaikuttaa hyväkäytöksiseltä ja jopa mukavalta Sterlingiä kohtaan, ensimmäisen kohtauksen lopussa hän puolustaa Sterlingiä vangilta, joka käyttäytyi huonosti tätä kohtaan ja ehdottaa apuaan tutkinnan kanssa. Hopkins ei siis näyttele tekstin mukaan vaan tekstiä vastaan. Kohteliaasta ja ystävällisen oloisesta ihmisestä tulee epäilyttävä ja vaarallinen, kun me katsojana tiedämme mihin hän pystyy ja mitä hän on tehnyt, silti hän näyttää olevan kaikkea muuta, kuin mitä tiedämme.

On mielestäni lohduttava ajatus, että näyttelijänä ei ole yksin vastuussa vaikutelmasta tai edes roolityöstään, sitä tukevat niin monet asiat. Yhtä aikaa kauhistuttaa kontrollin puute, mitä tilaa jää luovuudelle ja ammattitaidolle, jos suurin osa kohtauksesta on jonkun muun käsissä. Yhtä helposti kun tiimi saa näyttelijän loistamaan, voi se saada hänet myös sammumaan.

LOPUKSI.

Tämä kirjallinen tuotos on kirjoitettu sotkuisessa yksiössä, kahviloissa, Vaasankadun kapakoissa sekä erilaisissa junaan muistuttavissa kulkuvälineissä. Tekstiä tuli nopeasti ja vaivattomasti, editointivaihe oli pitkästyttävä, kuten usein esitystäkin tehtäessä.

Kirjoittaessa minulle kirkastui paljon näyttelijäntyöstä ja taiteesta, etenkin teoriatasolla. Haastehan on aina tuoda teoria käytäntöön, jotta se palvelee kutakin teosta ja kohtausta. Pääsykokeissa, kun Knihtilä haastatteli minua, muistan sanoneeni, että näyttelemisessä kiehtoo sen yksinkertaisuus ja monimutkaisuus yhtä aikaa. Yhä enemmän uskon, että näyttelemisessä oikeasti tärkeät asiat on yhden käden sormilla laskettavissa. Läsnaolo, rohkeus, ajatus... ja muutama muu, jotka vaativat vielä hiukan kirkastamista. Näiden muutaman tärkeän näyttelijäntyöllisen asian käytäntöön paneminen onkin yllättävän haastavaa. Kun kohtauksessa ja omassa näyttelemisessäni joku hiertää, huomaan jonkun maailman yksinkertaisemman asian puuttuvan. Tiedän sen olevan tärkeä, oleellinen, jopa itsestäänselvyys, mutta silti olen unohtanut sen näyttämölle astuessa.

Alkuperäisessä Uhrilampaat kirjassa Hannibal Lecterillä on kuusi sormea. Jos minulla olisi kuusi sormea, ehkä tarkkuus olisi se yhden käden sormilla laskettava kuudes tärkeä asia.

Mitä tarkkuus kenellekin on, on edelleen hämärää. Jaa onko se tarpeellista, riippuu varmasti tyylilajista ja kohtauksen laadusta. Minä tiedän, mitä se minulle tarkoittaa. Se on minun praktiikkani, näen monet asiat sen kautta, ihailen sitä muissa ja tavoittelen sitä itsessäni

Yhteenvetona uskon, että tarkkuutta voi ja kannattaa harjoitella, mutta se vaatii työtä ja kurinalaisuutta. Kasvatusympäristö ja kulttuurilliset vaikutteet muovaavat vahvasti ihmisen tarkkuutta läpi elämän.

Kysymys tarkkuuden mekaanisuudesta vaivaa minua edelleen, mutta ehkä sekin on vaikutelma-asia. Mikä näyttäytyy kenellekin tarkkuutena, mikä hengettömän mekaaniselta ja mikä läsnäolevalta? Minulle tarkkuus luo raamit ja rajat, joissa leikkiä, ankkurin, johon kiinnittyä. Huomaan toki erilaisten ohjenuorien ja sääntöjen eri

tyylilajeissa luovan erilaista kahlitsevuuden tunnetta, joten uskon, että jokainen näyttelijä löytää omat praktiikkansa ja työvälineensä, joilla hallita vapautta ja rajoja.

Kiitos, nähdään!

Lähteet

Beumont, Laura & Larson, Paul 2021. *Writing for animation*. New York: Bloomsbury publishing Inc.

Buffa, Aira 1989. *Piru periköön ilveilijän, Johdatus Dario Fon teatteriin*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Creativity*. New York: HarperCollins.

Fo, Dario 2004. *Seitsemän ensimmäistä vuottani ja muutama niiden lisäksi*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Kelttikangas-järvinen, Liisa 2022. *Temperamentti - mitä se on ja mihin se vaikuttaa?* Helsinki: Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim.

Laban, Rudolf. 1975. *Modern educational dance*. Great Britain: Macdonald and Evans.

Lecoq, Jaques 2006. *Theatre of movement and gesture*. Iso-Britannia : Routledge.

Mamet, David 1997. *Tosi ja Epätosi: Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Helsinki: Terra Cognita.

Salonen, Aapo 2024. *Ajatelmia näyttelijäntyön tarkkuudesta*. Kandiportfolio. Taideyliopisto, Teatterikorkeakoulu.

Stanislavski, Konstantin 2011. *Näyttelijän työ*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi

Tšehov, Mihail. 2017. *Mihail Tšehov: Näyttelijäntyön tekniikasta*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Verkkolähteet

Boysley, Henry. 2017. "How To Terrify The Audience" *The Closer Look*.

video-essay. Youtube. 29.10.2017. 10:05. Katsottu: 6.9.2025

<https://www.youtube.com/watch?v=EzRHGS-HUdE&t=11s>

Dokumentti Jouko Turkasta. Yle areena. 23.2.1984. 48min. Katsottu: 16.9.2025

<https://areena.yle.fi/1-50164013> (25:53 - 30:23)

Hopkins. Anthony. 1992. "Anthony Hopkins Reveals Why He Didn't Blink While Playing

Hannibal." *The Dick Cavett Show*. Video interview.. Youtube. 24.4.1992. 5:50. Katsottu:

6.9.2025. <https://www.youtube.com/watch?v=rkh-bOujn40>

"How Anthony Hopkins Improvised as Hannibal Lecter." *Just an Observation*. video-essay.

youtube. 28.10.2024. 16:54. katsottu: 6.9.2025

https://www.youtube.com/watch?v=_YpAH8ufRwY

Streep. Meryl. 2000. "Streep on Postcards from the Edge: Reel Pieces with Annette Insdorf."

The 92nd Street Y, New York. Video Interview. Youtube. 14.11.2000. 1:05:26. Katsottu 1.6.2025.

<https://www.youtube.com/watch?v=EzuEJj4Kxho>

Uhrilampaat. Elokuva. Strong Heart Production 1991. katsottu 6.10.2025

Zhou, Tony. 2014. "Jackie Chan - How to Do Action Comedy" *Every Frame a Painting*.

Video-essay. Youtube. 3.12.2014. Katsottu 25.1.2026.

https://www.youtube.com/watch?v=Z1PCtIaM_GQ

Zhou, Tony. 2015. "Chuck Jones - The Evolution of an Artist" *Every Frame a Painting*.

Video-essay. Youtube 16.7.2015. Katsottu 27.1.2026.

<https://www.youtube.com/watch?v=kHpXle4NqWI>

Henkilöhakemisto

- Aalto, Jere J.** (Ottanut kuvan: 4) s.36
- Asad Alkhatib, Youssef.** Näyttelijä, kurssikaveri, Suomi s.31
- Atkinson, Rowan.** Näyttelijä, Britannia s.7
- Bates, Kathy.** Näyttelijä, Usa s.7
- Beumont, Laura.** Kirjailija. Britannia. s.39
- Björkman, Hannu-Pekka.** Näyttelijä, Suomi s.40
- Boren, Mirja.** (Ottanut kuvan: 1) s.13
- Boysley, Henry.** Esseisti. Britannia. s.51
- Chan, Jackie.** Näyttelijä, Stunt koreografi. Kiina s.7
- Chaplin, Charles “Charlie”.** Näyttelijä, Ohjaaja. Britannia. 16.4.1889 - 25.12.1977. s.38
- Chekhov, Michael.** Teatteritieteilijä, näyttelijä. Venäjä. s.14
- Colliander, Kasper,** Harrastajanäyttelijä, Suomi (Kuva 5) s.42
- Culkin, Kieran.** Näyttelijä, Usa s.7
- Cusack, Joan.** Näyttelijä, Usa. s.7
- Demme, Jonathan.** Kirjailija, ohjaaja, tuottaja. Usa 22.2.1944 - 26.4.2017. s.50
- Eero-Tapio Vuori.** Ohjaaja. Ohjauksen opettaja (teak). Suomi. s.29
- Fo, Dario.** Ohjaaja, näyttelijä, kirjailija, teatteritieteilijä. Italia. 24.3.1926 - 13.10.2016. s.14
- Foster, Jodie.** Näyttelijä, Usa. s.51
- Gassot, Marc.** Näyttelijä. vieraileva opettaja (Teak) Suomi. s.8
- Gaulier, Philippe.** Näyttelijä, opettaja, teatteritieteilijä. Ranska. 4.3.1943 - 9.2.2026. s.21
- Gilligan, Vince.** Kirjailija, ohjaaja. Usa. s.50
- Griffin, Ted.** Kirjailija. Usa. s.22
- Haji, Sherwan.** Näyttelijä, ohjaaja. Suomi. s.15
- Heiskanen, Kari.** Näyttelijä, ohjaaja. Suomi. s.25
- Honkasalo, Pirjo.** Ohjaaja, kirjailija. Suomi s.41
- Hopkins, Anthony.** Näyttelijä. Usa. s.50
- Härkönen, Mitro.** Valokuvaaja. Suomi. (ottanut kuvat: 2, 3, 6) s.23
- Järvenpää, Markus.** Näyttelijä, vieraileva opettaja (Teak). Suomi. s.4
- Kahilainen, Timo.** Näyttelijä. Suomi. s.11
- Knihtilä, Elina.** Näyttelijä. Professori (TeaK). Suomi. s.24
- Karvonen, Santtu.** Näyttelijä, Vastanäyttelijä. Ryhmäteatteri. Suomi. s.11
- Kataja, Ria.** Näyttelijä, suomi. s.22
- Kaurismäki, Aki.** Elokuva ohjaaja. Suomi. s.9
- Keaton, Joseph Francis “Buster”.** Näyttelijä, ohjaaja. Usa. 4.10.1895 - 1.2.1966. s.38
- Keltikangas-Järvinen, Liisa.** Psykologi, tutkija. Suomi. s.34
- Kivelä, Minna.** Näyttelijä, Haastateltava. Suomi. s.4
- Kivioja, Elina.** Koreografi, Vieraileva opettaja (teak). Suomi. s.23
- Korolainen-Crevier, Anna.** Näyttelijä, ohjaaja. Suomi. s.36

- Korpela, Tommi.** Näyttelijä, Kirjailija. Suomi. s.40
- Kosonen, Krista.** Näyttelijä, vieraileva opettaja (Teak). Suomi. s.29
- Kouki, Marja-Leena.** Näyttelijä, vastaanäyttelijä Ryhmäteatteri. (kuva 3). Suomi. s.29
- Laakkonen, Maarit.** Harrastajanäyttelijä. (Kuva:1) Suomi. s.13
- Laban, Rudolf.** tanssintutkija, koreografi. 15.12.1879 – 1.8.1958. s.14
- Lammassaari, Keke.** Runoilija, Muusikko. Suomi. s.25.
- Larson, Paul.** Kirjailija. Britannia. s.39
- Laurie, Hugh.** Näyttelijä. Britannia. s.7
- Lavant, Dennis.** Näyttelijä. Ranska. s.7
- Lecoq, Jacques.** Näyttelijä, opettaja, teatteritieteilijä. Ranska. 15.12.1921 - 19.1.1999. s.8
- Liukko, Sakarias.** Harrastajanäyttelijä. Suomi (kuva 5) s.42
- Mamet, David.** Teatteritieteilijä, ohjaaja. s.44
- Nikolajeff, Jenni.** Koreografi, tanssija, liikkeen opettaja (Teak). Suomi. s.18
- Oldman, Gary.** Näyttelijä. Britannia. s.7
- Perry, Matthew.** Näyttelijä. Usa. s.7
- Petelius, Pirkka-Pekka.** Näyttelijä. Suomi. s.15
- Pirhonen, Tiina.** Näyttelijä, ohjaaja, näyttelijäntaiteen opettaja (Teak). Suomi. s.47
- Pitt, Brad.** Näyttelijä. Usa. s.22
- Pöysti, Alma.** Näyttelijä, haastateltava. Suomi. s.4
- Pätsi, Risto.** (Ottanut kuvan: 5) s.42
- Raivio, Antti.** Näyttelijä, ohjaaja, kirjailija. Suomi. 12.11.1962 - 11.8.2023. s.7
- Saijets, Nana.** Näyttelijä, Vastanäyttelijä Ryhmäteatteri. (kuva: 6) s.49
- Saisio, Pirkko.** Kirjailija, ohjaaja, näyttelijä. Suomi. s.41
- Seppänen, Miro.** Ohjaaja Näyttelijä. Suomi. s.15
- Smeds, Kristian.** Ohjaaja, kirjailija, professori (teak). Suomi. s.30
- Soderbergh, Steven.** Ohjaaja. Usa. s.22
- Spacey, Kevin.** Näyttelijä. Usa. s.7
- Stanislavski, Konstantin.** Teatteritieteilijä. (17.1.1863 – 7.8.1938) .s.15
- Streep, Meryl.** Näyttelijä. Usa. s.20
- Suuronen, Minna.** Näyttelijä, vastaanäyttelijä Ryhmäteatteri. Suomi. s.27
- Turkka, Jouko.** Ohjaaja, opettaja. Suomi. 17.4.1942 - 22.7.2016. s.24
- Volanen, Jani.** Näyttelijä, ohjaaja, kirjailija. Suomi. s.40
- Zhou, Tony.** Kirjailija, leikkaaja. Kanada. s.39