

Fokus, fiilis ja flow

Ajatuksia läsnäolosta, keskittymisestä,
kontrollonnista, itsetarkkailusta,
luovuttamisesta ja luovasta tilasta

JONAS SAARI



NÄYTTÉLIJÄNTYÖN KOULUTUSOHJELMA

Fokus, fiilis ja flow

Ajatuksia läsnäolosta, keskittymisestä,
kontrolloinnista, itsetarkkailusta,
luovuttamisesta ja luovasta tilasta

JONAS SAARI

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 30.3.2015

TEKIJÄ Jonas Saari		KOULUTUSOHJELMA Näyttelijäntyö	
KIRJALLISEN OSION NIMI Fokus, fiilis ja flow		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 60 s.	
TAITEELLISEN TYÖN NIMI Claude-Michel Schönberg: <i>Les Misérables</i> . Ohjaaja Georg Malvius. Kapellimestari Jussi Vahvaselkä. Rooli: Poliisitarkastaja Javert. Ensi-ilta Tampereen Teatterilla 13 & 14.9.2013. Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Minua kiinnostaa tutkia ja pohtia kirjallisessa opinnäytteessäni näyttelijäntyötäni ennen kaikkea omien havaintojeni ja oppimiskokemusteni valossa. Tukeudun kuitenkin myös ajatuksiani mielestäni olennaisesti tukevaan teoreettiseen lähdekirjallisuuteen, etenkin Kristiina Revon uudelleen suomentamaan, Konstantin Stanislavskin urauurtavaan Näyttelijän työ -teokseen sekä Riku Korhosen lisensoitettuihin ”Fokus. Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä”. Nimeän oman näyttelijäntyöni työskentelyvaiheet ja työvalmiuden saavuttamisen käsitteillä ”fokus”, ”fiilis” ja ”flow”. Keskittymisen ja fyysisten, psyykkisten tai emotionaalisten tuntemusten kautta pääsen kansanäyttelijöiden mukana toivottavasti yhteiseen, inspiroituneeseen, intuitiiviseen virtaavuuden tilaan. Eritoten tutkittavana teemana minua kiinnostaa liiallisen ja tarkkailevan itsätietoisuuden, sellaisen läsnäoloa haittaavan, kontrolloivan älyllistämisen ja toisaalta taas oikeanlaisen aukiolevan läsnäolemisen välinen herkkä suhde: onko mahdollista olla jollain tasolla älyllistämättä tekemäänsä tehdessään? Jos on, millaisia keinoja tähän olen itse löytänyt?</p> <p>Johdannossa selvennän, mitä näyttelijäntyö minulle on, kuinka nyt katson kiitollisena kouluvuosiani ja miten taitoaineiden opiskelu on koulussa ollut itseisarvoisen tärkeää. Fokus-luvussa mietin, millainen älyllistäjä olen, mitä älyllistämällä, fokuksella, kontaktilla tai impulsseilla ylipäänsä näyttelijäntyöstä puhuttaessa tarkoitetaan ja miten nämä termit itse miellän. Muistelen, millainen älyllistäjä olen ennen Teatterikorkeakouluun pääsyä ollut erityisesti näyttelijäntyön pääsykokeissa ja miten liiallinen älyllistämiseni on näkynyt ja tuntunut haitallisesti sekä koulussa opiskellessa että esiintyessäni lavalla. Fiilis-luvussa analysoin ryhmässä ja hetkessä olemisen taitoa ja erittelen sekä pohdin, miten liiallisesta älyllistämisestä voisi optimaalisesti päästä irti lavalla tai kameran edessä ollessaan hakeutumalla niin kutsuttuun tietoiseen, luovaan ja spontaaniin flow-tilaan. Kertaan, miten opiskelun eri aikoina on ollut joko helppoa tai vaikeaa päästä tuohon luovaan tilaan ja miksi. Havainnoin, että erityisesti tanssi-improvisaatiossa ja lavaimprovisaatiossa olen saavuttanut huikeimmat virtaavuuden kokemukseni. Kerron anekdoottien ja kokemusten kautta maisteritason mestarikursseistani, joilla viimeisenä vuoteni olen saanut olla mukana ja niistä ajatuksista, joita minulla on herännyt kursseilla ollessani.</p> <p>Flow-luvussa puran tarkemmin syksyn 2013 työharjoitteluni ja taiteellisen opinnäytetyöni prosessia Tampereen Teatterin <i>Les Misérables</i> –musikaalissa; harjoituksia, esiintyjien erilaisia lähtökohtia, understudy-tehtäviäni ja varanäyttelijänä ensi-iltaan hyppäämistä. Luvussa ”Fronesis” käyn ensin läpi palautteita näyttelijäntyöstäni, joita olen saanut kouluni ohjaavilta opettajilta sekä muilta pedagogeilta ja pohdin palautteiden kautta, millainen tekijä minusta on muiden silmissä muodostumassa. Analysoin itse omia vahvuuksiani, epävarmuuksiani, pelkojani ja kehittymisalueitani näyttelijänä. Sitten kirjoitan oman tunnustukseni teatterista ja taiteesta listaten niitä asioita, mihin uskon, mitä toivon ja mitä rakastan. Nämä ovat niitä henkilökohtaisia asioita, joita kantaa mukanaan ja joiden puolesta tulisi joka päivä näytellä kuin viimeistä päivää. Edeltäkäsini menneiden esikuvieni kautta peilaan omaa alkavaa matkaani teatteritaiteen parissa. Pyrin antamaan tämänhetkisen näkemykseni kysymykseen, miksi näyttelen. Futuuri-kappaleessa suuntaan katseen kohti tulevaisuutta.</p>			
ASIASANAT fokus, flow, tunteet, keskittyminen, kokemukset, kokemuksellisuus, virtaavuus, tanssi, teatteri, läsnäolo, luovuus, musiikkiteatteri, roolit, improvisointi, mielikuvitus, inspiraatio, itsehavainnointi, kontrolli, näyttelemine, taide			

Let it go, let it go
Can't hold it back anymore
Let it go, let it go
Turn away and slam the door

I don't care
What they're going to say
Let the storm rage on
The cold never bothered me anyway

It's funny how some distance
Makes everything seem small
And the fear that once controlled me
Can't get to me at all

It's time to see what I can do
To test the limits and break through
No right, no wrong, no rules for me
I'm free!

(Kristen Anderson-Lopez & Robert Lopez: Let It Go)

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
FOKUS	15
<i>Nyt fucking fokus!</i>	15
<i>Minä, älyllistäjä</i>	16
<i>Muisto menneestä</i>	18
<i>Fokusoiminen</i>	21
<i>Kontakti ja impulssit</i>	22

FIILIS	27
<i>Luovaan tilaan</i>	27
<i>Luo vaan – Tilaan!</i>	29
<i>Ryhmässä olemisen taito</i>	31
<i>Hetkessä olemisen taito</i>	33
<i>Hömppäherra</i>	35

FLOW	37
<i>Just dance!</i>	38
<i>Työharjoittelussa</i>	39
<i>Lähtökohdat</i>	41
<i>Javert</i>	42
<i>Ensi-ilta</i>	44

FRONESIS	47
<i>Vahvuuteni</i>	49
<i>Pelkoni</i>	50
<i>Tunnustukseni</i>	51
<i>Esikuvani</i>	52
<i>Miksi näyttelen?</i>	54

FUTUURI	55
LÄHTEET	57
LIITTEET	59

JOHDANTO

Näytteleminen on minulle läsnäoloa, vuorovaikutusta, kommunikointia, kontaktia, reagoitua, kuuntelua, impulssien vastaanottamista ja lähettämistä. Olemisen tilallistamista ja lihallistamista. Toimintaa, tahtomista ja tunnetta. Löytämistä, kadottamista ja jatkuvaa etsimistä. Hallittua skitsofreniaa. Kaksoistietoisuutta. Jonain toisena esiintymistä. Toiseuden kohtaamista. Toisten katseiden alla olemista ja kameran mykän toteavuuden sietämistä. Kokonaisvaltaista psykofyysistä olemista. Hengitystä. Lihastyötä. Työtä. Eläytyvää esittämistä. Heittäytymistä ja haltioitumista. Toiston taidetta, hetken huumaa. Hurlumheitä, hassuja peruukkeja ja hömpänpömppää. Valehtelemista, fiktiota ja illuusion luontia. Sitä, että mielikuvituksen ja taitojen avulla teeskentelee uskottavasti olevansa se henkilö, jota esittää. Lapsuuteni rakas harrastus ja tuleva ammattini. Alitajunnan, tietoisuuden ja transsin välillä tasapainotteleva rituaalimuoto. Konkreettisia tekoja sisäisten aistimusten läpi. Kurinalaista inspiroitumista. Leikkimielisyyden vaalimista. Yritystä ymmärtää. Hulluutta ja huutoa pimeässä. Itkua ja naurua valoissa. Välillä väsyttävää ja elämää sekoittavaa tunnerunkkaamista. Puhdistumista. Mykkää kiitollisuutta elämästä. Aikuisten työtä ja lasten leikkiä. Tosiasioiden hyväksymistä ja mielikuvituksen avulla niistä vapautumista. Iloa ja jakamista. Yhdessä tekemistä ja tukemista. Vaikuttumista ja vaikuttamista. Sitoutumista. Kaikkensa antamista ja kortensa kantamista. Nautintoa. Pyhän kannattelua. Rakkautta. Sitä, että tulee valoihin, sanoo sanottavansa ja lähtee pois. Elämistä totuudellisesti annetuissa olosuhteissa. Elämistä.

Viiden vinhasti ohi viuhahtaneen vuoden ajan sain opiskella näyttelijäntyötä Teatterikorkeakoulussa hyvin innostavassa ja kriittisen kannustavassa ympäristössä. Opinnot koulussa päättyvät tämän kirjallisen opinnäytteen kirjoittamiseen, mutta varsinainen työ on vasta alussa. Vanhempia kollegoita lavoilla ja kameran edessä seuratessa on kunnioitus tätä ammattia, taidemuotoa ja sen tekijöitä kohtaan kasvanut. Oman opintokaareni päätöspolulla ja työllistymisen porteilla voin nyt nähdäkseni askeltaa hieman

vapaammin ja nöyrän kiitollisena siitä, että olen valmistumassa ammattiin, jossa ei koskaan olla valmiita. Monet jäävät eläkkeelle vasta sitten, kun repliikit eivät enää muistu, jalat eivät kannan tai arkun kanteen heitetään pehmeät mullat. Unelmieni opinahjoon pääsy tuntuu yhä valmistumisen kynnykselläkin järjettömältä lottovoitolta. Edessä odottava työura ja ”kenttä” ei enää pelota, vaan näyttelijäntyön erityislaatuisuus, moninaisuus, vaativuus ja välillä suoranaisten mahdottomuus kutkuttaa ja kiihottaa syleilemään tuota monimuotoista petoa sen kaikissa muodoissa. Kenestäkään meistä ei koskaan tule täydellistä näyttelijää, koska sellaista ei ole olemassakaan. Voimme olla vain parhaimpia mahdollisia versioita itsestämme ja koko ajan tehdä töitä sen eteen, että pysyisimme virkeinä, uteliaina, notkeina, vilpittöminä, leikkisinä, avoimina, röyhkeän nöyrinä, positiivisen kannustavina, armottoman henkilökohtaisina ja armollisina itsellemme sekä toisillemme.

Jos toiselta näyttelijältä kysyy, millainen on hänestä hyvä näyttelijä, saa todennäköisesti vastaukseksi listan sekalaisia adjektiiveja ja substantiiveja. Nämä ovat nähdäkseni sellaisia ominaisuuksia, joita voisi yhtä hyvin liittää näyttelijän omaan ajatukseen ja havaintoihin siitä, millainen on hyvä ihminen. Tämän havainnon tein jo ensimmäisen vuosikurssin alussa, kun näyttelijäntyön perusseminaarissa saimme tehtäväksemme kirjoittaa ylös listan ominaisuuksista, joita hyvällä näyttelijällä mielestämme on. Nämä ominaisuudet olivat karkeasti jaoteltuna joko henkilön vuorovaikutustaitoihin ja ryhmätyöskentelyyn liittyviä, laajempia ja filosofisempia humaaneja ominaisuuksia tai henkilön näyttämöllä käyttämiin taitoihin sekä jonkinlaiseen suvereniteettiin liittyviä ominaisuuksia. Koulussa harjoittelimme ja harjoituttimme tarkasti ja monimuotoisesti näyttämöllä vaadittavia äänitekniisiä ja kehontuntemuksellisia taitojamme. Näitä ovat muun muassa puhetekniikka, artikulaatio, laulaminen, tanssiminen, akrobatia, miekkailu ja niin edelleen. Taitoja harjoitellaan, jotta kehittäisimme itsellemme mahdollisimman hyvin kontrolloitavan, varman, elastisen, älykkään ja monipuolisen kehon sekä äänen. Tavoitteena on mielestäni ollut kehittää rytmittäjää, tyyliä, sävelkorvaa, humppajalkaa,

suhteellisuudentajua ja hitunen myös huumorintajua. Minulle taitoaineiden tunnit ovat olleet antoisia, koska niissä on konkreettisesti päässyt näkemään ja kokemaan kehityksensä lopputuloksen: voltti onnistuu, korkea ääni syttyy, koreografian oppii ja puheesta saa selvää. Nämä taitoaineet ovat kuitenkin vain tyylikeinoja, välineellisiä etappeja laajempien kokonaisuuksien ja maalien saavuttamiseen. Niissä kuitenkin parhaiten fyysistyy käyttötiedoksi asioita, joita voi muistuttaa mieleensä myöhemmin. Ne ovat täten omassa oppimiskokemuksessani olleet myös itseisarvoisesti tärkeitä asioita.

Kandidaatin portfoliossani ”NYT FUCKING FOKUS!”, jonka alaotsikkona oli ”Muutama sananen yliälylistämisestä, itsetarkkailusta, tiedostamisesta, läsnäolosta, luovasta tilasta ja flow’sta” käsittelin minulle kolmen vuoden aikana opiskeluissa tärkeäksi kokemiani ja havaitsemiani asioita sekä ongelmakohtia, joita halusin purkaa ja selventää. Viikko kandidaatin portfolion esittelyn jälkeen sain Teatterikorkeakoulun sähköpostiin kutsun liseniaattityön tarkastustilaisuuteen. Riku Korhosen liseniaattityön nimi oli ”Fokus. Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä”. Olin kerta kaikkiaan hämilläni ja ällistynyt. Samaan aikaan, kun olin itse puoli vuotta vääntänyt kokoon omaa portfoliotani, olin koulussamme tutkijana näyttelijä, jonka tutkimusaihe oli täsmälleen sama, kuin omat silloiset ajatukseni, keskittymisen pisteeni ja solmukohtani näyttelijäntyössä. Opinnäytetyöni ohjaava opettaja, liikunnan lehtori, tohtori ja nykyinen kunniaprofessori Seppo Kumpulainen ei tuolloin suositellut Korhosen liseniaattityötä minulle, koska se valmistui niin myöhäisessä vaiheessa. Parempi oli ehkä myös, että pohdin omat ajatukseni läpi rauhassa, koska Korhosen ajatukset ja tutkimuskysymykset olisivat tuolloin voineet sotkea oppimiskokemuksistani ja opiskelun aikaisista vaiheilun hetkistäni sikiäviä tajuamisia. Luin kuitenkin sähköpostista tiedon saatuaani netistä löytyneen lähes parisataasivuisen liseniaattityön siltä istumalta ja menin parin viikon kuluttua liseniaattityön tarkastustilaisuuteen. Oli mielenkiintoista huomata, että vaikka Korhosen tutkimus kumpusi vahvasti hänen omista persoonallisista kokemuksistaan, oli hänen loppupäätelmissään

pelottavan paljon samaistumis pintaa ja heijastuskulmaa omaan työhöni. Voin jopa todeta, että Korhonen tavoitti teoreettisesti omassa parissasadassa sivussa sen, mihin itse käytin portfolioissani alle parikymmentä sivua.

Lähdin kolmannen opiskeluvuoden jälkeen Tampereen Teatteriin tekemään työharjoitteluani musikaalissa *Les Misérables*. Tulin lopulta tehneeksi musikaalissa myös taiteellisen opinnäytteeni poliisitarkastaja Javertin roolissa. Yli sata esitystä tuosta hienosta, läpisävelletystä musikaalista oli haastava ja henkisesti sekä fyysisesti raskas rutistus, mutta myös äärimmäisen palkitseva ja ennen kaikkea opettavainen kokemus. Ajattelin, että haluan yrittää teoreettisemmän pohdinnan ristivalossa ja vedossa myös kirjoittaa auki ajatuksiani tuosta työharjoittelukokemuksestani. Täten kirjoitan työharjoittelun ja taiteellisen opinnäytteen herättämistä ajatuksista erikseen omassa kappaleessaan. Ongelmat, jotka musikaalia tehdessä kohtasin, eivät suoranaisesti liity pelkästään keskittymiseen tai fokukseen, mutta prosessin purkaminen osana opinnäytettä tuntuu mielekkäältä, koska pohdinnan kautta pyrin tuomaan esille omat kokemuksen kautta saadut käyttötietoni ja ajatukseni näyttelijäntyöstä. Toisin sanoen pyrin sanallistamaan sen prosessin, mitä kautta roolityöni taiteellisessa opinnäytteessäni syntyi. Kaiken kaikkiaan voin sanoa, että musikaali oli itselleni esiintyjänä valtava harppaus eteenpäin niin teknisesti, fyysisesti kuin henkisesti. Saan olla kiitollinen sattuman jumalille, että sain olla mukana produktiossa, joka oli tarpeellinen ja tärkeä täsmäosuma haastavuudessaan ja vaativuudessaan. Pientä onnenkantamoista oli toki myös mukana. Toisen epäonni oli toisen onni roolituksissa ja sairasteluiden takia sattuneissa paikkauksissa. Kylmään veteen eli varanäyttelijänä ensi-iltaan joutuminen ja heittäytyminen oli aikamoinen haaste. Ensi-illasta saatu positiivinen palaute ja sitä kautta tullut itseluottamus ja varmuus ovat sattuman tarjoilemia makupaloja, joita nyt viimeisenä maisterivuoteni olen makustellut suhteessa valmistuvan freelancerin tulevaisuudessa odottavaan mahdollisesti kolkoonkin arkeen.

Palatessani viidentenä vuonna koulun maisterikursseille huomasin, että kirjallisen opinnäytteen aihetta pyöritellessäni aloin palata takaisin keskittymisen ja läsnäolon käsitteisiin, mutta tällä kertaa hieman eri näkökulmasta kuin aiemmin. Korhosen liseniaattityö ei ollut jättänyt kunnolla rauhaan, joten ajattelin sisällyttää sen ajatuksia sitaattien avulla mukaan opinnäytteeseeni ja päivittää omia ajatuksiani, joita portfolioissani aiemmin avasin. Teatterikorkeakoulun uusien näyttelijäntyön professoreiden Hannu-Pekka Björkmanin sekä Elina Knihtilän mestarikurssilla syksyllä 2014 moni asia tuntui loksahdelevan lopullisesti paikalleen. Kurssi koostui monista pienistä kirjoitustehtävistä, harjoitteista ja tekstityöskentelystä, mutta ehdottomasti suurenmoisinta ja kirkkainta antia kurssilla olivat keskustelut näyttelijäntyöstä opiskelijakollegoiden ja professoreiden välillä. Sattuipa Puoli-Q:ta lähellä asunut Kalle Holmberg myös kerran tulemaan kurssille ja keskusteluihin mukaan. Hän toi tuulahduksen sitä kulttuurillista jatkumoa, jonka osaseksi olen itsekin kohtapuoliin valmistumassa. Toinen vahva anti kurssilla oli mielikuvilla työskentely ja psykologiset eleet. Ellu ja H-P olivat olleet hyvin vaikuttuneita Marjoriikka Mäkelän pitämästä Michael Chekovin teoriaan, kirjoituksiin ja harjoituksiin perustuvasta näyttelijäntyön kurssista, jolla olivat vuosi aiemmin olleet.

Teimme mestarikurssilla harjoitteena Chekovin psykologisia eleitä ja minulle alkoi kirkastua mielikuvituksen sekä mielikuvien tärkeys näyttelijäntyössä. Yhä selvempänä alkoi myös hahmottua ajatus psykofyysisestä, kokonaisvaltaisesta näyttelijäntyöstä. Tarkoitin tällä sitä, että näyttelijä on yhtä aikaa fyysisen, psyykkisen ja tunnemaailman kansalainen. Mikä tahansa näistä olotiloista voi olla se, mistä impulssi lähtee liikkeelle ja synnyttää lisää impulsseja. Mielikuvien avulla näyttelemisen kytkeytyy läheisesti keskittymisen tematiikkaan, sillä mielikuvilla näyttelemisen on yksi mahdollinen apukeino saada äly ja järkeily pois pelistä operoimaan mielikuvien tuottamisen ja sisäisten tehtävien parissa. Mielikuvat, kuten mikä tahansa sisäinen näyttelijäntyöllinen tehtävä, saattavat aiheuttaa oman kokemukseni mukaan sellaisia vahvoja tuntemuksia, joiden avulla näyttelijä

voi paljon keveämmin ja helpommin päästä käsiksi orgaaniseen ja elastiseen tunnetyöskentelyyn. Tähän kepeään ja hereillä olevaan tuntemuksen tilaan on toki olemassa tuhansia väyliä, ovia ja portteja – kaikki tiet johtavat näyttelijän lopulta näyttämölle tai kameran eteen.

Olen nimennyt nämä mestarikurssilla havaitsemani väylät kaikkien anglismien vihaajien ja fennofiilien kauhuksi fiilikseksi. Fiiliksellä tarkoitan juuri tuntemuksia, jotka voivat olla joko fyysisiä, henkisiä tai psyykkisiä tiloja. Ne voivat vaikuttaa toisiinsa siten, että näyttelijä pääsee kiinni ”autenttisiin” tunnetiloihin vaivatta, kevyen helposti, vailla puristeisuutta. Tälle ovat teatteriteoreetikot antaneet erilaisia nimityksiä eri vaiheissa, mutta itse käytän nyt ehkä raflaavasti ja epätarkasti termiä fiilis. Mestarikurssilla yksi tuollainen voimakas tuntemuksen herättäjä oli ajatus helppoudesta ja keveydestä. ”Fiilikseen” päästiin pehmentämällä mielikuvissa rintakehää, ihmisen emotionaalista keskusta, antamalla sydämen ”olla auki” ja muistutettiin itseämme siitä, että saamme olla töissä leikkimässä. Tämä johtaa parhaimmillaan oikeanlaiseen herkistymiseen ja kiitollisuuden tunteeseen, mitä kautta suojaukset ja lukot on helpompi purkaa näyttelijäntyöstään pois. Lukot avaamalla luovuus, herkkyyys, avoimuus ja innostuneisuus valtaavat alaa ja näyttelijä on valmis luomaan.

Kolmas äf näissä kemuissa on siis flow, jolle olen myöskin pyhittänyt oman kappaleensa. Improvisaatiossa ja tanssissa olen parhaiten päässyt arvottamisesta vapaaseen flow-tilaan. Fokus, fiilis ja flow: kolmen äffän muodostama halvahko muistisääntö hampaiden välistä fyysistettynä tuntui olevan paljon tehokkaampi opinnäytteen nimenä kuin suomalaisemmat vastineet keskittyminen, tuntemukset ja virtaavuus. Tulen lopulta kuitenkin käyttämään näitä kaikkia sanoja ja käsitteitä iloisesti sekaisin.

FOKUS

David Mamet toteaa ulospäin suuntautumisen olevan yksi näyttelijän velvollisuuksista ja nimeää keskittymiskykyyn panostamisen vain yhdeksi itseensä käpertymisen muodoksi. Hänen mukaansa asioiden tekeminen on mielenkiintoisempaa kuin niihin keskittyminen. Katsojaa kiehtoo näyttelijä, joka ei lainkaan välitä itsestään, vaan suuntaa koko huomionsa vastaanäyttelijän reaktioihin. (Korhonen 2013, s. 30). Mamet toteaa myös, ettei näyttelemisellä ole mitään tekemistä keskittymisen kanssa. Hänen mukaansa keskittymistä on mahdotonta pakottaa. Kyky keskittyä on henkiinjäämis- ja sopeutumismekanismi, ja sen tahdonalainen käskeminen on ihmiselle mahdotonta. Keskittyminen on seurausta mielekkästä fyysisestä toiminnasta ja ihmisen kyvystä valita jotain aidosti häntä itseään kiinnostavaa tekemistä. (ibid, s. 32). Katsojana voin samaistua Mametin ajatuksiin, mutta tekijänä ja opiskelijana olen törmännyt keskittymisen, tekemisen ja kontrolloimisen ristiriitaan. Mihin näyttelijä keskittyy lavalla ollessaan? Mihin itse keskityn lavalla tai kameran edessä ollessani? Ehkä kysymys on väärä. Olenko ikuisesti tuomittu olemaan liikaa ajatteleva ja näytellessään turhaan asioita analysoiva näyttelijä? Vai onko yliälyllistämisen havaitseminen vain askel prosessissa, jossa koko ajan olen palautteiden kautta pääsemässä itsetarkkailussa niskan päälle, kohti läsnäolevaa hetkessä olemista?

Nyt fucking fokus!

Kappaleen nimen taustalla on huudahdus, jonka nyt jo valmistunut ohjaajantyyön opiskelija Juhana Von Bagh pamautti ensimmäisenä opiskeluvuoteni suustaan teattereiden välisessä jalkapalloturnauksessa. Nyt fucking fokus! Vaan mihin oikein fokusimme, kuka fokusoi? Olen huomannut, että omaa näyttelijäntyytani pohtiessani olen hyvin usein palannut kysymyksiin tiedostamisesta ja läsnäolosta, siitä, missä tietoisuuteni kulloinkin on lavalla ollessani. Jos olen ollut lavalla liian itsetietoinen eli tarkkaillut itseäni tietoisesti, on tämä estänyt luovaan tilaan pääsemistä ja

sellaiseen flow-tilaan heittäytymistä, jossa mikä tahansa on annettujen olosuhteiden sisällä mahdollista. Silloin, kun olen päässyt irti liiallisesta itsetarkkailusta ja tiedostamisesta, on se kuuluisa näyttelijäntyön lehtorimme Tiina Pirhosen useasti penäämä ”veto” eli jonkinlainen tiedostettu yhteys ja vahva sisäinen jännite vastaanäyttelijää kohtaan syntynyt. Yleisön läsnäolo on silloin jopa täydellisesti unohtunut, hetki on kirkastunut, henkilöhahmojen tunteet ovat tulleet ja olleet, suorittaminen, miellyttäminen, epävarmuus, huonouden ja avuttomuuden tunne, pelko sekä yleisön kautta peilaaminen on jäänyt kokonaan pois. Mikä tämä tällainen autuas, peloton läsnäolon tila oikein on? Miten sen voi joka kerta saavuttaa vai onko se edes mahdollista?

Minä, älyllistäjä

Ohjaaja Raila Leppäkosken pitämällä Taiteilijuus ja maailmankuva -luennolla olen kirjoittanut ensimmäisen vuoden joulukuussa hänen esittelemistään persoonallisuusmuodoista muistiin, että olen ennen kaikkea älyllisen ajattelun dominoima persoona. En ole ensisijaisesti eksenttrinen, tunneihminen tai introvertti, enkä itsesäilytysvietin, sosiaalisen tai seksuaalisen vietin dominoima näyttelijä, vaikka nämä kaikki persoonallisuuden muodot ovat toki jollain tapaa läsnä tekemisessäni. Taustalla tässä on ainakin se, että tulin kouluun elämäntilanteesta, jossa opiskelin viiden vuoden ajan Jyväskylän yliopistossa filosofiaa ja elämänkatsomustietoa. Valmistuin Teatterikorkeakoulun ensimmäisen vuoden syksyllä Jyväskylän yliopistosta filosofian ja elämänkatsomustiedon opettajaksi sekä yhteiskuntatieteiden maisteriksi. Filosofia on itselleni ollut aina teatterin ohella intohimo, tapa yrittää ymmärtää maailmaa sekä olemassaoloa ja pohtia, mistä ihmeestä tässä kaikessa oikein on kyse. Ennen koulua en kokenut filosofiaa ja teatterin tekemistä mitenkään ristiriitaisina asioina. Teatterin olen vahvasti kokenut luovaksi tavaksi yrittää ymmärtää maailmaa ja toisiamme näyttämällä, kokemalla ja tekemällä.

Koulun aikana olen opettajien palautteen ja vertaisarvioinnin kautta profiloitunut älyllistävänä, tiedostavana näyttelijänä. Yliälyllistäminen on termi, jonka olen kuullut monenkin opettajan suusta. Näyttelijäntyötäni kommentoitaessa sen sävy on ollut negatiivinen: ”Älä älyllistä liikaa!”. Yliälyllistämistä on käytetty tarkoittamaan tilaa, jossa lavalla ollessa pyrkii ratkaisemaan tilanteita ja asioita älyn avulla, eikä intuition tai luovuuden keinoin. Itsetarkkailua Leppäkoski piti luennollaan näyttelijän ehdottomana perisyntinä. Näyttelijäntyön lehtori Tiina Pirhonen on puhunut arvottajasta olkapäällä, joka pitää osata tietoisin keinoin vaientaa. Entinen professorimme Kati Outinen on puhunut sisäisestä jännitteestä, joka on mahdollinen vain, jos sisäisesti tahtoo jotain ilman arvottamista. Äly, tiedostettu minä, tarkkaileva itse, tulee väliin ratkaisemaan asioita, joita ei pitäisikään ratkaista. Pitäisi tarttua rohkeasti intuitiivisiin impulsseihin, noihin alitajunnasta ja jostain selkärangan ja lantion seudulta kumpuaviin fyysisiin mielenliikkeisiin. Stanislavski huomioi, että näyttelemisen on ennen muuta intuitiivista ”koska se perustuu alitajuisille tunteille ja näyttelijän vaistolle. Se ei tietenkään merkitse, että näyttelijän tulisi olla sivistymätön, että hän ei tarvitsisi tietoa. Päinvastoin, hän tarvitsee sitä enemmän kuin kukaan, koska se antaa hänelle materiaalia, jonka pohjalta luoda. Mutta kaikella on aikansa. Näyttelijä sivistäköön itseään, kerätköön tietoa ja taitoja, vaikutelmia, kokemusta, mutta näyttämöllä, luomisen hetkellä, hänen tulee unohtaa tiede ja elää luovalla intuitiolla.” (Stanislavski 2011, s. 25).

Olen kirjoittanut toisen vuoden perusseminaarin keskusteluista:

”Reagoiminen on inhimillistä, impulssien valitseminen on taidetta.

Älyllistäminen on herkkyyttä valita reaktioista.”. Ongelmia siis tulee, jos ylianalysoi tekemistään tehdessään, alkaa arvottaa reaktioitaan ja valintojaan.

Tähän olen omasta mielestäni tavattoman monta kertaa syyllistynyt. Tästä yhtenä esimerkkinä on ensimmäisenä vuonna Pirhosen perusseminaarissa

monesti tehty tunneruutuharjoitus. Muistan olleeni viharuudussa ja raivonneeni sattumanvaraiselle vastaanäyttelijälleni samaisessa ruudussa.

Pirhonen tuli korvan viereen ohjeistamaan: ”Suuntaa se tunne toiselle!”.

Vaikka mielestäni tein vihan olomuotoa ”oikein” eli jonkinlaista yleistä vihaisuuden ilmenemistä, olinkin jo mieleni sisällä lopputuloksessa; näyttelijässä, joka näyttelee vihaista ihmistä vihaisesti. Yliälyllistäminen tässä oli itselläni sitä, että pyrin näyttelemään vihan olomuotoa ja vaikutelmaa, miltä vihan pitäisi näyttää, enkä oikeasti suunnannut vihan tunnetta toista kohti. Tunne siis pysyikin vain sisälläni eikä kontaktia toiseen syntynyt. Olen tuolloin tehnyt harjoitetta harjoitteen vuoksi, yrittänyt suorittaa sitä mahdollisimman hyvin ja ”oikein”. Riku Korhonen, puhuessaan kontaktista ja toisen ihmisen kohtaamisesta, nostaa esille hyvin samankaltaista yhteyden katkeamista ja kontaktin tippumista yliälyllistämisen takia: ”Tunnistan näyttelämishistoriassani tilanteita, joissa tuo erilaisuuden kohtaaminen on saanut aikaan pakenemisreaktion: olemme vastaanäyttelijän kanssa edenneet yhteiseen flow-tilaan asti, mutta juuri kontaktin muuttumisen rajapinnalla pelkään hävittäväni itseni ja katoan toiselta itseni sisään. Tämä tapahtuu helposti silloin, kun jään tuolla rajalla miettimään valintojani ja siten päädyn välitilaan, jossa henkilökohtaiset näyttelijäntyön elementit muuttuvat yleisiksi. Yritän siis olla erityinen ja muutun yleiseksi.” (Korhonen 2013, s.19).

Muisto menneestä

Pirhosen tarkan katseen ja vihan suuntaamisen pyynnön muistan jo ensimmäiseltä kerralta, kun hain Teatterikorkeakouluun kymmenen vuotta sitten. Vuosi oli 2005, olin 20-vuotias nuorukainen tuolloin, mukamas täysin itsevarma tekemisestäni sekä omasta loistavuudestani ja näin jälkikäteen hellästi ajateltuna täysin hukassa omassa teatterillisessä itseriittoisuudessa. Omat nuoruuden hairahdukset annettakoon anteeksi. Hakutilanteesta muistan erityisesti iltapäivän monologin, jonka raadissa Pirhonen istui jäätävän keskittyneesti tekemistäni seuraten. Ajatukseni tuolloin? ”Mitähän tuokin nyt tästä mun tekemisestä oikein ajattelee? Oonkohan mä uskottava?” Raati pyysi kolme hakijaa vielä takaisin iltapäivän ryhmästä. Ensimmäisenä mennyt tyttö huusi monologinsa läpi niin täysinä ja vihoissaan, että kuulin sen äänieristetyin ovenkin läpi odotellessani omaa vuoroani. Mennessäni

tekemään monologiani uudestaan ohje oli, että suuntaisin sen Pirhoselle niin vihoissaan kuin itsestäni irti saan – tekstillä ei olisi niin väliä. Ainoa asia, johon keskityin, oli muistaakseni se, että en halunnut osoittaa vihaani ilmiselvimmän eli huutamalla täysiä. Ajattelin myös mielessäni, kuinka noloa se nyt olisikaan, että toiset hakijat kuulisivat sääliäni ylyrittämiseni oven toisella puolen. Ajatukseni siitä, että en tekisi vihan ilmiänsä ilmiselvimmän oli jälkikäteen ajatellen ihan hyvä lähtökohta. Sanoihan Pirhonenkin sitten perusseminaarissa, että lopputulos on jo alussa, jos tekee itsestäänselvästi. Kuitenkin samaan hengenvetoon voi todeta, ettei tarvitse myöskään pelätä ilmeistä, joskin sitä on hyvä varioida. Viedessäni kuitenkin hakutilanteessa fokukseni oven toiselle puolelle ja ajatellessani aivan tarpeettomasti, mitä raati ja muut hakijat oven toisella puolella minusta mieltivät, menetin jo kaikki mahdollisuuteni. En ”roiskinut rohkeasti menemään”, kuten toinen entinen professorimme Vesa Vierikko aina tunneillaan kehotti ja ”tehnyt täysiä pieleen”, kuten sittemmin Pirhonen ja entinen näyttelijäntutkimuksen lehtori Kari-Pekka Toivonen toittivat, vaan teinkin vahvasti arvottaen ja ylyrittämisen omaa tekemistäni. Täten suoritin sisäsiististi sinne päin, enkä aidosti sitoutunut tekemään täysillä.

Kuinka ollakaan, pyrkimiseni loppui siihen iltapäivään. Nostatin kaikki defenssini pystyyn ja päätin, että TeaK ei ole minua varten. Käänsin ajatukseni Näyttyä, Tampereen yliopiston Näyttelijäntutkimuksen koulutusohjelmaa, kohti ja ajattelin, että se olisi minulle sopivampi. Törmäsin kuitenkin sinne vuosina 2006 ja 2009 hakiessa hirveään ylyrittämiseen, arvottamiseen, suorittamiseen, miellyttämiseen, itsetarkkailuun, muiden hakijoiden peilaamiseen, aggressioon, puristeisuuteen ja pelkoon, jota toki näin myös muissa hakijoissa, niin karsiutuneissa kuin sisäänpäässeissä. Olin hukassa. Tiesin haluavani näyttelijäksi, mutta hakuprosessi kariutui Tampereellakin aina viimeistään toiseksi viimeisessä vaiheessa siihen, että tekeminen ei tuntunut mielekkäältä. Aloin inhota hakutilanteita, kasvattaa itselleni panssaria ja suojakuorta. Ryhdyin toistelemaan ajatusta siitä, kuinka teatteri olisi kiva aktiviteetti, jonka pariin voisi päivän muiden askareiden päätteeksi

mennä hieman harrastelemaan taidetta. Mitä tapahtuikaan keväällä 2010? No, pääsin vihdoin opiskelemaan Teatterikorkeakouluun. Miksi? Varmasti siihen liittyy paljon tuuria, järjetöntäkin onnenkantamoista, oikein osuneita pareja ja marsuja, raadin juuri nappaamia karkkeja tai kahvinaukkuja sekä planeettojen liikeratojen eksaktia astrologista radoilleen asettumista.

Hakiessani vuonna 2010 TeaKiin en ollut viiteen vuoteen edes hakenut koko kouluun. Näтын pettymykset olivat kasvattaneet ajatusta siitä, että ehkä minusta ei olisikaan näyttelijäksi. Ei ainakaan tällaisten henkisesti ja fyysisesti äärimmilleen vietyjen hakuprosessien kautta. Jotain kuitenkin tapahtui. Ennen kaikkea uskon, että sisäänpääsyni liittyi itsetarkkailusta ja vääränlaisesta reflektoinnista vapautumiseen hakutilanteessa. Tunsin itseni varmaksi, hyväksi, vapautuneeksi ja kevyeksi. Näyttelemisen oli helppoa, annetut tehtävät pikemminkin kiehtovia kuin vaikeita, vastaanäyttelijöiltä sain kaiken tarvitsemani energian ja ennen niin tiukka pusertaminen oli tiessään. Älyllistäjä minussa oli vaiennut. Nyt se kyllä yhä kuunteli tarkkaavaisesti ja teki aika ajoin huomioitaan, mutta itse tekemisessä oli jokin sellainen vapauttava riemu, jota en ollut aiemmin hakutilanteissa kokenut. En enää suorittanut yleisölle eli raadille ollakseni paras ja taitavin, vaan tein annetut tehtävät hymynkare suupielessä ja pilke silmäkulmassa. Olen lukemattoman monista keskusteluista koulun käytävillä ymmärtänyt, että vastaavalla tavalla on käynyt hyvin monelle hakijalle, jotka ovat lopulta monenkin yrittämisen jälkeen päässeet kouluun. Olin päättänyt, että jos en tuona keväänä pääse kouluun, en koskaan enää hae. Kenties myös tämä ukaasi itselle johti hieman paradoksaalisesti kevyempään ilmaisuun ja fokuksen siirtymiseen muualle kuin itseen ja itsensä tarkkailuun. Sittemmin koulussa ajatusten raskaus ja ylianalyttisyys eivät ole kokonaan minua jättäneet – siksihän tämän aihepiirini valitsinkin; fokus. Mutta mitä oikeastaan tarkoitetaan tällä fokuksella?

Fokusoiminen

Fokuksella ymmärrän näyttelijäntyöstä puhuttaessa kohdennettua tietoisuuden tilaa tai äärimmäistä keskittymisen kohtaa, jonka kanssa itsetietoisuus eli tajunta työskentelee tehden koko ajan tietoisia huomioita. Toisin sanoen, jos olen lavalla vastaanäyttelijän kanssa esittämässä näytelmää, voin roolia tehdessäni ja lavalla ollessani kohdistaa ajatuksiani, aktiivista mieltäni moniin eri asioihin. Huomioni voi olla suunnattuna itseeni, vastaanäyttelijään, yleisöön, tilaan, aikaan, kehon eri osiin, roolin tilaan, puheen ja kehonkielen rytmiin, esityksen kokonaisrytmiin, johonkin mentaaliseen mielikuvaan, fyysiseen esineeseen, valoihin, ääneen, pukuihin, omaan henkilökohtaiseen muistoon tai vaikka siihen, mitä kaupasta olisi ostettava esityksen jälkeen. Kuten Stanislavski huomioi: "[...] näyttelijä tarvitsee kohteen, johon hän keskittää huomionsa, mutta ei katsomossa vaan näyttämöllä, ja mitä kiinnostavampi kohde on, sitä perusteellisemmin se hallitsee näyttelijän huomiota." (Stanislavski 2011. 138). Tunnistan tämän lainauksen vahvasti siitä, että esimerkiksi ensimmäisen vuoden etydinäytelmän harjoituksissa minulla oli harjoitellessa monta sellaista hetkeä, jolloin en tiennyt vastauksia perustavanlaatuisiin näyttämöllisiin kysymyksiin, kuten kuka ja missä olin sekä mitä ja miksi tein. Toisin sanoen en tiennyt mihin päin suunnata impulssejani. Minulta puuttui näyttelemisen kohde, tai kuten Riku Korhonen sitä kutsuu, minulta puuttui näyttelemisen ulkoinen motivaatiopiste (Korhonen 2013, s. 38). Jos näyttelijällä ei ole kohdetta, johon kiinnittää huomionsa, fokuksensa, ei näytteleminen ole kiinnostavaa tai välttämättä edes mahdollista. Silloin tuntee lavalla olevansa täydellisesti tyhjän päällä. Kuitenkin Stanislavski lisää tarkkaavaisesti, että "ihmisen elämässä ei ole ainoatakaan hetkeä, jolloin hänen huomionsa ei olisi kiinnittynyt johonkin kohteeseen." (Stanislavski, 2011, s. 138). Samaiset huomion polttopisteet leikkaavat ajatteluni yhtä hyvin ollessani esityksen jälkeen ostoksilla kuin opiskellessani näyttelijäntyötä koulussa. Toinen erilainen ääriesimerkki fokuksesta samaisen Haiallas-etydin harjoituksissa oli, kun ohjaaja ohjasi meidät lopulta aivan tukkoon antamalla samalla kertaa

kohtaukseen viisi erilaista asiaa, joihin huomio tuli kiinnittää. Tämä oli ja on silkkaa mahdollisuutta.

Riku Korhonen huomauttaa, että huomion kohde on jokin konkreettinen elementti, ihminen tai eloton asia, johon näyttelijä yrittää saada kontaktin ja tätä kautta näyttelemisen impulssin. Näyttelemisen objekti taas on näyttelijän sisällä tai ulkopuolella sijaitseva huomion kohde tai näyttelemisen kohde, joka sijaitsee aina ulkopuolella. Näyttelemisen kohde on ihminen tai muu objekti, johon lähetän impulssin ja jota kohti suuntaan näyttelemiseni. Se ei kuitenkaan ole synonyymi näyttelemisen suunnalle. Näyttelemisen suuntaa tarvitsen saadakseni impulssin, mutta impulssin voin lähettää eri paikkaan kuin mistä sen vastaanotan. Näyttelemisen kohde sijaitsee aina ulkopuolellani kuten yleensä myös näyttelemiseni motivaatiopiste eli fokus. (Korhonen 2013, s. 38). Stanislavski kirjoittaa tulehtuneista huomiopisteistä seuraavaa: ”Huomioni kiinnittyi näyttelijätoveriini. Seurasin tarkasti hänen näyttelemistään, arvostelin häntä ja muutuinkin tahtomattani itsekin katsojaksi. Vastanäyttelijäni puolestaan tarkkailivat tiiviisti minua. Tunsin olevani yhtä aikaa katsoja ja tarkkailun kohteena oleva näyttelijä.” (Stanislavski 2011, s. 136). Stanislavski kuvaa ennen kaikkea hyvin tunnistettavalla tavalla edellisessä lainauksessa niitä näyttelijän ylitietoisien mielen liikkeitä ja eri tasoja, joissa tietoisuus voi vaikkapa vain muutaman sekunnin aikana käydä. Riku Korhonen huomauttaa, että “[...]näyttelemiseen liittyvien tavoitteiden asettaminen vertailemalla muiden näyttelemistä omaansa saattaa aiheuttaa vääristyneen kuvan näyttelemisen tavoitteesta suhteessa realistiseen lavatilanteeseen. Usein lavalla halutaan näyttää kahden ihmisen aitoa kohtaamista, ja mikäli näyttelijän ainoa tavoite on suoriutua omassa roolissaan paremmin kuin joku toinen, se saattaa tiputtaa hänet pois aidon kontaktin hakemisesta vastanäyttelijäänsä.” (Korhonen 2013, s. 26).

Kontakti ja impulssit

Mitä sitten tarkalleen ottaen tarkoitetaan puhuttaessa kontaktista ja impulsseista? Korhonen määrittelee kontaktin näyttelemisessä sipulin

ytimeksi ja tärkeimmäksi yksittäiseksi tekijäksi näyttelijän keskittymisessä. ”Kontakti edeltää kohtaamista, näyttelijän oman psykofysiikan ja toisen, hänen ulkopuolellaan olevan osapuolen törmäämistä. Kontakti on ehdoton edellytys impulssin syntymiselle ja näyttelemisen hetkelle eli tapahtumasarjalle, jossa kahdesta impulssista syntyy kolmas.” (Korhonen 2013, s. 38). Impulssin Korhonen taas määrittelee näyttelemistilanteen henkiin herättäjänä. ”[Impulssi] on fyysinen tai henkinen ärsyke, joka saa lavalla tai katsomossa vastaanottajassa aikaan olotilan muutoksen ja mahdollisuuden uuden impulssin eteenpäin lähettämislle. Impulssin avulla näyttelijä herättää henkiin elottoman materiaalin, kuten tekstin.” (ibid, s. 38). Kontaktin olemuksesta Korhonen kirjoittaa edelleen, että se voidaan hahmottaa yksinkertaisesti: ”Kontakti on näyttelemistilanteessa kahden fyysisen tai mielellisen asian kohtaaminen, jonka kautta muodostuu tajuamisen tapahtuma näyttelijöissä tai yleisössä.” (ibid, s. 41). Koko ajan siis fokuoimme mieltämme ja otamme aktiivisesti kontaktia erinäköisiin ajatuksiin, mielikuviin, konkreettisiin esineisiin, asioihin, ihmisiin, yksityiskohtiin. Tämä helvetin esikartanon huomiointimylly pyörii meillä valveilla ollessa jatkuvalla syötöllä ja sen arvottavasta ikeestä lavalla ollessa olisi hyvä päästä eroon. Vaatimus on kova. Kuten Korhonen havainnollisesti toteaa, ”Sijoitun näyttelemisen hetkellä todellisuuteen, joka koostuu lavatilanteesta, omasta sekä kanssänäyttelijöideni henkisestä ja fyysisestä tilasta, aikaisempien kokemustemme heijastumisesta nykyhetkeen sekä näiden kaikkien keskinäisestä suhteesta.” (ibid, s. 43).

Stanislavski tarjoaa hieman omalaatuisen esimerkin arvottamisen poistamiseksi: ”Mutta kun sitten sattumalta vilkaisin peiliin, pidin näkemästäni, innostuin ja muistin kotona tekemäni Othellon, jolloin sain esiintyä, kuten tänäänkin, vain itselleni peilin edessä. Minusta alkoi tuntua hyvältä 'olla oma yleisöni'” (Stanislavski 2013, s. 136). Hän hurmaantuu Narkissoksen lailla omasta peilikuvastaan ja unohtaa täten hieman paradoksaalisesti arvottavan minänsä katsahtaessaan kuvajaistaan. Oman päänsä sisään voi jäädä liian pitkäksi aikaa ratkaisemaan lavalla olevia asioita,

valitsemaan impulsseistaan ja pyrkimään ratkaisussaan johonkin oikeaksi kokemaansa. Esiintymisestä tulee helposti tällöin suorittamista, itsensä ja pahimmillaan näyttelijätoverin ylimielistä tarkkailemista. Tällaisesta arvottavasta läsnäolosta tulisi päästä eroon. Korhonen huomauttaa myös osuvasti: ”Jos näyttelijän keho alkaa kontrolloida esittämiseen liittyviä tunteita, kuten iloa, surua tai häpeää, näyttelijän energia alkaa automaattisesti ja tiedostamatta kanavoitua sisäänpäin. Näin hän kadottaa kontaktin lavatilanteeseen, tässä ja nyt -hetkeen, myöhästyy siitä muutaman sekunnin.” (Korhonen 2011, s. 98). Tällainen kontrolloiminen ja arkielämän selviytymiskeinojen käyttäminen lavalla voi pahimmillaan johtaa jumissa olevaan kehopanssariin, joka Korhosen luennassa Hans Stigzeliuksen mukaan aktivoituu ”monin erilaisin tavoin suojellakseen häntä epämiellyttävien kokemusten kohtaamiselta. Ihminen kiristää niitä lihaksia, jotka liittyvät epämielletävän tunteen kohtaamiseen. Keho yrittää välttää aggressiota kiristämällä olkapäitä, surun tunnetta se yrittää kontrolloida kiristämällä rintalihaksia ja jotta sen ei tarvitsisi lähestyä toista ihmistä ja kurottaa kättä häntä kohti, keho jännittää hartioita.” (Korhonen 2013, s.97).

Viimeistään koulun opetuksen kautta olen tullut kiusallisen tietoiseksi omista maneereistani, olemukseni ominaispiirteistä ja pahasti sanottuna virheistäni tai ainakin olemukseni piirteistä, jotka ovat monien opettajien mukaan jollain tapaa epätarkoituksenmukaisesti opittuja selviytymiskeinoja. Omiin ominaispiirteisiin fokuoiminen ja uppoutuminen lavalla ollessa sekä opiskellessa on ainakin itsessäni tuottanut pahimmillaan tavattoman narsistista näyttelijäntyötä tai ainakin itseensä sekä omiin ongelmiinsa liian syvästi uppoutuneen näyttelijäntyön opiskelijan. Ote mieleni sisäisistä ajatuksista jonkin toisen vuoden laulustudion yhteydessä: ”Nyt ajattelen, etten rypistä otsaani, koska se puheopettajien mukaan kiristää myös leukaperiä... nyt rentoutan myös leukaperiäni aktiivisemmin, jotta pääsen laulamaan korkeammalta rennommin...ja nyt taas avaan enemmän silmiäni auki, että ajatukseni yleisölle näkyvät ja välittyvät”. Tällaisista ajatuksista olen välillä yhyttänyt itseni ja nopeasti yrittänyt häivyttää nuo ajatukset pois. Koska

koulussa koulutettava ja koulittava työkalu on kuitenkin ollut koko keho ja oma itse, on ymmärrettävää, että omaan oppimiseen on kuulunut turhautumista siitä, kuinka fokus tuntuu välillä olevan koko ajan väärässä paikassa eli itsessä ja oman navan tarkkailussa.

Lausahdus Stanislavskilta kanssänäyttelijöiden kautta peilaamisesta voisi olla myös suora lainaus toisen vuosikurssin päiväkirjastani, kun harjoittelimme Janne Pellisen ohjaamaa Harold Pinterin Syntymäpäiväjuhlat-näytelmää. Muistan, kuinka välillä harjoituksissa saatoin keskittyä kesken kohtauksen vastaanäyttelijäni ratkaisutapoihin tai vielä esityksissä siihen, saanko nyt puserrettua kyyneleitä lavalla ja mitähän mieltä yleisö siitä on. Kuten Korhonen hyvin selventää: ”Jos esityksessä huomioni suunta [...] kääntyy itseni sisälle kohti omia esiintymiseen liittyviä asenteita ja hyväksytyksi tulemisen tunteitani, olen hukassa. Siellä ei ole ketään, jolta voisin saada [...] tarvittavat impulssit. Näin kadotan näyttelijäntyöstäni situationaalisuuden, joka tarkoittaa sitä paikkaa ja aikaa, juuri käsillä olevaa elävää lavatilannetta, jossa näyttelemisen sillä hetkellä tapahtuu. Impulssit näyttelemiseen syntyvät ja ne vastaanotetaan ulkopuolellani nykyhetkessä, jaetussa näyttelemisen aktissa, tässä ja nyt -hetkessä.” (Korhonen 2013, s. 43). Stanislavski tarjoaa samanlaista lääkettä ongelmaan, jos huomion suunta kääntyy liiaksi kohti itseä tai katsomoa: “[...] huomion siirtämiseksi pois katsomosta täytyy syventyä siihen, mitä näyttämöllä tapahtuu.” (Stanislavski 2011, s. 138).

On siis olemassa eri tapoja kohdentaa fokustaan. Jos fokusta kohdentaa puhtaasti koko ajan itseensä ja tiedostavasti tarkkailee itseään liikaa lavalla, voi tämäntyyppinen läsnäolo helposti johtaa vääränlaiseen ja jatkuvaan itsensä tarkkailemiseen. Jos sitten fokuksensa kohdistaa toiseen, ”tekee toisen hyväksi lavalla” ja reagoi totuudellisesti impulsseihin, ei tietoisuus paini tällöin liikaa itsensä kanssa. Tosin törmäsin kouluajan alkuvuosina sellaiseenkin, että huomasin pohtivani ”teenköhän nyt tarpeeksi tuon toisen eteen” tai ”nyt fokukseni on poissa itsestäni”. Tällöin ollaankin jo pahasti harhapoluilla, koska tämä on itsessään itsetutkiskelua ja vakavassa

noidankehässä pyörimistä. Aivan kuten Konstantin toteaa: ”[...]esiripun ollessa auki meitä häiritsi pimeydessä rampin takana istuva katsoja ja sen ollessa kiinni meitä häiritsivät [kuvitteellinen opettaja ja hänen assistenttinsa] jotka istuivat täällä samassa huoneessa. Kun olimme keskenämme, meitä häiritsi vastaanäyttelijä, joka muuntui silmissämme katsojaksi, ja kun näyttelin vain itselleni, niin myös minä itse eli henkilökohtainen katsojani häiritsi itseäni näyttelijänä.” (ibid, s. 137).

Raila Leppäkoski listasi taiteilijaluennollaan luovuuden estoiksi muun muassa pelon, häpeän, turvattomuuden, uskon puutteen, itsekeskeisyyden ja itsetarkkailun, tuon synneistä itselleni läheisimmän. Korhonen listaa erilaisia näyttelijöiden kokemia sisäisiä keskittymisen häiriötekijöitä, joita ovat muun muassa ”itseluottamuksen puute suhteessa siihen mitä parhaillaan tekee, keskittymisen kohteen siirtyminen lavatilanteesta näyttelijän sisälle vanhaan negatiiviseen kokemukseen tai omien esiintymiseen liittyvien tunteiden kanssa kamppailemiseen. Keskittyminen tippuu myös näyttelijän huomion kohdistuessa omaan virheeseen tai haluun suoriutua, hänen unohtaessa tekstiään ja kokiessaan todellista ja kuviteltua unohtamisen pelkoa, tai odottamatonta jännitystä kesken esityksen.” (Korhonen 2013, s. 139). Keskittymisen häiriötiloja Korhosen omassa työssä ovat olleet muiden muassa tietoisuus katsottavana olemisesta, liika suorittaminen, epäonnistumisen pelko ja fyysisen loukkaantumisen sekä kivun pelko. Pelottomia tiloja olivat Leppäkosken mukaan muun muassa viha, rakkaus, suru, ilo, nukkuminen, keskittynyt fyysinen suoritus ja seksuaaliakti. Mitä keinoja sitten olen itse löytänyt ja on olemassa, joilla saavuttaa tuo peloton, luova tila?

FIILIS

Herra Stanislavski kirjoittaa: ”Yritän käyttää näyttelijän työssä tietoisia keinoja herättääkseni itsessäni ylitajuisen luomistyön – inspiraation.” (Stanislavski 2011, s. 27). Samaan tapaan hän julistaa: ”Parasta on kun luomistyö tapahtuu spontaanisti, intuitiivisesti ja inspiraation kautta.” (ibid, s. 28). Vielä hienommin asian ilmaisee saman kirjan sivulla oleva alaviite, jossa todetaan: ”Todellisen taiteen tulee opettaa, miten tietoisesti herättää itsessään alitajuiset luovat voimat ylitajuista orgaanista luomistyötä varten. Ylitajunnalla tarkoitetaan korkeampaa tietoisuutta, joka ylittää yksilön tietoisuuden toiminnan. Luovassa tilassa alitajuisen on mahdollista toimia ja ylitajunnan mahdollista ohjata luomistyötä ja tehdä se taiteessa näkyväksi. Ylitajuinen toiminta syntyy, kun taiteilija on täysin keskittynyt tehtäväänsä ja pystyy kaikki aistit valppaina käyttämään omia tietoisia ja tiedostamattomia luomisvoimiaan vapaasti ja reagoimaan siten herkästi ja välittömästi vastaanäyttelijöihinsä ja näyttämöllä tapahtuvaan.” (ibid, s. 28). Tuohon luovaan inspiraation tilaan olisi nähdäkseni hyvän näyttelijäntyön kannalta aina ihanteellisinta päästä.

Luovaan tilaan

Stanislavskin lainauksien kautta alamme mielestäni nyt vahvasti olla tämänhetkisen näyttelijäntyön opetuksenne ja estetiikan ytimessä. Alitajunnan ja intuition avulla tapahtuvat ratkaisut koetaan parempina kuin ratkaisut, jotka äly saa aikaan. Älyn ja tunteiden vastakkainasettelu on minusta tarpeetonta ja epärehellistä sille monimutkaiselle prosessille, miten me ylipäänsä teemme ratkaisuja elämässämme. Olen kuitenkin samaa mieltä siitä, että luovaan tilaan pääseminen vaatii jonkinlaista hyppyä pois kielellistävän ja mielellistävän mielen kontrollista. Ainakin tätä tietoisuutta tulee jotenkin ”horjuttaa”, aivan kuten Turkka ja hänen ”jälkeläisensäkin” ovat ehdottaneet. Näitä horjutuksia voi tehdä fyysisesti, mutta ne voivat olla myös pelkästään mentaalisia tiloja, kuten mielikuvituksen avulla tehtävät

mielikuvat tai psykologiset eleet. Stanislavski toteaa, että jos luomistyö ei tapahdu inspiraation ja intuition kautta, ei auta muu kuin ”stimuloida alitajuista luomistyötä sisäisen ja ulkoisen tekniikan avulla tietoisin keinoin. Alitajuinen saavutetaan tietoisin avulla.” (Stanislavski 2011, s. 28).

Olen kirjoittanut ensimmäisen vuoden perusseminaarin loppuraportissa, kuinka seminaarissa minulle kirkastui näyttelijäntyöllisesti ajatus kokonaisvaltaisesta psykofyysisestä näyttelijästä, joka lavalla kuuntelee, reagoi, sitoutuu tekemiseen, ottaa kontaktia, suuntaa haluaan ja osaa pitää jännitettä – ”vetoa” – yllä. Hän fyysistää ja kehollistaa tunteitaan, on tietoinen fyysisistä ja henkisistä – siis ulkoisista ja sisäisistä – impulsseista(an), on jatkuvasti valmis muutokseen yrittämättä kontrolloida kaikkea, suuntaa läsnäoloaan aktiivisesti ja jatkuvasti toiseen, antaa sekä suuntaa fokuksen pois itsestään tekemällä toisen hyväksi lavalla. Nähdäkseni nämä keinot ovat kaikki tapoja saavuttaa yhteys alitajuiseen tietoisin keinoin. Toisen vuoden kesäraporttiin olen kirjoittanut näin: ”Eritoten Pirhosen ajatuksessa, että fokus täytyy olla muualla kuin oman olotilansa tarkkailussa, jotta syntyisi vuorovaikutteista näyttelijäntyötä, on perää. Samaan hengenvetoon voi myös olla samaa mieltä Jukan kanssa siitä, että 'Ei tarte välittää vastaanäyttelijästä hevonvittu yhtään, jos fokus on vaikka kädessä tai yleisössä’”.

Nyt ymmärrän, että molemmat näyttelijäntyön lehtorit puhuivat periaatteessa samasta asiasta kuin Stanislavski eli siitä, kuinka on löydettävissä keinoja stimuloida luomistyötä ja kohdentaa huomiotaan sisäisen ja ulkoisen tekniikan avulla tietoisin keinoin. Joskus voin esityksessä ajatella oikean käteni liikkuvuutta, toisessa kohdentaa kaiken huomioni toisen tekemiseen hyväksi lavalla ja kolmannessa antaa itselleni vaikkapa toiminnallisia tehtäviä suuntaamalla haluani. Nämä samat keinot voivat olla käytössä samassa esityksessä, parhaimmillaan jopa saman kohtauksenkin sisällä. Kun Vierikon useasti mainitsemat esityksen ”reimarikepit” eli roolihenkilön opeteltu, toistettu ja vakiinnutettu näyttämötoiminta ja tavat ovat paikallaan, on varaa leikkiä, haastaa ja reagoida vastaanäyttelijään. Oikeanlaista virittäytymistä on

pystyä reimarikeppiä väleissä reagoimaan tuoreesti ja itsellekin yllätyksellisesti kulloiseenkin tilanteeseen ja virtaaviin impulsseihin. Esityksessä käytettävät näyttelijäntyölliset keinot ovat kuitenkin eri asia kuin esityksen päämäärät, joten yleisölle ei tarvitse eikä edes voi esittää mielikuvaa. Kuten Pirhonen aina muistuttaa: jos miettii vaikutelmaa, on jo ulkona. Mielenkiintoisesti, oikein tai hyvin tekeminen on vain ilmiön kuva. Samaan tapaan teatteriohjaaja Anne Bogart on todennut, että teatteriesityksen tilassa etukäteen luodut olosuhteet luovat ympäristön, jossa katsoja itse voi tuntea kokemuksen. Valmistusta ei Bogartin mukaan voi katsojalle luoda. (Korhonen 2013, s. 15) Mieluummin pitäisi siis antaa itselleen toiminnallisia tehtäviä ja pitää sitkeä veto, vääntö, jännite ja imu käynnissä, ennemmin kuin pyrkiä saamaan vastauksia ja pääsemään perille. Korhonen tarjoaa samantyyppisiä keinoja saavuttaa kontakti ongelmatilanteen jälkeen: ”[...]hyväksymällä tilanteen, koittamalla olla ajattelematta äsken tapahtunutta virhettä ja suuntaamalla huomion seuraavaan kiinnekohtaan esityksessä tai tekstissä. Kadonnut kontakti löytyy myös kun näyttelijä valitsee keskittymispisteen itsensä ulkopuolelta ja kiinnittää huomionsa vastaanäyttelijään. Kontakti palaa myös kun näyttelijä sanoo esittämiseen liittyvän tunnetilansa toiselle näyttelijälle tai yleisölle. Tärkeää on myös unohtaa oma egonsa sekä suorastaan pyyhkiä se kokonaan pois.” (Korhonen 2013, s. 146).

Luo vaan – Tilaan!

Luovaan tilaan heittäytymistä on itsellä kouluaikana saattanut hidastaa se, jos ohjaaja on ohjannut jo suoraan näkyvää lopputulosta ja näyttölemisen ilmiönä. Kuinka kääntää tämä luovasti toiminnalliseksi tekemiseksi? Hyvänä esimerkkinä tästä on, kun olin kolmannen vuoden alussa innolla mukana TeaKissa yliheittona tehdyissä kahdessa lastenteatteriesityksessä. Esityksiemme ohjaaja oli hieman kokematon ja antoi paljon suoria ilmiön ohjeita, joita aloin toteuttaa. Joskus toiminnallisetkin ohjeet, kuten ”ole kiinnostunut kaikesta” kääntyi pääläelleen ja ihmettely ja tuijottelu oli liikaa ”lapsen tekemistä”. Vaikeassa paikassa kuitenkin alkaa tapahtua. Meillä oli

vain pari päivää ensi-iltaan ja asiat olivat alkaneet loksahdella paikalleen. Olin kääntänyt turhautumiseni rooliani fyysisesti rajoittavasta lavastuselementistä hyödyksi ottamalla elementtiin äärettömän fyysisen suhteen ja jopa raivon. Toisessa esityksessä oli kuitenkin vielä jotain mätää. Ohjaajan ehdotus oli, että tehdään koko viimeinen kohtaus uusiksi ja poistetaan sieltä sellaisia kohtia, jotka omasta mielestäni olivat kaikkein tärkeimpiä ja tarpeellisia. Ohjaaja päätti tehdä kohtauksen improten, ex tempore. Hän antoi vielä loppuun ilmiäsuohjeen, että ensin huutaisin vihaisesti toisille ja heidän leikisti kuoltuaan voisin itkeä tirauttaa kyöneleen. Viha ja raivo ohjaajan päätöstä kohtaan ei kuitenkaan lamauttanut tekemistäni, päinvastoin. Se ruokki roolihahmoani. Olin näyttelijänä mielestäni tyhjän päällä, mutta tuolloin sainkin roolihahmoni vihasta ja pettymyksestä kohtauksessa hyvin kiinni. Alunperin henkilökohtainen vihaisuuden tunteeni kanavoitui roolihahmon käyttöön ja kääntyikin lopulta koskettavaksi itkuksi silmittömän helposti, kun roolihenkilö luuli jääneensä yksin ja tehneensä peruuttamattoman teon. Kohtaus toimikin harjoitusvedossa hemmetin hyvin.

Ainoaksi ongelmaksi itselläni muodostuikin sitten toiston haaste, tuo katala teatteritaiteen erityisongelma. Välillä yritin toistaa harjoituksissa kokemani tunnemyrskyn, välillä taas päästä roolihahmon ”sisään” hänen tunteisiinsa. Yritin kaivella syvältä tunnemuistoistani minua erityisen paljon vavahduttaneita hetkiä ja päästä niiden aikaisiin tunnelmiin. Joskus taas yksinkertaisesti vain teknisesti hengitin syviä henkosia hyperventilaation rajamailla, hytkyttelin palleaa ja yritin päästä haukotuksen kaltaiseen tilaan sumuisin silmin. Muutamaa poikkeusta lukuunottamatta varsin laihoihin tuloksin. Tuloksena oli vain tuskaisaa väkisin vääntämistä, tekotekemistä ja ylyrittämistä. Vaikka kuinka sitouduin tekemiseeni, olin auki, yritin ottaa kaikki keinot käyttööni ja olla yllätyksellinen, poistin mielestäni valmiin mielikuvan, miltä kohtauksen tulisi näyttää ja tuotin toimintaa, oli lopputuloksena vain turhautumista itse esityksissä. Miksi? Riku Korhosella on tarjota omakohtainen, samantyyppinen näyttelijäntyön ongelma: ”Suoriutumisen paine sai minut harjoitellessani monesti tarkkailemaan

itseäni ulkopuolelta ja pelko taas käänsi huomiokykyäni kokonaan sisäänpäin. Yrittäessäni suoriutua huomasin operoivani ulkoisen estetiikan perusteella eli älyllistin asioita enkä luottanut kehoni automaattiseen kykyyn tuottaa ilmaisua, siis esitin harjoittelevani. Keskittymiseni katkesi silloin, koska yritin tuottaa lavalle muodon enemmän asenteen, kuin mielikuvan ja fyysisen vastuksen, kautta. Pelkäämällä ja älyllistämällä tuottamani muoto muuttui mustavalkoiseksi ja sen liike loppui.” (Korhonen 2013, s. 73).

Ryhmässä olemisen taito

Ainakin yhtenä syynä omaan turhautumiseeni lastenteatteriproduktiossa lienee se, että loppujen lopuksi juttu ei oikein koko aikana tuntunut ihan omimmalta. Ollessaan itse itsensä pahin kriitikko sitä tahtomattaankin joskus vertaa oman tekemisensä laatuja ja työryhmien erilaista dynamiikkaa eri produktioissa. Jos kaikki ei ole omasta mielestäni optimaalisesti, tunnistan itsessäni vahvan vastaanhangottelijan, jota on joskus vaikeaa vaientaa. Tällainen kivi kengässä saattaa olla vaikkapa ihminen produktiossa, joka on luonteeltaan mielestäni erityisen vastenmielinen. Tällainen ajattelu on tietenkin aivan täydellisen turhaa energianhukkaa, koska se monesti estää luovaan tilaan pääsemistä. Koulun aikana olen alkanut kuitenkin luottaa nyt enemmän ja enemmän intuition asian suhteen. Jos se sanoo jo tuotannon alkuvaiheissa, että tämä juttu ei nyt tunnukaan hyvältä, olen alkanut oppia luottamaan siihen. Tämä voi tarkoittaa sitä, että en välttämättä jatkossa lähde ainakaan niin herkästi mukaan juttuun, jos se jo esiteltäessä tuntuu vähemmän ”omalta”. Ajatukseni saattavat työelämässä sitten realiteettien myötä muuttua, mutta tällainen vahva sisäinen totuus asiasta nyt kuitenkin huokuu. Luottamus kanssatekijöihin tulisi kuitenkin olla tarpeeksi vahvaa, jotta tuntee itsensä hyväksytyksi, hyväksi, varmaksi ja luovaksi.

Ryhmässä ilmeneviin ongelmiin voisi toki suhtautua myös kuten Enrico Stolzenburg kehotti Brecht-seminaarimme purussa. Hänen mukaansa ryhmän henki on aina heijastusta ohjaajasta ja ohjaaja on näyttelijöille taas jonkin sortin peili. Se, mitä ja miten ohjaaja tuo yhteiseen tilaan ja jakaa työryhmän

kanssa, määrittää paljon. Stolzenburgin mukaan inspiroimaton olo pitäisi aina ryhmän kesken jakaa. Ilmassa leijuvaa tunnelmaa tulisi käyttää hänen mukaansa hyödyksi ja yhtä henkilöä ei täten voisi koskaan syyllistää huonosta ilmapiiristä. Jos juttu ei etene, on se koko ryhmän vika. Jos en siis näyttelijänä vaikkapa puutu ongelmaan, pitkästyn, enkä tunne kuuluvani ryhmään. Enricon mukaan tulisi siis tehdä päätös pysyä mukana ja ottaa riskejä, koska vastuu on aina jaettu ja yhteinen. Kärsivällisyys ja maltti ovat valttia. Samantapaisia viisaita ajatuksia tarjosi näyttelijäntyön lehtori Jukka Ruotsalainen Shakespeare-seminaarissa. Olen kirjoittanut päiväkirjaani näin: ”Epävarmuus voi tuntua hyvältä, mutta se on ilmapiiristä kiinni. Kun on hyvä ilmapiiri, on vapaa tuottamaan. Jos ei, näyttelijä ei tuota, vaan ohjaaja ohjaa. Vapaus on mahdollista, kun ei väkisin yritä käskeä itseään. Ahdistus näyttämöllä pitäisi kääntää ajatuksesi siitä, että siellä on helppoa, kivaa ja hauskaa. Jos ei, luulee olevansa väärällä alalla. Sitten kaivaa esiin tekniikkansa ja maneerinsa. Kun ihmiset tuottavat rohkeasti, putoaa kritiikki ja turha arvottaminen sekä tekijänä että katsojana pois.”.

Turhautumiseeni lastenteatteriproduktiossa vaikutti kenties myös se, että olin ylikriittinen, jolloin en päässyt luovaan tilaan kunnolla. Kuitenkin vain itse voi innostaa itseään ja innostua tekemisestään. Ymmärrettävästi on hyviä ja huonoja päiviä ja jopa kausia, jolloin mikään ei tunnu luistavan. Toisaalta sitten taas voi kompata Korhosta, kun hän toteaa: ”Henkilökohtainen suoritushurmio sisällöllisenä arvona ei riitä, koska pelkkä hieno näyttelemisen kokemus ei automaattisesti vastaa hienoa katsomiskokemusta. Teatterissa pelkkä yksilön kokema henkilökohtainen suoritushurmio ei riitä, vaan sitä voi hyödyntää näyttelijäntyötä helpottavana elementtinä ainoastaan, jos siitä on hyötyä koko ensemblelle, kuten tilanteessa, jossa se esimerkiksi toimii kimmokkeena koko näyttelijäryhmän yhteiselle flow-tilalle. Näin siitä on konkreettista hyötyä myös suuremmalle taiteelliselle kokonaisuudelle, monen osa-alueen summana syntyvälle lopputulokselle eli teatteriesitykselle.” (Korhonen 2013, s.24). Tässä opinnäytteessä kuitenkin käsittelen enemmän tai vähemmän napaan tuijottavasti henkilökohtaista suoritushurmiota ja

luovaan tilaan pääsemistä sekä siihen tilaan pääsemistä hidastavaa toimintaa eli yliälyllistämistä. Korhonen ilmaisee asian näin: ”Työmotivaatiota ruokkivaan onnistumisen tilaan, jossa tehty työ ja tekijän taidot vastaavat toisiaan, liittyy myös taito tarkastella omaa suoritustaan analyttisesti sen aikana ja jälkeenpäin olematta kuitenkaan liian kriittinen.” (ibid, s. 22)

Hetkessä olemisen taito

Itse koin ennen koulua luovaan tilaan pääsemisen vaivattomuuden ja ryhmän jäsenten nauttiman täydellisen luottamuksen kautta herätetyn luovuuden roihahduksen vahvimmin lyhyttä ja pitkää improvisaatiota tehdessäni, improvisaatioryhmässä Ässiä Hatusta. Siellä lähes viiden vuoden ajan sain kokea mielettämiä, huumaavia hetkiä, jolloin olin, Leppäkosken sanoin, näyttelijä, joka tekee tietoisesti, mutta ei tiedä suuntaa. Tietoinen minä oli mukana, mutta ei kontrolloinut liikaa. Esimerkiksi pitkää improvisoitua näytelmää tehdessä tietoinen mieli paini jatkuvasti sellaisten asioiden kanssa kuin keksittyjen hahmojen nimet, tapahtumapaikat ja mielti, mitä nyt saattaisi tapahtua seuraavaksi, millainen kohtaaminen olisi kiva rakentaa kaverille ja niin edelleen. Siltikin parhaat kohtaukset syntyivät siten, että vain meni lavalle, alkoi tehdä jotain fyysistä ja vastaanäyttelijän avulla etsi tarinalle uomat syventämällä jo löydettyä, rikkoi jään heti isoilla tunteilla, reagoineilla ja muutoksilla, logiikka tuli kyllä jälkikäteen. Jos yritti tietoisesti kontrolloida liikaa kohtausta, se yleensä näkyi ja tuntui, eikä kohtaaminen edennyt. Impulsseja liikaa arvottamalla huomasi usein kadottavansa suunnan. Observoimalla katsomosta kanssänäyttelijöiden tekemistä huomasi, että näennäinen asioiden kontrollointi synnyttää turvattomuutta, joka lopulta kumpuaa vain itsekeskeisestä halusta päteä, ”olla paras” ja egon pelosta olla tulematta hyväksytyksi. Tällainen narsistinen pelko luo aggressiota, vihaa, manereita ja kiirettä. Kontakti katoaa ja fyysinen häseltäminen on äärimmillään. Näyttelijä ei ole tällöin tilanteessa eikä reagoi, vaan suorittaa. Tämän opin jo ennen kouluun tuloa. Fokuksen ollessa väärässä paikassa kadottaa jotain olennaista ja perimmäistä luomisen keskellä, luovalla hetkellä.

Hetkessä olemisen taitoa ja onnistumisen riemua pääsin viimeisenä koulukeväänäni oikein urakalla harjoittelemaan Tiina Pirhosen pitkien improvisoitujen näytelmien mestarikurssilla. Kurssi oli konkreettisten, näyteltävissä olevien asioiden kanssa työskentelyä. Perusasioiden jatkuva kertaaminen ei tuntunut puuduttavalta, vaan puhdistavalta. Näitä asioita harjoiteltiin jo ensimmäisessä perusseminaarissa, harjoitellaan yhä ja tullaan harjoittelemaan hamaan loppuun asti hetkessä olemisen saavuttamiseksi: kontakti, reagointi, kuuntelu, vaikuttuminen, impulssien vastaanottaminen ja lähettäminen, monistaminen, laajentaminen, syventäminen, ”veto”, halun päättäminen ja suuntaaminen, tärkeäksi tekeminen, toisen hyväksi tekeminen, yhdessä tekeminen, tukeminen, hyväksyminen ja läsnäolo. Improvisaation tekeminen on siinä mielessä paradoksaalista, että siviilielämässä kaikkien kanssa ei tarvitse tulla toimeen, mutta lavalla kaikkien kanssa tulisi voida olla vapaa turvallisesti luomaan. Mestarikurssilla harjoittelemamme keinot ovat kaikki fantastisen hyviä keinoja silloin, jos tuntee olevansa hukassa ja kohtaaminen ei toisen kanssa syystä tai toisesta ota tuulta ja tulta alleen. Kirjoitin kurssilta päiväkirjaani aktiivisesti timanttisia lainauksia näyttelijäntyöhön ja improvisaatioon liittyen ja liitän tähän nyt niistä kirjoittamani parhaat palat:

Asiat ovat merkityksellisiä, kun niistä tekee sellaisia. Kun näyttelijät ovat koko ajan suuntautuneina toisiinsa, aidosti kiinnostuneita ja haluavat ymmärtää toisiaan, synnyttää se jatkuvaa kineettistä liikettä ja hetkessä olemista. Näyttelemineen on kuin tanssia. Vaikutu toisen tekemisestä! Välitä vastaanäyttelijästäsi! Aktiivinen halu ja tunne ovat aina preesensissä, aina suhteessa toiseen. Ole henkilö, jolla on tunne! Kertomus tapahtuu kohtausten välissä. Valitse aina impulsseista se, mikä tuo tarinaan näyteltävää ja panoksia. Toiminta on symbolista elehdintää hahmojen välisestä suhteesta, se luo tunteen ja tekee henkilön. Anna lahjoja toiselle koko ajan! Kaikki roolihenkilöt ovat riippuvaisia toisistaan. Ole koko ajan kontaktissa, pidä kiinni ja sitoudu! Uskalla kuunnella toisen tarjoamia impulsseja, antaudu niille ja räiski rohkeasti omia impulssejasi toiselle! Kaikkien vahvuuksia

tarvitaan. Henkilö voi olla tyrmäävä, mutta näyttelijä ei, joten hyväksy kaikki minkä voit. Anna asioiden lävistää sinut, uppoudu toiseen! Tunneilmaisu tulee ilmaiseksi, kun on yhteinen idea, joka syntyy reaktioista toisen kanssa. Veto on kehon repliikkejä, suuntaamista ja henkilön halun alateksti. Ei ratkaista ongelmia, vaan annetaan intuitiiviselle mielelle tilaa. Ole valmis muuttumaan! Ei näytellä spontaaniutta. Roolihenkilö syntyy teoista: ei jäädä yksin sisälle näyttelemään kuvaa tunteesta, vaan näytellään toisen roolia. Näyttelemineen on reaktiivista läsnäoloa. Jos näyttelijäkaveri saadaan avoimeksi, rennoksi, lämpimäksi ja reagoivaksi, tulee hyvää näyttelemistä. Älä rakenna omaa vaan yhteistä! Älä ole jäässä ja päässä vaan tässä!

Hömppäherra

Uusien professoreidemme, Ellun ja H-P:n, pitämällä näyttelijäntöön mestarikurssilla teimme monia sykehdyttäviä harjoitteita. Yksi hirvittävimmistä oli ryhmäteatterilaisilta perujaan oleva harjoite nimeltään ”Hömppäherra”. Siinä arvottu näyttelijä joutuu ensin poistumaan tilasta ja tullessaan takaisin tilaan laulaa ”Täältä se Hömppäherra tuleeekin” ja yrittää sen jälkeen naurattaa tilassa olevia ihmisiä kymmenen minuutin ajan. Mikäli yleisö on hiljaa eikä naura, muut toteavat painokkaasti ”kukaan ei naura”. Jonkinlaista näyttelijäntöön armotonta, improvisoitua stand-upia siis. Miellyttämisen, viihdyttämisen, kauhun, pelon ja häpeän tunteen äärimmäistä sietämistä. Harjoite aiheutti kurssilla jo itsessään kylmää hikeä ja puistatuksia, koska kaikki joutuivat tekemään sen. Ellu ja H-P nostivat kuitenkin panoksia ilmoittamalla, että kurssin loppuun tuotettavaan demoon tulisi osio, jossa pullonpyörityksellä valittu kurssilainen joutuisi koko demoyleisön edessä julkisesti tekemään ”hömppäherrat”.

Suora leikkaus demoon. Pullo pyörii Pyry Nikkilän lähettämistä käsistä vinhaa vauhtia ja pysähtyy kohtalokkaasti osoittamaan suoraan minua. Kuohahdus. Kokonaisvaltainen valahdus ja vavahdus läpi kehon. Stressitila. Hyökkää, puolustaudu tai pakene. Viimeinen muistikuva on, kun hengitän yhden pitkän henkäyksen sisään ja ulos, käsi ovenkahvalla. En muista sen jälkeisestä

kahdestatoista minuutista – koska kavereiden mielestä oli hauska jäynä pitkittää hömppäilyä parisen minuuttia – mitään muuta kuin järjettömän virtaavuuden tunteen, tunteen siitä, että on vain jonkinlainen portti tai kanava, mitä pitkin alitajunnan soppatykki suoltaa ilmoille mitä oudoimpia asioita. Kokemus oli kaikessa perverssiydessään maaginen. Olisin voinut lamaantua totaalisesti, antaa periksi ja luovuttaa. Tilanne ruokki itsestäni kuitenkin esille jonkin aivan uudenlaisen heittäytymisen vaihteen, jossa ei ollut tietoaakaan suorittamisesta, miellyttämisestä tai pelosta. Leppäkoski erotteli luennollaan aikanaan vastaavia täysin pelottomia tiloja. Pelottomassa tilassa on vastaanottavainen ja auki. Kun tuohon pelottomaan, luovaan tilaan sitten pääsee, tuntuu kaikki huonous itsessä eli arvottaminen tehdessä katoavan jonnekin kauas pois. Nostan hömppäherraepisodin tässä esille, koska se on yksittäinen esimerkki sellaisesta tilanteesta, jossa olin totaalisesti läsnä, intuitiivisten impulssien virran vietävänä, katkeamattomassa flow'ssa. Missä?

FLOW

Flow on psykologi Mihály Csíkszentmihályin mukaan tila, jossa ihmisen tietoisuuteen saapuva informaatio on tasapainossa minän tavoitteiden kanssa. Toisin sanoen flow-kokemuksessa ihminen paneutuu koko kapasiteetillaan keskittyneesti tavoitteelliseen toimintaan sulkien kaiken muun tietoisuudestaan. Optimaalinen flow-kokemus syntyy, kun ihmisen taidot vastaavat käsillä olevaa haastetta ja hän on kiinnostuneesti paneutunut senhetkiseen aktiviteettiin. Csíkszentmihályi toteaa ihmisten olevan onnellisimmillaan juuri tällaisina hetkinä elämässään. Osatekijöinä kokemukseen liittyy usein, että tehtävällä on selvät päämäärät, yksilön keskittyminen on täydellistä, oman minän arviointi vähenee, ajantaju katoaa ja tehtävä on itsessään palkitseva. Lisäksi flow-kokemus vaatii häiriöttömän ympäristön. Flow-tilaan ei pääse helposti tai nopeasti. (Csíkszentmihályi 2005, s. 68 – 72) Kaikki varmasti tunnistavat tällaiset hetket elämästään. Itselleni Hömppäherra oli esimerkki juuri tällaisesta tilasta ja tilanteesta.

Riku Korhonen määrittelee onnistunutta keskittymisen hetkeä haastattelemiensa näyttelijöiden vastausten perusteella seuraavasti: ”Onnistunut keskittymisen hetki on [...] kokonaisvaltainen ja muut turhat asiat ulkopuolelle sulkeva. Se on myös henkisesti tasapainoinen tila, jonka sisällä on mahdollista kokea rauha toimia. Se on myös voimakkaan henkinen tila, joka sisältää koko sen hetkisen kokemuksen maailmasta. Keskittymisen hetkeä haetaan myös kohdistamalla voimakkaasti fokus itsensä ulkopuolelle. Keskittymisen tila on myös vapaa ulkopuolisista arvioista. Se esiintyy vastauksissa kaksijakoisena sisältäen näyttelijän kyvyn olla samalla hetkellä läsnä itsessään ja kontaktissa ympäristöönsä. Kokiessaan onnistuneen keskittymisen tilan näyttelijä myös kokee yhteisöllisyyden tunteen.” (Korhonen 2013, s. 135)

Itse tunnistan, että paneutuessani käsillä olevaan mielekkääseen tekemiseen, ajantaju todellakin parhaimmillaan katoaa. Häiriötön ympäristö on myös

tärkeä huomio. Häiriöttömään ympäristöön kuuluu mielestäni myös täydellinen luottamus. Luottamus ohjaajaan, kanssanäyttelijöihin, tekeillä olevaan asiaan. Jos ei ole täydellistä luottamusta, ei myöskään voi täysillä antautua tekemiselle ja täten flow-kokemus jää väkisin syntymättä. Mielestäni Stanislavski tarkoittaa samaa asiaa puhuessaan ”ylitajunnasta”, koska siinäkin näyttelijä on ”täysin keskittynyt tehtäväänsä ja pystyy kaikki aistit valppaina käyttämään omia tietoisia ja tiedostamattomia luomisvoimiaan vapaasti ja reagoimaan siten herkästi ja välittömästi vastaanäyttelijöihinsä ja näyttämöllä tapahtuvaan.” (Stanislavski 2011, s. 28)

Just dance!

Kouluajanani olen Jenni Nikolajeffin tanssitunneilla kokenut vaikuttavimmat, pitkäkestoisimmat flow-elämykseni. Olen saanut jonkin tavoitteellisen tehtävän, kuten ”kuuntele sisäisiä tuntemuksiasi ja lähde tuottamaan liikettä sen kautta”. Impulssien kuuntelu on ollut herkkää, helppoa ja usein musiikki on ruokkinut niitä lisää. Kolmannen vuoden Rütishima! -musiikkitanssiesitys oli esimerkki siitä, kuinka flow-kokemuksilla tuotettua materiaalia muokataan lavalle. Se oli malliesimerkki myös siitä, että luottaessaan kanssatekijöihinsä täysillä on turvallisessa paikassa, eikä luomisen keskellä tarvitse hävetä tai älyllistää mitään. Äly ei tietenkään ole huono ominaisuus tanssiessakaan, mutta ehkä pitäisi enemmän tällöin puhua kehon älykkyydestä. Tanssissa olen vahvimmin huomannut sen, että en pysty, enkä edes halua lokeroida tekemistäni eli alitajunnasta kumpuavaa kehollisuutta älyn avulla. Tanssiessa olen huomannut olevani hyvällä tavalla aina auki, koska olen saanut luvan kuunnella kehoani. Kehon ollessa vaikka väsynyt olen voinut mennä kehon tuntemusten mukaan mitään arvottamatta. Vaikutumme kuitenkin omista ja toistemme kehon viesteistä, halusimme sitä tai emme.

Miten sitten parhaiten siirtää tanssista oppimaani lavalle? Kuuntelemalla sisäisiä impulssejani. Yllättämällä itseni tekemästä jotain muuta kuin mitä ajattelin tekeväni. Olemalla utelias ja aina altis muutokselle, koska staattinen

ja järkevä vievät itse itseään. Kehon valppaus ja valmius ovat avainsanoja hyvän läsnäolon kannalta niin tanssiessa kuin monologiakin esittäessä. Tietoisuus omasta fyysisyydestä on tärkeää, jotta sen voi sitten lavalla unohtaa. Tanssiessa, erityisesti improtessa liikettä, minulla on usein sellainen olo, että olen täydellisen vapaa tuottamaan materiaalia. Tanssi itsessään on palkitsevaa, koska en tunne oikeastaan millään lailla olevani kontrollissa. Tulisiko näyttelimestäkin siis ajatella vain tietynlaisena tanssina, jossa voin aukoa suutani sanoilla ja laululla? Sanat ovat pahoja. Ne antavat merkityksiä jo itsessään. Kunhan en arvioi liikaa tekemistäni tai arvota sanojen ja tekemisen välistä yhteyttä. Näkyvät toiminnot kuitenkin luovat lavalla dramaturgian ja tekstissä on ajatus, joten näyttelijänähän vain kiinnitän sen puheeseen. Ajatus ei siis toisin sanoen häviä, vaikka ilmiasu muuttuisikin. Merkityksetkin syvenevät ilmiasun muuttuessa ja jalostuessa ja tekeminen kirkastaa merkityksen. Haastan itseni siis tekemään, olemaan tilanteessa ja tietämätön siitä, mitä on tulossa tai miltä tekemiseni vaikuttaa ja näyttää. Heittäydyn päin vaaraa. Toimin ja tunnen, toiminnasta tunteeseen, tunteesta toimintaan, toiminnasta ja tunteesta toiseen. Näistäkään ohjenuorista ei kuitenkaan pidä tulla itselle mitään pakotteita, sillä kuten Stanislavski muistuttaa: ”Tyhmät ihmiset tekevät kaikkia ulkoisia harjoitteita vain niiden itsensä vuoksi ja unohtavat sen, etteivät ne ole itsessään tärkeitä vaan tärkeää on se, mitä ne herättävät sisimmässä.” (Stanislavski 2011, s. 28). Nämä ajatukset mielessäni suuntasin työharjoitteluun Tampereelle keväällä 2013.

Työharjoittelussa

Tein työharjoitteluni Tampereen Teatterissa, Les Misérables -musikaalissa ajalla 6.5.2013 – 30.4.2014. Lähdin työharjoitteluun avoimin mielin ja pieniä perhosia vatsassa. Olin jo edellisenä vuotena ollut kolmeen otteeseen koelauluissa, joista minut lopulta valittiin tekemään ensemblissa erinäisiä pienempiä rooleja ja olemaan poliisitarkastaja Javertin understudy eli varanäyttelijä. Olin innoissani, koska pääsin tekemään musiikkiteatterin yhtä suurta merkkiteosta ensimmäisenä teatterijuttunani koulun ulkopuolella.

Kevään harjoitukset olivat ennen kaikkea materiaalin läpikäyntiä ja kokonaisuuden hahmottamista. Vaatimustaso oli korkealla: materiaalin omaksuminen ja näyttämöohjeiden sisäistäminen oli toteutettava melkein päälittömästi, eikä aikaa hiomiselle tai kysymyksille tuntunut olevan.

Musikaali on yksi suosikeistani ja kaikessa siirappisen romanttisessa pateettisuudessaan ja eppisyydessään se osuu omassa tunnemaailmassani jonnekin sanattoman syvään kohtaan. Musiikkiharjoitukset kapellimestari Jussi Vahvaselän johdolla olivat opettavaisia. Jussi oli vahva, rento ja tarkka kapellimestari. Hän vaati paljon ja muistan, kuinka yhden kuoro-osuuden läpilaulun jälkeen hän vinkkasi minut tulemaan luokseen privaalisti ja kuiskasi: ”Voisitko laulaa sen ja sen kohdan ensi kerralla ihan puhtaasti?”. Tämä oli häkellyttävää. Ei siksi, että olisin ottanut nokkiini siitä, että mitä ilmeisimmin lauloin epäpuhtaasti, vaan se, että Jussi ylipäänsä pystyi kuulemaan isossa ja tiheässä kuorosatsissa niin tarkasti ja selvästi pientä epäpuhtautta. Tämän kahdenkeskisen jutustelun jälkeen kiinnitin sävelpuhtauteen erityistä huomiota ja enää asiasta ei tarvinnut huomauttaa. Luottamus kapellimestariin kasvatti halua luoda ja tehdä.

Ohjaaja Georg Malvius on musikaaleja eri puolilla maailmaa ohjaava, lähemmäs 70-vuotias karismavelho. Hän oli aiemmin ohjannut Misérablesista lähes identtisen version Åbo Svenska Teaterniin 2012. Malviuksen ohjaustyyli oli tyylipuhtaan marionettimainen. Ensemble oli liikuteltavaa massaa, jonka liikkeen lavalla piti olla virheetöntä, vauhdikasta, rytmitettyä ja tekojen täysin perustelemattomia. Malviuksen tausta myös oopperoiden ohjaajana korostui tässä mielessä ammattinäyttelijän näkökulmasta väärällä tavalla.

Tämänkaltaisen ohjaustyyli olisi voinut suoraan koulusta tulleele olla shokki, koska koulussa ohjaajien ja näyttelijöiden suhde on enemmän kollegiaalinen, kunnioittava ja yhdessä ongelmia ratkova, eikä yksioikoisen autoritäärinen. Otin ohjauksen ”nukettamisen” kuitenkin vain hyvänlaisena haasteena vieraaseen ohjaustyyliin mukautumisesta ja oman mukavuudenhalun poisheitosta. Olin Malviuksen kanssa aikaisemmin työskennelleiltä kollegoilta

kuullut hyvin monenlaisia kauhutarinoita raivokohtauksista ja uhkailuista. Työryhmän pelastavana enkelinä oli apulaisohjaaja, joka oli työskennellyt Turun Misérablesissa. Hän osasi aina myrskytuulten aavistusten tuivertaessa puuttua ristiriitatilanteisiin ja ohjata ohjaajan huomion johonkin muuhun osa-alueeseen, joka tarvitsi paneutumista.

Lähtökohdat

Kanssaesiintyjien kesken vallitsi jo hyvin varhain suurimmalta osin äärimmäisen hyvä meininki. Esiintyjät olivat muutamaa räikeää poikkeusta lukuunottamatta hyvin motivoituneita ja inspiroituneita käsillä olevasta materiaalista. Esiintyjien elämällinen, iällinen, koulutuksellinen, näyttämöfilosofinen ja esiintymiskokemuksellinen kirjo oli melkoinen: oli narsistisen kulahtanutta iskelmägigoloa, ylistressaantunutta oopperalaulajaa, juuri lukiosta valmistunutta sinisilmää, kaiken nähnyttä kehäkettua, alkoholisoitunutta hautakivisopimuslaista, inspiroitunutta ammattinäyttelijää, elämänsä tympääntyntä vastarannan kiiskeä, erinäisissä opistoissa erinäisiä opintoja tehnyttä besserwiseriä ja teknisesti äärimmäisen taitavaa musiikkiteatterin duracell-pupua. Oli radiojuontajaa, arkkitehtiä, opettajaa ja ala-asteella opiskelevaa lasta. Minä ja luokkatoverini Pia Piltz olimme vähemmistössä ollessamme näyttelijäopiskelijoita.

Henkilökohtaisesti eniten mielenkiintoisia ajatuksia produktion aikana syntyi, kun heräsi keskustelua eri taustoista tulleiden tekijöiden kanssa siitä, mitä näyttelemisen musiikkiteatterissa oikeastaan tarkoittaa; mikä painoarvo on näyttelemisellä, roolin tulkinnalla, teknisesti taitavalla ja puhtaasti tuotetulla ”oikeinlaulamisella”, eläytymisellä ja läsnäolemisellä. Toisin sanoen, kuinka paljon rooli on musiikkiteatterissa vain sitä, että laulaa laulettavansa ilman sen turhempia tulkintoja ja luottaa siihen, että laulussa on kaikki tarvittava. Laulajat tai vastaavasta musiikkitaustasta tulevat henkilöt tuntuivat ajattelevan, että musiikkiteatterissa ei tarvita mitään erityistä tulkintaa tai eläytymistä, ainoastaan laulu riittää. Sanoisin, että enemmän laulajana kunnostautunut henkilö pääsi roolinsa niskan päälle, jos hänellä oli edes

jonkinlaista näyttämöllistä tajua ja hän pystyi äänen värisävyjen muutoksilla ilmaisemaan yleisölle roolin tunnetiloja. Sitten oli niitä vähemmän mairittelevia läpilaulajia, joiden silmät kertoivat laulajan olevan koko ajan ihan jossain muualla. Soolopaikkojen tullessa saattoi kuulla laulajan keskittyvän ainoastaan oman äänensä erinomaisuuteen ja sen rakasteluun kaikkine kikkailuineen, tyhjene tyylieinoineen ja maneereineen vailla variaatiota tai elämää, odottaen vain esiripun laskeutumista ja ensimmäisen huurteisen sihahtamista. Esitän asian toki kärjistetysti, mutta aivan selvä näyttämöfilosofinen ero vallitsi. Musiikkiteatterin hienous ja hirveys – näin jälkikäteen ajatellen – on nimenomaan se, että joutuu tekemisiin niin monenlaisista taustoista tulevien ihmisten kanssa, joilla on kaikilla omat motiivinsa ja ambitionsa olla lavalla. Koen työharjoitteluni kautta saaneeni paremmat valmiudet kohdata erilaisista lähtökohdista tulevat teatterin tekijät ja pystyväni toivottavasti suhtautumaan ja suhteuttamaan erilaiset näkemykset omiini helpommin.

Javert

Ensembletehtävien lisäksi otin haltuun poliisipäällikkö Javertin roolia, jonka understudy, eli varanäyttelijä minun tuli olla. Kevään aikana pääsin pariin otteeseen hyppäämään lauteille lauluharjoituksissa, kun roolin varsinaisella hoitajalla, Sörenillä, oli muita menoja. Syksyllä ensi-iltaa lähestyessämme esitys alkoi hahmottua iskuineen, tuloineen ja menoineen. Esityksen yli kolmetuntinen kesto, kymmenet vaatevaihdot ja läpilauettava materiaali olivat haastavuudessaan ihan toista luokkaa kuin mihin olin lavoilla koskaan aiemmin elämässäni siihen asti tottunut. En muista esiintyjäkaartin väsähtäneen muuta kuin yhtenä päivänä, jolloin meillä oli ensin aikaisin aamusta lehdistötilaisuus, sitten typeryttävät kaksi läpimenoa ja vielä toisen läpimennon palautteen jälkeen hioimme barrikadikohtausta kuntoon. Siinä alkoi itku olla enemmän kuin lähellä, mutta aina väsymyksen ja väliaikaisen vitutuksen vaimensi ääni sisällä, joka suoranaisesti huusi: ”Tämä on ihan uskomattominta aikaa, musikaali on upea, jengi hienoa ja tästä vielä

maksetaan palkkaa!”. Ensi-iltaviikolla meillä oli joka ilta ennakko ja palautteet päälle. Ensi-iltaa edeltävän esityksen sain vetää Javertin roolissa, mikä työ sopimuksessa oli luvattukin. Näin pystyisimme toisen Javertin varanäyttelijän kanssa olemaan jokseenkin varmoja tuuraaajia varsinaisen roolin esittäjän sairastapauksessa.

Javertin rooli oli ollut jonkinlainen musiikkiteatteriunelmani jo siitä lähtien, kun olin tutustunut musikaaliin. Päästessäni vihdoon kouluun 2010 piti kolmosvaiheessa olevassa lauluosiossa laulaa laulu raadin valitsemalta listalta. Valitsin Schönbergin Starsin, joka vielä silloin oli itselleni täysin tuntematon. Kappale puhutteli minua. Se oli mahtipontinen, pohdiskeleva, tyylikäs ja aidon pysäyttävä. Valitessani kappaleen luin netistä kaiken mahdollisen musikaalin synnystä, teosta, kappaleista, toteutuksista, menestyksestä, fanien fanaattisuudesta, Victor Hugon alkuperäistarinan ajattomuudesta ja tulkinnasta sekä musiikin koskettavuudesta. Kajautin kappaleen neloskerroksen laululuokassa raadille sellaisella voimalla ja intensiteetillä, että he pyysivät minua menemään ihan luokan perälle esittämään kappaleen uudestaan pienemmällä volyymilla. Sinä kesänä kävin ensimmäistä kertaa katsomassa Misérablesin Lontoossa. Javertin roolissa oli joku hollantilainen laulaja ja kuvani roolista hieman mureni. Pidin musikaalin kuitenkin sydämessäni. Aloittaessani Lasse Riutamaan laulutunnit ja käydessämme vuoden alussa läpi laulettavaa musikaalimateriaalia hän hyvin nopeasti totesi, että Javertin rooli olisi äänityypilleni sekä habitukselleni sopiva ja minun olisi hyvä ottaa rooli haltuun, jos sitä koskaan vielä esitettäisiin Suomessa. Alunperin Les Misérables oli Suomessa vuosina 1999 – 2000 Helsingin Kaupunginteatterin ohjelmistossa. Roolissa tuolloin, kuten Tampereella nytkin, oli Sören Lillkung, suomenruotsalainen oopperalaulaja.

Oli aidosti suuri kunnia olla Sörenin, alkuperäisen Suomen version Javertin, oppilaana ja oppia hänen alaisuudessaan roolia. Sörenin varmaa tekemistä katsomalla opin paljon, mutta aloin kuitenkin jo varhaisessa vaiheessa viedä mielessäni roolin tulkintaa hieman toisenlaiseen suuntaan, kuten on hyvin

luonnollista. Sörenin Javert oli itsevarma, pönäkän ylimielinen ja isällisen rauhallinen. YouTubesta katsomani monenkirjavat tulkinnat roolista antoivat myös osviittaa siitä, mihin suuntaan halusin omaa tekemistäni viedä. Hugon alkuperäisromaanin kuvailu Javertista selvensi omaa tulkintaani: mahtipontinen, vakavamielinen, synkkäkatseinen, julman kärkevä, jäykkä, jyrkkä, tyyni, säännöllinen, ankara, vihainen. ”Taipuvainen odottamattomiin äkkikäänteisiin” ja ”Villi kuin verikoira” olivat avainlauseita oman roolityöni rakentamisessa. Otin sisäiseksi mielikuvakseni suden, joka on rauhallinen, mutta arvaamaton. Täsmällisyys, kärkevyys ja dramaattisuus oli nähdäkseni jo sisäänrakennettu Schönbergin hienosti säveltämän musiikin parametreihin. Laulutyyllisesti keikuin roolille sopivan oopperamaisen äänenmuodostuksen sekä musikaalisempien huudahdusten ja muiden efektien välimaastossa. Mahtipontisinta antia roolissa olivat Valjeanin kanssa käydyt dialogit sekä yksittäisnumeroista Stars ja Javertin itsemurha, johon viimeistään sai ladata koko tulkinnallisen osaamisensa. Ennakossa ensimmäistä kertaa roolia tehdessäni tulkinta oli kuitenkin hyvin väärä sana sille selviytymisen määrälle, mikä muistettavan teksti- ja laulumäärän, vaatteidenvaihtojen, näyttämöllisten sekä musiikillisten sisäntulojen ja iskujen muistaminen kokonaisuudessaan piti sisällään. Selvisin läpimenosta kuitenkin kunnialla. Tyytyväisenä edes siitä, että olin päässyt tekemään haaveilemani roolin kertaalleen valmistavassa harjoituksessa, painoin pääni makeasti tyynyyn.

Ensi-ilta

Koittaa ensimmäinen ensi-iltapäivä. Puhelin soi keskipäivällä. Ohjaajamme Georg langan toisessa päässä kuulostaa vakavalta, ärtyneen äkäiseltä ja jopa hieman uhkaavalta. Sören on kuulemma ajamassa kohti äänispecialistia Helsingissä ja vokologi selvittää, onko hän kykenevä laulamaan. Hän kehottaa minua lämmittelemään ääntäni, sillä saatan joutua hyppäämään tänään lauteille Javertin saappaisiin, jos Sören ei pystyisikään laulamaan. Sörenillä oli syksyn aikana ilmaantunut harjoituksissa lauluihinsa outoja kukkoja ja äänen poisleikkaamisia, jotka hän oli vain sivuuttanut äänen väsymisenä ja

stressinä. Ensi-iltaviikolla hän oli selvästi säästellyt ääntään laulaen monet kohdat oktaavia matalammalta. Ajattelimme kaikki tietysti, että tämä on vain normaalia äänen säästelyä huippuammattilaiselta ennen varsinaista koitosta. Parin tunnin päästä ensimmäisestä soitosta Jori – kuten häntä leikkimielisesti suomalaisten keskuudessa kutsuttiin – soittaa uudestaan ja toteaa hieman lakonisesti: ”You are playing Javert tonight”. Ohjaaja antaa hänelle harvinaisen tsemppipuheen, jonka lopuksi hän sanoo jopa isällisesti: ”Sometimes in life you have to step up and face the challenge”. Ajasta puhelun alkamisesta esityksen päättymiseen en juuri muista mitään muuta kuin sen, että juuri ennen lavalle astumista ja esityksen alkamista Georg käy antamassa yleisölle hieman anteeksipyytelevän tervehdyksen, jossa hän kertoo Sörenin refluksista johtuvien ääniongelmien olevan syynä sille, että nuori ja lahjakas Jonas Saari nähdään tänään Javertin roolissa ja toivoo lehdistön edustajilta ymmärrystä. Muistan juuri ennen lavalle astumista pinnistelleeni koko olemuksellani saadakseni tarpeeksi hapetta kaikelta hyperventiloinnilta ja ajatelleeni: ”Se on menoa nyt!”.

Meillä oli Misérablesista vuoden aikana kaiken kaikkiaan 121 esitystä. Se on mille tahansa esitykselle Suomen mittakaavassa aivan järjetön määrä. Javertin roolissa olin lopulta hitusen alle viisikymmentä kertaa. Toistojen määrä ennen esityskauden alkamista ajatuksena vähän hirvitti, mutta eipä hirvitä enää. Toistoihin ja tekemiseen tulee rutiini, jonka sisällä on kaiken onnistuessa hyvä olla. Olo on parhaimmillaan kuin tulisi ilta toisensa jälkeen kotiin, jossa kaikki on tuttua ja muuttuvaista tiettyjen raamien sisällä. Kuin olisi matkustamassa tutussa junavaunussa, joka kulkee vääjäämättä eteenpäin. Vaunun sisällä voi tehdä omia valintoja, mutta määränpää on junalla koko ajan tiedossa. Ensi-illan jälkeen Georg halusi jutella kanssani ja antoi näkemyksensä, jonka mukaan tulkintani roolista oli hänestä liian vihainen. Hän halusi myös ehdottomasti, että Javertin itsemurhan aikana pitäisin tuskaisesti rimpuillen koko ajan kiinni takin liepeistä, koska tämä oli ilmeisesti hänestä ainoa toiminnallinen tapa kuvastaa roolin sisäistä tuskaa.

Jonkin aikaa pidin näistä ohjaajan pyynnöistä kiinni, mutta lopulta kuitenkin luotin omaan tulkintaani ja jätin mielestäni tarpeettomat toiminnot pois.

Keskittynyt luova tila ja inspiraatio olivat välillä kateissa ja tekemisen riemu ja ilo olivat myös koetuksella, kun esityksiä oli viitenä kertana viikossa. Suhasin Helsingin ja Tampereen väliä ensimmäisinä viikkoina kuin heikkopäinen, koska olin ottanut koulun kurseista kuunnelmakurssin, joka toteutettiin intensiivijaksona Pasilassa Ylellä. Tuon kuunnelmakurssin loppupuolella väsyin kunnolla ja sain pahemman kerran todeta miltä tuntuu, kun ei enää jaksa antaa itsestään mitään, kun ei ole enää mitään annettavaa. Sairastuin tuolloin pahaan influenssavirukseen, todennäköisesti mykoplasmaan ja olin poissa lavoilta ja vuoteen omana kolme viikkoa. Kolme antibioottikuuria ja yskänlääkepulloa myöhemmin pääsin taas jaloilleni ja jatkamaan esityksiä. Päätin jättää koulussa opiskelun aivan minimiin. Olisi pitänyt kuunnella vanhempia ja viisaampia. Muun muassa pari vuotta sitten valmistunut Kai Bäckström totesi esitysmäärät kuultuaan, että olisi varmasti fiksuinta olla käymättä koulua samaan aikaan ja professorimme H-P:n kanssa jutustellessani hänkin totesi esitysmäärät kuultuaan, ettei kannattaisi ottaa mitään muuta esitysten oheen. No, virheistä oppii. Sairastumiseni oli todennäköisesti myös osittain seurausta henkilökohtaisen elämäni myrskyisestä vaiheesta, jota jatkui oikeastaan koko vuoden ajan ja joka vei voimavarojani ja keskittymiskykyäni siinä määrin, että en työtä tehdessänikään tietyistä syistä aina tuntenut olevani vapaa. Siltikin työ antoi lähes aina yhtä paljon kuin otti ja sain nauttia ystäväieni kanssa näyttelijäntyön paradoksaalisesta voimasta sekä musiikin esittämisen erityislaatuisuudesta ja eheyttävyydestä. Opin työharjoittelussani paineensietokykyä ja teknisesti järkyttävän määrän uusia asioita. Opin myös olemaan palasena isossa koneistossa. Opin nousemaan ylös ja kohtaamaan haasteen. Opin loistamaan. Opin toistamaan. Opin haastamaan itseäni. Opin hidastamaan tahtia. Opin ottamaan iskuja vastaan. Opin antamaan periksi. Opin antamaan anteeksi.

FRONESIS¹

Palautteet, joita olen Teatterikorkeakoulussa näiden lähes viiden vuoden aikana näyttelijäntyöstäni saanut, ovat olleet osaavien opettajien, ammattilaisnäyttelijöiden ja kanssaopiskelijoiden suista kovin samansuuntaisia: teen hyvin, hyvällä asenteella, varmasti, tarkasti, osaavasti, kunnianhimoisesti, keskittyneesti, pelottomasti ja rohkeasti. Olen monipuolinen, nokkela, fyysinen, rytmitajuinen, kokeileva, haastava, havainnoiva ja määrätietoinen. Entinen näyttelijäntyön professorimme, Vesa Vierikko, pohti tuopillisen äärellä Mika Waltarin kirjoittaman Portti pimeään -esityksen jälkeen 26-vuotissyntymäpäivänäni, että tunnun välillä ”tohtorilta, joka tulee ylhäältä alas pakertamaan muiden pariin”. Pari päivää myöhemmin hän virallisemmassa palautteessa pohti havaitsemaansa vakavamielisyyttäni ja vannotti, etten jättäytyisi sivuun, vaan muistaisin ja muistuttaisin muitakin leikkimielisyydestä, Taisto Reimaluodon toisen vuoden monologikurssillakin puhumasta pylyilyn logiikasta. Vierikko myös varoitti, etten antaisi ohjaajien väärinkäyttää näyttelijän laatujani kouluaikana ja laittaa filosofisiin rooleihin. Sekä etydiien näyttelijäntyön ohjaava opettaja Elina Knihtilä että näyttelijäkummini Taneli Mäkelä antoivat positiivista palautetta ensimmäisenä vuonna siitä, että minulla on lavalla hyvä, intensiivinen läsnäolo ja lavaolemukseni on varmaa. Knihtilä halusi henkilökohtaisessa palautteessaan nähdä minut vahvassa, dramaattisessa roolissa tai äärikeyyessä komediassa. Knihtilä, Vierikko sekä puhe- ja lauluopettajat kiinnittivät huomiota otsaani ja tapaani rypistellä sitä ja mennä ”kulmieni taakse piiloon”. Otsaan pitäisi saada rentous ja silmiä tulisi olla siristelemättä. Toisena vuotena klassikkonäytelmämme ohjaava näyttelijäntyön opettaja Minttu Mustakallio sanoi kahdenkeskisessä palautteenannossa, että kannan hyvin vastuuta, teen kurinalaista työtä, kuuntelen hyvin ohjeita ja olen hyvällä asenteella liikkeellä. Tarjoan hyvin ja teen helposti paljon. Minttu vinkkasi,

¹ Fronesis on kykyä ajatella käytännöllisesti, miten ja miksi meidän tulisi toimia muuttaaksemme asioita, ja erityisesti muuttaaksemme elämäämme paremmaksi. Se ei ole pelkästään taito, koska siihen ei liity vain kyky päättää, kuinka saavuttaa tietty päämäärä, vaan myös kyky päätellä tämä päämäärä. Toisin sanoen se on käytännön viisautta omasta elämästä.

etten täyttäisi roolia heti kaikella tekemisellä, koska tällöin kuuntelu helposti unohtuu ja tämä näkyy katsojalle. Teen vähemmän ja olen enemmän. Klassikkomme ohjaajan ja kanssavuotiseni Janne Pellisen kanssa kahden kesken rupatellessa hän antoi palautetta, että sitoudun tekemiseeni voimakkaasti, teen läksyni ja olen motivoitunut, niin kutsuttu hyvä oppilas. Minulla on Jannen mukaan tarkkuutta ja rytmitajua, aksentteja. Olen fyysinen ja kokonaisvaltainen, mutta myös refleктоiva ja analyttinen, mikä näkyy välillä tehdessä. Janne antoi neuvon, että ollessani turhautunut tai lukossa kannattaa ”puhaltaa turhautuminen ulos”. Minun ei tarvitse kannatella juttua, jos ohjaaja on pihalla. Voin vaikka viihdyttää itseäni, koska silloin en tee asiasta niin vakavaa. Keskityn vaikka yksityiskohtiin. Analyysi ja paine eivät tällöin ole minussa. Janne varoitti, että paatos ja kunnianhimo voivat olla myös heikkous, riippakivi, jota kannattaa varoa. Kun on suvereniteettia, mutta liikaa totisuutta, jotain olennaista katoaa luomisen keskellä. Leikkimielinen pelleilyn ja pylyilyn logiikka kehiin siis!

Näyttelijäntyön lehtori Jukka Ruotsalainen antoi henkilökohtaista palautetta Shakespeare-kurssimme jälkeen pohtien, olenko liian älyllinen ja analyttinen. Hän sanoi, että olen nopea nappaamaan harjoitteita ja osaan leikkiä annetuilla leikkikaluilla ja pystyn käyttämään niitä. Hän kehotti kuitenkin käyttämään omaa analyttisyyttäni järjettömästi: olemaan tietoinen itsestäni, mutta horjuttaen itseäni. Toinen lehtorimme Tiina Pirhonen ei ole koskaan antanut varsinaista henkilökohtaista palautetta, koska hänen mielestään voi antaa vain palautetta, joka on siinä hetkessä ja harjoitustilanteessa totta, ei totta niiden ulkopuolella. Kuitenkin hän pitkien improvisoitujen näytelmien mestarikurssin loppuraporttini palautuksen jälkeen lähetti sähköpostia, jossa sanoi kokevansa, että osaan auttaa ja tukea kanssänäyttelijöitä, osaan olla fokuksessa ja että kaiken kaikkiaan olen upea, monitaitoinen taiteilija, joka on ihana ryhmätyön tekijä ja vaikuttava solisti. Koulussa en ole muutoin saanut henkilökohtaista palautetta kuin taitoaineiden opettajilta, joiden palautteet kytkeytyvät opetettavien aineiden hallintaan sekä kasvuun ja kehitykseen niissä. Olen ymmärtänyt, että nykyiset

professorit Knihtilä ja Björkman haluavat tuoda takaisin henkilökohtaisen ja jokavuotisen palauteperinteen ja tämä on mielestäni positiivinen muutos. Toki sain paljon ylistävää palautetta roolistani Javertina, mutta se on julkista palautetta ja sen toisintaminen tässä olisi enemmän tai vähemmän henkistä masturbointia. Näyttelijän kannattaa tottua olemaan välittämättä julkisesta palautteesta, koska kriitikot kritisoivat ja tekijät tekevät. Oma tekemiseni ei onneksi kaadu tai nouse hyvien tai huonojen kritiikkien takia, eli en koskaan ole perustanut itsetuntoani kritiikeille. Koin kuitenkin tarpeellisena käydä koulussa saamiani palautteita läpi nähdäkseni koulun aikaista olemistani opettajien silmillä ja reflektoidakseni omaa alkavaa taiteilijuuttani.

Vahvuuteni

Kuuntelen. Teen toisen hyväksi. Osaan olla myös röyhkeä, mutta en tuo egoani lavalle. Olen nöyrä. Sieluni on musikaalinen. Olen tunneherkkä ja hyvin vastaanottavainen, aukinainen. Minulla on hyvä puhetekniikka, sävelkorva ja humppajalka. Olen hyvä improaja, jos kaikki menee pieleen. Olen elänyt ja kokenut asioita omassa elämässä, jotka tekevät minusta paremman eläytyjän ja kokijan lavalla. Olen mielikuvituksellinen ja luova. Minulla on dramaturgista tajua, huumorintajua, komediallisen ajoituksen tajua ja näyttämöllistä tyylijatua. Saan muut ihmiset nauramaan ja oma sydämeni nauraa myös. Tykkään leikkiä ja olen leikkimielinen. Olen hyvin muuntautumiskykyinen ja monipuolinen. Olen tehnyt paljon teatteria eri tyyli- ja lajeissa ja porukoissa. Tunnistan vahvuuteni. Menen napsusta sekaisin ja napsusta takaisin. Nautin lavallaolosta, läsnäolosta ja vuorovaikutuksesta kansanäyttelijöihin ja yleisöön. Teen tarkasti ja tarpeen vaatiessa teknisesti, mutta en koskaan tunnekylmästi. Olen rauhallinen. Olen terve sekä mielellisesti että kehollisesti. Osaan erottaa arkiminän ja työminän toisistaan. Olen hyvin fyysinen ja minulla on kyky omaksua nopeasti eri koreografioita ja erilaista fyysistä ilmaisua sekä kyky imitoida tarkasti eri laulutyyliä, -genrejä, laulajia, kieliä ja kielten aksentteja. Minulla on siten vahvat peilisolut, joita osaan käyttää. Minulla on selkeä, vahva ja jatkuva halu koko ajan kehittää itseäni ja näyttelijäntyötäni. Olen sinut itseni kanssa ja seison omilla jaloillani.

Tuen muita, olen muista ihmisistä kiinnostunut ja siedän epävarmuutta. Olen avoin muutokselle ja mielipiteille. Pyrin selvittämään konflikteja, en välttämään niitä. Osaan ajatella, mistä asioista on työni kannalta hyötyä.

Pelkoni

Liiallinen itsehavainnointi lavalla ollessa. Kun tekemisen flow kääntyykin esilläolemisen perversioon ja miellyttämisen ja hyväksynnän tarve ottaa vallan. Kun kysymys ”riitänkö?” ei ole positiivisen position kautta heitetty toteamus, vaan kaikennielevä, jalat alta lanaava epävarmuusperiaate. Kun asiat eivät suju harjoitustilanteessa ja huomaan itsessäni kontrolloimisen tarpeen, jota inhoan. Pelko töiden saamisesta tai niiden saamattomuudesta. Pelko, että minua ei koskaan ”löydetä”, että minua ei hyväksytä näyttelijöiden ”piireihin”, että minut unohdetaan tai tekemisilleni nauretaan ja nimeäni pilkataan sivulauseessa puhuttaessa huonosta näyttelijäntyöstä. Pelko, että saan yhden ainoan mahdollisuuden, jossa epäonnistun. Pelko, että minusta tulee liian suosittu ja tunnettu näyttelijä. Pelko, että olen liian tiedostava ja älyllinen. Pelko, etten ole mielenkiintoinen. Pelkään saavani vain ”paskoja duuneja”, joista maksetaan huonoa palkkaa. Pelkään tulevaisuutta, jossa olen epäinnostavissa rooleissa, työyhteisöissä, produktioissa ja porukoissa. Pelkään katkeroitumista, takakenoa, kyynisyyttä ja leipääntymistä. Pelkään, että rakkaan harrastuksen muuttuminen ammatiksi muuttaa suhtautumistani teatteriin ja näyttelemiseen. Pelkään, että mikään ”Vahvuuteni”-väliotsikon alla esitetyistä asioista ei ole ollenkaan totta. Pelkään muiden silmissä olevani tunnekylmä, konfliktiherkkä, tyyli tajuton, yksipuolinen, totinen, poissaoleva ja omissa ongelmissaan piehtaroi va sairaa narsistipaska, joka ei kuuntele, vaan sössöttää nuotin vierestä epärytmisesti ilman avoimuutta aidolle muutokselle tai muiden ihmisten mielipiteille. Pelkään, että edellinen lause ei naurattanut lukijaa ollenkaan, vaan se otettiin liian todesta. Pelkään, että mitäpä jos minulla ei olekaan tarpeeksi työkaluja ja kanttia kentällä, vaan poltan itseni loppuun viidessä vuodessa joko liian vähästä tai paljosta työstä.

Tunnustukseni

Uskon hyvään pahuuden edessä.

Uskon, että jokainen tuore teatterintekijä tullessaan näyttämön alttarille haluaa palvella sitä parhaansa mukaan, räjäyttää sen, rikkoa ja riistää sitä. Pelkään, että jokaisen sukupolven ajatus teatterin vallankumouksesta on silkkaa harhaa. Kaikki on jo nähty ja tehty, mutta jokainen sukupolvi luo aina uudestaan oman muotokielensä ja mielikuvansa teatterista. Uskon, että meidän sukupolvellamme on sanottavaa, mutta me olemme niin irrotettuja suurista dogmeista ja ajatuksista, ettemme enää kykene sanomaan mitään painavaa ilman tunnetta naurettavuudesta, typeryydestä tai ylilyönnistä.

Toivon terveyttä ja pitkää ikää.

Toivon, että näyttelijänä saisin olla mukana jutuissa, jotka rakastavat teatteria ilman ryppyotsaisuutta tai sarkastisuutta. Toivon, että minulla on näyttelijänä sanottavaa ja tehtävää. Toivon tulevani taiteilijaksi, jolla on näkemystä, kokemusta, osaamista ja kerrottavaa. Toivon, etten ikinä kyynisty, katkeroidu, taka-asenoidu, sarkastisoidu, sammaloidu, sammu ja hoidu. Toivon, että säilytän jatkuvan uteliaisuuteni, vilpittömyyteni, armollisuuteni ja nöyryyden sekä kiitollisuuden tunteeni läpi koko elämäni. Toivon, että teatteria voisi tehdä taiteellisesti vailla tulosvastuuta tai päämäärää.

Rakastan elämää.

Rakastan läsnäoloa ilman teeskentelyä. Rakastan haltioitumista. Rakastan ihmisiä, jotka palavat taiteensa ja tekemisensä edessä. Rakastan hetkelle antautumista ja sitoutumista, näyttelemisen luomaa sisäistä vapautta. Rakastan paljautta ja herkkyyttä, kun joku pystyy olemaan henkilökohtainen. Rakastan, kun joku ei ole välttämättä hyvä mutta syvä. Rakastan mielikuvitusta, tuota saatanallisen suurta sydämen sammiota, josta kaikki virtaa. Rakastan naurua, joka tulee kyynelten läpi ja rakastan kyyneltä, joka herahtaa hekotuksen hetkellä. Rakastan teatteria ja sen jatkuvaa tilassa olemista ja lihallisuutta. Rakastan taidetta, viihdettä ja kulttuuria itseisarvoisesti tärkeinä asioina. Niiden puolesta haluan taistella.

Esikuvani

Kaksi ehdotonta näyttelijäntyön idoliani, Philip Seymour Hoffman ja Robin Williams, kuolivat molemmat viime vuonna. Toinen ilmeisesti vahingossa huumeiden yliannostukseen ja toinen hirttäytymällä. Miten hirveä ja traaginen loppu molemmille mestareille, jotka olivat hienojen uriensa lakipisteissä! Kuinka kertakaikkisen masentavaa, että molemmat herrat olivat äärimmäisen kunnioitettuja ja pidettyjä ammattilaisia, mutta eivät kuitenkaan mitä ilmeisimmin olleet ollenkaan onnellisia ihmisiä. Kenties se, mikä teki heistä silmissäni niin hienoja näyttelijöitä, on myös se syy tai seuraus sille, että he eivät ilmeisesti kyenneet kaikesta menestyksestään huolimatta nauttimaan elämästä kameran ja lavan ulkopuolella.

Philip Seymour Hoffman näytteli vahvan sisäisen totuuden vallassa, hyvin pidäkkeellisesti ja tunteikkaasti, aivan kuin hän minä hetkenä hyvänsä voisi nauraa, itkeä, tappaa tai rakastaa. Hänen hahmonsensa olivat aina jollain lailla väärinymmärrettyjä ja epämiellyttäviä ressuksia, emotionaalisesti paljaita. Hän sai katsojien sympatiat puolelleen. Hänen roolityönsä olivat samaan aikaan sekä voimakkaan raakoja että pehmeän kivuliaita pelottomuudessaan. Vaikka hän esitti lähes poikkeuksetta sivuosarooleja, hän nousi näkemissäni elokuvissa niiden päähenkilöksi tai jonkin sortin näkökulmahenkilöksi.

Robin Williams taas oli ennennäkemättömän monipuolinen näyttelijä, joka oli kotonaan niin komediassa, tragediassa, animaatiossa, improvisaatiossa kuin stand-upissa. Hänen alkuaikojen räjähtävän maaninen hulluutensa jalostui pikkuhiljaa vakaviin rooleihin, joissa hän tuntui aina olevan näyttelijän ytimessä. Hulluudesta hän hyppäsi herkkyyteen ja haavoittuvuuteen täysin orgaanisesti ja vaivattoman oloisesti. Hänen tekemisessään oli samaan aikaan leikkisää innokkuutta ja röyhkeää herkkyyttä. Molemmat näyttelijät olivat äärimmäisen älykkäitä ja kunnianhimoisia. Molempien näiden herrojen näyttelijäntyöstä koen oppineeni valtavasti asioita ja olen kovin surullinen, että he lähtivät tästä maailmasta ennen aikojaan.



© Brigitte Lacombe, 2004 & 2005

Miksi näyttelen?

Syy näytellä on vaihdellut suuresti eri ikäkausina. Teatterin tekemistä ohjannut perimmäinen halu on aina ollut osa jotain laajempaa ymmärtämistä. Ensimmäistä kertaa seitsemänvuotiaana Eine Joutsjoen teatterikerhoon mennessäni minut valtasi yhdessä tekemisen riemu, leikin iloinen rieha, yhteys ja ymmärtäminen. Teatteri oli se paikka, jossa sai vapaasti luoda ja tehdä. Jossain vaiheessa nuoruuttani aloin nauttia katseen alla olosta, hyväksynnästä, jota hain ja sain. Teatteri on aina hetkessä tapahtuvaa, elävää ja läsnäolevaa vuorovaikutusta ja minulle nuoruuteni suurimmat läsnäolon hetket tulivat teatterissa. Myöhäisnuoruudessani teatterista tuli kanava käsitellä poliittisia aiheita ja ensemble-tekeminen sekä ystävät teatterintekijöinä nousivat myös tekemisen keskeiseksi lähtökohdaksi. Välttämättä minulla ei ole koskaan ollut mitään brechtiläisiä kuvitelmia siitä, että jotenkin muuttaisin yhdellä esityksellä maailmaa, mutta parhaat näkemäni esitykset ovat jollain lailla jääneet kaivelemaan. Esityksessä on ollut jotakin, joka on puhutellut ja herättänyt ajatuksia vielä päivienkin päästä.

Teatterikorkeakoulun aikana olen halunnut kehittyä näyttelijänä tiedollisesti ja taidollisesti sekä näytellä myös näyttelmissä itsensä vuoksi, oppiakseni ja kehittyäkseni siinä. Viime vuonna ollessani harjoittelussa ja saadessani siitä palkkaa tajusin myös näyttelväni, jotta voisin elää. Nykyään päällimmäisenä on ehkä valtava halu ja tarve kertoa tarinoita, tutkia ihmisen psykologiaa ja hetken ajan vaikuttaa ihmisiin. Parhaimmillaan teatterin luoma yhteisöllisyys on sitä, että ei olla yksin ja esitellä omaa erinomaisuutta, vaan yhdessä muiden kanssa eletään ja ollaan toisillemme lämpimästi ja herkästi läsnä. ”Voi nauraa ja vilkuttaa kanssänäyttelijälleen roolin takaa”, kirjoitti Pyry Nikkilä portfolioissaan. Koen, että kaikki yllä luettelemani syyt näytellä ovat yhä läsnä tekemisessäni. Hyvin pian voinen todeta, että haluan myös kuulua monituhatuotiseen ammattikuntaan, jonka edustajat ovat olleet taiteilijoita, narreja, idoleita, kulkureita ja vapaan jalan astelijoita, joilla on nykyään yhteinen kutsumanimi: näyttelijä.

FUTUURI

Olen tehnyt teatteria innolla jo yli kaksikymmentä vuotta ja opiskellut sitä nyt korkeakoulutasolla viisi vuotta. Tuona aikana olen oppinut valtavasti. Tiedonjanoni ja tekemisenhimoni on joka kurssin sekä produktion jälkeen kasvanut. Yliälyllistäminen on aihe, joka on toistuvasti tullut esille näyttelijäntyön opettajiemme opetuksessa. Olen palautteiden sekä tämän oppinnäytetyöni ja sille pohjaavien oppimispäiväkirjojen avulla päässyt tiedostamaan itseäni yhä enenevässä määrin teatterintekijänä. ”Tällainen tekijä minä siis olen, näin minusta voisi tulla parempi.” Se, että otin aiheekseni keskittymisen, tuntemukset ja virtaavuuden, oli kaikin puolin oikea ja itselleni perusteltu ratkaisu. Kykenen nyt selkeämmin näkemään sen prosessin, miten näyttelijänä valmistaudun esiintymään ja olemaan luova. Tämä on aihe, jonka parissa tulen painimaan koko lopun ikäni. Kun olen aihetta nyt älyllis-kielellisin keinoin pyöritellyt, on aika sanoa, että aiheen käsittely on ollut minulle oivaltavaa, herkullista ja jopa terapeutista. Toisaalta, kuten ohjaava opettajani, liikunnan lehtori Seppo Kumpulainen totesi, minulle näyttelijänä kehittymisen kannalta hyödyllisintä on päästä yhä uudestaan ja uudestaan erilaisiin lavatilanteisiin kehittämään tilanteessa olemisen ja oikeanlaisessa läsnäolossa pysyttelemisen taitoa. Näin toivon. Tämä kirjoittaminen ja reflektointi ei välttämättä enää edistä sen ongelman ratkeamista, josta olen suurimmaksi osaksi kirjoittanut, koska kirjoittaminen itsessään on aiheen reflektointia ja älyllistämistä.

Olenko sitten koskaan täysin vapaa tarkkailusta, älystä tai reflektoinnista? Voinko lavalla olla spontaanin luova ja älykäs yhtä aikaa? Kyllä ja ei. Jos näyttelijänä tiedän jo mitä teen, olen rajoittunut. Roolihenkilöni ei tiedä mitä tekee, joten minunkaan ei pitäisi tietää. Minun ei tarvitse keksiä mitään lisää, kunhan otan roolin mikä on annettu, pidän siitä kiinni, enkä mieltä näytän. Uppoudun olemiseen. Kuuntelen. Olen hetkessä ja hengitän. Teen rohkeasti, kunhan minulla on luotto ja turva tehdä heti täysillä. Näyttelijänä olen usein alisteinen tekstille ja ohjaajan visioille, mutta harjoitellessani olen

vapaa. Jos oman tilani tarkkailu vie liikaa aikaa eli fokus on itsessä ja olen liian tietoinen, roolin tila ja tulkinta kärsii. Omat tunteet lavalla ovat toki sallittuja, mutta ne pitää kanavoida tilanteen käyttöön. Jos jää sisälleen tarkastelemaan omaa oloaan, ei se johda kuin kurttukulmaiseen itsetutkiskeluun. Näytellessä itsensä ja toisten arvottaminen on silkkaa ajan- ja energianhukkaa. Luottavainen läsnäolo luovassa flow-tilassa on parasta, mitä minä tiedän.

Missä sitten mahdollisesti näen itseni kymmenen vuoden kuluttua?

Teatterin parissa. Asun todennäköisimmin Helsingissä, ellen ole repäissyt kunnolla ja asu Lontoossa tai New Yorkissa. Olen tehnyt musiikkiteatteria, draamaa ja komediaa. Hyviä juttuja ja rooleja hyvissä porukoissa. Olen kokenut joitain työttömyysjaksoja, joita olen paikkaillut tekemällä ilolla opettajan hommia. Pari ihan karmea ohilyöntiä on tullut tehtyä, joissa harkinta on pettänyt pahemman kerran ja paskan maku on jäänyt jutusta kaikkien huulille. Muutama kamerajuttu on sattunut kohdalle, lähinnä pistäytymisiä televisiosarjoissa ja leffan päähenkilöä tukevana, toteavana hahmoina. En ehkä ole koko kansan rakastama tai vihaama viihdetaivaan kiintotähti, mutta työnsä aina hyvin ja voimallisesti tekevä toveri, johon voi luottaa. Olen vierailut eri kaupungeissa freelancerina ja ollut ehkä pari kolme vuotta kiinnityksellä jossain teatterissa. Elämäni keskiössä on rakkaus ja perhe, jota epätoivoisen onnistuneesti raskaan työni ohessa vaalin. Koen olevani onnellinen. En ole kyynistynyt, mutta näen kollegoissa väsymystä ja turtumista, vanhenemisen merkkejä. En ole leipääntynyt tai katkeroitunut, koska minulla ei valmistuessaanikaan ollut epärealistisia odotuksia suhteessa työnkuvani todellisuuteen.

Toisaalta kaikki voi olla toisinkin. Ennen kaikkea toivon yhä olevani näyttelijäntyöstä innostunut sekä ympärilleen aina hyvää oloa ja iloa tuottava tekijä, joka häpeilemättä ja elämää rakastaen onnellisena nauttii ja nauraa. Sitä kohti ja sen yli!

LÄHTEET

Csikszentmihályi, Mihaly. 2005. *Flow – elämän virta: tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Suomennos Ritva Hellsten. Helsinki: Rasalas.

Korhonen, Riku J. 2013. *Fokus: Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica.

Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijän työ*. Suomennos ja toimitus Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.

Benedetti, Jean. 1982. *Johdatus Stanislavskiin*. Suomennos Martin Kurtén & Heikki Mäkelä. Helsinki: Painatuskeskus.

Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu: seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Suomennos Annette Arlander. Helsinki: Like.

Brook, Peter. 1972. *Tyhjä tila: nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suomennos Raija Mattila. Helsinki: WSOY.

Carnicke, Sharon Marie. 2009. *Stanislavski in focus: an acting master for the twenty-first century*. Abingdon: Routledge.

Cohen, Robert. 1986. *Näyttelemisen mahti: johdatus näyttelemiseen*. Suomennos Maija-Liisa Márton. Tampere: Tampereen yliopisto.

Damasio, Antonio. 2000. *Tapautumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy*. Suomennos Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.

Diderot, Dennis. 1987. *Näyttelijän paradoksi*. Suomennos Marjatta Ecaré. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Donnellan, Declan. 2005. *The Actor and the Target*. Great Britain: MPG Books Group.

Grotowski, Jerzy. 1989. *Hän ei ollut kokonainen*. Suomennos Martti Puukko. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Grotowski, Jerzy. 2006. *Kohti köyhää teatteria*. Suomennos Martti Puukko. Helsinki: Like.

Herrala Helinä; Kahrola Tytti; Sandström Marita; 2009. *Psykofyysinen ihminen*. Helsinki: WSOY Sanoma pro.

Johnstone, Keith. 1979. *Impro: Improvisation and the theatre*. New York: Routledge.

Kirkkopelto, Esa; Silde, Maria (toim.). 2011. *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.

- Krasner, David. Hodge, Alison (toim.) 2000. *Twentieth Century Actor Training*. New York: Routledge
- Kumpulainen, Seppo. 2011. *Hikeä ja harmoniaa: Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomennos Riitta Virkkunen. Keuruu: Teatterikorkeakoulu.
- Mamet, David. 1997. *Tosi ja epätosi: arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. Suomennos Vuokko Kellomäki. Helsinki: Hakapaino.
- Meisner, Sanford and Longwell D. 1987. *Meisner on Acting*. New York: Vintage.
- Meyerhold, Vsevolod. 1981. *Teatterin Lokakuu*. Suomennos ja toimitus Marja Jänis. Jyväskylä: Gummerus.
- Mitter, Shomit. 1992. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Routledge.
- Moore, Sonia. 1965. *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*. New York: Viking.
- Moore, Sonia. 1968. *The Stanislavski System in Class*. New York: Penguin Books.
- Oida, Yoshi & Marshall, Lorna. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Suomennos Lauri Sipari. Helsinki: Like.
- Ollikainen, Anneli. 1988. *Lihat ylös!: Muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Roach, Joseph R. 1985. *Player's passion: studies in the science of acting*. Newark: University of Delaware Press.
- Routarinne, Simo. 2004. *Improvisoi!* Helsinki: Tammi.
- Sontag, Susan: 1986. *Lihan estetiikka: teatteri Artaud'n mukaan*. Suomennos Riikka Stewen. Helsinki: Odessa.
- Stigzelius, Hans. 2010. *Olla ja esittää: Tutkielma hahmometodin vaikutuksesta näyttelijäntyöhöni, mukana kappaleita komiikasta!* Teatteritaiteen lisensiaatin tutkinnon analyysiosa. Tampereen yliopisto.
- Weston, Judith. 1999. *Näyttelijän ohjaaminen*. Suomennos Päivi Hartzell. Jyväskylä: Nemo, Gummerus.
- Zarrilli, Phillip B. 1995. *Acting (re) considered*. New York: Routledge.

LIITTEET

Kannessa ensimmäisen vuoden näyttelijäntyön opiskelijoita vuodelta 2010:
(vas.) Pyry Äikää, Jonas Saari ja Elias Keränen. Lehtikuva. Samat kaverit alla.

Liite 1: Kaunis, rietas, onnellinen

“Sä oot kerran jo nähnyt, miten tää maailma romahtaa
Ja silti jostakin tuhkan seasta noussut ylös taas
Sä oot kerran jo luullut, ettet tuu koskaan toipumaan
Ja silti siinä sä kaikkien mukana huudat kovempaa
Niin mä voin luvata, et aina lopulta sä selviit mistä vaan
Ja ihan todella ei ole rajoja nyt kun tanssitaan

Sä alat vihdoin viimein käsittää, ettet sä tarvii lupaa keneltäkään
Oot liian kaunis häpeemään, etkä voi yhtään mitään menettää
Joten anna mennä, joten anna mennä
Kaunis rietas onnellinen, kaunis rietas onnellinen

Sä oot kerran jo hiljaa elänyt niin kuin pyydetään
Ja tosi hienosti jaksoit sitäkin roolia esittää
Mut älä unohda, että nyt lopultakin on sun vuoro taas
Ja mä voin luvata, ettei se satuta kun kaiken pudottaa”



Liite 2: Euphoria

“Why, why can’t this moment last forevermore?
Tonight, tonight eternity’s an open door
No, don’t ever stop doing the things you do
Don’t go, in every breath I take I’m breathing you

Euphoria
Forever, ’till the end of time
From now on, only you and I
We’re going up-up-up-up-up-up-up
Euphoria
An everlasting piece of art
A beating love within my heart
We’re going up-up-up-up-up-up-up

We are here; we’re all alone in our own Universe
We are free, where everything’s allowed and love comes first
Forever and ever together we sail into infinity
We’re higher and higher and higher; we’re reaching for divinity.”



Liitteiden kuvat: ©Panu Poutanen, 2014