

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media

Reetta Somppi

NÄYTTELIJÄNTYÖN PERUSTEIDEN YMMÄRTÄMINEN AV-TUOTANNOSSA

Opinnäytetyö 2014

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Audiovisuaalinen media

SOMPPI, REETTA

Näyttelijäntyön perusteiden ymmärtäminen av-tuotannossa

Opinnäytetyö

36 sivua + 3 liitesivua

Työn ohjaaja

Lehtori Jori Pölkki

Maaliskuu 2014

Avainsanat

Näyttelemine, ohjaaminen, audiovisuaalinen viestintä

Opinnäytetyössä tutkitaan näyttelijäntyön perusteita kameratyöskentelyn näkökulmasta. Selvitetään, mikä tekee näyttelijästä olennaisen osan audiovisuaalista tuotantoa ja miksi tämän työn ymmärtäminen on tärkeää.

Tavoitteena on tarjota aloitteleville ohjaajille ja kouluttamattomille näyttelijöille työkaluja yhteisen kommunikaation parantamiseen. Jokaista halutaan myös auttaa löytämään omia ilmaisullisia tavoitteita palveleva työskentelytapa. Työn produktiiviseen osuuteen kuuluu harjoitusten empiirinen kokeileminen pienryhmässä, sekä elokuvaohjaaja Maria Ruotsalan että näyttelijäopiskelija Jaakko Ohtosen haastattelut.

Harjoituksiin kuuluu sekä kehollista että sisäistä ilmaisua. Kehollisessa ilmaisussa käydään läpi puhe, liikkuminen ja rytmit. Sisäisessä ilmaisussa tutustutaan muunmuassa tunneilmaisuun ja läsnäoloon. Haastattelujen pohjalta käydään läpi ammatti-ihmisten omakohtaisia kokemuksia koekuvauksista sekä näyttelijän ja ohjaajan välisistä suhteista. Työssä käydään läpi myös improvisaation perusteet.

Kirjallisena aineistona on käytetty teatteri- ja elokuva-alan ihmisten opetuksia, haastatteluja ja mielipiteitä. Lopullinen kysymys on, millaisia ominaisuuksia kameratyöhön tähtäävältä näyttelijältä vaaditaan. Tarkoituksena olisi, että jokainen pystyisi vastaamaan tähän kysymykseen itse.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communication

SOMPPI, REETTA

Understanding the Fundamentals of Acting in Audiovisual
Media

Bachelor's Thesis

36 pages + 3 pages of appendices

Supervisor

Jori Pölkki, Senior Lecturer

March 2014

Keywords

acting, directing, audiovisual media

The subject of this thesis is the fundamentals of acting from the perspective of camera works. Questions pondered are; what makes the actor an essential part of the audiovisual production and why is the understanding of acting important.

The objective is to offer tools for better communication between beginning directors and self-taught actors. The key is to find a working method that serves each individual's goals in dramaturgical expression. The productive part consists of empirical practicing of some of the techniques and the interviews of the director Maria Ruotsala and acting student Jaakko Ohtonen.

The techniques consist of physical and mental actions. Physical actions teach about speech, actors' personal physics and rhythm. Mental actions express the emotions and presence. Experiences of casting and the relations between actor and director are based on interviews of the professionals. The basics of improvisation were also studied.

Teachings, interviews and opinions of people working in the theatre and media industry were studied. The final question is what qualities are required from a person aiming to work in front of the camera. The idea is that everyone could answer the question themselves.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1	JOHDANTO	6
2	MIKSI NÄYTTELIJÄ?	7
3	NÄYTTELIJÄN JA OHJAAJAN SUHDE	8
	3.1 Luottamus	8
	3.2 Luottamuksen rakentaminen	9
	3.3 Näyttelijän tekniikka ohjaajan mukaan	11
	3.3.1 Andrey Tarkovski	12
	3.3.2 David Mamet	12
	3.3.3 Robert Bresson	13
4	CASTING ELI ROOLITUS	13
5	NÄYTTELIJÄN TEKNIIKAT	15
	5.1 Ulkoiset tekniikat	16
	5.1.1 Puhe ja hengitys	17
	5.1.2 Liikkuminen ja fysiikka	18
	5.1.3 Rytmi ja tempo	20
	5.2 Sisäiset tekniikat	21
	5.2.1 Jos ja Annetut olosuhteet	22
	5.2.2 Piiloteksti	23
	5.2.3 Tunteet	25
	5.2.4 Tunnemuisti	26
	5.2.5 Tunteen vastainen toiminta	26
	5.2.6 Tunteiden ekologinen käyttö	27
	5.2.7 Läsnäolo	28
6	IMPROVISAATIO	29
	6.1 Intuitio, spontaanius, temenos ja tarjoukset	30
	6.2 Rooleista vapautuminen ja statukset	31
7	YHTEENVETO	33

LIITTEET

Liite 1. Vokaalien resonointi

Liite 2. Vokaalien ääntymispaikat

Liite 3. Joustavuusharjoitushokut

1 JOHDANTO

Opi säännöt. Ja unohda ne.

Judith Weston (1999, 23)

Näyttelijän ohjaus on usein haastavaa aloittelevalle ohjaajalle. Suurin osa opiskelijaproduktioista toteutetaan amatöörinäyttelijöiden voimin, jolloin ongelmakohdiksi voi nousta tietynlainen jäykkyys ja luontevuuden puute, sekä ohjaajan arkuus neuvoa näyttelijää. Yhteinen ohjauskieli puuttuu. Ohjaaja ei ehkä tiedä, miten saa näyttelijältä haluamansa lopputuloksen, näyttelijä ei ehkä tarkkaan ymmärrä mitä ohjaaja haluaa. Opinnäytetyöni lähtökohta onkin parantaa kokemattomien näyttelijöiden ja näyttelijäntyötä tuntemattomien ohjaajien kommunikaatiota tuomalla esille muutamia näyttelijäntyön kulmakiviä ja perusoppeja. Niistä toivon ohjaajien ja näyttelijöiden löytävän kokeilun kautta itselleen luontevimman tavan työskennellä.

Audiovisuaalisessa tuotannossa lähes kaiken voi korjata lopputyövaiheessa. Tumman kuvan voi kirkastaa, kuvituskuvaa voi käyttää leikkauskohdan päällä, äänet voidaan korjata, mutta huonoa näyttelijäntyötä on vaikea pelastaa. Perustaapa ohjaaja dramaturgiansa sitten näyttelijän ilmaisulle tai montaasitekniikalle, täytyy näyttelijän ilmaisun olla tarkoituksenmukaista.

Produktiivisena osiona kokosimme luokkatoverini Erik ”Ekku” Lintusen kanssa pienen työryhmän kokeilemaan harjoitteita käytännössä. Ryhmäämme kuuluivat meidän lisäksi Tomi ”Päivis” Päiväläinen, joka on opiskellut näyttelemistä sekä Tanskassa että Voionmaan opiston näyttelijäntyön linjalla ja Jupe Velin, joka on ollut mukana useassa Kymenlaakson ammattikorkeakoulun lyhtelokuvassa näyttelijänä ja valmistunut medianomiksi 2013. Pyrkimyksenämme on tutkia eri tekniikoiden hyötyjä ilmaisutaitojen ja itsetuntemuksen kehittämisessä, millaisia taitoja meillä on ja missä tarvitsemme harjoitusta. Haastattelin myös elokuvaohjaaja Maria Ruotsalaa ja Tampereen näyttelijäntyön laitoksella opiskelevaa Jaakko Ohtosta saadakseni kokeneempien tekijöiden näkökantoja elokuvanäyttelemisestä.

Tekniikkojen tarkoitus on ensisijaisesti auttaa tekijöiden omaa mielikuvitusta ja inspiraatiota, ei tarjota ehdottomia toimintamalleja. Ne ovat legopalikoita luovuuden

rakentamiseksi, joita saa yhdistellä mielensä mukaan. Loppujen lopuksi, jokainen luo oman tyyliinsä ohjata ja näytellä, aivan kuin kuvaajilla on oma tyyliinsä kuvata.

2 MIKSI NÄYTTELIJÄ?

Aristoteles olettaa runouden, siis kirjoitettujen teosten sekä näytelmien, syntyneen ihmisen tarpeesta jäljitellä, joka on ihmisen luontainen tapa oppia asioita. Oppiminen puolestaan tuottaa nautintoa. Katsoessaan esitystä tai kuvaa ihminen nauttii siitä, että hän keksii ja oivaltaa asioita, riippumatta siitä mitä esitetään. Tragediaa jäljitellään toimivien ihmisten kautta kertomisen sijaan ja toiminnan suorittamiseen tarvitaan ihmisiä, joiden tekojen kautta tarinaa ilmennetään. Tarkoituksena ei siis ole jäljitellä ihmisiä vaan heidän toimintaansa. Tarkoituksena Aristoteles pitää pyrkimystä tehdä jotakin, enemmän kuin pyrkimystä olla jonkinlainen. Vasta teot määrittävät sen, onko ihminen hyvä vai paha (Saarikoski 1967, 16 – 18).

Elokuvien ja television katsominen tarjoaa siis ihmiselle psykologisella tasolla sijaiskokemuksia. Samaistumalla roolihenkilöihin elämme heidän kauttaan salaisia toiveitamme, koemme pelkoa ja jännitystä turvallisessa ympäristössä, sekä opimme. On tutkittu, että romaanien lukeminen kehittää ihmisen taitoa empaattisuuteen ja intuitiiviseen kanssakäyntiin toisten kanssa (Wallius 2013). Samoin katsoessamme elokuvia, joissa roolihahmot ovat vaikeassa tilanteessa, tarkkailemme heidän tapaansa ratkaista ongelmia ja otamme siitä vaikutteita. Harjoitteleme tunnereaktioitamme ja käyttäytymistrategioitamme, jotta selviäisimme samankaltaisesta ongelmatilanteesta tosielämässä (Wilson 1997, 10 – 11).

Näyttelijän kautta sijaiskokemus pääsee syntymään. Audiovisuaalisessa tuotannossa näyttelijä on lähes välttämättömyys. Fiktiivisissä teoksissa he antavat keksityille hahmoille kehonsa ja äänensä, näemme dokumentteja kiinnostavista ihmisistä ja ilmiöistä, juontajat tuovat meille uutiset, makasiiniohjelmat ja viihde-showt. Luontodokumenteissa inhimillistämme eläimet ja asettaessamme elottomat esineet pääosaan tarvitsemme useimmiten ihmisäänen kuljettamaan meidät tarinan läpi, kertomaan meille sen mitä esineillä on sanottavaa. Ei siis ole aivan yhdentekevää, kenet ohjaaja valitsee sen tarinan kasvoksi tai ääneksi, jonka hän haluaa kertoa. Vaikka käsittelenkin pääasiassa näyttelijöiden tekniikoita fiktiivisessä tuotannossa, haluan muistuttaa, että esiintyjällä on väliä muissakin tuotannoissa. Juontajan roolikaan ei ole yhdentekevä valinta.

3 NÄYTTÉLIJÄN JA OHJAAJAN SUHDE

When I make a film, it is ultimately I who answer for everything, including the actors' performances.

Andrey Tarkovsky (1986, 139).

Englannin sana näyttelemiselle, acting, tarkoittaa tekemistä, kuten Aristoteles halusi ihmisiä kuvattavan, toiminnan kautta. Keskustelin suomen kielen ilmaisusta ”näyttelijä” Jaakko Ohtosen kanssa. Olimme molemmat samaa mieltä siitä, että oman äidinkielemme ilmaisu on hieman erikoinen valinta, koska kuten Ohtonen sanoo, ei ole olemassa esimerkiksi ”lipuntarkastelijoita tai ohjailijoita”. Hän kuitenkin kokee, että näyttelemisessä on kuitenkin kyse juuri näyttämisestä, siitä että näyttää ja paljastaa jotakin itsestään (2014). Sidney Lumetin kokemus näyttelijän työstä on samankaltainen, jotta roolihenkilö olisi elävä on näyttelijän paljastettava itsensä.

Tämä paljastaminen vaatii näyttelijän ja ohjaajan yhteistä pohjatyötä, jossa suuri osa tulee toisen työskentelytavan ymmärtämisestä ja sen käyttämisestä hyödyksi. Kun ohjaaja tuntee näyttelijän tavan työskennellä, on hänen helpompi ohjatakin tätä. Jos esimerkiksi näyttelijä on tottunut luomaan roolinsa rytmin kautta, voi ohjaaja auttaa häntä musiikkitermein (Lumet 2004, 76 – 77). Toiseen ihmiseen tutustuminen vie aikaa ja se kannattaa aloittaa hyvissä ajoin, jo castingissä jos mahdollista, josta enemmän luvussa 4. Mistä tämän herkän suhteen rakennus sitten alkaa?

3.1 Luottamus

Näyttelijän ja ohjaajan suhteessa tärkein elementti on luottamus (Weston 1999, Lumet 2004, Ruotsala 2014, Ohtonen 2014). Näyttelijä asettaa itsensä muiden katsottavaksi, vaikkei voi nähdä omaa suoritustaan. Hänen tehtävänsä on elää roolin antamassa tunteessa ja ohjaaja toimii näyttelijälle peilinä. Ohjaajan osa on kertoa, kuinka suoritus onnistuu. Näyttelijä asettaa itsensä, menestyksensä ja kykynsä ohjaajan käsiin, näyttelijän on luotettava siihen että ohjaaja ei anna huonon suorituksen päästä läpi.

Näyttelijän vastuu on luoda ohjausta seuraten uskottavaa toimintaa käsikirjoituksen puitteissa. Kun ohjaaja tietää tarpeeksi näyttelijäntyöstä, hän ymmärtää antaa näyttelijälle vapauden toteuttaa omaa työtään. Näyttelijästä, joka ei kykene luottamaan ohjaajan, syntyy ns. itseään ohjaava näyttelijä, jolloin tämä ottaa omaksi tehtäväkseen tarkkailla omaa suoritustaan ja punnita sen kelpoisuutta. Näyttelijä siis tekee kahta

työtä yhtäaikaan, mikä heikentää hänen kykyään elää hetkessä. (Weston 1999, 24 – 26). Ohtosen (2014) mukaan kuitenkin tietynlainen itsensä ohjaavuus on näyttelijäntyössä aina läsnä, varsinkin kuvauksissa joissa ohjaaja voi olla todella kiireinen. Näyttelijän tulee pystyä tekemään myös itse ratkaisuja, joten täysin avuttomaksi näyttelijää ei kannata ohjata. Tietysti on ohjaajia, jotka vaativat näyttelijältä lähes lapsenomaista luottamusta, kuten Tarkovski. Hänen mukaansa ammattimaisen näyttelijän tunnistaa siitä, että tämä pystyy hyväksymään pelin säännöt ja pysymään eteen asetetuissa olosuhteissa spontaanina ja reagoimaan luonnollisesti. (Tarkovsky 1986, 144). Tarkovskin ohjaustyylistä tarkemmin luvussa 3.3.1. Jos haluat ohjaajana kasvattaa näyttelijän luottamusta itseesi, tee selväksi se, että olet itse valmis tekemään saman, kuin mitä pyydät häneltä. (Weston 1999, 27).

Omissa näyttelijäntöissäni henkilökemioiden vaikutuksen huomaa heti jo kuvausten alussa. Ohjaajan vaatimukset ja vastaanäyttelijä tekevät työstä joko helppoa tai haastavaa. Itselleni ainakin on tärkeää se, että vastaanäyttelijä aidosti ymmärtää ottaa tilanteen vakavasti, varsinkin jos olen itse epämukavassa tilanteessa. Hyvänä esimerkkinä toimii Viivi Häkkisen kuvaama Matka, mustavalkoinen videoteos, jossa nainen kasvaa lapsesta aikuisuuteen ja kokee matkalla oman seksuaalisuutensa kehittymisen epätoivottuun suuntaan. Vastanäyttelijänäni oli luokkatoverini Erik Lintunen. Erik on minulle entuudestaan tuttu ja tiedän hänenkin tutustuneen näyttelemisen maailmaan, sekä olevan siitä aidosti kiinnostunut. Hänen kanssaan oli helppo työskennellä. Työryhmä toimi asiallisesti ja helpotti epämukavan roolisuorituksen toteuttamista.

Kouluproduktioissakin olisi tärkeää, että ohjaaja tekisi näyttelijälle selväksi, että epämukavien tilanteiden tullessa hän voi kertoa tunteistaan ohjaajalle. Varsinkin silloin, jos ohjaaja pyytää näyttelijää tekemään jotakin intiimiä, ohjaajan tehtävä olisi kuunnella ja rohkaista. Työ ei välttämättä kaadu amatöörinäyttelijän epävarmuuteen, mutta lopputulos kärsii jos näyttelijän epämukava olo näkyy. Luottavainen näyttelijä hyväksyy antautuu paremmin vaikeammillekin tilanteille.

3.2 Luottamuksen rakentaminen

Maria Ruotsalan mukaan paras luottamus syntyy siitä, että ohjaaja tietää, mitä on tekemässä. Ohjaajan ollessa varma näyttelijänvalinnastaan, hänellä on mahdollisuus kannatella epävarmaakin näyttelijää ja osoittaa luottavansa tämän kykyihin tehdä rooli. Myös ohjaajan vuorovaikutus näyttelijän kanssa on tärkeää, jos näyttelijä

huomaa, että ohjaaja selkeästi hakee jotakin tiettyä tunnetilaa tai ilmaisua, kasvattaa se näyttelijän luottamusta ohjaajan visioon (2014). Myös Ohtonen kokee, että näyttelijän luottamusta ohjaajaan kasvattaa se, että ohjaajalla on vahva näkemys siitä, mitä tehdään. Hänen mielestään on tärkeää, että ohjaajalla on aikaa näyttelijälle, edes sen verran että hän saa esittää muutamia kysymyksiä ja että ohjaaja ei hermostu tai suutu, vaikka olisikin kiire. Turvallinen ilmapiiri, jossa ei huudeta ja ohjaaja kohtelee muita työryhmäläisiä hyvin helpottaa, usein hermostuneen, näyttelijän työtä.

Monet pieniltä tuntuvat asiat voivat olla näyttelijän hyvinvoinnin ja luottamuksen suhteen suuria. Ohtonen nimeää tärkeäksi esimerkiksi sen, että mahdollisten erimielisyyksien tullessa ohjaaja kuuntelisi ja kunnioittaisi näyttelijän valintoja. Jos näyttelijä kokee, että kohtauksessa roolihahmon pitäisi reagoida tietyllä tavalla, olisi Ohtosen mielestä kohteliasta antaa näyttelijälle edes yksi otto, jossa hän saa toimia haluamallaan tavalla. Ohtonen korostaa, että hän tietysti yrittää ja tekee parhaansa niinkuin ohjaaja haluaa, mutta jos oma visio ja ohjaajan visio eivät kohtaa, hän kokee luottamuksen kannalta tärkeäksi saada tehdä yhden oton niinkuin hän sen kokee parhaaksi. Toinen tärkeä luottamusta ja työn sujuvuutta edesauttava asia on tiedottaa näyttelijöille, miten kauan kuvan rakentamisessa menee ja miten kauan näyttelijät voivat olla vapaalla, käydä tekstiä läpi tai juoda kupin kahvia. He voivat keskittyä seuraavan kohtauksen läpikäyntiin sen sijaan, että tarkkailisivat kuvausryhmän toimintavaiheita. Tämä helpottaa myös näyttelijän jaksamista pitkän päivän aikana (Ohtonen 2014).

Lämmittelyharjoitukset, jotka voivat varsinaisen projektin ja hahmon rakennuksen kannalta olla yhdentekeviä, voivat palvella suurta tarkoitusta ryhmähengen ja luottamuksen rakentamisessa. Erilaiset pelit ja leikit herättävät kehon ja mielen, ja siedättävät esiintymiseen, sekä katsottavana olemiseen. Varsinkin, jos ohjaaja on valinnut esiintymään kaksi toisilleen ennestään tuntematonta amatöörinäyttelijää, lämmittelyharjoitukset tarjoavat loistavan tilaisuuden tutustua toiseen rennossa ja luovassa ympäristössä. Ne ovat myös helppoja oppia ja nopeita suorittaa. Esimerkiksi mitä omissa harjoituksissamme koimme helpoksi ja nopeaksi, on harjoitus, jossa kukin vuorollaan antaa vieressään seisovalle jonkin sanan, olennon tai hahmon. Se jolle tämä sana on annettu, esittää pyydettyä asiaa mahdollisimman nopeasti ja spontaanisti, mielellään ensimmäisellä mieleen tulevalla assosiaatiolla. Tarkoitus ei ole olla ”hyvä” tai tehdä ”oikein”, koska harjoituksessa ei ole oikeaa vastausta.

Useissa produktioissa näyttelijät joutuvat huolehtimaan keskinäisestä tutustumisesta ja luottamuksen rakentamisesta itse ja omalla ajallaan, joskus tapaaminen vastaanäyttelijän kanssa saattaa jäädä kuvauspäivään. Henkilökohtaisen suhteen luominen kuvaustilanteen ulkopuolella helpottaa myös kuvauksissa työskentelyä, varsinkin jos työhön kuuluu intiimin suhteen esittäminen toisen kanssa. Vaikka useimmat näyttelijät tajuavatkin ehkä tutustumisen tärkeyden, voisi ohjaaja edesauttaa sitä käskemällä näyttelijät treffeille tai leikkimään yksinkertaista kysymys-vastausleikkiä vaikkapa kaksikymmentä minuuttia ennen kuvauksia. Kumpikin näyttelijä kysyy vuorollaan toiselta henkilökohtaisen kysymyksen ja toinen vastaa (Ohtonen 2014). Omat harjoituksemmekin alkoivat usein sillä, että ensin keskustelimme normaalisti hieman viikon tapahtumia ja kuulumisia läpi, siirtyen sitten pikku hiljaa harjoitusten toteuttamiseen.

Päällisin puolin yhdentekevät harjoitukset lievittävät myös jännitystä. Ohjaajan ei kannata pelätä näyttelijää, joka jännittää, eikä näyttelijän kannata luulla, että jännittäminen olisi pahasta. Ainakaan, jos se on tervettä, vireystilaa kohottavaa jännitystä. Lievä epävarmuus omasta esiintymisestä saa ihmisen yrittämään enemmän, kun taas täysi rentous ja luottamus tekemiseen voi aiheuttaa sen, ettei näyttelijä ole tarpeeksi läsnä ja huomaa heikkoja hetkiä. Virheitä ei kannata pelätä, niiden tekeminen tarkoittaa, että esiintyjä on käynyt omilla rajoillaan, ottanut riskin ja oppinut jotakin uutta. Sen sijaan, jos pelko ja jännitys on lamauttavaa, eikä alitajunta kykene enää tuottamaan luovia ratkaisuja ja esitys tuhoutuu, tällaisesta jännityksestä kannattaa päästä eroon (Hyppönen, 64).

3.3 Näyttelijän tekniikka ohjaajan mukaan

Weston sanoo kirjassaan *Näyttelijän ohjaaminen näyttelijän ja ohjaajan suhteesta*: ”--*kun ohjaaja on valinnut näyttelijän, hänen on luovutettava rooli tälle; kun näyttelijä on mukana, ei ole enää arvostelemisen aika, vaan sitoutumisen aika*” (1999, 27).

Mielestäni sama asia toimii myös päinvastoin, kun valinta on tehty, tulee näyttelijänkin sitoutua ohjaajaan omalta osaltaan. Kun ohjaaja on sitoutunut johtavaan asemaan, tulee näyttelijän oman etunsa nimissä myös asettua tukemaan häntä. Jos ohjaaja ei saa tarvittavaa auktoriteettiasemaa, kukaan ei johda yhteistä toimintaa (Stanislavski 2011, 706). Ohjaajan auktoriteettiaseman tunnustaminen ei tarkoita sitä, etteikö näyttelijä voisi tehdä ohjaajalle ehdotelmia siitä, miten olisi parasta toimia.

Ohtosen (2014) mukaan auktoriteettiasema tulee kuitenkin ansaita, eikä hän näe mitään syytä antaa kunnioitusta sellaiselle ohjaajalle, joka ei pysty hoitamaan työtään.

Olen seuraavaan koonnut esimerkkejä ohjaajista, jotka eivät jätä näyttelijälle juuri tulkinnan varaa roolin toteuttamisessa. Haluan tuoda esille sen, että ohjaustyyliä löytyy valtavasti erilaisia, jokaisella ohjaajalla on omat syynsä toteuttaa työtään omalla tavallaan, saavuttaakseen tietyn lopputuloksen. Näyttelijälle voidaan tarjota kattava työkalujen kirjo, mutta roolin lopputulema on viimekädessä kiinni ohjaajasta.

3.3.1 Andrey Tarkovski

Ohjaajan tehtävänä Tarkovski pitää roolin rakentamista ja kokonaisuuden hallintaa. Hänen mielestään näyttelijä kadottaa spontaaniuden tutkiessaan liikaa roolihahmoaan ja elokuvan käsikirjoitusta. Ohjaajan tehtävä on kuvausten jälkeen rakentaa toimintojen loogisuus. Niinpä hän pyrkii pitämään elokuvan kokonaisjuonen näyttelijältä salassa, antaen vain jokaiseen kohtaukseen erikseen olosuhteet ja pyytäen näyttelijää esiintymään aidosti, täysin omien luontaisten reaktioidensa kautta. Näyttelijän ei hänen mukaansa pidä kysyä miksi, minkä vuoksi tai mikä on idea kaiken tämän alla?

Tarkovskin syy tällaiseen ohjaustekniikkaan on estää näyttelijää näyttelemästä lopputulosta. Jos näyttelijä on liian tietoinen roolihahmonsa tarinasta ja tulevaisuudesta, hän saattaa paljastaa siitä osia omalla esiintymisellään. Odotus ei ole enää odotusta tiedottomana tulevasta, vaan tiedostettujen tapahtumien värittämää. Näin näyttelijät, kuten roolihahmotkin tarinassa, ovat vain olosuhteiden vankeja ja pakotettuja toimimaan vain niiden mukaisesti, tarjoamatta kunnollista ideaa siitä mitä on tapahtumassa (Tarkovsky 1986, 139 - 148). Tämä ohjaustyyli on periaatteessa Stanislavskien JOSsien ja Annettujen olosuhteiden antamista näyttelijälle kohtaus kerrallaan. Näistä tekniikoista myöhemmin luvussa 5.2.1.

3.3.2 David Mamet

David Mametin mielipide on, että käsikirjoituksen tehtävä on olla mielenkiintoinen, ei näyttelijän. Näyttelijän tehtävä on omata vahva ääni, notkea fysiikka, sanoa repliikkinsä rohkeasti ja totuudenmukaisesti. Huomio kiinnitetään itsensä ulkopuolelle, vastaanäyttelijän reaktioihin, eikä omaan sisäiseen maailmaan. Näyttelijän on reagoitava nopeasti, toimia vakuuttavasti ja antautua näytelmälle. Kun näyttelijä tuntee jotakin, kamera ja yleisö ovat ehtineet sen jo nähdä, sitä ei enää

kannata kieltää vaan toimia sen pohjalta. Dialogi on vain sanoja paperilla, teksti joka on tarkoitettu puhuttavaksi ja tunne on vain oheistuote.

Mamet pohjaa vahvasti montaasitekniikkaan, kuva yhdistettynä toiseen kuvaan kertoo tarinan: kuva huutavasta naisesta yhdistettynä kuvaan hiirestä luo koomisen paniikin, mutta sama nainen yhdistettynä kuvaan miehestä ja naisesta sängyssä luo mustasukkaisuuden ja raivon elementtejä (Mamet 1999). Mametin ihannoiman näyttelijäntyyön perustana on siis näyttelijän fysiikka ja kyky olla läsnä.

3.3.3 Robert Bresson

Bresson tunnetaan elokuvamaailman minimalistina. Hän kutsui näyttelijöitään ”malleiksi” ja halusi heidän ilmaisevan niin vähän kuin mahdollista. Hän käytti pääasiassa amatöörinäyttelijöitä ja koulutti heidät poistamaan kaiken teatraalisuuden, sekä puhumaan nopeasti ja monotonisesti. Hän jopa valitsi näyttelijänsä askeettisten kasvonilmeiden perusteella. Kaikki liikkeet ovat kontrolloituja, askelten määrä on laskettu. Näin katsoja ei kiinnitä huomiotaan näyttelijän ulkoiseen olemukseen, vaan sisäiseen ytimeen. Bressonin taiteelliset ilmaisukeinot olivat kuvakerronnassa, kameran liikkeissä, kuvan ulkopuolisissa äänissä ja editoinnissa. Mitään turhaa ei näytetä ja elokuvien sivujuonten seuraaminen vaatii katsojalta tarkkaavaisuutta (Pavelin 2002).

Bressonin tavassa ohjata ei näyttelijän tekniikalla ole väliä, koska hän ei jätä näyttelijälle valinnan varaa. Kuitenkaan tällainen suoritus ei tule itsestään ja Bressonin tiedetään harjoittaneen näyttelijöitään. Ihmiselle on luontaista laittaa puheeseensa äänenpainoja, reagoida ärsykkeisiin ja ilmehtiä. Näiden luontaisten ominaisuuksien kokonaisvaltainen karsiminenkin vaatii työtä näyttelijän kanssa, joskaan ei ehkä mitään erityistä näyttelijän tekniikkaa.

4 CASTING ELI ROOLITUS

Roolituksella tai koekuvauksella tarkoitetaan näyttelijöiden valintaa rooleihin, usein käytetään myös englannin vastaava termiä casting. Usein sanotaan, että roolitus on noin 60 – 90 prosenttia näyttelijäntyöstä. Kuten aiemmin olemme todenneet, valinnan jälkeen tulee sitoutuminen, joten valintatilanteessa kannattaa ottaa mahdollisimman tarkkaan selvälle, kehen on sitoutumassa. Ohjaajan kannattaa ottaa selvää näyttelijän tai esiintyjän luonteesta ja persoonallisuudesta, joko koekuvausten kautta tai kyselemällä hänestä muilta hänen kanssaan työskennelleiltä ohjaajilta. Ansioluettelo

on hyvä tutkia tarkkaan ja verrata näyttelijän entisiä rooleja siihen, mitä ohjaaja on itse tarjoamassa (Hauser & Reich 2003, 17 – 18). Tämä tietysti toimii vain kokeneemman esiintyjän kanssa, jolla on esittää lista aiemmista töistään. Koekuvauksia järjestetään myös etsittäessä juontajaa televisio- tai radio-ohjelmiin. Näissä koetilanteissa yleensä katsotaan hakijan sanallisen ilmaisun sujuvuutta, kykyä suunnitella ja toteuttaa haastattelua, sekä reagoitua yllättäviin tilanteisiin. Parijuontajia etsittäessä kiinnitetään huomiota kahdenkeskeisiin kemioihin (Saksala 2012, 33 – 35).

Casting tilaisuus ei ole esitys, vaan sen tarkoitus on kartoittaa roolia hakevan näyttelijän kyvyt. Ohjaajan tulee kiinnittää huomiota näyttelijän läsnäoloon, reaktioherkkyyteen, luovuuteen ja fyysiseen olemukseen. Castingia voi toteuttaa eri tavoin. Näyttelijää voidaan esimerkiksi pyytää lukemaan käsikirjoituksesta kohtaus, yksin tai mielellään vastaanäyttelijän kanssa. Kannattaa tutkia, miten näyttelijä toimii suhteessa toiseen näyttelijään, miten hän vastaa impulsseihin ja sovittaa omat reaktionsa niihin, miten hän vastaa ohjaukseen ja pystyykö hän muuttamaan esitystään pyyntöjen mukaan. Improvisaatioharjoitteiden kautta pääsee näkemään näyttelijän vapautuneisuuden ja heittäytymiskyvyn. (Weston 1999, 273 – 279). Tässä voit käyttää esimerkiksi erilaisia JOSseja ja Annettuja olosuhteita, joiden määritelmät löydät luvusta 5.2.1. Improvisaation hyödyistä ja harjoitteista tarkemmin luvussa 6.

Se, miten loppujen lopuksi roolitus tehdään, on jokaisesta ohjaajasta itsestään kiinni. Maria Ruotsala painottaa oikeaa roolitusta elokuvatyöskentelyssä, ja varsinkin amatöörien kohdalla. Hänelle roolituksessa toimii suurena osana intuitio- Hän kertoo esimerkkinä Iloisen Talon roolituksesta ja Jessica Grabowskin valinnasta rooliin: ” - - - se kurkkas vaan ovesta, pää tuli ovesta ja mä olin ihan et ton mä haluan”. Ruotsala kertoo pitävänsä riskeistä ja siitä, että mukana on tekijöitä joista hän ei tiedä. ”Et jos se on joku varma nakki, ni mä haukottelen ja tylsistyn”. Hän hakee rooliin henkilöä, joka täyttää ne kvaliteetit, joita hän on hahmolle ajatellut ja on valmis tekemään paljon työtä löytääkseen etsimänsä (Ruotsala 2014).

Toisaalta taas Weston kertoo kirjassaan Näyttelijän ohjaaminen, että hän haluaa laittaa näyttelijän esiintymään vastoin omaa luonnetyyppiään. Weston etsii näyttelijälle parasta roolia, eikä roolille parasta näyttelijää, hän etsii jotain missä näyttelijän oma ääni ei kuulu ja hänen mielestään se toimii. Westonin mukaan ohjaajat sortuvat usein roolituksessa etsimään juuri sitä näyttelijää, joka vastaisi heidän asettamaansa ihannetta (1999, 273 – 281). Myös kirjassa Notes on Directing Frank Hauser ja Russell Reich kehottavat arvostamaan kokemusta ja taitoa henkilön oman olemuksen

yli (2003, 18 – 19). Onhan totta, että kokenut näyttelijä omaa varmasti amatööriä enemmän työkaluja hahmon rakentamiseen ja itsensä muokkaamiseen.

Ruotsala kuitenkin haastattelussaan muistuttaa, että elokuvan teko on alusta loppuun luova prosessi, jossa aistit tulee pitää koko ajan auki valintoja tehdessä, ja vaikka ei tietäisi tarkalleen miltä hahmo näyttää, voi tietää miltä se ei ainakaan näytä. Hänen mukaansa todellisuus tarjoaa ohjaajalle koko ajan erilaisia vaihtoehtoja ja niille täytyy pysyä avoimena ja punnita niitä, kuten hän teki roolittaessaan Ilosen talon äitiä. Ruotsala sanoo, ettei hänellä ollut selkeää näkemystä äidin hahmosta, mutta hän tiesi ainakin sen, mitä hän ei halunnut. ” - - *Milka (Ahlroot) oli semmonen et mä yhtäkkii aattelin et jos se oiski toi, elikkä se ei ollu mun idea alunperin et mä aattelin et se äiti ois tollanen. Mut ku mä katoin sitä mä olin et toi voiski olla, entä jos se oiski toi (...) yhtäkkiä se meni ihan uudelle tasolle kaikki ja mä olin ihan innoissani*” (2014). Toisin sanoen liiallinen kiintyminen ajatukseen ei ole aina hyvästä, jos se tukkii ohjaajan kyvyn vastaanottaa uusia ideoita.

Myös näyttelijän vuorovaikutusta toisten kanssa Ruotsala pitää itselleen tärkeänä valintakriteerinä. Jos hänen täytyy valita kahdesta lähes yhtä hyvästä näyttelijästä, hän valitsee sen jonka kemiat sopivat paremmin yhteen roolihenkilöiden suunniteltujen suhteiden kanssa. Tämä ei aina tarkoita sitä, että näyttelijät tulisivat hyvin toimeen keskenään, vaan joskus roolityölle voi olla jopa ennalta arvaamatonta etu siitä, että näyttelijät eivät täysin tule keskenään toimeen. Osa hänen tapaansa toteuttaa castingia on katsoa, kuinka näyttelijät tulevat toimeen toistensa kanssa erilaisten harjoitteiden yhteydessä (Ruotsala 2014). Näyttelijälle tulisikin aina koekuvausten yhteydessä tarjota harjoitteiden tekemiseen vastaan näyttelijä. Näyttelijä tarvitsee jotakin mihin reagoida, kohteen mille puhua, parhaimillaan siihen voidaan antaa varsinaiseen lopulliseen toteutukseen tuleva henkilö, johon näyttelijän tulee luoda suhde kuvauksissa, mutta myös kuka tahansa työryhmän jäsenistä käy. Tyhjälle esiintyminen voi estää näyttelijää käyttämästä ammattitaitoaan kokonaan (Ohtonen 2014).

5 NÄYTTELIJÄN TEKNIIKAT

”[in acting] what appeals to you the most?”

- ”Sort of voluntary schitzophrenia, really”.

Tim Curry Mark Caldwellin haastattelussa (Film Talk 1975)

Näyttelijän kysymys on siinä, miten minä luon roolini. Mikä on minun tapani työskennellä, miten saavutan haluamani tuloksen. Ammattinäyttelijöillä on usein oma, vakiintunut tapa luoda ja ilmaista itseään, joillakin se voi edustaa selkeästi jotakin koulukuntaa tai olla sulautuma erilaisista tyyleistä. Jaakko Ohtonen kertoo kameratyöskentelyssä etenevänsä pienissä osissa, kartoittaen kunkin kohtauksen mahdollisen huippukohdan, joka vaatii enemmän keskittymistä, sekä miettivänsä tarkkaan mistä hahmo kohtaukseen tulee ja mihin siitä lähtee. Hän lähtee reaktioissaan omasta itsestään (2014). Amatöörinäyttelijällä vakiintunutta työskentelytapaa harvoin on.

Näyttelijä on psykofyysinen kokonaisuus. Liike ja mieli ovat yhteydessä toisiinsa. Näyttelijällä on toiminta ja toiminnalleen perusteltu syy (Pätsi 2010, 10 - 11). Sisäiset ja ulkoiset, eli eläytyvät ja tekniset metodit tulisi käsittää toisiaan täydentäviksi, koska molemmilla on jotakin annettavaa näyttelijälle (Wilson 1997, 71). Eroja on lähinnä siinä, mitä kautta kukakin rooliin parhaiten pääsee, millaisia vaatimuksia rooli asettaa näyttelijälle ja mitä häneltä on realistista vaatia. Seuraavat luvut käsittelevät tekniikoita, joita voidaan käyttää hahmon rakentamisessa ja vahvistamisessa, sekä näyttelijän harjoittamisessa. Niitä voi myös käyttää koekuvaustilanteissa kartoittamaan näyttelijöiden kykyjä.

5.1 Ulkoiset tekniikat

Ajattele Johnny Deppiä Pirates of the Caribbean-elokuvissa. Jack Sparrow'n hahmo on kenottava, humoristinen merirosvo, joka selviää tilanteista enemmän oveluudella, kuin voimalla. Johnny Depp sanoo itse verranneensa 1700-luvun merirosvoja nykyajan rokkitähtiin ja perustaneensa Jack Sparrown hahmon Rolling Stones kitaristi Keith Richardsiin (Stax 2003). Tuloksena on hieno, ennalta arvaamaton ja selkeästi fyysinen hahmo. Kuitenkin, kyky näytellä neljä koko illan elokuvaa painopiste takana, jalat keveänä ja kädet heiluen, näin minä tyylittelisin Jack Sparrown, vaatii näyttelijältä erinomaista kehon hallintaa. Ilmaisuu lähtee kehosta. Stanislavskikin, jonka metodeista länsimaiseen näyttelijätyöhön on poimittu lähinnä sisäiset metodit, painottaa ihmisen fyysisen koneiston huoltoa. Vaikka Stanislavskin ”järjestelmän” mukaan paras suoritus tulee luonnosta, on luonnolle tarjottava paras mahdollinen instrumentti tähän työhön, ja se vaatii kehon ja äänen valmentamista (Stanislavski 2011, 454).

Usein kuulee puhuttavan ulkoisista tekniikoista, joilla tarkoitetaan niin sanottua ulkoa sisäänpäin työskentelyä. Tekniikan näkökulma on ikäänkuin näyttelijän itsensä ulkopuolella.. Tekninen näyttelijä käyttää ulkoisia elementtejä illuusion luomisessa, kuten tiettyä äänenkäyttöä, liikkumistapaa tai puvustusta (Wilson 1997, 67 – 71). Teatterissa fyysisyys on ehdotonta, mutta kameratyöskentelyssäkin siitä voi hyötyä.

5.1.1 Puhe ja hengitys

Esiintyjän puheesta halutaan saada selvää. Hyvän televisiopersonan ja juontajan yksi tärkein piirre on selkeä, huoliteltu puhetapa ja vahva, terve ääni (Saksala 2012, 50). Jos elokuvassa on dialogi, sillä on merkitystä ja sen täytyy kuulua. Heikko puheilmaisu heikentää roolihahmoa ja pahimmillaan koko tarinaa (Ruotsala 2014). Jos televisiopersonilta eli juontajilta vaaditaan selkeää ulosantia, miksei sitä saisi vaatia myös näyttelijöiltä?

Puheen ja äänen tuottamista lähestytään usein oikeaoppisen hengityksen kautta. Mielestäni kuitenkin Grotowskin ajatus siitä, ettei ole oikeaa tapaa hengittää, on hyvä ohjenuora. Jokaisella on oma tapansa, oman ruumiinsa luonnollisesti sallima hengitystyyli, eikä tähän tulisi puuttua, ellei siinä ole näkyvissä selkeitä esteitä, esim. näyttelijä hengästyy pitkän repliikin aikana (Grotowski 1993, 54 – 55). Kokemukseni pohjalta sanoisin, että hengityksen kehittämistä tärkeämpää on kiinnittää huomiota näyttelijän artikulaatioon, jota voi harjoittaa esimerkiksi niin sanotuilla joustavuusharjoitushokuilla (liite 3). Niiden tarkoituksena on notkeuttaa suuta. Teimme itse näitä harjoituksia, vaihdellen äänenpainoja ja voimakkuuksia, tarkoituksena saada puhe pysymään selvänä jokaisessa tilanteessa. Näitä voi myös käyttää tekemällä ”huuliota”, Pauli Poraselta oppimaani tekniikkaa, jossa on tarkoituksena ylikorostaa suun asentoja puhuessa.

Hengityksen säätelyä voidaan tosin käyttää muuhunkin, kuin pelkästään puheilmaisuun avuksi. Ranskalaisen Antonin Artraudin yksi tavoitteista teatterinäyttelijälle oli erilaisten hengitystekniikoiden käyttäminen roolihahmon ilmentämisessä. Hän määritteli esimerkiksi feminiinisen, maskuliinisen ja neutraalin hengityksen, joiden tempoja muuttelemalla voitiin ilmentää tunnetiloja (Pätsi 2010, 92). Myös Japanilaisen Noo-teatterin metodeihin kuuluu tietoisuus hengityksestä ja sen käytöstä, milloin ja missä tilanteissa hengittää sisään, ulos tai pidättää henkeä. Hengittämällä eri tavoin repliikin tai liikkeen aikana emotionaalinen tunne on erilainen (Oida 2004, 90 – 91). Ohtosen (2014) kokemusten mukaan taas kameratyöskentelyssä on näyttelijän

tärkeää muistaa aina hengittää, koska muutoin kohtausta ei hengitä, eivätkä tunteet hänen mukaansa liiku. Toisaalta, pysähtyneisyyttä vaativassa kohtauksessa voisi hengittämättömyys toimia paremmin, kunhan ohjaaja ei päästä näyttelijöitä pyörtymään.

Ensimmäiset äänenkäyttöharjoitukset joita teimme, liittyivät vokaalien resonointialueisiin kehossa. Harjoitus oli yksinkertaista, pitkää, voimakkaan vokaalin päästämistä ja sen resonoinnin tunnustelua. Esimerkiksi A:ssa pitäisi olla ylävatsa ulkona ja vatsa täynnä, vatsa työntyy ulos, mutta sitä ei pullisteta tahallaan. Resonointi tuntuu ylävatsassa. I tuntuu kaulan sivuilla ja leuat ovat auki (liite 1). Resonointikohdissa tunsimme kuitenkin henkilökohtaisia eroja ja resonaatioalueita pystyy myös liikuttamaan. Tunnustelimme myös vokaalien ääntymätapoja ja -paikkoja, esimerkiksi etuvokaali, takavokaali, lavea, suppea (liite 2). Sen jälkeen päästelimme ”Hö!”-äännähdystä, lyhyesti ja terävästi, kokeillen erilaisia painotuksia. Nämä yksinkertaiset ja helpot harjoitukset avasivat ääntä. Itse kiinnitin myös huomiota vokaalien resonanssiin laulaessani. Harjoitusten tarkoituksena oli edesauttaa äänen kulkua ja parantaa artikulaatiota, sekä suojella äänihuulia mahdollisilta huuto-osuuksilta harjoitteissa.

5.1.2 Liikkuminen ja fysiikka

Hyvällä fysiikalla en halua tarkoittaa sitä, että esiintyjän tulisi olla atleetti, vaan puhun ennen kaikkea kehon hallinnasta. Hyvä kehonhallinta voi olla kenellä tahansa, kokoon katsomatta, esimerkiksi Whitnet Thorella, amerikkalaisella, noin 150-kiloisella tanssijattarella. Jerzy Grotowski puhuu ”kokonaisesta näyttelijästä”, joka reagoi ja elehtii koko kehollaan. Sillä ei tarkoiteta vilkkautta tai yletöntä liikehtimistä, vaan sitä, että yksi ele, liike tai reaktio kulkee koko kehon läpi. Liike, joka ilmentyy kädessä, lähtee jaloista tai jopa alemmaksi. Kun näyttelijä toteuttaa roolia kokonaisena, hänen todellinen ilmaisunsa ja sisimpänsä tulee esiin (Grotowski 1993, 28 – 29). Tästä mielenkiintoinen esimerkki sattui harjoituksissamme, osiossa jossa jännitimme kävellessä vuoron perään yhtä kehonosaa. Varpaiden jännittäminen, kipristäminen tai nostaminen ylös jäykisti koko kehon. Vaikutus tuntui sormissa asti.

Kuten edellä mainittu esimerkki Jack Sparrown hahmon luomisesta osoittaa, joskus hahmon rakentamisen olennainen osa on hahmon fysiikka. Näyttelijä voi myös kokea fyysisyyden helpoksi tavaksi päästä roolihahmoon sisään. Dome Karukosken Leijonasydän-elokuvan kuvauksia varten näyttelijät joutuivat kuntokuurille, koska

hahmojen haluttiin olevan lihaksikkaita. Peter Franzen sanoo kokeneensa fyysisen treenin itselleen luonnolliseksi osaksi näyttelijäntyötä, ja se on helpottanut roolihahmoon menemistä (Poikkimäki, 2013). Hyvä kunto on myös yksi keino lisätä jaksaa pitkiä kuvauspäiviä ja säännöstellä omaa energiaa (Ohtonen, 2014).

Liikkeellä voidaan myös edesauttaa tunteita. Puhutaan ns. lihasmuistista näyttelijäntyössä, joilla tarkoitetaan eräänlaisia tunteiden fyysisiä oireita. Näyttelijä voi oppia tunnistamaan erilaisille tunteilleen ja mielialoilleen ominaiset liikkeet, lihasjännitykset, hengityksen rytmin ja näin toiminnan kautta tuottaa itsessään erilaisia tunteita (Ollikainen 1988, 105). Ihmismieli ei ole konkreettinen, keho sen sijaan on. Ruumiin asentoa voi muuttaa hetkessä ja sen liikuttamisella on olennainen vaikutus henkiseen olotilaan. Näyttelijän fysiikan harjoittaminen ei siis rajoitu pelkästään terveyden ja jaksamisen edistämiseen, vaan siinä olennaisena osana on itsetuntemus, tieto siitä, millä liikkeellä ja asennolla voi synnyttää minkäkinlaisen tunteen (Oida 2004, 74, Ohtonen, 2014). Tunteiden käytöstä lisää luvussa 5.2.3.

Teimme harjoituksen, jossa matkimme toistemme kävelyä. Ryhmästä yksi kävelee muiden edessä mahdollisimman normaalisti, omaa luonnollista kävelyään. Muut tarkkailevat kävelijän asentoa ja alkavat sitten matkia tätä karikatyyrimäisesti, ylikorostaen huomaamia asioita. Jokaisesta meistä huomioitiin yksilöllisiä piirteitä. Ekun kävelystä pisti silmään jäykkä lantio, ulospäin kääntyneet jalat ja hieman eteen päin nojautuva etuvartalo. Päiviksen kävelyä hallitsi kevyt ja joustava askel, sekä hyvä ryhti. Minulta muut poimivat eteen ojennetu pään, huonon ryhdin ja laiskan kävelyrytmin. Harjoitteen tarkoituksena oli yksinkertaisesti tutkia erilaisia kävelytyylejä, joiden pohjalta voisi lähteä vaikka rakentamaan hahmoa. Toinen harjoituksemme oli lihasten jännittäminen, joka oli eräänlainen lihasmuistin harjoittaminen, josta mainitsin jo Grotowskin kokonaisen näyttelijän käsitteessä. Yksi käveli ja toiset yrittivät arvata jännittynyttä kehonosaa. Tutkimme, ilmensikö jonkin jännittäminen jotakin tunnetta ulkoisesti tai tuliko siitä sisäisesti tietynlainen olo. Pakaroiden jännittämisestä tuli ikävä, vaivaantunut olo, niskan jännitys puolestaan hermostutti.

Meyerholdin ajatus näyttelijäntyössä oli, että liike on kaikkein tehokkain ilmaisun keino, koska se ei ole alisteinen sanoille. Näyttelijän tulee välttää konemaisuutta, koko keho osallistuu liikkeen luomiseen ja kun näyttelijä hallitsee tämän taidon, voi hän lähestyä rooliaan monipuolisemmin. Kun liikkeet eivät ilmaise sanoja, syntyy uusia tulkintoja, uusia merkityksiä ja jokainen katsoja on vapaa näkemään esityksen omalla

tavallaan. Näin esityksellä ei ollut vain yhtä totuutta (Pätsi 2010, 79). Mielestäni tätä viimeistä ajatusta voisi ajatella eräänlaisena fyysisenä subtekstinä hahmon luomisessa, samoin kuin Tšehovin psykologista elettä. Subtekstistä ja sen käytöstä tarkemmin luvussa 5.2.2. Meyerholdin biomekaniikan harjoituksiin kuului olennaisena osana kolmijakoinen liike, joka rytmittää tekoja.

5.1.3 Rythmi ja tempo

Matthew Harrison *The Actor's Foundry*sta kertoo itse kiinnittävänsä paljon huomiota näyttelijöiden rytmiin ohjatessaan. Hänen mukaansa näyttelijät helposti sulautuvat toistensa rytmiin, sen sijaan että pitäisivät kiinni henkilökohtaisesta rytmistään. Tosielämässä jokaisella on oma rytmensä, ja eri rytmien samanaikaiset iskut ovat kiinnostavia. Ohjatessaan hän saattaa antaa näyttelijöille musiikkikappaleet, joita pyytää näyttelijöiden kuuntelevan samalla, kun he opettelevat repliikkejä ja tutkivat kohtausta, koska hän on käsikirjoitusta tutkiessaan tullut siihen tulokseen, että tietyllä hahmolla on tietynlainen rytmi (Harrison 2011). Rytmittäminen ei rajoitu pelkästään fiktiiviseen näyttelijäntyöhön, vaan myös juontajan töihin televisiossa. Keskusteluohjelmia rytmittävät mainostauot, haastattelujen pituudet, tyyli ja aiheet. Uutisillakin on aivan omanlainen rytmensä. Rytmitys liittyy vahvasti taitoon kertoa tarinoita, joten rytmien miettiminen on juontan työssä tärkeää (Saksala 2012, 83 – 88).

Japanilaiseen Noo-teatteriin perustuva Jo, ha, Kyu-käsite on yksi esimerkki hahmon sisäisestä rytmistä. Se on luonnollinen, aaltoileva rytmi, joka kiihtyy hitaasti huippuunsa ja taas hidastuu, rytmi josta keho pitää ja jonka se luonnostaan tuntee. Jo, ha, Kyun tarkoituksena on auttaa näyttelijää säilyttämään luonnollisen olemuksen ja tekemisen rytmin, jotta tekeminen näyttäisi luontevalta, vaikka näyttelijästä ei tuntuisikaan aina siltä (Oida 2004, 43 – 44). Samantyyppinen käsite löytyy Meyerholdin kolmijakoisesta liikkeestä, joka on itseasiassa saanut lähtönsä japanilaisesta teatterista. Kolmijakoiseen liikkeeseen kuuluu ensimmäisenä osana liikkeeseen valmistautuminen, jonka suunta on varsinaisen liikkeen vastainen. Toinen osa on liikkeen suoritus ja viimeisenä on liikkeen lopetus, eli kehon reaktio suoritukseen (Pätsi 2010, 86). Esimerkkinä täysin luonnollisesta, kolmijakoisesta jo, ha, kyu-liikkeestä voisi olla vaikka aivastaminen. Ensimmäinen osa on hitaasti kasvava tunne aivastuksesta, vastaliikkeenä ihminen vetää henkeä. Toinen osa on aivastus, ilman raju purkautuminen ulos ja kolmas on reaktio, niiskuttaminen ja silmien räpyttely, kunnes ihminen siirtyy seuraavaan toimintaansa saman kaavan

mukaan. Huomasin tämän luonnollisen rytmin kehittymisen myös omissa harjoituksissamme. Kävellessämme jonossa ympyrää ja tehdessämme joustavuusharjoitushokua, rytmi alkoi kiihtyä ja volyymi nousi, kunnes se saavutti huippunsa ja vaimeni taas pelkiksi kuiskauksiksi. Kukaan ei johtanut tai päättänyt, että nostamme äänemme tasoa ja laskemme sen sitten takaisin alas, vaan se tapahtui ryhmässä täysin luonnollisesti. Kolmijakoisen liikkeen käyttöä voisi soveltaa esimerkiksi koreografisten kohtausten, kuten tappeluiden tai kaatumisten harjoitteluun ja läpikäyntiin, sekä auttamaan näyttelijää kohtauksissa, joissa tunteen löytäminen on vaikeaa tai toiminta epävarmaa.

Rytmiin harjoituksiin voi ja kannattaa lisätä erilaisia tempoja. Esimerkiksi Tšehovin staccato-legato-harjoitus, jota voidaan soveltaa lähes missä tahansa liikeharjoitteessa. Staccatona tehdyt liikkeet ovat teräviä, nopeita ja erottuvat selkeästi toisistaan. Kun liikkeet osataan hyvin, ne voidaan siirtyä tekemään legatoa, eli ne tehdään liukuen yhdestä liikkeestä toiseen (Pätsi 2012, 196). Kokeilimme staccto-legato-harjoitusta improvisaation yhteydessä. Jupelle annettiin staccato-rytminen museovahti ja Päivikselle legato-rytminen varas, jonka tehtävä oli harhauttaa vartija pois paikaltaan. Tulos oli hyvin koominen, tämä voi hyvinkin olla kahden erilaisen rytmin omaavan hahmon välinen vaara. Harjoituksemme tosin oli puhtaasti oma-aloitteinen, eikä ohjattu. Vakavamman lopputuloksen saaminen olisi vaatinut ulkopuolisia huomioita. Kokeilimme myös puheen ja kävelyn rytmin pitämistä erillisinä, liikuimme nopeasti ja puhuimme hitaasti, tai liikuimme hitaasti ja puhuimme nopeasti. Teknisesti harjoitus ei ollut vaikea, mutta vaati keskittymistä tekemiseen.

5.2 Sisäiset tekniikat

Sisäisillä tekniikoilla tarkoitetaan yleensä eläytyvää lähestymistapaa luomistyössä. Huomio kiinnittyy roolihahmon sisäiseen maailmaan ja näyttelijä ”kokee” roolinsa. Sisäisissä tekniikoissa halutaan korostaa rehellisyyttä, se suosii roolihahmon analysoimista ja tunnemuistiin pohjautuvaa valmistelua. Elokuvan tyyliin tällainen lähestymistapa sopii hyvin. Jos ajatellaan lavateatteria, roolihahmon tunteiden tunteminen ja läpieläminen voi auttaa näyttelijää harjoitusvaiheessa löytämään oikeat liikkeet, eleet ja äänenpainot, joiden avulla hän pystyy luomaan tunteilleen lihasmuistin, kuten luvussa 5.1.2 on kerrottu (Wilson 1997, 67 – 71). Suurin osa länsimaisen näyttelijäntaiteen sisäisistä metodeista pohjaa Konstantin Stanislavskin opetukseen, joita mukaillen on kehitetty lukuisia erilaisia tekniikoita, mutta joita on

myös kritisoitu. Kaikkiin esitystapoihin se ei sovellu, kuten esimerkiksi Robert Bressonin tyyliin.

Stanislavskin kohdalla puhutaan kokevasta näyttelijäntaiteesta, jossa näyttelijä ei ainoastaan omaksu roolihahmonsa ulkomuotoa, pääpiirteitä ja elämäntarinaa, vaan tuo tähän osia itsestään. Näyttelijä sovittaa roolihahmoon oman sisäisen maailmansa, linkittää henkilökohtaiset tunteensa ja elämäntapahtumansa roolihahmon elämään ja tunteisiin. Näin saadaan luotua uskottava hahmo. Stanislavskin teoksessa tätä kutsutaan roolin näyttelemiseksi ”totuudellisesti”, näyttelijän tulee hahmon antaman elämän ehdoilla ajatella ja toimia loogisesti. Jos näin ei tehdä, ihmisen herkkä alitajunta sulkeutuu ja inspiraatio tyrehtyy (Stanislavski 2011, 53 – 58). Ehkä tunnetuimpiin kokevaa näyttelijäntaidetta tukeviin harjoitteisiin kuuluvat JOS, annetut olosuhteet, tunnemusti ja piilo- tai alateksti, eli subteksti.

Tšehovin metodeissa on mielenkiintoisia yhtymäkohtia ja toisaalta poikkeuksia Stanislavskin harjoitteista. Tšehovin mielestä omana itsenä näyttelemisen tulos on kliseinen, ja hän antaa painoa enemmän mielikuvitukselle, hahmon psykologiselle eleelle, sekä ilmapiirille (Pätsi 2010, 41 – 44).

5.2.1 Jos ja annetut olosuhteet

JOS on termi, jonka tehtävä on antaa näyttelijälle sysäys eteenpäin, tuottaa välitön muutos ja antaa toiminnalle tarkoitus. Esimerkiksi, jos pyytää näyttelijän kattamaan pöydän, kattaa hän sen vain pelkän kattamisen vuoksi, ilman merkitystä. Kun näyttelijälle annetaan taustatarina, esimerkiksi että hänelle on tulossa erittäin tärkeitä vieraita kylään ja kysytään ”JOS tämä olisi totta”, saa näyttelijä toiminnalleen uuden tarkoituksen ja teosta tulee mielekästä. ”JOS sinulla olisi kahdeksan lasta” voisi esimerkiksi tuottaa hyvin väsyneen oloisen kattamisen, koska näyttelijä ajattelee siitä seuraavaa valtavaa tiskivuorta ja tunteja kestänyttä ruuanlaittoa isolle laumalle. JOS ei väitä mitään todeksi, vaan antaa vain ehdotelman siitä, mitä voisi olla ja kysyy näyttelijältä, mitä tekisit tällaisen tilanteen ollessa totta? Tarkoituksena on saada näyttelijä pohtimaan vakavissaan, miten selviäisi tilanteesta, ja mielikuviutus on autettu liikkeelle ilman pakotteita tai valheita.

Stanislavski erottaa teoksessaan vielä maagisen ja tavallisen JOSsin, sekä yksitasoiset ja monitasoiset JOSsit. Maaginen jos tuottaa vaistonvaraista toimintaa, esimerkiksi jos ohjaaja käskää näyttelijää poimimaan käteensä esineen, mutta huudahtaakin yhtäkkiä sen olevan polttavan kuuma. Näyttelijä, toivottavasti ja todennäköisesti, pudottaa

esineen välittömästi, eikä mieti miten tilanteessa tulisi toimia. Yksitasoinen JOS on tavanmukainen oletamus, esimerkiksi ”JOS antaisin sinulle lusikan”. Monitasoiset JOSsit koostuvat pitkästä punoksesta oletamuksia ja antavat laajemman pohjan pidempiaikaiselle toiminnalle. Jos eläisit tiettyä aikakautta, jos olisit tiettyä yhteiskuntaluokkaa, jos olisit luonteeltasi tietynlainen. Tämä linkittyy osaltaan annettuihin olosuhteisiin. Annetuilla olosuhteilla tarkoitetaan käsikirjoituksessa mainittuja faktoja paikasta, ajasta ja olosuhteista, ohjaajan näkemystä, kuin myös ulkoisia aspekteja eli lavastusta, valaisua ja pukuja. Kun näyttelijä uskoo annettuihin olosuhteisiin vilpittömästi ja niiden pohjalta hänelle annetaan oletus, JOS, syntyy aidompia tunnekokemuksia. (Stanislavski 2011, 91 – 98).

Tšehovin käsitys ilmapiiristä on hieman samankaltainen Stanislavskin annettujen olosuhteiden kanssa. Ilmapiirillä tässä tarkoitetaan tilaa, joka säteilee ympäristöstä ja ihmisistä ja joka vaikuttaa siellä oleviin ihmisiin. Se luo tavallaan annetun olosuhteen, mutta näyttelijän ei tarvitse kokea tunnetta, vaan ilmapiiri tekee sen hänen puolestaan (Pätsi 2010, 42 – 43). Näyttelijä voi pitää ilmapiirin mielessään, hän tiedostaa että tunnelma on surullinen, mutta sen sijaan että keskittyisi oman tunteensa etsimiseen, hän voi keskittyä tekemiseen. Tällöin näyttelijän sisälle jää tilaa, jolloin katsoja voi heijastaa sinne omat tunteensa ja näyttelijä on avoin uudelle tunteelle, uuden reaktion luomiselle. (Oida 2004, 51, 71 – 72).

5.2.2 Piiloteksti

Piilo- eli alateksti, usein myös käytetään nimitystä subteksti, tarkoittaa yksinkertaisimmillaan sitä, minkä näyttelijä jättää sanomatta tai todella haluaa sanoa (Pätsi 2010, 33). Sillä voidaan luoda tunne pyrkimyksestä tai tarpeesta ja sen avulla voidaan antaa samalle repliikille useampia merkityksiä. Ohjaaja voi opastaa sen verbinä, adjektiivina tai niin sanottuna ”ankkuroituna subtekstiä”. Repliikki ”mene pois” voidaan siis opastaa sanotuksi vihaisesti tai ankkuroidulla subtekstillä ”olen surullinen” (Weston 1999, 154). Tšehov puolestaan opetti näyttelijöille hahmon psykologista elettä, jonka kautta luonne ja salaisuudet paljastuvat. Se on periaatteessa subtekstin fyysisen ilmentämisen muoto, tietynlainen liike tai kehonasento, jolla roolihenkilön sisäistä maailmaa ilmennetään (Pätsi 2010, 42).

Harjoituksiamme varten luonnostelimme kohtauksen, johon pystyimme kokeilemaan erilaisia subtekstejä. Lähtöasetelmana meillä oli hunsvotti-isä (Päivis), joka tuo paljon itseään nuoremman ja melkein poikansa ikäisen vaimonsa (minut) poikansa (Jupe) luo

kylään. Isä ei paljoa ollut poikansa lapsuudessa paikalla, pojasta taas on tullut korkeamman keskiluokan edustaja, joka haluaa tehdä asiat aivan toisin kuin isänsä. Aloitimme niin, että nainen, naiivin hyväntahtoisuuden vallassa, on alun perin järjestänyt tapaamisen, poika suostuu tähän lähinnä kohteliaisuudesta. Mies on jännittänyt, mutta käytökseltään iloluontoinen ja reipas. Pojan subteksti oli se, että hän on isälleen katkera paitsi menneisyydestään, myös tämän uudesta onnesta, koska pojan vaimo on lähtenyt toisen matkaan. Miehellä ja naisella selviä subtekstejä ei annettu, joten poika nousi ensimmäisellä kerralla selkeäksi päähahmoksi.

Kun olimme tehneet harjoitusta tarpeeksi pitkälle, aloitimme uudestaan eri kohdasta. Halusimme luoda isän ja tämän vaimon välille jännitettä palaamalla kohtaan, jossa mies puhuu entisestä vaimostaan, poikansa äidistä, ja rakkaudestaan tätä kohtaan. Vaimo tuli mustasukkaiseksi ja syntyi riita, joka yltyi siihen, että nainen yritti lähteä, mutta mies repi tämän väkivalloin takaisin pöydän ääreen. Vaikka ensimmäisessäkin harjoituksessa nainen, eli minä, osoitin selvästi tyytymättömyyttä puheisiin entisestä vaimosta, ei Päivis tarttunut siihen. Nyt, kun aloitimme rakentamaan kohtausta juuri siitä kohdasta ja pakotimme hahmon huomioimaan naisessa tapahtuvan tunnelman muutoksen, mies sai erittäin aggressiivisen sävyn.

Sitten vaihdoimme taas subtekstiä. Naisesta tuli vihreitä arvoja kannattava taiteilija ja pojan porvariominaisuuksia korostettiin. Tuloksena oli muutama orastava sanaharkka, mutta ei yhtäkään kunnan yhteenottoa ja yhtä voimakkaita tunteenpurkauksia, kuin miehen ja naisen välisessä kiistassa. Tosin pojan hahmosta oli tehty myös paljon rennompi, ei niinkään katkera, vaan isänsä huomiota kaipaava henkilö, joten naisessa kasvanut vahvatahtoisuus ei kai saanut tarpeeksi vastakaikua.

Salainen sopimus voi olla eräänlainen Jos:in alalaji, tapa tehdä kuviteltu taustakertomus, tai ikään kuin-ajatus. Sen avulla voi saada näyttelijän suhtautumaan vastaanäyttelijään eri tavalla tai lausumaan jonkin repliikin juuri oikealla sävyllä (Weston 1999, 153). Jaakko Ohtonen kertoo haastattelussaan roolihahmostaan, joka oli tekstin tasolla kirjoitettu ylimieliseksi henkilöksi, mutta jonka hän kuitenkin kertoi pyrkineensä näyttämään hyvänä tyyppinä. ” - - se on tekstin tasolla se mun hahmo niinku täys mulkku (- - -) siihen voi mennä ja tehdä sen, mitä sinne käsikseen on kirjoitettu mut sit kannattaa esimerkiksi, et se ei oo oikeesti kauheen kiinnostavaa kenenkään mielestä se että joku tyyppi myydään tavallaan katsojalle et tää jätkä on kusipää ja tää on nyt ihan täys kusipää koko tän sarjan, et se on ihan täys mulkku ja sit se lähtee pois”, tätä voisi pitää eräänlaisena salaisena sopimuksena kokonaisuudelle

hahmolle. Ohtonen koki, että hahmo olisi paljon kiinnostavampi, jos hahmo pohjimmiltaan olisi hyvä ihminen, joka vain sattuu päästelemään suustaan mitä sattuu. Hänen mukaansa sellaiseen on myös helpompi samaistua (Ohtonen 2014).

5.2.3 Tunteet

Tunteiden käytön ongelmallisuus on siinä, että niitä voi harvoin pakottaa. Niille voidaan pohjustaa maaperä, antaa sopivat olosuhteet syntyä, mutta se ei ole todellisen tunteen syntymisen tae (Kinnunen 1984, 74 – 75). Juuri tässä tulee esille tunteiden fyysisen hakemisen ja ilmentämisen harjoitteiden tärkeys! Aidon tunteen synnyttämiseksi täytyy näyttelijän löytää itsestään sen laukaiseva tekijä. Jouko Turikka painottaa omassa työskentelyssään rinnan tärkeyttä tunteiden kehtona. Rintakehän liihakdukset tuovat totuuden näyttelemiseen ja sen sisältä on jokaisen kaivettava tunteet roolihenkilölle (Ollikainen 1988, 120).

Ohtonen sanoo, että paras näyttelijäntäytyön neuvo jonka hän on saanut, on ”*hengitä ja ota kontaktia*”. Jos on tunne siitä, että tunne ei löydy tai nyt tämä kohtaus ei suju, hengittämällä ja ottamalla kontaktia pääsee hyvin pitkälle (2014). Koska ihminen ei ole koskaan tyhjä tunteista, kontaktin ottaminen antaa pään sisäiselle tunteelle suunnan. Tunteella tulee olla objekti (Kinnunen 1984, 76).

Myös miljööllä on suuri vaikutus siihen, minkälaisia tunteita näyttelijä kokee ja merkitys korostuu sitä enemmän, mitä kokemattomampi näyttelijä on. Ohjaajan ja muun tuotantoryhmän taidoissa piilevät tunnemuistin virikkeet, koska tunnelma ohjaa tunnetta. Näyttelijän tulisi pystyä antautumaan lavasteiden illuusion tunnelmaan ja ottamaan siitä vaikutteita. Näin ollen, hyvän lavastuksen tehtävä olisikin tähdätä näyttelijän tunnelman avittamiseen, eikä niinkään katselijalle pröystäilyyn (Stanislavski 2011, 280 – 284).

Tunteiden ja tunnemuistin käyttöä on kritisoitu varsinkin teatteritaiteessa, esimerkiksi Vsevolod Meyerhold oli sitä mieltä, että omana itsenä oleminen ja omien tunteiden näyttäminen ei ole näyttelemistä. Hän korosti näyttelijöiden taitoa nähdä itsensä myös ulkopuolelta, sen sijaan että he haltioituisivat omasta itsestään. Meyerholdin mukaan vasta säännöt, jotka näyttelijälle annetaan liikkeen tekniikan kautta muuttavat tapahtuman taiteeksi (Pätsi 2010, 76).

5.2.4 Tunnemuisti

Tunnemuistilla tarkoitetaan sitä, että näyttelijä etsii omasta elämästään tunteen, joka sopii roolihahmon tunteeseen. JOS ja annetut olosuhteet toimivat tunnemuistin houkutteina, teot ja mielikuvat luovat impulsseja, joihin tulee reagoida välittömästi ja oman itsensä kautta. Näyttelijä ei voi kokea kenenkään muun tunteita, paitsi omiaan. Tämä ei aina tarkoita pelkästään elettyjen kokemusten kertaamista, vaan tunne-elämyksiä voi ja pitää etsiä myös itsensä ulkopuolelta. Näyttelijä tarvitsee tähän tekniikkaan myös hyvän itsetuntemuksen, jotta hän tietää millä houkutteella pystyy synnyttämään minkäkin tunteen. Lopputulokesta ei kuitenkaan tule aloittaa, vaan hyvä näyttelijä seuraa tunteen juuria niihin tilanteisiin, joista tunne sai alkunsa (Stanislavski 2011, 261 – 276).

Improvisaatioharjoituksessamme 30–vuotta naimisissa huomasin selvästi tunnemuistin alitajuisen käytön. Harjoitteen edetessä tapahtumat herättivät meissä jokaisessa muistoja omasta henkilökohtaisesta elämästämme, joiden mukaan toimimme. Emme tosin käyneet hahmoja ja asioita läpi ennen harjoitteen alkua, vaan toimimme toistemme toimintojen ja reaktioiden mukaan, tunteemme olivat siis toistemme sanojen ja reaktioiden tuotoksia, pikemminkin kuin miljöön tai ennalta haettujen ajatusten. Tapahtuman pohjana oli kauan naimisissa ollut pariskunta, joista miehellä on ollut toinen nainen jo kauemman aikaa. Heidän poikansa tulee vierailulle ja asia paljastuu.

Oma kokemukseni on, että tunnemuisti on enemmän tai vähemmän sisäänrakennettu meissä jokaisessa. Lähes jokainen on kykenevä empatiaan ja pystyy samaistumaan toisen ihmisen tilanteeseen. Itselleni kuitenkin nousee useimmiten kynnykseksi keskittymisen ja uskalluksen puute. Kuvaustilanteet ovat usein hektisiä, varsinkin opiskelijaproduktioissa, joissa jokainen hakee paikkaansa. Näyttelijällä ei aina ole tilaa hakea sisäistä tunnetta tai ohjaaja ei tätä tilaa osaa antaa. Tunteen hakemiseen auttaisivat ohjaajan ennalta mietityt JOSsit, sekä se että näyttelijä saa itselleen hetken aikaa hakea tunteen.

5.2.5 Tunteen vastainen toiminta

Sisäisen ja ulkoisen vastakohtaisuus on paradoksi. Yoshi Oida kertoo teoksessaan Näkymätön näyttelijä, että juuri ihannetapauksessa sisäisen ja ulkoisen toiminnan tulisi olla toistensa vastakohtia. Kiihtynyttä esittävän ihmisen sisusta tulisi olla tyyni,

jotta näyttelemine ei olisi kireää. Kun taas, jos esitettävä henkilö on käytökseltään hidas tai vähäinen, tulee näyttelijän olla sisäisesti hyvin keskittynyt ja voimakas, koska muutoin hahmosta voi tulla tylsä. Hiljaiset ja pysähtyneet hetket ovat vaikuttavia, kun henkilön sisäinen energia on valtava, rajulla toiminnalla taas tulisi olla rauhallinen ydin ja toiminnassa tietty vaivattomuus (2004, 50 – 51).

Teimme seuraavanlaisen harjoituksen: meidän tuli kertoa tunteita herättävästä asiasta ilmentäen täysin päinvastaista tunnetta. Kun kerroin rakastamastani asiasta vihaisesti tunne sisälläni oli tietysti kaikkea muuta kuin vihaa, joten ainoa mihin pystyin oli miettiä vihan ulkoisia ilmentämiskeinoja, vihaista ääntä, heiluvia käsiä, kovia äänenpainoja ja yhteenpuristettujen hampaiden takaa puhumista. Huomasin, että sisäisen tunteen myötä ulosantinikin muuttui nopeasti vihaisesta ennemminkin kiihkeän julistavaksi. Tunteen ja puheen erillisinä pitäminen oli todella vaikeaa ja jälkikäteen katsottuna esitys ei ole todentuntuinen. Kovempi ääni lisää uskottavuutta, mutta on myös liioitellun teatraalinen.

Päiviksen tehtävänä oli kertoa jostakin surullisesta asiasta iloisesti ja kevyesti. Tuloksena oli yllättävän toimiva esitys, joka oli omalla tavallaan hyvinkin karmiva. Tuntui, kuin edessäni olisi seisonut ihminen, joka on traumatisoitunut kokemastaan niin pahoin, ettei kunnolla edes käsitä sitä. Mitä Päivis itse kertoi harjoitteen jälkeen oli yllättävää, hän sanoi tunteneensa, kuin olisi jakautunut pystysuunnassa kahtia. Edessä oli ilo, mutta takaa, selästä ja takaraivosta puski suru ja kyynelvet. Harjoitus osoitti konkreettisesti tämän kahtiajakaisuuden vaikeuden, mutta myös sen, että tunteen vastainen toiminta voi olla paitsi tehokas ilmaisukeino, myös tuottaa uusia oivalluksia näyttelijälle itselleen.

5.2.6 Tunteiden ekologinen käyttö

Jaakko Ohtonen sanoo haastattelussaan, että oman energian säännösteleminen on iso osa näyttelijän ammattitaitoa. Kokeneen näyttelijän tulee osata ennakoida, missä kohtauksessa ja missä kuvassa energiaa tarvitaan eniten ja missä sitä voi säästää. Esimerkiksi laajemmat kuvat tai vähemmän tärkeät kohtaukset voivat olla näyttelijälle hetkiä, jolloin voi päästää itsensä vähän vähemmällä ja tyytyä enemmän vaikkapa mekaaniseen ilmaisuun. Ohtosen mukaan tunne kannattaa säästää lähempiin kuviin, joissa se näkyy ja sillä on enemmän merkitystä. Tulee pitää huolta siitä, että tärkeässä kuvassa näyttelijä ei ole aivan tyhjä.

Tunteiden ekologiaa on myös näyttelijän tunteen löytämisen helpottaminen ja sen kunnioittaminen. Ohtonen kertoo kuvauksista, joissa hänen täytyi pitää itkua yllä useamman oton ajan: ” --- *mulle on pidetty semmosen kohtauksen aikana vittu kahvitauko kesken sen kohtauksen. Siis tommonen niinku, se on vitun epäammattimaista, tosi asiatonta ja se on halveksuntaa mun ammattitaitoa kohtaan*”. Hänen mukaansa näyttelijän tunteen avittamisen tulisi olla koko kuvausryhmän asia, koska usein ne kohtaukset, joissa ongelmat tulevat ovat isoja ja tärkeitä. Ohjaaja voisi helpottaa näyttelijän työskentelyä esimerkiksi vaatimalla kuvauspaikalle täyttä hiljaisuutta tai pyrkiä keskustelemaan näyttelijän kanssa asioista, jotka voisivat edesauttaa tunteen syntymistä (Ohtonen 2014).

Myös Ruotsalan mukaan tulee olla ekonominen. Tietysti on tilanteita, joissa näyttelijän aito tunne on ehdottoman tärkeää, mutta ohjaajan täytyy myös olla tietoinen milloin näyttelijän voi päästää vähemmällä. Kaikki palaa takaisin siihen, että ohjaaja tietää mitä tekee, joskus pelkkä mekaaninen, millin tarkka liike voi riittää. Näyttelijän ei hänen mukaansa tarvitse elokuvassa ottaa vastuuta kaikista tunteista, vaan ohjaaja voi ratkaista vaikean tilanteen dramaturgian keinoin (2014). Ohjaajan tulisi ajatella, varsinkin amatöörinäyttelijän puolesta, tunteiden säännöstelemistä ja ilmaista selkeästi sellaiset kuvat, joissa mekaanisempi ilmaisu riittää tai keskustella vaihtoehtoista hankalan kohtauksen tullessa vastaan.

5.2.7 Läsnaolo

Läsnaolo on olemista juuri siinä hetkessä, missä kulloinkin on. Avoimuutta aistia ja kokea se, mitä juuri nyt tapahtuu. Se on sekoitus ulkoista ja sisäistä toimintaa, näyttelijä on yhteydessä sekä omiin sisäisiin tunteisiinsa ja impulsseihinsa että ulkopuolelta tuleviin vaikuttimiin (Weston 1999, 81 – 82). Hyppösen (2005, 109 – 110) tavoin voitaisiin puhua älyllisestä ja tunteellisesta läsnäolosta. Jos läsnäolon älyllistää, henkilö keskittyy faktoihin, siihen mitä sanoo ja esiintyminen on kankeaa. Täydellinen tunteisiin keskittyminen taas tarkoittaa sitä, että hän uppoo itseensä ja mieli hiljenee, henkilö on impulssien vietävänä, vaikkakin läsnä. Läsnaolevan esiintyjän edellytys on se, että hän on tehnyt taustatyönsä kunnolla, on se sitten repliikkien tai esitelmän materiaalin lukeminen, hän luottaa siihen, että tarvittavat tiedot ovat käytettävissä, eikä hän tarkkaile itseään ulkoa (Hyppönen 2005, Weston 1999). Läsnaolo on luovan vuorovaikutuksen edellytys, koska ulkopuolisille asioille täytyy olla auki impulssiivisuuden säilyttämiseksi.

Westonin ohjeita läsnäolevaan tilaan pääsemiseksi on neljä. Ensimmäiseksi, näyttelijän tulisi seurata mielihohteitaan. Tällä tarkoitetaan tietynlaista impulssiivisuutta, sen tekemistä mikä tuntuu oikealta ja ajatusten ääneen sanomista. Itselleni tämä ohje on helppo, koska minulta puuttuu suodatin aivojen ja suun välistä. Weston muistuttaa, että tämä ei kuitenkaan oikeuta ketään käyttäytymään huonosti, ja ohjaajan tehtävä on pitää huolta ilmapiiristä. Toinen ohje on olla yhteyksissä omiin tunteisiin, rehellisyyttä itselleen siitä mitä tuntee juuri nyt ja tunteiden hyväksymistä. Kaikki tunteet ovat potentiaalista käyttömateriaalia ja tunteiden rehellisyys vapauttaa, jos näyttelijä kieltää tunteensa hän kadottaa yhteyden itseensä. Kolmantena ohjeena on liikkuminen vasta silloin, kun siltä tuntuu. Näyttelijällä on vapaus rytmittää ennalta määrätty toiminta omien tunteidensa mukaisesti, sen sijaan että toimisi vain ennalta määrättyjen ohjeiden mukaan. Itse rakastan tätä ohjetta ja toivoisin, että minuakin muistutettaisiin siitä aina kuvaustilanteessa. Varsinkin kokemattoman näyttelijän on vaikea muistaa, että ”ole hyvä” ei tarkoita aina suoraa toimintaa, vaan sitä että siitä hetkestä lähtien on lupa alkaa toimia. Henkilökohtaisesti suosin ilmaisua ”omaan tahtiin” tässä yhteydessä. Westonin neljäs ohje on antaa itselleen virheet anteeksi, koska niitä sattuu jokaiselle. Näyttelijä voi käyttää niitä myös herättääkseen itsensä tähän hetkeen (Weston 1999, 86 – 90).

6 IMPROVISAATIO

Improvisaatiolla eli improlla tarkoitetaan nimensä mukaisesti suunnittelemattomia, hetkessä keksittyjä esityksiä. Sen kulmakiviä ovat intuitio, spontaanisuus, läsnäolo ja tässä ja nyt-hetkessä-eläminen. Sitä voisi verrata lasten leikkiin, jossa tarina rakentuu hetki kerrallaan (Koponen 2004, 13 – 25).

Sekä Ohtonen (2014) että Ruotsala (2014) mainitsivat haastatteluissaan yhdeksi näyttelijän tärkeäksi ominaisuudeksi vuorovaikutustaidot ja heittäytymiskyvyn. Improvisaatioharjoitteilla voi näyttelijä vahvistaa omaa kykyään elää hetkessä ja tehdä ratkaisuja impulssien mukaan. Sen avulla voidaan myös parantaa vuorovaikutustaitoja, rakentaa luottamusta näyttelijöiden välille (Ohtonen 2014), sekä kehittää näyttelijän ongelmanratkaisukykyä yllättävissä tilanteissa. Sen kautta näyttelijä oppii myös itsetuntemusta, hän oppii tunnistamaan tunteidensa syntyhetkiä ja sitä, millainen hän todella on ollessaan jonkin tunteen vallassa (Lumet 2004, 88). Improvisaatiosta voi siis hyötyä paitsi kehitettäessä näyttelijäntekniikkaa, myös itsetuntemuksen kasvattamisessa ja ryhmähengen luomisessa.

Casting tilaisuudet pohjaavat usein pienimuotoiseen improvisaatioon. Sillä voidaan myös tuottaa sisältöä, joko kuvaustilanteessa tai suunnitteluvaiheessa, mutta tämän taktiikan jätän kokonaan ohjaajan valinnaksi. Tarinan suunnitteluvaiheessa improvisaatiolla voidaan hakea ideoita siihen, millainen lopullinen hahmo on. Näyttelijä voi antaa ohjaajalle mahdollisuuden keksiä ja oivaltaa, kehittää hahmoa lennossa (Ruotsala 2014). Suunnittelemattomuutensa vuoksi en ehkä kuitenkaan suosittelisi sitä varsinaisessa kuvaustilanteessa käytettäväksi. Valmiissa hahmossa improvisoiminen puolestaan voi olla näyttelijälle hyvinkin hyödyllistä. Se vahvistaa hahmon olemusta ja antaa syvemmän käsityksen tämän luonteesta, näyttelijä voi kokeilla hahmon reaktioita ja toimia erilaisissa tilanteissa. Näin hahmon pitäminen myös kuvaustilanteissa helpottuu (Ohtonen 2014).

Seuraavassa olen koonnut muutamia improvisaation perusideoita ja opetuksia Pia Koposen Improkirjasta (2004). Tästä lajista on saatavilla valitettavan vähän suomenkielistä kirjallisuutta, joka kattaisi useampien improvisaation opettajien oppeja.

6.1 Intuitio spontaanuis temenos ja tarjoukset

Intuitio on tunteen, omien viettien ja vaistojen varassa olemista. Spontaanuis tarkoittaa impulssiin tarttumista, ensimmäisen päähän tulevan idean käyttämistä. Läsnäolo kykyä tiedostaa ympäristönsä ja itsessään tapahtuvat muutokset ja reagoida niihin, läsnäolossa täytyy keskittyä kuuntelemaan toista ihmistä. Tässä ja nyt-tila puolestaan on se, mitä improvisaatio vaatii onnistuaksen, joskus puhutaan myös temenoksesta. Temenoksessa on kyse siitä, millaiset säännöt ja vaatimukset kussakin tilassa, oikeassa tai luodussa, vallitsevat. Tästä löytyy selkeä yhteneväisyys Stansilavskin Annettujen olosuhteiden-käsitteeseen. Temenoksen ylläpito vaatii annettujen olosuhteiden ja muiden improvisoijien tekemien tarjousten hyväksymistä, koska muutoin yhteinen leikki kuolee (21 – 23).

Tarjousten tekeminen ja niiden hyväksyminen on tapa pitää tarinaa yllä ja viedä sitä eteenpäin, tarjouksella tarkoitetaan kaikkea sitä mitä improvisoija sanoo tai tekee. Tässä keskeinen käsite on ”joo ja”-sääntö. Kun kaksi ihmistä improvisoi kohtausta keskenään ja toinen esittää tarjouksen vaikkapa sanomalla: ”Housusi ovat puussa”, vastaanottaja hyväksyy housujen olevan puussa ja tekee uuden tarjouksen, esimerkiksi hakee tikkaat. Jos ehdotus tehdään tyhjäksi tai mitätöidään, mitään ei tapahdu. Vastapuolen tarjouksiin kannattaa suhtautua myönteisesti ja niistä kannattaa olla kiinnostunut, myönteinen suhtautuminen tulee säilyttää myös suhteessa omiin

impulsseihin. Hyväksyminen ja myönteinen suhtautuminen auttavat myös improvisoijan itseluottamuksen rakentamisessa ja positiivisen ryhmähengen nostamisessa. Kun ihminen hyväksyy toisen tekemät tarjoukset, hän oppii hyväksymään myös omat impulssinsa. Tarjousten hyväksymisessä on siis ensisijaisen tärkeää kuunnella toista ja sitä, mitä tällä on annettavaa (40 – 42).

Viimeisen harjoituskertamme pyhitimme lähes kokonaan improvisaatioharjoitteille. Saadaksemme mahdollisimman nopeaa ja spontaania toimintaa teimme harjoitteita kirjasta *The Amazing Story Generator* (Sacher 2012). Kirja on jaettu kolmeen erilliseen osioon, joista kukin avautuu paljastaen vaihtuvan paikan, tapahtuman ja henkilön. Lähdimme ideasta, että yksi henkilö kerrallaan on päähenkilö, se jolle tapahtuu. Kaksi muuta tulevat mukaan niin kuin parhaakseen näkevät ja yksi, tehtävän antaja, katselee. Jokaisen harjoitteen jälkeen purimme tarinan. Harjoitusten vaikeus oli oivaltaa toisten ihmisten väliset suhteet, niin tehdessä kuin katsoessa. Toisia piti siis todella kuunnella ja joskus jopa muuttaa omia suhteitaan toisiin silmänräpäyksessä. Itseltäni henkilökohtaisesti joissakin harjoituksissa katosi käsitys tarinasta kokonaan, ehkä siksi että en itse kuunnellut tarpeeksi tarkasti tai siksi että muut eivät ilmaisseet aikomuksiaan ja hahmojaan selkeästi.

Itselleni ainakin selvisi muutamia ongelmakohtia omassa improvisointikyvyssäni. Huomasin olevani taipuvainen nynnyilyyn, eli siihen etten ota vastuuta tarinan etenemisestä, vaan yritän saada muut kertomaan, mitä tapahtuu. Kuposen (2004) mukaan tämä on yksi tapa kieltäytyä annetusta tarjouksesta. Huomasin myös keskittymiseni herpaantuvan aika ajoin ja aloin suunnitella etukäteen, en kuunnellut tarkkaan muita ja jouduin lennossa muuttamaan omia ideoitani, jolloin jäin tarinasta jälkeen. Oivalsin myös, että vaikka tehtävänto olisi ”Voitettuaan Nobelin rauhanpalkinnon kömpelö urheilija vahingossa aloittaa kolmannen maailmansodan”, voin lähteä rakentamaan tarinaa ajasta tapahtuneen jälkeen. Ei siis tarvitse aina lähteä siitä, miten kaikki alkoi, vaan voisin hypätä suoraan tarinan keskelle.

6.2 Rooleista vapautuminen ja statukset

Muita perusteita ovat opit rooleista vapautumisesta ja ihmisten välisistä statuksista. Näyttelijöiden tulisi kokea toisensa ilman mitään rooleja, yksilöllisten kykyjen ei tulisi antaa vaikuttaa työskentelyyn, koska se saattaa vaikuttaa keskittymiseen. Esimerkkinä tästä on kertomus Sidney Lumetin kirjassa *Elokuvan tekemisestä* (2004, 89 – 90) Idän pikajunan arvoituksen ensiluennasta. Näyttelijät lukivat kukin repliikkinsä niin hiljaa,

että Lumet joutui keskeyttämään heidät. Vaikka kaikki olivat kuuluisuuksia, he olivat sitä eri taiteen aloilta, toiset teatterista ja toiset elokuvista, tuntien näin kukin kunnioitusta toisen toistaan kohtaan. Tässä roolit pääsivät vaikuttamaan siihen, miten näyttelijät suhtautuivat toisiinsa, joten he eivät pystyneet keskittymään luentaan.

Lumet ratkaisi tilanteen pyytämällä näyttelijöitä puhumaan toisilleen kuin päivällisillä.

Itselläni roolit pääsivät vaikuttamaan työskentelykykyyni tehdessämme musiikki-improvisaatiota, jossa kukin vuorollaan lauloi annetusta aiheesta, ennalta määrättyllä musiikkityylillä, ja sen jälkeen lauloimme jatkuvaa tarinaa vapaalla tyylillä. Tiedostin liiankin hyvin, että ryhmämme kaikki muut jäsenet ovat muusikoita, he soittavat yhtyeissä ja laulavat julkisesti, mihin en ole itse tottunut. Harjoitus oli vaikea ja hermostuttava. Vaikka tiesin ryhmän tukevan minua, en pystynyt päästämään itseäni vapaaksi. Koin vaikeaksi sen, että olin mielestäni selkeästi muita huonompi, ja minulla kesti hetken, ennen kuin pystyin harjoitteen tekemään.

Statukset puolestaan ilmentävän ihmisten välisiä voimasuhteita, jotka tulevat esiin vuorovaikutussuhteissa. Puhutaan ylä- ja alastatuksista, kärjistetysti voidaan sanoa että ylästatuksinen arvostaa itseään, alastatuksinen ei. Nämä välittyvät ihmisen kehonkielen kautta, ylästatuksista ihmistä voi ilmentää esimerkiksi käyttäytymällä rauhallisesti, ryhdikkäästi ja puhumalla selkeästi. Alastatuksista ihmistä voidaan ilmentää välttelemällä katsekontaktia, olemalla pienessä liikkeessä, esimerkiksi korjaillemalla hiuksia ja seisomalla hieman lypsyssä. Esimerkiksi kuvaustilanteessa näitä statuksien luomia kehonkieliä käyttäen voidaan sanattomasti ilmentää henkilöiden välisiä suhteita. Statuksen ymmärtäminen on tärkeää myös ryhmätyöskentelyssä kuvausten ulkopuolella, koska näin voidaan ymmärtää sekä omaa, että muiden käyttäytymistä ja parantaa ryhmän välistä dynamiikkaa. Koponen kertoo teoksessaan *Improkirja*, kuinka Keith Johnstone, Amerikkalainen improvisaatioteatterin opettaja aloittaa uuden ryhmän kanssa opetuksensa alastatuksesta, esimerkiksi istumalla oppilaidensa kanssa samalle tasolle tai alemmas (46 - 49).

Tärkeää on myös muistaa, että improvisaatio ei sovi kaikille näyttelijöille. Joillakin voi olla siitä hyvinkin negatiivisia kokemuksia tai näyttelijä voi kokea tyhjän päälle jäämisen ahdistavana. Varsinkin kokeneet esiintyjät tietävät varmasti jo, sopiiko impro harjoitustapana juuri heille. Jos sitä ei koeta mielekkääksi tai siitä ei saada mitään irti, siitä kannattaa luopua, ellei tarkoituksena ole tehdä tarinaa puhtaasti improvisoiden. Tällöin on parempi vaihtaa tekijää (60 – 61).

7 YHTEENVETO

Alkaessani opinnäytetyöni tekemisen lähdin metsästämään parempaa vuorovaikutusta amatöörinäyttelijän ja ohjaajan välillä, sekä keinoja parantaa kokemattoman esiintyjän ilmaisua. En lähtenytkään etsimään vastausta siihen, millainen on hyvä näyttelijä, vaan ennemminkin kenestä voi tulla hyvä näyttelijä. Millaista henkilöä ohjaajan kannattaa etsiä?

Jaakko Ohtonen sanoi haastattelussaan hyvän näyttelijän olevan myös ”*hyvä tyyppi ja kiinnostunut muista ihmisistä*”. Hyvän ja toisia kunnioittavasti kohtelevan ihmisen kanssa on hyvä työskennellä (2014). Toiset huomioon ottava ihminen luo hyvää työilmapiiriä. Hyvässä työilmapiirissä ihmiset uskaltavat olla avoimia, sekä itselleen, omille tunteilleen, että muille ihmisille ja heidän tunteilleen. Silloin voi elää hetkessä. Muista kiinnostunut ihminen omaa hyvät vuorovaikutustaidot, hän vaikuttaa ja vaikuttuu, ottaa vastaan ohjeita ja kuuntelee. Hyvällä näyttelijällä on hyvä ulosanti, hän puhuu selkeästi.

Ennen kaikkea, hyväksi näyttelijäksi haluava harjoittelee. Hän kartoittaa itseään, omia voimavarojaan ja kykyjään. Hän etsii vahuuksiensa lisäksi heikkouksiaan ja joko parantaa niitä tai keksii tavan hyödyntää niitä. Itsetuntemus takaa myös paremman jaksamisen, kun tietää mihin ei pysty, ei kuormita itseään. Itseään tunteva ihminen osaa kieltäytyä. Näyttelijän työ vaatii rohkeutta, se on esillä oloa ja itsensä asettamista tilanteisiin, joissa ei aina ole kotonaan. Itselleen tulee olla rehellinen, se on osa rohkeutta.

Omien harjoitusten katsominen nauhalta on ollut hyvin opettavaista, väliin jopa tuskaista. Se tekee tietoiseksi omasta itsestään, äänestään ja kehostaan ilmasuvalineena. Harjoitusten katselu auttaa kuitenkin huomaamaan epäkohdat paljon paremmin, on helpompaa saada kiinni siitä, mitä tulisi tehdä toisin, jotta ilmaisu olisi uskottavaa. Itselläni koen olevan vielä paljon parantamista esimerkiksi ryhdin kanssa, joka on suoraan sanottuna kauhea. Myös jotkut tunteiden ilmasut näyttivät yllättävästi paljon vaisummilta, kuin miten olin ne esitystilanteissa kokenut.

Ohjaajan rooli hyvässä näyttelijäntyössä on suuri. Hyvä ohjaaja tietää mitä tekee, hänellä on selkeä visio ja auktoriteettinen asema. Hän on siksi, tai ehkä juuri tästä syystä, avoin muutoksille. Näin hän osaa myös valita hyvän näyttelijän, koska hän tietää mitä haluaa, tai ainakin mitä ei halua. Hyvä ohjaaja pitää mielensä avoimena, ei takerru liikaa ennalta ajateltuihin kuviin ja punnitsee eri vaihtoehtoja. Hyvä ohjaaja

kommunikoi näyttelijän kanssa, antaa palautetta, aikaansa ja on käytettävissä. Hän on se, johon näyttelijä voi tukeutua. Hyvä ohjaaja pitää yllä hyvää työilmapiiriä ja huolehtii myös siitä, ettei näyttelijä käyttäydy huonosti.

Opinnäytetyöni jälkeen olen yhä varmempi siitä, että ohjaajan työn kannalta on tärkeää tuntea myös näyttelijän työtapoja. Dokumenttielokuvaa tai uutisreportaasia on vaikea tehdä, jos ei ole tutkinut kuvattavaa asiaa ennalta. Näyttelijää on vaikea ohjata, jos ei tiedä lainkaan, mitä tältä voi vaatia. Kyse on tutustumisesta. Jos et tutustu näyttelijään henkilönä, et voi tietää miten hän toimii. Elokuvia katsomalla voi oppia jo paljon, jos kiinnittää näyttelijäntyöhön huomiota, vielä enemmän oppii keskustelemalla toisten ihmisten kanssa.

Riemastuneena huomaan päässeeni loputtomien kysymysten ja pohdintojen äärelle. Aiheesta voisi tehdä lukuisia haastatteluja, ja sadalta ihmiseltä voi saada sata erilaista vastausta. Olen oppinut, että ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ei voi koskaan tulla valmiiksi. Näitä taitoja voi kehittää, niissä voi tulla hyväksi, mutta koskaan ei tule osaamaan kaikkea. Myös itsensä ilmaisu on taito, jota voi kehittää aina. Ihminen kasvaa, oppii ja muuttuu koko ajan, koska emme ole tänään täysin samoja ihmisiä kuin viime vuonna, itsetutkiskelu on loputon löytämisen kehto. Absoluuttisia totuuksia ei ole. Tärkeintä ei ole tieto, vaan harjoitus.

LÄHTEET

Film talk, 1975. Stoic Productions [viitattu 19.3.2014]

<https://www.youtube.com/watch?v=G5sTIGLo79g#t=886>

Grotowski, Jerzy 1989. Hän ei ollut kokonainen. Helsinki: Painatuskeskus.

Harrison, Matthew 2011. Character rhythm. Actors Foundry [viitattu 13.3.2014]

Saatavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=3vxQah8pv7Y>

Hauser, Frank & Reich, Russell 2003. Notes on directing. New York: RCR Creative Press.

Hyppönen, Henkka 2005. Kuinka SE tehdään esiintyjänä. Helsinki: Talentum.

Kinnunnen, Aarne 1984. Mitä näyttelijä tekee? Juva: WSOY.

Koponen, Pia 2004. Improkirja. Helsinki: Like.

Mamet, David 1999. Tosi ja epätosi – arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. Helsinki: Hakapaino.

Oida, Yoshi & Marshall, Lorna 2004. Näkymätön näyttelijä. Helsinki: Like.

Ohtonen, Jaakko. Haastattelu 24.3.2014.

Ollikainen, Anneli 1988. Lihat ylös! Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Pavelin, Alan 2002. Robert Bresson. Senses of cinema [viitattu 29.3.2014] Saatavissa:

<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/bresson/>

Poikkimäki, Anna 2013. Haastattelussa Peter Franzén. Stara [viitattu 21.3.2014]

Saatavissa: <http://www.stara.fi/2013/12/13/peter-franzen-haastattelu/>

Pätsi, Mia 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: BTJ Finland Oy

Ruotsala, Maria. Haastattelu 21.3.2014.

Saarikoski, Pentti 1967. Aristoteles, runousoppi. Helsinki: Otava.

Sacher, Jason 2012. The Amazing Story Generator. California: Chronicle Books.

Saksala, Elina 2012. Ammattina juontaja. Helsinki: Like.

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

Stax 2003. Depp & Bruckheimer Talk Pirates. IGN uk [viitattu 19.3.2014] Saatavissa:
<http://uk.ign.com/articles/2003/06/25/depp-bruckheimer-talk-pirates#>

Tarkovsky, Andrey 1986. Sculpting in time. Lontoo: The Bodley Head Ltd

Wilson, Glenn D. 1997. Esittävän taiteen psykologia. Kuopio: Puijo.

Weston, Judith 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Helsinki: Nemo.

Wallius, Anniina 2013. Tutkimus: Hyvä kirjallisuus kehittää kykyä ymmärtää muita ihmisiä. YLE [viitattu 26.3.2014] Saatavissa:
http://yle.fi/uutiset/tutkimus_hyva_kirjallisuus_kehittaa_kykya_ymmartaa_muita_ihmisia/6866791

SUOMEN KIELEN VOKAALIEN ÄÄNTYMÄTAVAT JA -PAIKAT

	HIUULET	KIELI	
		KORKEUS	TAKAISUUS
i	LAVEA	SUPPEA	ETUVOKALI
e	— " —	VÄLINEN	— " —
ä	— " —	VÄLJÄ	— " —
u	PYÖREÄ	SUPPEA	TAKAVOK.
o	— " —	VÄLINEN	— " —
a	LAVEA	VÄLJÄ	— " —
y	PYÖREÄ	SUPPEA	ETU VOK.
ö	— " —	VÄLINEN	— " —

LÄHDE: KALEVI WIIK,
FONETIIKAN PERUSTEET

VOKAALIEN RESONANTI- ALUEET KROPASSA

- A-YLÄVATSA ULOS, VATSA TÄYNNÄ
- E-LAPALUIDEN VÄLI ULOS, BODAUS
- I-KAULAN SIVUT, LEUAT AUKI
- O-RINTANAPISTA NENÄÄN
- U-HAARAVÄLISTÄ RANKAA
MYÖTEN YLÖS
- Y-DIAGONAALI NISKASTA
HAARAVÄLIIN
- Ä-TAKAMUS ALAS
- Ö-DIAGONAALI HÄNTÄLUUSTA
RINTANAPPIIN

TIETOLÄHDE : PIRKKOLIIISA TIKKA

Liite 3

Joustavuusharjoitushokuja:

- puuväti, kiviväti, saviväti, etureki, takareki, ylämäki, alamäki
- hupsukspas pittä tulla
- mongerramme ongellämme näin
- hyinen hylky hyrskyissä
- purhopirhiäinen pirisi purasen pirtissä
- ruislaari, ohralaari, kauralaari
- mustan kissan paksut posket/säämiskäks pitäis valmistaa
- hattulan pappilan apupapin papupöytä pankolla porisee ja pirisee. Pappilan piski paksuposki pisti poskeensa paksun papukeiton
- vatsii vastalla vatsaa vasten
- illin lilli tillin sillalla illalla istuskeli
- pikkiriikkinen rikkipiikkinen risukarhin rämä riesana riihipolulle
- ryövärin, rosmon, roikaleen roskaset romurautarattaat
- yksikeskös yskiskelet, itseksekös istuskelet, tuskas- tuitkos taakkaas, pitkästyitkos matkaas
- vesihiisi se sihiisi vissiin hississä vihaisesti "ssss"