

Niko-Joonas Sinkkonen

# Fyysistä näyttelijäntyötä entisen urheilijan silmin Turkan, Lecoqin ja Grotowskin metodeja reflektoiden

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävän taiteen Koulutusohjelma

Opinnäytetyö

22.4.2016

Tekijä(t) Otsikko  Sivumäärä Aika	Niko-Joonas Sinkkonen Fyysistä näyttelijäntyötä entisen urheilijan silmin Turkan, Lecoqin ja Grotowskin metodeja reflektoiden  29 sivua + 0 liitettä 22.4.2016
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja AMK
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Pedagoginen suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	Teatteritaiteen maisteri TeM, teatteriopettaja Irene Kajo
<p>Tämä opinnäytetyö esittelee kolmen teatterivaikuttajan, Jouko Turkan, Jacques Lecoqin ja Jerzy Grotowskin fyysisen teatterin menetelmiä ja reflektoi niitä kolmen tekijälle tärkeän projektin prosesseihin.</p> <p>Kyseiset projektit ovat tekijän työharjoittelu 2:n ohjaus Sparrisuhde keväällä 2015, Just for you -kurssi työpajoineen keväällä 2014 ja Scaramouche, jossa tekijä näytteli syksyllä 2014.</p> <p>Pääasialliset tutkimusmenetelmät ovat kolmen projektin prosessien havainnointi sekä oman toiminnan reflektointi. Työ tuo esille sen, kuinka tekijä on entisenä urheilijana, ohjaajana ja näyttelijänä käyttänyt näitä menetelmiä hyödykseen.</p> <p>Työssä pyritään havaitsemaan keinoja, joilla ohjaaja saa tarkennettua sekä rikastutettua näyttelijöiden fyysistä ilmaisua ja liikettä.</p>	
Avainsanat	fyysinen näyttelijäntyö, liike näyttelijäntyössä, fyysinen teatteri, urheilu ja teatteri, Jouko Turkka, Jacques Lecoq, Jerzy Gro-

	towski, neutraalinaamio, Sparrisuhde
--	--------------------------------------

Author(s) Title	Niko-Joonas Sinkkonen Physical acting from the athlete's point of view & reflecting the methods of Turkka, Lecoq and Grotowski
Number of Pages Date	29 pages + 0 appendices 22 April 2016
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Pedagogical specialisation option
Instructor(s)	Irene Kajo, Master of Arts & Theatre, Theatre teacher
<p>This thesis presents physical theatre methods of three prominent figures of theatre, Jouko Turkka, Jacques Lecoq and Jerzy Grotowski. Thesis reflects those methods to processes of three projects that have been important to author.</p> <p>These projects are a play called Sparrisuhde that author directed for his practical training 2 at spring 2015, Just for you class in which author directed improvisation workshops at spring 2014 and Scaramouche where author acted at autumn 2014.</p> <p>The main research methods are observation of the processes in three different projects and also reflection of author's own working. Thesis discloses how author has used these methods to benefit himself from the ex-athlete's, director's and actor's point of view.</p> <p>Thesis aims at observe the ways that helps director to make actors physical expressions and movement more precise and more diverse.</p>	
Keywords	physical acting, movement in acting, physical theatre, Sport and theatre, Jouko Turkka, Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski,

**Sisällys**

1	Johdanto	1
2	Projektien esittelyä	2
2.1	Sparrisuhde	2
2.2	Just for you	3
2.3	Scaramouche	5
3	Kolme teatteriguruani	6
3.1	Jouko Turkka	6
3.2	Jacques Lecoq	7
3.3	Jerzy Grotowski	7
4	Omaa reflektointia teatterivaikuttajien menetelmistä	8
4.1	Turkka	9
4.1.1	Liike tunneilmaisun lähteenä	9
4.1.2	Lapsenomaisuus	11
4.1.3	Kilpailutus opetusvälineenä	14
4.2	Lecoq	17
4.2.1	Lähtökohdat näyttelijäntyölle	17
4.2.2	Neutraalinaamio	19
4.2.3	Elementit	22
4.3	Grotowski	23
4.3.1	Pyhä näyttelijä	24
4.3.2	Poimintoja	25
5	Loppupäätelmät	26
	Lähteet	29

## 1 Johdanto

Olen urheillut koko elämäni, mutta parikymppisenä koin herätyksen, löysin teatterin. Löysin kanavan, jonka kautta omien tunteiden ja turhautumien läpikäyminen oli jopa suositeltavaa. Tämä oli suuri muutos suorituskeskeisestä urheilumaailmasta tulevalle nuorelle koltiaiselle. Oli mahtavaa hypätä eri rooleihin ja sitä kautta tutustua itseensä kaikkine heikkouksineen paremmin. Vielä hienompaa oli se, että jo hyvin pian huomasin teatterin mahdollisuudet vaikuttaa ympäröivään maailmaan peilaten yhteiskuntaa ja sen ongelmia. Olen harrastanut jalkapalloa, sulkapalloa, nyrkkeilyä, yleisurheilua sekä brasilialaista jiu-jitsua. Jalkapallossa etenin juniorimaajoukkueetasolle, ja parhaimmillaan harjoitus- ja ottelutapahtumia oli 14 viikossa. Jalkapallo niin kuin teatterikin ovat joukkuelajeja, joissa monista eri rooleista koostuva ryhmä pyrkii samaan maaliin.

Tässä työssäni tutkin erityisesti kolmen eri teatterivaikuttajan fyysisen näyttelijäntyyön metodeja ohjaajan ja entisen urheilijan näkökulmasta. Nämä kolme herraa ovat Jouko Turkka, Jacques Lecoq ja Jerzy Grotowski. Valitsin juuri heidät, koska heidän menetelmänsä etenkin fyysisen näyttelijäntyyön osalta ovat kiinnostaneet minua koko koulutukseni ajan. Heidän metodinsa olivat vahvasti läsnä jo suunnitelllessani kontakti- ja liikeimprovisaatioon pureutuvaa Just for you -kurssia Metropoliasa keväällä 2014. Kurssitarjotin mahdollisesti opiskelijoille suunnitella ja toteuttaa oman kurssinsa, joten tartuin syöttiin. Suunnittelin kurssin ja sain työskennellä hyvin erilaisten itse paikalle kutsumieni ryhmien kanssa tutkien minua näyttelijäntyyössä kiinnostavia asioita. Käsikirjoittaessani ja etenkin ohjatesani työharjoittelu 2:n ohjaustani *Sparrisuhdetta* käytin myös herrojen menetelmiä hyödykseni.

Aluksi luvussa kaksi kuvaan keväällä 2015 ohjaamaani *Sparrisuhde*-näytelmää, ohjaamiani Just for you -kurssin työpajoja keväällä 2014 sekä syksyn 2015 projektia *Scaramouchea*, jossa olin näyttelijänä. Luvussa kolme esittelen kolmea edellä mainittua teatteri- ja näyttelijäntyyökäsitykseni eniten vaikuttanutta teatterintekijää. Painotun etenkin Turkkaan ja Lecoqiin, koska heidän oppejansa olen päässyt tutkimaan myös enemmän käytännössä. Luvussa neljä poimin muutamia heidän menetelmissään minua eniten kiinnostanutta teemaa ja kommentoin niitä suhteessa omaan ohjauskäsitykseni. Näitä teemoja ovat liike tunneilmaisun lähteenä, lapsenomaisuus, kilpailutus opetusvälineenä, lähtökohdat näyttelijäntyyöhön, neutraalinaamio, elementit sekä pyhä näyttelijä. Peilaan teemoja *Sparrisuhteeseen* sekä muihin projekteihini fyysiseen näyt-

telijäntyyntö tekniikkaan keskittyen. Viidennessä luvussa pohdin oppimaani ja pyrin keräämään yhteen havaitsemiani keinoja, joilla ohjaaja saa tarkennettua sekä rikastutettua näyttelijöiden fyysistä ilmaisua.

## 2 Projektien esittelyä

Entisenä urheilijana ja kinesteettisenä oppijana minulle tärkeimpiä projekteja ovat koulutukseni aikana olleet ne, joissa olen päässyt tutkimaan näyttelijäntyyntö fyysistä ilmaisua ja liikettä. Seuraavassa luvussa esittelen nämä kolme itselleni tärkeää projektia.

### 2.1 Sparrisuhde

Käsikirjoitin ja ohjasin keväällä 2015 työharjoittelu 2 -opinnoikseni Metropolia-teatteriin näytelmän, joka lopulta kantoi nimeä *Sparrisuhde*. Tästä muodostui tärkein projekti, mitä olen tähänastisessa elämässäni tehnyt. Tiesin prosessin alusta asti, että teos käsittelee parisuhteen ja ihmissuhteiden haasteita. Olin myös päättänyt käyttää teoksessa paljon fyysistä ilmaisua ja tanssia työtapoina sekä olla käyttämättä nauhoitettua ääntä, sillä käytössäni oli live-orkesteri. Aluksi kirjoitin vain kohtaussisällöt eli sen, mitä missäkin kohtauksessa tapahtuu. Treenit alkoivat helmikuun alussa aluksi kahdesti viikossa ja vain harvoin koko porukalla, koska kaikilla näyttelijöillä ja muusikoilla oli omat menonsa ja osa tuli harjoituksiin Lahdesta saakka. Johdattelin työryhmän haluamaani ilmaisutyyliin tehden paljon etenkin fyysisiä joukkueharjoituksia ja kontakti-improvisaatiota. Sen jälkeen lähdimme kokeilemaan kohtauksia improvisoiden sekä sanattomasti että sanallisesti. Joskus näytin myös keskeneräistä dialogia näyttelijöille, mutta siihen ei tarvinnut takertua. Improvisoituamme kaikkia kohtauksia jonkin aikaa kirjoitin käsikirjoituksen uudelleen niin sanotusti puhtaaksi sen perusteella, mikä oli mielestäni fyysisen ilmaisun, aiheen ja ryhmän keskinäisen kontaktin kannalta kiinnostavaa. Käsikirjoituksen valmistuttua aloimme harjoitella kohtauksia palapelimäisesti, sillä vain harvoin kaikki pääsivät samaan aikaan paikalle. Näyttelijöiden liikekielessä minulle tärkeää oli tekojen aitous ja aksentoinnin tarkkuus, jotta yleisö pysyisi kärryillä myös kohtauksissa, joissa tapahtui monta asiaa simultaanisesti.

Alusta asti mukana oli myös musiikki, jota loi tärkein työparini Anssi Valikainen, joka lopullisessa esityksessä orkesterin kapellimestaroinnin lisäksi soitti kitaraa ja trumpettia, lauloi ja näytteli. Työtapamme Anssin kanssa oli seuraava: minä kerroin millaisen tunnelman ja kaaren kohtauksen sisälle haluan, Anssi soitti, minä kuvailin adjektiiveilla ja tunteilla, mihin suuntaan äänimaiseman tai biisin tulisi mennä, Anssi soitti ja ehdotti, kunnes molemmat olimme tyytyväisiä. Oli upeaa ja opettavaista ohjata myös ääntä, musiikkia sekä taitavaa orkesteria. Jossain vaiheessa teos oli läpisävelletty ja jossain vaiheessa siinä oli huomattavasti enemmän tanssia kuin lopullisessa. Leikkaamalla musiikkia tai tanssia pyrin terävöittämään kontrastia kohtausten välillä ja jättämään kaiken turhan pois. Näytelmän teemoiksi muodostuivat päämäärät, rakkauden esteet, luopuminen, ystävyys ja anteeksianto. Ensisijaisen tärkeää minulle oli se, että näyttelijät ovat kontaktissa keskenään. Tärkeää oli myös, että orkesteri ja näyttelijät ovat jatkuvassa kontaktissa muodostaen hengittävän ensemblen ja pyrkivät puhaltamaan tämän energian yleisöön saakka. Näyttelijäntyön laatu oli hyvin fyysistä, eli hiki virtasi jo yhteisissä lämmittelyissämme solkenaan. Muutamassa kohdassa oli myös tilaa improvisoinnille, kun yleisöä osallistutettiin puhutellen ja koskettaen.

Ohjatessani omaa käsikirjoitusta huomasin usein sortuvani ohjaamaan liikaa hahmojen sisäistä psykologiaa ja päämääriä, kunnes ymmärsin painottaa ohjeitani lopulta näyttelijöille helpommin sisäistettäviin toiminnan suuntiin, joihin toimintaverbit toimivat yleensä mallikkaasti. Eräälle näyttelijälle esimerkiksi ohje ”pidättele oksennusta” sai aikaan haluamani hauraan itkuun purskahtamaisillaan olevan reaktion. Huomasin myös, että jokaista näyttelijää tuli kuunnella ja opastaa yksilönä, vaikka muuten työtapani olivat hyvin ryhmäkeskeisiä. Opin yhdistämään ohjaajana eri elementtejä, kuten musiikkia, ääntä, puhetta, fyysisyyttä, valoa, lavastusta, puvustusta, tuottamista sekä koko ryhmän yhteen saattamista, joka on minusta aina erityisen tärkeää. Opin, että koko ajan pitää pystyä olemaan hetkessä ja olla valmiina muutoksille.

## 2.2 Just for you

Just for you oli kurssi, jonka sisällön sai itse päättää. Minä suunnittelin improvisaatioharjoitteista koostuvan työpajan kontakti- ja liikeimprovisaatioon painottuen ja hankin ohjattavakseni erilaisia ryhmiä, joiden kanssa toteutimme suunnitelmani Metropolia ammattikorkeakoululla keväällä 2014. Ohjaustilanteen ollessa päällä vain ihmisten välisellä energialla ja vuorovaikutuksella on merkitystä eikä mikään toisen ryhmän kanssa toiminut välttämättä toimi toisen kanssa. Tämän huomasin erityisesti Just for you -

kurssilla, jolla aluksi pyrin saamaan erilaiset ryhmät luottamaan toisiinsa eli ns. ryhmäytymään, jonka jälkeen teimme fyysisiä improvisaatioharjoituksia kunkin ryhmän tason mukaan. Ryhmiä olivat mm. teatterinharrastajat, ammattiin opiskelevat, muiden taiteiden harjoittajat, heterogeeninen naisryhmä sekä läheiset ystävät. Vetämäni työpajat pohjautuivat siihen, mikä minusta näyttelijäntyössä on kiinnostavaa, tärkeää ja olennaista. Mielestäni tärkeintä on olla läsnä ryhmän kanssa siten, että kuulee, näkee ja kokee toisten välittämät impulssit jatkuvan kontaktin kautta. Samalla tutkin ohjaustilannetta erilaisten ryhmien kanssa, mikä oli erittäin palkitsevaa tulevaisuuden monenkirjavia ryhmiä ajatellen. Ryhmissä huomioin erityisesti myös, kuinka näyttelijän saa vapautumaan mahdollisimman avoimeksi itsekseen ja kuinka tietoinen näyttelijän tulee omasta kehostaan ja toiminnastaan olla vai onko hedelmällisempää kuunnella ja vastaanottaa impulsseja vastaanäyttelijöiltä. Mietin myös ajoittain, mikä on näyttelijän velvollisuus ryhmää kohtaan ja ennen kaikkea mikä on ohjaajan vastuu.

Aloitin jokaisen 4,5–5 tuntia kestäneen työpajailtaman erittäin kehollisesti. Tutustuimme yhdessä hengitykseen, ryhtiimme ja energioihimme. Teimme useita aisteja herätteleviä harjoituksia ja otimme hien pintaan. Fyysisen tiedostamisen ja herkistelyn jälkeen siirryimme luottamusharjoitusten kautta kontaktiharjoituksiin, jotka olivat poimintoja kokemistani ja omia sovelluksiani niistä. Tutkimme kontaktia katseen, äänen, kosketuksen, tilan ja energian näkökulmista. Teimme jokaisen ryhmän kanssa mm. kontaktiharjoituksia, joissa kaikki tekijät olivat samanaikaisesti silmät kiinni luottaen toistensa kosketukseen ja impulsseihin, eikä kertaakaan sattunut yhtäkään haaveria. Löydetyämme ryhmälle ominaisen kontaktin laadun sekä impulssien herkkyyden lähdimme kohti intuitiivista tyhjää päätä, jolloin ajatuksen tiellä on mahdollisimman vähän turhia esteitä ja keho ja suu huutavat ulos vain olennaisen. Suurimmassa osassa ryhmistä pääsimme myös itsensä ylittämisen psykologiaan kohtaamaan jännityksiämme ja pelkojamme. Ennen kuin otimme mukaan myös puheen ja äänen, teimme äänenavaus- ja alkuääniharjoitteita. Teimme ryhmistä riippuen erilaisia improvisaatioharjoituksia, joiden lähtökohtina olivat päämäärät, tila, liikkeen muoto ja ennen kaikkea vastaanäyttelijän impulssien kuunteleminen ja niistä vaikuttaminen. Lopuksi venyttelimme ja rentouduimme, jonka jälkeen vielä refleктоimme kokemaamme.

Työpajat olivat minulle ainutlaatuinen mahdollisuus tutkia näyttelijäntyössä ja ohjaamisessa asioita, jotka minua todella kiinnostavat. Näitä olivat mm. tässä työssäni erittelemäni aiheet sekä monet itselleni näyttelijänä hyödyllisiksi kokemani harjoitukset, joita nyt ohjaajana sovelsin käytäntöön. Tehtävien ja harjoitusten pohjalta sain paljon hiljais-

ta tietoa siitä, mitä minkäkin kaltainen ryhmä tarvitsee, jotta se uskaltaa avautua toisilleen, vaikkei kahta samanlaista ryhmää tietenkään koskaan vastaan tule. Jouduin moneen ryhmän kanssa muuttamaan alkuperäistä suunnitelmaani, mutta juuri tällaisista tilanteista opin improvisointia ohjaajan näkökulmasta.

### 2.3 Scaramouche

Syksyllä 2015 olin mukana Metropolian projektissa *Scaramouche*. Jean Sibelius sävelsi teoksen tilaustyönä tanskalaisen Poul Knudsenin traagiseen pantomiimiin vuonna 1913. Ensi kerran se esitettiin vuonna 1922 Kööpenhaminassa. Toteutimme sen kuitenkin ensikertaa naamioteatterin ja sinfoniaorkesterin yhteisesityksenä. Sen ohjasi Teatteri Metamorfoosista tuttu ja aikaisemmin minua naamioteatterikursseilla opettanut Soile Mäkelä ja kapellimestarina toimi Pekka Helasvuo. Esitys oli Metropolian esittävän taiteen ja musiikin tutkintojen yhteisprojekti Sibeliuksen juhlavuoden kunniaksi.

Esitimme tämän Sibeliuksen läpisävelletyn naamiopantomiimin Ruoholahden konserttitalolla. Metropolian sinfoniaorkesterissa soitti noin 30 muusikkoa ja näyttelijöitä oli 13, joista neljä vaihto-opiskelijoita, joten harjoituskielenämme oli englanti. Käytimme esityksessä ekspressiivisiä kokonaamioita, jotka oli suunnitellut suomalainen naamionvalmistaja Antero Poppius. Kokonaamion käyttö sulki pois puheen käytön, joten näyttelijöiden kehollinen ilmaisu ja liikkeiden tarkkuus korvasivat tekstin ja kertoivat tarinaa näyttämöllä. Esityksessä yhdistyivät naamioteatterin kehollinen ilmaisu ja visuaalisuus sinfoniaorkesterin rikkaaseen sointimaailmaan minulle ennen kokemattomalla tavalla.

*Scaramouchen* juoni oli kolmiodraama, jonka nimihahmo on tanssiaisissa kiertävä kyttyräselkäinen kääpiö Scaramouche. Scaramouchen soitellessa viuluaan hänen soittonsa pauloihin lankeaa nuori Blondelaine, iäkkään Leilonin vaimo. Leilonin ja Blondelainen avioliitto joutuu koetukselle, kun Scaramouchen maaginen soitanta herättää aate-lisrouvan alkukantaiset vietit. Houkutus voittaa ja näytelmän loppu on traaginen.

Harjoittelimme prosessin alussa kaksi viikkoa intensiivisesti Soile Mäkelän johdolla. Pureuduimme Lecoqin pedagogiikkaa ja menetelmiä noudattaen keholliseen ilmaisuun ja naamionäyttelemiseen. Naamionäyttelemisessä erityisen tärkeää oli toiminnan ja katseen suunnat. Olin prosessin alusta asti todella innostunut etenkin näyttelemisen tyylin tarkkuudesta sekä siitä, että pääsisimme näyttelemään sinfoniaorkesterin tahdit-tamana. Minut valittiin Scaramouchen roolin, josta olin hyvin iloinen. Luulen, että valin-

taani vaikuttivat lihaksikkaat jalkapalloilijan jalkani, sillä Scaramouche hahmon kääpiöasento oli jaloille haastava. Koin viettelevän ja intohimoisen Scaramouchen roolihahmon hyvin tutuksi itselleni ja näyttelyminen tuntui alusta saakka nautinnolliselta. Erityisen hienoa oli tehdä ensi kertaa läpisävelletty näytelmä sinfonianorkesterin tahdissa. Sibeliuksen säveltämät upeat melodiat, temaattiset muutokset ja Scaramouchen pahaenteisen viettelevä viulu viitoittivat näyttelijäntyötä koko ajan tarkemmaksi ja syvemmälle.

### **3 Kolme teatteriguruani**

Tässä luvussa esittelen kolme minun teatterikäsitkseeni eniten vaikuttanutta teatterintekijää.

#### **3.1 Jouko Turkka**

Jouko Turkka syntyi 17.4.1942 Pirkkalassa. Hän työskenteli Joensuun kaupunginteatterissa sekä Helsingin kaupunginteatterissa taiteellisena johtajana ja pääohjaajana ennen Teatterikorkeakoulun näyttelijäntöön professuuriaan 1981–1985, joista rehtorina 1982–1985, ja ohjaajantöön professuuriaan 1985–1988. (Wikipedia 2015.) Turkan näyttelijäntöön opetus Teatterikoulussa perustui kovaan fyysiseen harjoitteluun, jossa näyttelijät väsyttiin heti aamusta lenkkeillen, rappuja juosten ja lihaskuntoliikkeitä tehden. Näin näyttelijöiden omaa ns. luontaista puolustusta laskettiin alemmalle tasolle, jotta näyttelijä olisi enemmän auki ja reaktiot todellisempia. Turkan harjoitukset olivat myös henkisesti hyvin rankkoja, sillä kokemuspohjana käytettiin omia muistoja ja mielikuvat muuttuivat äkkiä ääritilasta toiseen. (Ollikainen 1988, 29–34.) Opetuksellaan Turkka pyrki tehokkuuteen. Näyttelijän tulee olla kestävyydeltään huippukunnossa, jotta jaksaa olla valmiustilassa herkkänä kaikille näyttämöllisille ärsykeille. Näyttelijän tulee osata hengittää ja tuottaa ääntä luonnollisen helposti läpi esityksen. Turkka vaati myös muiden aineiden opetuksessa fyysistä opetustapaa, jotta oppilaat oppivat selviytymään esteistä ja ylittämään itsensä. Turkan mukaan fyysisen kestävyvyn kasvattaminen mahdollistaisi myös henkisen sietokyvyn kasvun. Luovuudeksi Turkka määritteli jatkuvassa dynaamisessa liikkeessä olemisen tavan ja luovuuden vastakohtaksi liikkumattomuuden. Turkan mukaan liikkumattomuutta aiheuttivat kulttuuriset normit, joten koulutuksessaan Turkka pyrki poistamaan näitä kulttuurivammoja. (Tapper 2012, 130–133.)

Näihin Turkan Teatterikoulun aikaisiin harjoitusmetodeihin pääsin myös henkilökohtaisesti perehtymään Lahden kansanopistossa, jossa aloitin teatteriopiskelun näyttelijäntyölinjalla Jouni Leikkosen opissa syksyllä 2008. Leikkosen kanssa treenasimme erittäin fyysisesti aamusta lounaaseen niin liikuntaa kuin näyttelijäntyötä ja iltapäivisin oli muuta opetusta. Mielestäni Turkan urheilijamaista ajattelua ja rankkaa harjoittelutapaa niin fyysisesti kuin psyykkisesti perustelee hänen julistuksensa:

Jos näyttelijällä on kyky ylittää itsensä, hän selviää hengissä vaikeissakin paikoissa, hänellä on mahdollisuus suuriin näyttelijäsuorituksiin (Tapper 2012, 129).

### 3.2 Jacques Lecoq

Jacques Lecoq syntyi 15.12.1921 Pariisissa Ranskassa ja kuoli 19.1.1999 myös Pariisissa. Hän oli näyttelijä, miimikko ja teatteriopettaja, joka perusti kansainvälisen teatterikoulun Pariisiin (L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq) vuonna 1956 ja opetti siellä kuolemaansa saakka. Lecoqin opetus perustui erityisesti fyysiseen teatteriin, liikkeeseen ja pantomiimiin. Hän kiinnostui teatterista nuoruuden urheiluharrastuksensa telinevoimistelun kautta. Hän koki urheilijan liikkeen rytmin ja geometrian olevan fyysistä runoutta. Ennen koulun perustamista Pariisiin hän opiskeli ja työskenteli Ranskassa, Italiassa ja Saksassa fyysiseen ilmaisuun erikoistuneissa teatteriseurueissa ja aivan aluksi hän otti haltuunsa commedia dell'arte -tyylin erikoistuen etenkin Harlekiinin hahmon fysiikkaan. Lecoqia pidetään vaikutusvaltaisimpana fyysisen teatterin teoreetikkona ja opettajana. (Lecoq, Carasso & Lallias 1997, xi – 7.) Lecoqin mukaan keho tietää asioita, joita mieli jättää huomioimatta. Kuin arkkitehti hänen analyysinsä ihmiskehon toiminnasta on suorassa yhteydessä siihen, kuinka me puramme draaman rakennetta. Hänen opetusmetodinsa perustana oli kuitenkin se, ettei hän koskaan esittänyt vastauksia vaan kysymyksiä, joiden kautta opiskelijat voivat itse pyrkiä löytämään vastauksen. (Lecoq 1997, 8–9.) Kyseistä oivalluksen tielle ohjaavaa pedagogiikka pidän suuressa arvossa. Opitut asiat sisäistyvät huomattavasti paremmin silloin, kun ne on itse oivallettu eikä valmiina totuuksina kerrottu.

### 3.3 Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski syntyi 11.8.1933 Rzeszowissa Puolassa ja kuoli 14.9.1999 Toscanassa Italiassa. Hän opiskeli näyttelijän- sekä ohjaajantyötä Krakowassa ja Moskovassa ja

ihaili Konstantin Stanislavskin oppeja. Hän perusti jo heti ensimmäisen teatteriohjauksensa jälkeen teatterilaboratorion, jossa hän erityisesti keskittyi tutkimaan näyttelemisen luonnetta, sen tapahtumaa, merkitystä ja sen mentaalisten ja emotionaalisten prosessien tiedettä mahdollisimman syvältä Stanislavskin oppeja kunnioittaen ja soveltaen. Grotowskin luomaa teatterityyliä kutsutaan köyhäksi teatteriksi, jossa näyttelijäntyo on riisuttu kaikesta ylimääräisestä. Grotowskin köyhän teatterin laboratorio ei ollut myöskään sidonnainen mihinkään paikkaan vaan kierteli ympäriinsä. Grotowski käytti samoja metodologisia avainkysymyksiä kuin Stanislavski, mutta päätyi usein täysin päinvastaisiin johtopäätöksiin. Grotowski piti omille tarkoituksilleen eli köyhän teatterin muodolle tärkeimpinä metodeina kuitenkin Stanislavskin työtä ”fyysisten toimintojen parissa”, Meyerholdin biomekaniikan harjoitteita, Dullinin rytmiharjoitteita, Delsarten tutkimuksia ulospäin suuntautuneista ja sisäänpäin kääntyneistä reaktioista sekä Vah-tangovin synteesiä. Hänen mieltänsä kiihottivat myös itämaisen teatterin, kuten Pekin-gin-oopperan, Intian kathakalin ja japanilaisen no-teatterin näyttelijäntyön harjoitteet. Grotowskin tarkoituksena ei kuitenkaan ollut opettaa näyttelijälle eri tekniikoista koostuvaa tempusäkkiä vaan pyrkiä kypsyttämään näyttelijää kohti kokonaisvaltaista avautumista ja oman intimiteetin paljaaksi asettamista. Ponnistuksen tulisi tapahtua ilman vähäisintäkään itsekkyyttä tai itsetyytyväisyyttä, jolloin näyttelijä lahjoittaa itsensä kokonaisvaltaisesti. Tätä näyttelijän psyykkisten ja kehollisten voimien kokonaisuudeksi muodostavaa tekniikkaa kutsutaan ”transsin” tekniikaksi. (Grotowski 1968, 13–16.)

#### 4 Omaa reflektointia teatterivaikuttajien menetelmistä

Tässä luvussa reflektoin kolmen teatterivaikuttajan menetelmiä suhteessa omiin kokemuksiini Turkkaan ja Lecoqiin painottuen, sillä heidän työskentelytapoihinsa olen päässyt itse enemmän käytännössä tutustumaan. Lahden kansanopistossa keväällä 2008 näyttelijäntyötä ohjanneen opettajamme Jouni Leikkosen tekniikat olivat täyttä Turkkaa, vaikkakin pedagoginen lähestymistapa psykologisesti huomattavasti inhimillisempi. Lecoqin maailmaan pääsin hyppäämään aluksi Soile Mäkelän naamiokursseilla ja lopulta sukeltamaan pinnan alle näytellessäni hänen ohjaamassaan *Scaramouche*-naamionäytelmässä syksyllä 2014. Grotowskin oppeja käytin hyväkseni Just for you -työpajoissani, sekä teimme hänestä fyysisen esitelmän luokkatovereideni kanssa vuoden 2011 syksyllä näyttelijäntyökurssilla. Seuraavissa alaluvuissa poimin kolme mielestäni mielenkiintoisinta erityispiirrettä Turkan ja Lecoqin metodeista sekä sivuan Grotowskia vertaillen niitä käsikirjoittamaani ja ohjaamaani näytelmään *Sparrisuhde* sekä

kokemuksiini urheilijana. Ennen sitä kuitenkin kerron vielä, mitä liike on, johon käytän malliesimerkkinä Jacques Lecoqin hyvin luonnollista käsitystä siitä.

Ihmisvartalo on alituisesti vaikutuksessa kahden vastakkaisen voiman kanssa: maan painovoiman, joka vetää kehoa alaspäin, sekä elämänhalun, joka nostaa kehoa ylöspäin. **Liike** on näiden kahden voiman jatkuvaa taistelua ja tasapainoilua. Jokainen liike on riski tasapainon menettämiseksi, ja jokainen askel elämän voitto tasapainon säilyttämiseksi. Liike on siis toimintaa ja reagointia vallitseviin olosuhteisiin. Pysyäkseen tasapainossa ihminen luonnollisesti tekee aina vastaliikkeen: esim. pitäessään kahva kuulaa oikeassa kädessään hänen on siirrettävä painoa enemmän vasemmalle, tai vaikkapa kiekonheittoa edeltää veto taakse ennen varsinaista heittoa eteenpäin. Tehäessä liikettä taiteen muotona on hyvä aina huomioida liikkeelle vastaliike, vaihtoehtoinen liike, valmistautuminen liikkeeseen, rytmi sekä tila. Niiden avulla liikekielen voi pitää monimuotoisena ja kiinnostavana. Ammattimaisessa työskentelyssä niin näyttelijän kuin tanssitaiteilijan liikkeellä tulee olla myös alkukohta ja loppu. Niiden välissä on näytelmän kannalta eriarvoisia kohtia, joiden näkyvyyttä voi liikkeen rytmiä vaihtelemalla tehostaa. Tätä kutsutaan aksentoinniksi, joka on todella tärkeää hyvän näyttelijäntyön kannalta ja tekee liikkeestä laadukasta. Liike on myös aina suhteessa tilaan, jossa toimitaan, sekä muihin tilassa oleviin ihmisiin. Liike on reagointia, ottamista ja antamista. (Lecoq, 2006, 82–89.)

#### 4.1 Turkka

Turkka itse ei pitänyt kovinkaan tärkeänä harjoitustensa saattamista kansien väliin vaan pikemminkin sitä, ettei teatteri tai mikään ole ikuista vaan tärkeintä taiteilijana olemisessa on keskittyminen itse asiaan. *”Ohimennyt tilanne on ohimennyt tilanne eikä koskaan kaikessa moniulotteisuudessaan sanoin tavoitettavissa.”* (Ollikainen 1988, 11.) Entisenä urheilijan ja kinesteettisenä oppijana olen tästä asiasta Turkan kanssa erittäin samaa mieltä. Seuraavissa alaluvuissa valitsin kolme Turkan metodin minulle mielenkiintoisinta piirrettä, joita vertaan omiin kokemuksiini.

##### 4.1.1 Liike tunneilmaisun lähteenä

Turkan ohjatessa Nummisuutareita Teatterikorkeakoululle keväällä 1984 hänen lähtökohtinaan olivat näyttelijän keinojen kartuttaminen, fyysinen toiminta, rytmi sekä liike.

Hän opetti näyttelijäopiskelijoille erityyppisiä ilmaisuliikkeitä sekä tunteiden fyysisiä oireita, joiden avulla näyttelijä saavuttaa vastaavan tunteen ulkoisesta sisäiseen edeten. Turkan mukaan lihasmuistin tietoinen kehittäminen on näyttelijälle välttämätöntä, sillä näin näyttelijä pystyy saavuttamaan sellaisen tekniikan, ettei hänen tarvitse sortua amatöörimäisesti omien tunteidensa kautta sisältä ulospäin näyttelemiseen. (Ollikainen 1988, 105.) Toimiessaan Nummisuutarien ohjaajana Turka on esityksen valmistamisen ohella ensisijaisesti pyrkinyt opettamaan ammattinäyttelijöitä. Huomasin sekä Just for you -työpajoissani että *Sparrisuhdetta* ohjatessani, ettei ulkoisesta sisäiseen -tekniikka ole helposti omaksuttavissa, jollei siihen ole saanut ammattimaista opetusta. Lähtökohtana pidän sitä kuitenkin huomattavasti terveellisempänä psykologisessa mielessä kuin omien toisinaan ikävienkin muistojen palauttamista mieleen näyttelemisen tähden. Ensisijalla on mielestäni aina kuitenkin tekijöiden hyvinvointi.

Turkan mukaan näyttelijöiden oppiessa tiedostamaan esimerkiksi eri tunnetiloihin ja mielialoihin liittyvät fyysiset liikkeet tai hengityksen rytmin, heillä on mahdollisuus käynnistää itsessään ulkoisesta sisäänpäin etenevä psykofyysinen vuorovaikutusmekanismi, joka ihmisen sielunliikkeisiin sekä tunteiden ja niiden voiman säätelyyn liittyy. (Ollikainen 1988, 105.) Tästä sain oivan käytännön opetuksen ohjaajan näkökulmasta yrittäessäni ratkaista *Sparrisuhteen* ensimmäisen kohtauksen kömpelöä dialogia. Kohtauksessa oli niin paljon eri tapahtumia ja toimintoja, että koin puheen vain sotkevan toimintaa, jolloin päätin poistaa dialogin lähes kokonaan ja ottaa tilalle fyysiset toiminnat ja hengityksien rytmitykset. Sitä kautta näyttelijät saivat myös kohtauksen sisällöstä paremmin kiinni, ja lopulta tunteet onnistuttiin välittämään yleisöön saakka.

Turkan suhde Stansislavskiin on risitiitainen: vaikka hän pitää tätä tärkeänä teatterin edistäjänä, kritisoi hän myös vahvasti Stanislavskin oppeja. Turka osoittaa syyttävän sormensa Stanislavskiin puhuessaan eläytymisen ylikorostuneisuudesta ja ”*jos minä olisin siinä tilanteessa, minä tekisin näin*” -ajattelusta. Hän kutsuu sitä harrastajamaisesti tavaksi toimia, vaikkakin suurin osa suomalaisnäyttelijöistä edelleen toimii tämän Stanislavski-metodiksi kutsutun opin mukaan. (Ollikainen 1988, 105–106.)

Näyttelijänä ja etenkin improvisaatiota tehdessä ainakin itselleni on helpompaa lähteä lähestymään tilannetta ja hakemaan kontakteja juuri ajatuksen ”Mitä itse tekisin tässä tilanteessa?” pohjalta. Omakohtaisuuden kautta koen löytäväni huomattavasti helpommin tilanteeseen, tunteeseen tai hahmolle sopivan liiketavan ja rytmin. Tämä oma-kohtainen kokeminen kuitenkin kuuluu yleensä vain teatteriproduktion harjoitusvaiheeseen.

seen tai improvisaatioesityksiin kohdallani. Esitysvaiheessa näyttelijäntyössä on täyty-  
nyt jo löytyä liikkeen tapa ja rytmi, joten keskittyminen siirtyy hahmon paljautteen ja kon-  
takteihin niin vastaanäyttelijöiden kuin yleisönkin kanssa.

Turkka on sanonut mielestäni viisaasti ja jopa puhetyylilleen epätyypillisesti:

Mielestäni teatterissa ja näyttelijäntyön tekniikoissa ei ole yhtä totuutta vaan  
mahdollisuuksia ja näkökulmia löytää uutta ja helpottaa työtä ja "tunteen" välittä-  
mistä yleisöön (Ollikainen 1988, 125).

Teatterissa on mielestäni aina tärkeintä toimia yhteiskunnan peilinä ja herättää tuoretta  
ajattelua katsojissa välittämällä tunne yleisölle, jotta sillä on mahdollisuus vaikuttaa ja  
katsoa maailmaa taas yhtä näkökulmaa rikkaamana.

Sielumme maailma pystyy ilmentämään itseään ainoastaan musiikissa ja päin-  
vastoin, ainoastaan musiikki pystyy ilmentämään sielun maailmaa (Ollikainen,  
1988, 125).

*Sparrisuhdetta* sekä *Just for you* työpajoja ohjatessani huomasin, että useimmiten jo  
pelkkä puheen kieltäminen antoi kontaktille ja ilmaisulle intiimimmän rytmin. Kun koh-  
tauksen lisättiin vielä musiikki, liikkeet tarkentuivat ja koin löytäneeni omalle ohjaus-  
työlleni näyttämöilmaisullisesti sen syvimmän ytimen.

#### 4.1.2 Lapsenomaisuus

Turkalle on ominaista käyttää lapsia esimerkkinä luonnonmukaisesta olemuksesta ja  
kyvystä suunnata liikkeen energia tarkoituksenmukaisesti. Turkka painottaa lapsen  
ominaisuuksista puhuessaan sitä, että lasta esitettäessä ei pidä suuntautua itseensä  
vaan koko ajan ulospäin. Lapsen liikkeet ovat äärimmäisen taloudellisia ja pää aina  
keskellä. Lapset tähyävät aina ylöspäin tutkiessaan maailmaa ja ovat latautuneet  
myönteisellä ulospäin suuntautuneella energialla. (Ollikainen 1988, 107.)

Tässä esimerkki Turkan teettämästä harjoituksesta, jossa tavoitellaan lapsen olemusta:  
Aluksi näyttelijät ohjataan kävelemään, juoksemaan, makaamaan ja istumaan kuin  
lapsi. Seuraavaksi näyttelijät istuvat piiriin lattialle. Koko ajan pienessä liikkeessä ollen,  
pää keskellä katsellaan toisten vaatteita ja puhutaan: "Mä haluan tommoset kengät"  
jne. Tätä jatketaan pitkään. Onnistuessaan tavoittamaan lapsen olemuksen näyttelijä  
saavuttaa tietynlaisen pulleuden ja rentouden seurauksena hyvän olon tilan, jossa on

helppo näytellä. Seuraavaksi haetaan kontrastia murrosikäisen olemuksesta, joka on yhdistelmä velttoa ja jännittyntä. Murrosikäinen kutistaa itseään alaspäin ja rinta laskee. Paluu tästä lapseen Turkan kulttuurivammoiksi nimeämät esteet poistaen on avain näyttelijän lapsenomaisuuden saavuttamiseksi. (Ollikainen 1988, 108–109.)

Tämän olen kokenut itselleni hyvin vaikeaksi henkilökohtaisten kehollisten esteideni kautta. Vaikka lapsenomaisuus on minulle yleensä hyvin tavoiteltava ominaisuus, niin huomaan jalkapalloilijataustastani johtuvan perusasennon, jossa paino on alhaalla, mutta yläruumis ja rinta hieman alaspäin melkoisen pinttynyt ja syvään juurtunut keholinen tila. Niin pystyy juoksemaan lujempaa, kääntymään nopeammin ja pitämään pallon paremmin hallussa, mutta pyrkiessäni lapsenomaiseen tilaan tästä totutusta kehon asennosta on lähinnä haittaa. Kulttuurivammojeni poistamiseksi vähintäänkin näyttämöllä ollessani on minun tehtävä jatkuvasti tietoista kehonmuokkausta. Huomasin myös ohjatessani *Sparrisuhdetta* saavani usein huomauttaa urheilutaustaisia miesnäyttelijöitäni avaamaan rintaa ylöspäin ja pitämään olemus kiinnostuneen positiivisena, vaikka näyteltävä tilanne olisikin ollut vastakohtainen.

Etsiessään luonnollista näyttelijän liikettä Turkka nostaa lapsen rinnalle kahdelle jalalle nousseen nelijalkaisen eläimen liikkeen. Siinä liikkeen tavassa on ihmisenkin biologinen pohja. Turkka loi joukon harjoitteita, joissa tavoiteltiin eri nelijalkaisten kahdelle jalalle nousseiden eläinten liikettä, sillä näin lantion mutka on hyvin alhaalla eikä maaha oikeastaan ole. Näin lihat nousevat ikään kuin ylös kannattelemaan koko olemusta ja rinta laajenee. Tätä harjoiteltaessa välillä palataan nelijalkaiseen kävelyyn, jolloin käsien liike lähtee lavoista, jalkojen lantiosta, takamus on alhaalla, lantion mutka alhaalla nivusissa ja liike-energia suuntautuu eteenpäin. Noustaessa uudestaan ylös liike-energia suuntautuu eteen sekä ylös, askel lähtee lantiosta ja nivusissa on venytys. Näihin harjoituksiin Turkka on ottanut mallia urheiluvalmennuksesta, mm. jääkiekkovalmennuksesta. (Ollikainen 1988, 108-109.)

Näitä harjoitteita tehdessäni Lahden kansanopistossa Jouni Leikkosen opissa omak-suin eläimen liiketavan huomattavasti lasta helpommin, joka varmaankin johtui eläimellisyuden rajummasta otteesta, urheilullisen kehon antamista avuista ja omista kulttuurivammoistani. Käytin tätä eläimellistä ja lapsenomaista lähestymistapaa ohjatessani *Sparrisuhteen* kuudetta kohtausta, jossa hyväntahtoinen Heidi yrittää auttaa alkoholismia ja itsesäälin mäsissä uiskentelevaa Pietua pääsemään irti viinan vitsauksestaan. Hieman hellyyttä ja ymmärrystä saatuaan Pietu muuntautuu koiraksi, joka ei aluksi us-

ko kouluttajaansa vaan ryntää aina suoraan herkkukupille. Pikkuhiljaa koira kuitenkin alkaa luottaa kouluttajaansa ja osoittaa tälle kiintymystä. Taustalla kohtauksen dynamiikkaa ja Pietun muutosta tukivat live-orkesterin soiton rytmin ja volyymin muutokset. Käytin eläimeksi transformaatiota tehokeinona myös parissa muussa kohdassa esitystä, mutta vain näyttämöllisessä sivulauseessa. Teatterissa toistetaan usein asioita, joten on tärkeää pystyä pitämään näyttelemisen tapa sellaisena kuin kaikki tapahtuisi aina kyseisessä hetkessä ensimmäistä kertaa. Lapsenomaisuus on auttanut minua tässä tuoreuden ylläpitämisessä.

Rintakehällä on suuri merkitys näyttelijäntyössä niin luonnollisessa liiketavassa, suurien tunteiden esittämisessä kuin puheessakin. Ihmisen tunnekeskuskin on rinnassa ja oppien käyttämään rinnanliikahduksia ja hengitystä hyväkseen näyttelemisestä tulee todellisempaa pelkästään kasvoilla ilmehtimisen sijaan. Turkka puhuu myös kantapäiden tärkeydestä, kun eläinnäyttelemisestä siirrytään ihmiseen. Kantapäiden kautta näyttelijä saa voimaa ilmaisuunsa jännittymättä eikä näyttelijän energia vuoda varpaiden välistä pois. (Ollikainen 1988, 112.) Tämän olen huomannut usein ohjatessani lähinnä sitä kautta, että kun näyttelijä ns. hipsii eikä kävele tasapainoisesti, hänen uskotavuutensa kärsii huomattavasti. Luulen kuitenkin, että kyseistä ohjetta voi käyttää myös vastakohtaisesti tehokeinona näyteltäessä epävarmaa pienen statuksen omaavaa hahmoa.

”Teatterin ydin on se, ettei kukaan tunne. Sitä hohtoa, mikä oli, kun lapsena tehtiin viltilistä maja, ei enää koskaan tahdo saavuttaa.” Näin Turkka lausui kahdeksannella harjoitusviikolla Nummisuutareita tehdessään ja viittasi lapsen mielikuvituksen avoimuuteen ja laaja-alaisuuteen. Mikä vaan voi olla mitä vain. Näin he pyrkivät rakentamaan puvustusta ja lavastusta Nummisuutareihin Teatterikoulun rajallisista varastoista yhdessä näyttelijöiden kanssa. He valitsivat hahmoille karkeita, rohkeita ja mielikuvitusta ruokkivia asusteita, joiden avulla oli tarkoitus pudottaa näyttelemisen tyyllittelyä ja keskittyä entistä enemmän totuuteen ja kohtausten henkiseen sisältöön. Groteskeille taidekeinoille tyypillinen vastakohtaisuusien yhdistely liittyy Turkan ajattelua Meyerholtiin. (Ollikainen 1988., 154–156.)

Ohjatessani *Sparrisuhdetta*, mutta myös kaikissa muissa ohjauksissani olen luonut puvustuksen ja lavastuksen hyvin rajallisilla resursseilla yhdessä näyttelijöiden ja puvustajan kanssa käyttäen juurikin samanlaista lähtökohtaa. Yksityiskohtia ja räikeitä värejä kaihtamatta uskon siihen, että puvustus ja lavastus heräävät henkiin vain ja ai-

noastaan näyttelijän tekniikan sekä yhteisen ensemblen ansiosta. Monipuolisuudellaan ne saattavat herättää yleisössä mielenkiintoisia ja uusia ajatuksia, vaikkei se aina tarkoituksena olisikaan. Ohjaajana nautin siitä, että tyylejä ja keinoja sekoitetaan. *Sparisuhde* oli oikea sekametelisoppa tai genrehybridi tarkasti harjoiteltuine koreografioineen (1. kohtaus), dramaturgisiin pointein ohjattuine liike-improvisaatioineen (13. kohtaus), koko ajan näyttämötilannetta seuraavan live-orkesterin instrumentaalisine kommentteineen, pelkistetyin monologeineen (11. kohtaus), liioiteltuine taistelukohtauksineen (7. kohtaus) ja mahdollisimman luonnolliseen ja totuudelliseen näyttelijäntyöhön pyrkivine kohtauksineen. (Kohtaukset 2. & 10.) Ensisijalla olivat kuitenkin minulle ohjaajana näyttelijöiden oman fysiikan hyödyntäminen ja heidän yhteisten fyysisten impulssien löytäminen. Sellaista teatteria nautin tehdä ja koen, että tyylien sekamelskasta huolimatta esityksen dramaturgiaa voi olla hyvinkin helppoa ja viihdyttävää seurata.

#### 4.1.3 Kilpailutus opetusvälineenä

Turkan aikana urheilullisuus muodostui keskeiseksi metodiksi näyttelijäopiskelijoiden koulutuksessa. Fyysisesti sekä psyykkisesti rankoista harjoituksista koostuvan koulupäivän lisäksi opiskelijoiden tuli Turkan mukaan juosta aamuisin kouluun ja harjoitusten päätyttyä takaisin kotiin. Näyttelijäntyön estetiikka ruumiillistui voimakkaasti, ja näin Turka pyrki lisäämään koulutusohjelmaan ajalleen tyypillistä tehoa ja suorituskykyä. (Tapper 2012, 106.) Suorituskyvyn estetiikka oli myös urheilutaustan omanneelle Jacques Lecoqille olennaista hänen teatterikäsityksessään. Janne Tapper rinnastaa 2012 Helsingin yliopistossa julkaistussa väitöskirjassaan *Jouko Turkan teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982–1985* opetusmetodeja ja ajan talouden ja työelämän rakennemuutoksia toisiinsa. Keskeistä molemmille niin kuin urheilullekin on suorituskeskeisyys ja mitattava teho. Urheilulle ja taloudelle nämä asiat ovat minunkin mielestäni välttämättömiä, mutta taiteen ja luovan alan opetuksessa en ymmärrä, miten näiden mittaaminen objektiivisesti voisi onnistua. Eikö jokainen näe esityksen omasta näkökulmastaan ja omaa oikeuden omaan mielipiteeseensä? Ajatteliko Turka teatterin yhteiskunnan peilinä toimimisen tehtävän velvoittavan hänen tuomaan rakenteelliset suorituskykyä ja tehoa korostavat arvot myös teatteriin?

Turka purki Teatterikoulussa 1960–1970-luvuilla vallinneen rakenteen, jossa opiskelija siirtyi ennalta sovitussa järjestyksessä hitaasti askeleen eteenpäin vuosikurssilta toiselle.

Näyttelijöiden avuttomuuden siirtäminen mahdollisimman varhaiseksi on se muutos, jonka minä olen toteuttanut. Ja minä olen sen tehnyt (Tapper, 2012, 111).

Turkan opiskelijoiden motivointi perustui kapitalismin tavoin avoimeen kilpailuun ja voittajien palkitsemiseen. Tällä Turkka pyrki valmentamaan opiskelijoita työelämän tulevia haasteita ja sen raadollisuutta varten. Hän vaati näyttelijäopiskelijoilta nopeaa reagointia mihin tahansa vaatimukseen ja kykyä selviytyä paineen alla voimakkaasti fyysisesti sekä henkisesti rasittavista tehtävistä. Turkasta olennaista ei ollut havitella vakiintunutta eri ammatillisista taidoista koostuvaa työkalupakkia vaan kyky hankkia kuhunkin produktioon tarvittavat erityistaidot mahdollisimman nopeasti. Näin hän vaati opiskelijoilta filosofialleen ominaista kokopäivätoimista taiteilija-ammatin harjoittamista, jossa opiskelijan kehittyminen oli hänen itsensä vastuulla. (Tapper 2012, 110–112.)

Sinänsä pidän Turkan yritystä luoda näyttelijäkoulutuksesta mahdollisimman työelämän tarpeita vastaavaa varsin järkevänä, sillä kilpailu työpaikoista ja etenkin suurista rooleista on varmasti ollut jo noina aikoina varsin kovaa. En kuitenkaan usko, että ainaakaan kaikkien opiskelijoiden kehityksen ja ennen kaikkea psyykeen kannalta on ollut terveellistä työskennellä jatkuvassa kilpailutilanteessa, jossa on koko ajan annettava kaikkensa. Tämän tapainen menettely on itselleni kuitenkin kilpaurheilusta tuttu; jos löysäilin tai säästelin keuhkoja treeneissä niin saatoinkin löytää itseni seuraavan ottelun aloitusvihellyksen soidessa vaihtopenkiltä, vaikka edellisessä ottelussa olin tehnyt kaksi maalia. Monimuotoisuudessaan näyttelijältä vaadittavat taidot ovat niin paljon runsaammat kuin jalkapalloilijalta odotetut, että tätä on vaikea verrata. Jalkapalloilijan on kuitenkin myös omistauduttava täysipäiväiseen urheilijanelämäänsä pysyäkseen jatkuvasti kunnossa ja kehittyäkseen omalla pelipaikallaan joukkueen jäsenenä aivan kuin Turkka vaatii kokopäiväistä taiteilija-ammatin omaksumista opiskelijoiltaan. Valmentajalta saatava palaute oli myös jatkuvaa sekä kriittistä ja niin suorituskykyä kuin tehoakin mitattiin jatkuvasti. Ohjatessani *Sparrisuhdetta* vaadin näyttelijöiltäni heidän täyttä keskittymistä tekemiseen harjoituksissa, mutta liian kriittinen palaute tai keskinäinen kilpailuttaminen olisi ollut täysin turhaa ja varmasti aiheuttanut vain negatiivisia tunteita työryhmässä.

Turkan mielestä tärkeintä nopean reagoinnin ja muuntautumiskyvyn mahdollistamiseksi elinikäisen tekniikan hankkimisen sijasta oli näyttelijän oman instrumenttinsa tunteminen ja hallitseminen. Näyttelijän tulee tuntea oma instrumenttinsa eli kehonsa ja sen erityiskyvyt, sillä Turkka ymmärsi näyttelijöiden olevan ammattikentällä tuotteita, joita

vaihtelevien tarpeiden mukaan valittiin erityisominaisuuksiensa perusteella tietynlaisiin projekteihin. (Tapper 2012, 114–115.)

Turkka toi näyttelijänkoulutukseen myös uuden käsitteen siitä, että näyttelijöitä tulnaisiin työelämässä arvioimaan myös sen perusteella millaisia he ovat reaalisina persoonina. Tästä syystä Turkka arvioi ja arvosteli opiskelijoidensa siviilipersonia kertoen näkemysensä siitä, mitä puolia heidän tulisi parantaa. (Tapper 2012, 118.)

Ymmärrän Turkan pointin omien vahvuksiensa ja heikkouksien tuntemisesta ja erityisominaisuuksiensa tiedostamisesta. Nämä ovat niin jalkapallon kuin teatterinkin kaltaisissa joukkuelajeissa hyvin olennaisia asioita, ja kun jokainen joukkueen jäsen käyttää instrumenttiaan mahdollisimman tehokkaasti, on lopputulos parhaimmillaan huomattavasti enemmän kuin tekijöidensä summa. Näyttelijän persoonan arvioiminen ei mielestäni ole eettisesti oikein, mutta totta kai sillä on väliä, millaisia persoonallisuustyyppjä ryhmässä on, jotta työnteke olisi kaikille mahdollisimman hedelmällistä. On helpompi hallita instrumenttiaan ja uskaltaa olla auki yleisölleen, kun pystyy luottamaan työkuppaneihinsa. Varmasti myös työnhakutilanteessa näyttelijän persoonallisuudella on väliä, mutta uskon jatkuvan henkilökohtaiseen minuuteen kohdistuvan kritiikin olevan niin näyttelijän luovaa tilaa kuin ryhmän dynamiikkaa lamauttava tekijä.

Turkka valmensi opiskelijoitaan kilpailuun, tietoisuuteen ihannetyöntekijän valmiuksista ja esittävyteen suorituksen reaalitasolla. Hän pyrki tekemään heistä fyysisesti ja psyykkisesti kestäviä, karaistuneita selviytyjiä, joilla ei olisi vääriä illuusioita työelämän luonteesta. Kilpailua motivaation lähteenä Turkka tuki jakamalla opiskelijat neljään tasonryhmään lahjakkuutensa ja suorituskäytönsä mukaan: A-, B-, C- tai D-ryhmään. A-ryhmässä olivat ”etevimmat”, ja alinta kastia olivat D-ryhmässä ”kyvyttömät ja toivotto- man lahjattomat” opiskelijat. Turkka kertoi opiskelijoille heidän paikkansa jo heti ensimmäisenä opiskelupäivänä ja saattoi vaihdella opiskelijoita ryhmästä toiseen päivittäin heidän suoritustasonsa perusteella. Turkka perusteli lähtökohtiaan sillä, etteivät kaikki voi olla tasa-arvoisia vaan ihminen on sen arvoinen mitä hänellä on tuotavaa:

Tämän tasa-arvoasian ydin on siinä, että kun teatteriesitystä katsotaan, ihminen ajattelee: tuo on hyvä, toi on paras, toikin on aika hyvä. Ja kun on hyvä esitys, niin katsoja ajattelee: nuohan on kaikki hyviä näyttelijöitä. (Tapper 2012, 122–125.)

Turkan metodien psyykkisestä rankkuudesta huolimatta hän on selvästi pyrkinyt saamaan opiskelijansa antamaan kaikkensa ja ymmärtämään ammatin realiteetit. Vaikka aloittaessani teatteriharrastuksen tunsin vapautuneeni urheilumaailmassa tutuksi tul-

leesta kilpailun paineesta, huomasin jo pian kilpailevani halutuimmista rooleista muiden miesnäyttelijöiden kanssa. Kilpatilanne vahvistaa psyykkistä sietokykyä, joka on niin menestyvälle urheilijalle kuin näyttelijällekkin välttämätön ominaisuus. Ymmärrän myös jaottelun tasoryhmiin, sillä muistan turhautuneisuuteni aivan juniorijalkapallovuosiltani, jolloin olin 8–10-vuotias. Pelasin silloin Lahden Reippaassa, jossa meidät 60 nappula-jalkapalloilijaa jaettiin kolmeen tasaiseen joukkueeseen Suomen Palloliiton Kaikki pelaa teeman mukaisesti. Se johti siihen, että lahjakkaat erottuivat vielä selkeämmin muiden joukosta ja heitä syyllistettiin, jos he kuljettivat liikaa palloa yksin eivätkä syötelleet pelikavereilleen, jotka pallon yleensä menettivät. Tämä onnistumisesta rankaisemisen logiikka on osaltaan varmasti yksi syistä Suomen jalkapallomaajoukkueen kehnoon menestykseen. Turkan tasa-arvovertaus yleisön näkökulmasta katsoen on näin ollen mielestäni hyvinkin osuva. Kun kaikki antavat yhdessä kaikkensa yhteisen päämäärän eteen, syntyy niin hienoja esityksiä kuin mestaruusjoukkueita.

## 4.2 Lecoq

Lecoqin opetuksessa kulki mukana koko ajan kaksi pääteemaa: improvisaatio ja sen säännöt sekä liikkeen tekniikka ja sen analyysi. Lecoqin koulun opetussuunnitelmaan kuului laajasti fyysisen teatterin osa-alueita, kuten neutraalinaamio, fyysinen ilmaisu, *commedia dell'arte*, kreikkalainen tragedia ja kuoro, valkoinen pantomiimi, hahmonäytteleminen, ilmaisevat naamiot, musiikki, draamallinen akrobatia, näyttämötaistelu, mimiikka sekä myöhemmin myös puheimprovisaatio ja klovneria. (Lecoq 1997, 9–15.)

Lecoq painotti oppilailleen sitä, että niin näyttämöllä kuin omassa elämässä on hyvin tärkeää osata ottaa rennosti, jolloin tekemäänsä asiaan keskittyminen on huomattavasti vaivattomampaa. (Lecoq 1997, 16.) Tämä eroaa huomattavasti Jouko Turkan näyttelijää rankkaa työelämää kohti valmistavasta psyykkisesti hyvin rankasta koulutusmallista, vaikka molempien herrojen lähtökohtana onkin urheilumaailma. Seuraavaksi erittelen kolme minua erityisesti kiinnostanutta Lecoqin metodin osa-aluetta ja peilaan niitä omiin kokemuksiini etenkin naamiofantomiimiteoksessa *Scaramouche*, jossa näyttelin Scaramouchea. Olen myös ollut kolmella eri Soile Mäkelän kurssilla, jotka ovat keskittyneet lähinnä naamioeteatteriin, mutta sivunneet myös mimiikkaa ja muita tekniikoita.

### 4.2.1 Lähtökohdat näyttelijäntyölle

Lecoqin mukaan näyttelijälle tärkeintä on olla samassa tilassa yleisön kanssa ja pystyä puhaltamaan tilanteen energia näyttämöltä katsojalle. Näyttelijän opetuksessa omaa valaistumista ja egoa tärkeämpää Lecoqin mukaan on tarkkailla, kuinka oliot ja esineet liikkuvat ja ovat yhteydessä kanssamme. Näyttelijälle on olennaista kyetä reagoimaan kaikkiin tilassa tapahtuviin impulsseihin. (Lecoq 1997, 17.)

Lecoqin työtapaa lähtee liikkeelle yhteisestä sanattomasta improvisaatiosta. Rytmia, tempoa, tilaa ja muotoa muokkaamalla saadaan arkisista improvisaatioista yleisölle kiinnostavampia. Hiljainen improvisaatio käynnistyy siitä, kun joku tekee jonkin toiminnan. Sen jälkeen kaikkien tulevien toimintojen tulee olla reagointia johonkin, jotta näytteleminen on yhteistä ja kohtausta elää. (Lecoq 1997, 29–30.)

Mielestäni tämän reagoinnin tärkeyden huomaa myös jokapäiväisessä elämässä sosiaalisissa tilanteissa muiden ihmisten kanssa. Jos ihminen kuuntelee toista ja reagoi kuulemaansa toiminnalla tai puheella, niin sosiaalinen kanssakäyminen etenee ja kohtausta on elossa. Jos taas keskustelun toinen osapuoli on vain kuuntelevinaan ja samanaikaisesti ajattelee jo seuraava toimintonsa, hän katkaisee reagoinnin virran ja tilanteesta tulee teeskentelyä.

Lecoq pitää elintärkeänä löytönä oppilailleen sen ymmärtämistä, että arkielämän todellisuudesta poiketen näyttämöllä tilanne viedään yli todellisuuden rajojen. Estetiikassa tähdätään siis todellisuuteen, joka ei tosielämässä olisi luonnollista käytöstä. Näin teatteri sekoittaa keskenään luonnollisuutta ja todellisuuden liioittelua, jotta yleisön havainnoinnista ja kokemuksesta tulisi mahdollisimman syvä. (Lecoq 1997, 34.) Tämän luonnollisten eleiden liioittelamisen tärkeyden havaitsin Soile Mäkelän naamioteatterikursilla seurattessani opiskelijatovereideni suorituksia ja saadessani palautetta omasta tekemisestäni, siitä mikä näkyy ja välittyy yleisöön ja mikä ei. Kyse ei niinkään ole mielestäni liioittelusta vaan liikkeen tarkentamisesta, liikkeen rytmin hallinnasta sekä liikkeen suunnasta. Suuntien tarkkuuden ja etenkin katseen suunnan tärkeys naamioteatterissa tuli minulle yllätyksenä, sillä jo muutaman sentin muutos katseen korkeudessa vaikuttaa huomattavasti siihen, mitä tarinaa hahmon keho kertoo ja mihin se pyrkii.

Seuraavaksi esittelen kuuden portaan reagoimisharjoituksen, jota sovelsimme erilaisin impulssein myös Soile Mäkelän naamiokursseilla. Harjoituksella pyritään kehittämään reagoinnin eri asteita, ja tässä kyseisessä näyttelijä reagoi mielikuviin ääni-impulsseista. Aluksi näyttelijä tekee näyttämöllä jotakin perustoimintaa esim. sahaa

puuta, maalaa seinää tai pesee lattiaa. Hän tulee saamaan vaihteittain kuusi ääni-impulssia, joilla jokaisella on tärkeysasteensa näyttelijän reagoinnille. Ensimmäistä ääntä näyttelijä ei kuule, mikä ei tarkoita, ettei siihen reagoitaisi. Toisen äänen näyttelijä kuulee, muttei kiinnitä siihen erityistä huomiota siihen. Kolmas ääni on luja ja näyttelijä jää kuuntelemaan toistuuko se, kunnes palaa perustoimintansa pariin. Neljäs ääni on todella luja, ja näyttelijä luulee tietävänsä mistä se tulee. Viides ääni kuitenkin paljastaa, ettei se tullutkaan siitä lähteestä, joksi näyttelijä sitä luuli. Lopulta kuudes ääni paljastuu lentokoneeksi, joka lentää näyttelijän ylitse. (Lecoq 1997, 35.)

Harjoituksen jälkeen näyttelijä saa palautetta katsojilta, niin opettajalta kuin toisilta opiskelijoilta, siitä mikä oli tarkkaa ja välittyi, mikä kesti liian pitkään tai ohitettiin liian nopeasti, mikä oli kiinnostavaa ja mikä ei. Palautetta antaessa ei Lecoqin pedagogiikan mukaan ole mitään hyötyä sanoa mikä oli hyvää ja mikä ei, sillä ne ovat aina kiinni näkökulmista ja mielipiteistä. Tärkeää on siis tarkkailla sitä, mitä keho kertoo. (Lecoq 1997, 20.) Tarkkuuteen pyrkimisestä huolimatta virhe on Lecoqin mukaan aina kiinnostavaa. Virhe ei ole vain hyväksyttävää vaan välttämätöntä elämän jatkumisen kannalta. Ilman virhettä ei ole liikettä ja siitä seuraa kuolema. (Lecoq 1997, 21.) Nämä harjoitteet ja tapa tarkkailla muiden tekemistä ja saada palautetta omastaan oli mielestäni hyvin antoisaa toimintojen tarkkuuden ymmärtämisen kannalta. Virheistäni opin tavallisesti vasta kymmenien toistojen jälkeen, mutta se on oikeastaan parhaita tapoja kehittyä näyttelijänä. Myös Turkka on Lecoqin kanssa samoilla jäljillä sanoessaan:

..ettei ole oikeaa ja väärää. On ainoastaan tekniikkaa ja persoonallisuutta. (Ollikainen 1988, 198.)

#### 4.2.2 Neutraalinaamio

Neutraalinaamio on ilmeetön naamio, joka paljastaa kehonkielen eleet yksityiskohtaisesti. Se on hyvin keskeinen osa Lecoqin opetusmetodia. Neutraalinaamio on kaikkien naamioiden naamio, joka toimii pohjana kaikelle naamionäyttelemiselle. Sen ilme on täysin neutraali ja tasapainoinen, mikä saa aikaan rauhallisen fyysisen tunteen. Sen tehtävä on saada näyttelijä reagoimaan ympäristöönsä rauhallisen neutraalista lähtökohdasta ilman sisäistä konfliktia. Neutraalinaamio toimii lähtökohtana kaikelle naamionäyttelemiselle ja siihen voi aina palata huomatakseen kaikki uudelle hahmolle rakentamansa kerrokset ja psykologiset muutokset. Sitä käytettäessä, se tulee asettaa hieman irti kasvoista vanutyynyn avulla ja sen tulee olla hieman näyttelijän kasvoja suurempi, jotta naamio ei kuole. Neutraalinaamio asettaa näyttelijän kokemaan kaiken

ensimmäistä kertaa ilman hahmon antamia rajoituksia, historiaa tai sisäisiä konflikteja. Liike on neutraalinaamiota käyttäessä lähtökohtaisesti täydellisen tasapainoista ja ekonomista. Eleet ovat totuudellisia sekä vaivattomia, ja näyttelijän omat kasvot rentoutuvat ja katoavat kokonaan. Kun neutraalinaamio katsoo johonkin, koko keho katsoo. Kaikki pienetkin kehon eleet ja liikkeet erottuvat huomattavasti helpommin neutraalinaamiota käytettäessä, sillä huomio ei takerru kasvojen ilmehdintään. Jos näyttelijä on antautunut neutraalinaamion asettamaan tasapainoisen neutraaliin olemukseen, hänen ottaessaan naamio pois kasvoiltaan, kasvojen tulisi olla täysin rennot ja näin ollen naamio on onnistuneesti kuorinut näyttelijän omat naamiot pois. (Lecoq 1997, 36–39.)

Ensimmäistä kertaa laittaessani neutraalinaamion kasvoilleni tunsin oloni rauhalliseksi ja olevani vapaa kaikista oman elämäni kriiseistä ja paineista. Kokemus oli todella puhdistava ja henkilökohtaisella tasolla jopa terapeutin. Ammatillisesti suurin huomio neutraalinaamioyöskentelyssä oli kuitenkin se efekti, millä se paljastaa kehon pienimmätkin liikkeet ja eleet. Kehon liikkeiden kokonaisvaltainen tarkkailu on huomattavasti helpompaa, kun katse ei kiinnity näyttelijän tai naamion ilmeikkäisiin kasvoihin. Katseen ja toiminnan suunnat ovat todella merkityksellisiä ja toiminnan rytmi sekä tempo kertovat koko ajan omaa tarinaansa katsojalle. Ohjatessani Sparrisuhdetta, keskityin erityistä huomiota näyttelijöiden kehollisen ilmaisun tarkkuuteen ja suuntiin, vaikka kyseessä ei ollutkaan naamioteatteriesitys. Kehon kieli puhuttelee minua aina enemmän kuin kasvojen muodon muokkaus eli ilmehdintä, joten se mielestäni vahvasti ilmaisun kokonaisvaltaisuutta.

Seuraavaksi kuvaan muutamaa neutraalinaamioharjoitusta, joita teimme Soile Mäkelän kanssa *Scaramouchea* harjoittellessamme. Ensimmäinen harjoitus neutraalinaamion kanssa oli tehdä ryhmän edessä naamion ensimmäinen herätys. Kohtaus alkaa rennosti makuuasennosta ja oppilaan tulee herätä elämänsä ensimmäistä kertaa. Naamio näkee kaiken ensimmäistä kertaa, liikuttaa sormiaan ensimmäistä kertaa ja lähtee liikkeelle ensimmäistä kertaa. Lopuksi näyttelijä kääntää selän yleisöön ja ottaa naamion pois, jonka jälkeen muut kertovat huomioita näkemästään. (Lecoq 1997, 40.) Tällä harjoitteella pyritään samankaltaiseen näyttelijälle korvaamattomaan lapsenomaisen kiinnostuneeseen tilaan, josta Turkkakin puhuu aiemmassa luvussani 4.1.2. Neutraaliuden tavoittaminen oli aluksi hyvin vaikeaa, sillä liikkeen tehokkuus, johon olin tottunut urheiluvuosinani, ja jalkapalloilijan kävelytyyli kertoivat koko ajan omaa tarinaansa. Huomasin oppivani tiputtamaan kehoni asenteita myös tarkkailemalla intensiivisesti muiden tekemistä poimien, mikä heidän kehon kielessään saa katsojan tulkitsemaan asenteita

ja neutraaliuden katoamaan. Näyttelijän onnistuessa tavoittamaan neutraaliuden ei edes naamion sukupuoli tule selvästi esiin tai sillä ei ole väliä.

Toisessa harjoituksessa näyttelijä kuvittelee rakkaan ystävänsä lähtemään laivalla satamasta. Näyttelijä juoksee laiturin päähän vilkuttamaan hyvästit ystävälle, jota ei enää koskaan tule näkemään. Hyvästien tulee olla kaikkien hyvästien hyvästit, kuten kaikkien tekojen neutraalinaamiota käytettäessä. Teon ei tule olla persoonallinen vaan teko, jonka kuka tahansa voi tehdä, ja jonka kuka tahansa ymmärtää. Harjoitus tehdään ensimmäisen palautteen jälkeen uudestaan ja siihen lisätään mielikuva siitä, kuinka näyttelijän ja hyvästeltävän ystävän kehot ovat aluksi yhtä, mutta irtoavat toisistaan laivan lähtiessä satamasta, jolloin muutos ja jäähyväisten aikaansaama melankolia saadaan näkymään kokonaisvaltaisemmin koko kehossa. (Lecoq 1997, 41.) Kun jokainen näyttelijä vuorollaan tekee harjoituksen ja tarkkailee muiden tekemistä kertoen omat huomionsa, alkavat näyttelijöiden toiminnot samankaltaistumaan ja neutralisoitumaan kohti sitä päämäärää, että jokainen teko on kaikkien tekojen teko.

Kolmannessa harjoituksessa harjoitellaan erilaisia liiketapoja, kuten kävelyä, juoksemista, kiipeilyä ja hyppimistä erilaisissa ympäristöissä. Edelleen pyritään neutraaliin liikekieleen, eli kävely on kaikkien kävelyiden kävely jne. Jokainen tekee harjoituksen yksin keskittyen vain omaan tekemiseensä. Tehtävän voi kuitenkin suorittaa puolet ryhmästä kerrallaan, toisen puolikkaan toimiessa tarkkailijana. Näyttelijän asetettua neutraalinaamio kasvoilleen hän kääntyy kohti yleisöä, kävelee vedessä kohti rantaa ja nousee hiekalle. Rannalta hän näkee metsän, jota kohti lähtee kulkemaan pitkin hiekkarantaa. Näyttelijän kulkiessa syvemmälle metsään kasvusto koko ajan tihenee ja kulku käy hankalammaksi, kunnes yhtäkkiä metsä loppuu ja näyttelijä näkee edessään vuoren, jonka muodot hän kuvittelee mielessään. Lähtiessään kiipeämään nousu on aluksi suhteellisen loivaa, mutta jyrkkenee koko ajan ja lopulta kiipeilytaidot joutuvat todella koetukselle. Päästyään vuoren huipulle näyttelijä näkee laakson, joen, tasangon sekä kaukaisuudessa aavikon. Hän laskeutuu vuorelta laaksoon, ylittää joen, kävelee tasangon läpi aavikolle, jolloin aurinko laskee ja harjoitus päättyy. (Lecoq 1997, 42.)

Aluksi suoritimme harjoituksen neutraalein liikkein, pyrkien mielikuvien ja liiketavan avulla demonstroimaan maastoa, jossa kuljetaan. Tämä tuntui tutulta, mutta matkasta puuttui jotenkin merkitys ja jännitys. Teimme kuitenkin saman harjoituksen uudestaan tutustuttuamme elementteihin, jotka saivat matkaan aivan uutta väriä. Näistä elementeistä puhunkin seuraavassa luvussa.

### 4.2.3 Elementit

Neljä elementtiä eli vesi, tuli, ilma ja maa ovat seuraava askel neutraalinaamiolmaisissa. Veden liiketapa on virtaava, sekä usein sivuttaissuuntainen ja keinuva. Harjoittelu neutraalinaamiolla lähti muuntautumisesta pieneksi vesipisaraksi. Pikkuhiljaa vesipisara lähti kasvamaan vesilätäköksi, siitä pieneksi solisevaksi puroksi, joka virtasi lampeen. Veden liikkeen tulee olla myös hengityksessä. Lammesta muututaan joeksi, jonka virtaus voimistuu voimistumistaan, kunnes se muuttuu koskeksi ja lopulta vesiputoukseksi, joka laskee mereen. Merta voi aluksi tehdä tyynenä, josta lähtee hiljalleen kasvattamaan aallokon kokoa myrskyä kohti. Harjoituksessa lähestytään veden dynamiikkaa kaikissa sen muodoista hellimmästä väkivaltaisimpaan. Myös höyrystymistä, jäätymistä ja sulamista on hyvä harjoitella, mutta vasta kun muutkin elementit ovat tulleet tutuiksi. (Lecoq 1997, 43–44.)

Veden dynamiikan tutkiminen kehollisesti oli minulle hyvin hedelmällistä, sillä liikkeiden on oltava sulavia toisin kuin jalkapallossa, jossa on jatkuvasti tehtävä nopeita suunnanmuutoksia, rytmivaihdoksia, räjähtäviä spurtteja ja odottamattomia taklauksia. Lampeen asti liikkeenäni sekä mieleni pysyivätkin suhteellisen rauhallisena, mutta joen virtauksen voimistuessa urheilija minussa sai vallan ja sävyeroja oli enää hyvin vaikea kasvattaa, sillä liikkeenäni pomppasi todella energiseen, tilallisesti isoon ja fyysisesti vaativaan tapaan liian nopeasti. Tästä sain kuitenkin kimmokkeen harjoitella näitä nyansseja omalla ajallani, mikä on laajentanut oman kehollisen ilmaisuni skaalaa sekä saanut kiinnostukseni tanssia kohtaan kasvamaan entisestään.

Ilman liike on kevyttä, pyörähtelevää ja sitä on näkymättömyytensä takia helpointa harjoitella kuvittelemalla kehonsa joksikin esineeksi, jota ilmanvirtaus kuljettaa. Harjoitellessamme kuvittelimmekin itsemme aluksi höyheniksi, jotka aluksi liikkuvat hengityksemme voimasta, sitten toistemme liikkeistä syntyneet ilmavirtaukset liikuttivat meitä ja lopulta kova tuuli, joka yltyi myrskyksi ja lopulta tornadoksi. Sitten vaihdoimme kuvittelemamme esineen, joksi transformoidumme kirjeeksi, leijaksi, lentokoneeksi jne. Maan liike on taas painavaa, juurtunutta ja tasapainoista. Liikkeen suunta hakee tasapainoa alaspäin suuntautuvan painovoiman ja ylöspäin suuntautuvan elämänhalun väliltä. Maan liikettä harjoitellessamme lähdimme puusta, jolla on juuret syvällä maassa, puu heiluu maanjäristyksen ja tuulen voimasta, kunnes lopulta päättää lähteä liikkeelle ja repii juurensa irti maaperästä. Sitten puu lähtee kävelemään raskaasti ja tasapainoi-

sesti. Kokeilimme maan liikettä myös erikokoisina kivenlohkareina. Lopuksi vielä tuli, joka on elementeistä vaativin, sillä se ei ole mitään muuta kuin itsensä. Sen rytmi on hyvin arvaamaton ja suunta ensisijaisesti ylöspäin. Tulta harjoittelimme muuntautuen kehollamme ensin pieneksi kipinäksi, joka sytyttää päreen, päreestä palavaksi oksaksi, josta palavaksi puuksi, josta hallitsemattomaksi kaiken tieltään tuhoavaksi metsäpaloksi. (Lecoq 1997, 44–45.)

Minulle näistä kolmesta peruselementistä kehollisesti helpointa oli omaksua maa, jossa painosta ja lihasvoimasta tuntui olevan hyötyä varsinkin, jos kyseessä oli jokin suuri objekti. Vaikeinta oli liikuttaa yli 90 kilogrammaa luuta, rasvaa ja lihasta kevyesti ja äänettömästi. Tulta käytin *Sparrisuhdetta* harjoiteltaessa väittely- ja riitelykohtauksissa kasvavana voimana taustalla. Neljä peruselementtiä ovat loistava lähtökohta fyysiselle näyttelijäntyölle, mutta elementtejä yhdistelemällä niitä saa käyttöönsä rajattoman määrän. Esimerkiksi tulta ja vettä yhdistelemällä saa hurrikaanin, tulta ja tulta yhdistämällä sähkön tai tulta, maata ja vettä yhdistämällä laavan. *Scaramouchen* roolissa käytin tulta ja vettä kaikessa himokkuudessaan ja viettelevyydessään. Liikkeen moottori oli lantiossa. Tehdessäni kesällä 2015 Pesäkallion kesäteatterissa kuusi eri roolia näytelmässä *Balladi prinsessasta*, käytin elementtiyhdistelmiä erotellessani surrealistisimpien hahmojen liiketapoja näyttelijän työssäni.

#### 4.3 Grotowski

Jerzy Grotowskin mukaan teatteri voi olla olemassa ilman pukuja tai lavasteita, ilman juonta tai musiikkia, ilman teatterivalaistusta tai tekstiä, muttei koskaan ilman näyttelijää ja vähintään yhtä katsojaa. Grotowski määrittelee teatterin joksikin, ”joka tapahtuu näyttelijän ja katsojan välillä”. Muut asiat ovat lisättyjä. Grotowskin teatterilaboratorio onkin kehittynyt askeettiseksi, jossa vain näyttelijä ja yleisö ovat jäljellä. Kaikki visuaaliset ja muut elementit rakennetaan näyttelijän kehon keinoin, ja musiikilliset efektit näyttelijän äänellä. Tekstillä saattaa olla stimuloiva vaikutus esitykseen, mutta sitä ei pidetä luovana osana teatteria. Tämä Grotowskin köyhän teatterin metodi asettaa näyttelijälle erityisiä vaatimuksia. (Grotowski 1968, 27.) Oma lähtökohtani ohjaajana on lähtenyt siitä, että näyttelijäntyö on keskiössä, ja olen ollut mukana parissa projektissa, jotka olivat Grotowskin köyhän teatterin tavoin riisuttuja kaikesta muusta paitsi näyttelijästä ja yleisöstä. Tulevaisuudessa aion myös tehdä enenevässä määrin tällaisia projekteja, sillä uskon näyttelijäntyön riittävän vaikuttavuuden saavuttamiseksi silloin, kun näyttelijäntyö on vaaditulla tasolla. Köyhän teatterin etuna on myös se, että esityksen kanssa

on helppo lähteä kiertueelle ja tällainen työtapa kiehtoo minua myös. Seuraavassa luvussa erittelen ominaisuuksia, joita näin riisutussa työssä näyttelijältä vaaditaan.

#### 4.3.1 Pyhä näyttelijä

Grotowski kritisoi aikansa näyttelijän työtä kelvottomaksi rinnastaen sen prostituutioon. Hänen mukaansa näyttelijä voi kuitenkin nousta itsensä demonstroimisesta pyhäksi näyttelijäksi, joka haastaa julkisesti muut haastamalla ensin itsensä, yleiset ja henkilökohtaiset rajat ylittämällä. Pudottamalla jokapäiväisen naamionsa näyttelijä paljastaa itsensä ja antaa katsojalle mahdollisuuden käydä sisimpään tukeutuvaan prosessiin. Silloin, kun näyttelijä ei esitele kehoaan vaan polttaa sen vapautuen kaikesta psyykkisestä impulssista vastustavasta, hän ei myy kehoaan vaan uhraa sen. Tästä olennaisesta uhrauksesta tulee termi pyhä näyttelijä. Tällainen näyttelijän työ vaatii kuitenkin päivittäistä valmentautumista ja tutkimisen metodologiaa. (Grotowski 1968, 28.)

Niin Grotowski, Lecoq kuin Turkkakin ovat kaikki samalla linjalla siitä, kuinka näyttelijän on paljastettava kehonsa yleisölle saadakseen yleisö vaikuttamaan. Heidän paljastamismetodeissaan on kuitenkin pieniä vivahde-eroja. Lecoq käyttää neutraalinaamiota peittääkseen näyttelijän kasvot, jotta kaikki aidot impulssit olisivat helpommin luettavissa ja näyttelijän omat suojamuurit murtuisivat. Grotowskilaisittain näyttelijän tulee pudottaa omat arkinaamionsa ilman todellista naamiota metamorfoosissa pyhäksi näyttelijäksi, kun taas Turkan mielestä näyttelijän julkinen minuus kulkee käsi kädessä näyttelijä minuuden kanssa.

Grotowskin mielestä on perätöntä, että näyttelijä voi kerätä itsellensä arsenaalin metodeja, taitoja ja temppuja, joita yhdistelemällä roolityöhön saadaan aikaiseksi hyvää näyttelijän työtä. Vaikka tällainen menetelmä saattaa purrakin yleisöön, ei se Grotowskin mukaan ole kuin kokoelma kliseitä. (Grotowski 1968, 29.) Tästä Turka on muuten samaa mieltä, mutta painottaa näyttelijän kykyä nopeasti omaksua kunkin produktion tyyliin vaadittavat erityistaidot.

Itsensä uhraamisen kautta näyttelijä eliminoi häiritsevät ominaisuutensa, jotta voi astua kaikkien kuviteltavissa olevien rajojen yli. Pyhän näyttelijän tekniikka on siis induktiivista poistamisen tekniikkaa, kun taas ”kurtisaaninäyttelijän” tekniikka on deduktiivista eli taitojen keräilyä. Pyhän näyttelijän täytyy ilmentää oman sisimpänsä vähiten maailmalle tarkoitettukin osa ja kyettävä tuomaan julki niin tuskallisimmat kuin pienimmätkin

impulssit. Näin toimiessaan hän kohtaa haasteita, jotka saavat näyttelijän joka kerta ylittämään omat tai yhteiset rajat, eikä hän koskaan tule omaamaan pysyvää suljettua tekniikkaa. (Grotowski 1968, 29.)

Tavoitteena ja tutkivana työtapana tällaiset vaatimukset ovat mielestäni ihailtavia, mutta niin omassa näyttelijäntyössäni kuin ohjatessani on usein tyydyttävä myös jo keräiltyjen tekniikoiden hyödyntämiseen, koska mielestäni esityksen laatuvaatimus, aikataulut ja henkilökohtainen keskeneräisyys asettavat rajoja, joiden orja vielä toistaiseksi olen. Herkullisimmillaan näyttelijäntyö on minulle kuitenkin juuri tällaista paljasta tutkimusmatkaa. Itsensä ja omien rajojensa ylittämisen kulttuuri on menestymisen elinehto myös urheilukentillä.

Grotowski tiivistää tätä kehon ja liikkeen totuuden yleisölle paljastavaa tapaa verraten sitä rakkauteen:

Sanoisin kaikessa olevan kysymys antautumisesta. On annettava itsensä totaalisesti kuten rakkaudessa, syvimmässä intimitetissä, luottavaisesti. Tässä piilee ratkaisu: tunkeutuminen sisimpään, transsi, rajan ylitys, muodon kuri. Tämä kaikki voidaan toteuttaa, mikäli antautuu täydellisesti, nöyrästi ja pakenematta. Tämä teko huipentuu huojennuksen tuovaan kliimaksiin (Grotowski 1968, 31).

#### 4.3.2 Poimintoja

Grotowskin mukaan näyttelijällä on hyvä olla kehossaan erityisiä keskittymisen keskuk-  
sia, joita näyttelijä käyttää energian lähteenä eri näyttelemisen tavoille. Hyvin usein tämä lähde löytyy lantion seudulta, vatsasta tai solar plexusta ympäröivältä alueelta. (Grotowski 1968, 32.) Liike saa mielestäni voimansa niin urheillessa kuin näytellessäkin juuri kehon keskustasta eli alavatsasta ja lantiosta. Scaramouchea näytellessäni hahmon liikkeen moottori oli erityisen vahvasti lantiossa, koska hahmon asento oli matala, mutta luonne viettelevän intohimoinen. Kehon keskuksella on myös merkittävä rooli niin ryhdin tuessa, hengityksen kokonaisvaltaisuudessa sekä hyvässä tasapainossa. Jos näyttelijältä puuttuu kehon tuki tai voima ilmaisusta, niin painotan usein ohja-  
tessanikin näyttelijälle, että ”..kaikki lähtee keskustasta!”

Näyttelijäntyö on Grotowskin mukaan huomattavasti lähempänä kuvanveistoa kuin maalaamista. Maalarin lisätessä värejä teokseen kuvanveistäjä poistaa kätkevän ai-

neksen kivenlohkareesta, jotta teoksen muoto paljastuu. Tähän itsensä paljastamiseen Grotowskin näyttelijäntyön metodissa myös pyritään. Mitä enemmän näyttelijä avaa kätkettynä ollutta, ylittää rajojaan ja läpäisee sisintään, sitä ankarampaa tulee ulkoisen kurin olla. (Grotowski 1968, 32.) Näyttelijän onnistuessa poistamaan omat esteensä ja suoja-kuorensa roolityön tieltä hänen työnsä välittää aidot impulssit katsomoon helpottuu huomattavasti. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että näyttelijä voisi vain hypätä rooliin ja elää tämän elämää. Omien suojakerrosten ja esteiden tiedostamiseen menee oma aikansa ja roolityössä itsensä paljaaksi asettamisen tekniikan omaksuminen vaatii luonnollisten toimintojen tarkkuutta ja mielettömän paljon harjoittelua.

Grotowski määrittelee näyttelijäntaiteelle kolme ensiarvoista olosuhdetta, joiden tulisi jatkuvasti olla metodisen tutkimuksen kohteena. Ensimmäiseksi näyttelijän tulee harjoittaa itsensä paljastamisen prosessin stimulointia alitajunnasta lähtien. Ärsykettä on opittava kanavoimaan kulloinkin tarvittavan reaktion saavuttamiseksi. Toiseksi näyttelijän tulee kyetä artikuloimaan ja hallitsemaan prosessia sekä muuntamaan se merkeiksi. Näin muodostuu partituuri, joka koostuu pienistä yhteyden elementeistä, jotka ovat reaktioita ulkopuolisesta maailmasta tulleisiin ärsykkeisiin. Tätä kutsutaan antamiseksi ja ottamiseksi. Kolmanneksi ja viimeiseksi näyttelijän tulee pystyä eliminoimaan omat fyysiset ja henkiset esteensä luovasta prosessista, jotta niistä syntyy eheä kokonaisuus. (Grotowski 1968, 110.)

Nämä ohjeet ovat tärkeitä jokaiselle, joka haluaa kehittyä näyttelijän ammattiin ja näitä en varmasti itse koskaan tule täydellisesti hallitsemaan. Ne merkitsevät minulle kuitenkin oikeaa suuntaa ja vetämissäni Just for you -työpajoissa pyrimme myös koko ajan kohti paljautta ja luonnollista reagointia. Huomasin monelle eritasoiselle ryhmälle olleen toimiva ohjeistus; ettei kukaan saa keskittyä itseensä ja omaan tekemiseensä vaan ainoastaan reagoida muiden toimintaan. Tämä kuin vahingossa sai kurssilaisten omat esteet matalammiksi ja reagoinnin terävöitymään. Tästä ei kuitenkaan syntynyt tarkkuudeltaan vielä esityskelpoista materiaalia, muttei se ollutkaan kurssin tarkoitus vaan erilaisten ryhmien kanssa fyysisten impulssien ja liikkeen tutkiminen.

## **5 Loppupäätelmät**

Tämän kirjoitusprosessin aikana olen saanut jäsenneltyä asioita, joita olen lähinnä keuhollisesti itse harjoitellen ja muita ohjaten tutkinut jo pitkän ajan. Kirjoitusprosessi oli

melkoisen rankka, mutta antoisa. Olen havainnut paljon yhtäläisyyttä Turkan, Lecoqin ja Grotowskin fyysisen näyttelijäntyön menetelmissä, vaikka jokaisella onkin hieman erilainen tulokulma. Turkka pyrkii valmistamaan niin psyykkisesti kuin fyysisesti kivenkovia ammattilaisia kylmään maailmaan. Lecoq pyrkii ensiksi karsimaan kaiken turhan kehollisesta ilmaisusta, jonka jälkeen keskitytään liikkeen äärimmäiseen tarkkuuteen. Grotowski vaatii näyttelijän paljastavan itsensä totaalisesti ja ylittämään omat rajansa, jotta tunne välittyy yleisöön.

Tärkein hyöty tästä kirjoitusprosessista niin itselleni kuin muillekin teatteri-ilmaisun ohjaajille tai kenelle vaan ohjaamisesta kiinnostuneelle on ohjelista, johon opinnäytetyöni päättyy. Siihen olen kerännyt keinoja, joilla ohjaaja saa tarkennettua ja rikastutettua näyttelijän fyysistä ilmaisua. Olen käyttänyt sen laatimiseen niin tutkimieni teatterivaiuttajien menetelmiä kuin omia havaintojani ja kokemuksiani projekteista, joissa olen ollut mukana.

- Ole luottamuksen arvoinen ja pyri rakentamaan luottamusta näyttelijöiden välille.
- Lämmitä näyttelijät huolellisesti ennen harjoittelua. Kehon, äänen ja mielen tulee olla valmiustilassa, kun aletaan näytellä. Kehota näyttelijöitä huolehtimaan fyysisestä kunnostaan myös omalla ajallaan.
- Määrittele koko työryhmälle yhteinen päämäärä, johon prosessissa pyritään.
- Aloita harjoittelu täysin tyhjässä tilassa, jotta huomio keskittyy ainoastaan näyttelijöiden väliseen sekä näyttelijän ja yleisön väliseen kontaktiin.
- Ole aina läsnä ja valmiina muutoksille.
- Muistuta näyttelijää keskustan tuen, rinnan avoimuuden ja tasapainoisen liikkeen tärkeydestä.
- Huomioi jokaisen näyttelijän erityistarpeet ja ominaisuudet.
- Älä luo näyttelijöiden välille kilpailutilannetta, äläkä kritisoi näyttelijän henkilökohtaista minuutta.
- Opasta näyttelijää tuntemaan kehonsa sekä tiedostamaan keholliset lukkonsa ja maneerinsa, jotta niitä voi alkaa eliminoimaan. Neutraalinaamioharjoittelu ja sen tarkkailu auttaa näyttelijää tässä.
- Määrittele näyttelijän liikkeelle moottori.
- Kerro näyttelijälle jokaisen kohtauksen keskeisimmät aksentit ja pyydä häntä määrittelemään jokaiselle liikkeelle alku ja loppu.

- Toimintaverbit ovat hyviä ohjeita näyttelijälle ja niitä kannattaa kokeilla myös riskitiriitojen kautta.
- Pyri ohjaamaan ulkoisen toiminnan ja ärsykkeen kautta kohti sisällä syntyvää reaktiota.
- Pyydä näyttelijöitä olemaan keskittymättä itseensä vaan ainoastaan reagoimaan vastanäyttelijän ja ympäristön antamiin impulsseihin.
- Pyydä näyttelijät tekemään harjoitellut kohtaukset ilman puhetta, keskittyen pelkästään keholliseen ilmaisuun.
- Vaadi näyttelijöiltä kohtauksen energian puhaltamista yleisöön saakka.
- Vaadi näyttelijältä tarkkuutta liikkeen suuntaan, muotoon ja rytmiin. Kerro mikä välittyy yleisöön, mikä ei.
- Kannusta näyttelijää haastamaan itsensä ja paljastamaan itsensä yleisölle.
- Muistuta näyttelijää virheiden välttämättömyydestä. Kehitystä ei tapahdu ilman virheitä.
- Ohjaa kohtaukseen rytmin muutoksia ja käytä rohkeita kontrasteja.
- Käytä elementtejä roolityön liiketavan pohjana. Vaihtele niiden volyyymiä ja yhdistele niitä.
- Anna näyttelijälle mahdollisuus aina tarjota uutta näkökulmaa.
- Kehota näyttelijää keskittymään liikkeen vastavoimaan, jotta liikkeen muoto välittyy selkeästi yleisöön.
- Jännitteen puuttuessa syötä skaalaltaan suurempia mielikuvia näyttelijälle.
- Etsi näyttelijälle vaihtoehtoisia ärsykeitä, joihin reagoida.
- Lisää tilan eri kohdille, esineille ja lavastukselle mielikuvia taustalle. Esim. Kirjahylly on hahmosi kuollut isä tai näyttämön oikeassa etukulmassa on arktisen kylmä.
- Jos stressaat liikaa, hengitä syvään ja rauhoitu. Tehkää näyttelijöiden kanssa yhdessä jotakin mukavaa.

## Lähteet

Grotowski, Jerzy 1968. Towards a poor theatre - Teatterin uusi testamentti. Wroclaw: Odin teatrets forlag.

Jenkins, Ron 2001. A prophet of gesture who got theater moving. The New York Times 18.3.2001. <http://www.nytimes.com/2001/03/18/theater/a-prophet-of-gesture-who-got-theater-moving.html> (luettu 17.3.2016).

Lecoq, Jacques 2006. Edited Bradby, David. Theatre of movement and gesture. New York: Routledge.

Lecoq, Jacques & Carasso, Jean-Gabriel & Lallias, Jean-Claude 1997. The Moving body - Teaching creative theatre. Ranska: Actes Sud-Papiers.

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

Tapper, Janne 2012. Jouko Turkan teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982-1985. Helsingin yliopisto.

Wikipedia 2015. Jouko Turkka. [https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Jouko\\_Turkka&oldid=15427318](https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Jouko_Turkka&oldid=15427318) (luettu 1.4.2016).

**Liitteen otsikko**

Liitteen sisältö

**Liitteen otsikko**

Liitteen sisältö