

Ilman plaria!

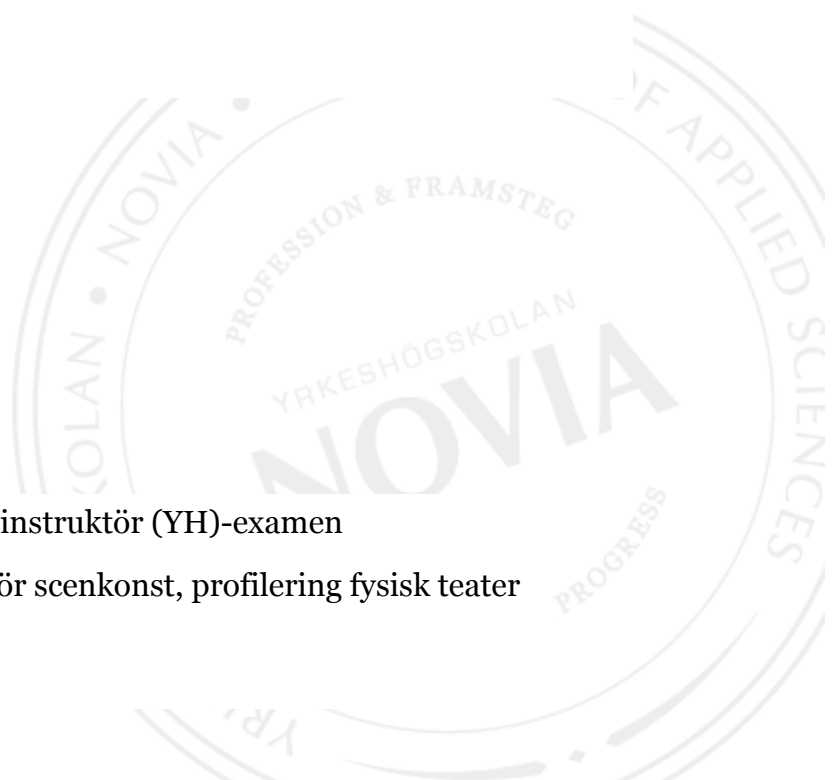
Miten tehdä produktio täysin ilman käsikirjoitusta

Karoliina Surma-aho

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för scenkonst, profilering fysisk teater

Vasa 2011



ABSTRAKTI

Tekijä: Karoliina Surma-aho

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Esittävän taiteen koulutusohjelma, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto / Syventävät opinnot: Fyysinen teatteri

Ohjaaja: Maya Tångeberg-Grischin

Nimike: Ilman plaria

Päivämäärä: 14.03.2011

Sivumäärä: 22

Liitteet: 1

Tiivistelmä

Kirjallinen lopputyöni kertoo produktion työstämisestä täysin ilman käsikirjoitusta ja inspiroivaa tekstiä, eli improvisoiden. Vertaan Jacques Lecoqin ja opettajani Maya Tångeberg-Grischinin metodeja ja työtapoja omaan tapaan työstää taiteellinen lopputyö. Alussa kerron Lecoqin metodeista ja aiemmista kokemuksista tehdä improvisoitua näytelmää. Neljännessä luvussa tarkastelen tietäni valmiiseen produktion. Vertaan omaa tapaan Lecoqin tapaan tehdä töitä käyttäen apuna muiden teatteritaiteilijoiden, kuten Grotowskin sekä Decroux'n mielipiteitä. Viidennessä ja viimeisessä luvussa arvioin lopputyötäni. Pohdin mikä oli vaikeaa ja mitä tekisin toisin. Kerron myös mitä vaikeuksia matkalla kohtasin ja miten ne selvitin. Esimerkiksi mistä aloittaa päätettyään olla käyttämättä käsikirjoitusta, tai kuinka valita improvisaatioista parhaat palat ilman palautetta antavan ohjaajan tukea. Lopuksi totean, että Lecoq ei anna valmiita aineksia näyttelijäksi tai näytelmäksi vaan perustan, josta kukin voi muokata omanlaisensa teoksen.

Kieli: Suomi

Avainsanat: Improvisaatio, fyysinen teatteri

Säilytetään: Tritonia, Vaasa, tieteellinen kirjasto

ABSTRAKT

Författare: Karoliina Surma-aho
Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa
Inriktningalternativ/Fördjupning: Fysisk teater
Handledare: Maya Tångeberg-Grischin

Titel: Utan manuskript

Datum: 14.03.2011 Sidantal: 22 Bilagor: 1

Sammanfattning

I mitt skriftliga slutarbete berättar jag hur jag arbetat fram en teaterproduktion helt utan manuskript eller inspirerande text. Jag jämför Jacques Lecoq's och min lärares, Maya Tångeberg-Grischins metoder och sätt att arbeta, med min egen teaterproduktion. Först skriver jag om Lecoqs metoder och mina egna tidigare erfarenheter om att jobba fram en teaterproduktion utan manuskript. I fjärde kapitlet iakttar jag min eget sätt att arbeta fram en slutgiltig produktion. Lecoqs och Mayas arbetsmetoder jämförs med mina med hjälp av andra teaterartisters synpunkter. I femte och sista kapitlet gör jag en utvärdering av mitt konstnärliga och skriftliga slutarbete. Där behandlar jag frågor som: Vad var svårt? Vad skulle jag göra annorlunda utgående från de erfarenheter mitt slutarbete gett mig? Vi improviserade fram allt material utgående från olika teman, platser och situationer. Jag återger i mitt slutarbete vilka olika svårigheter vi mötte på vägen och hur vi klarade av dem. Svårigheterna kunde vara t.ex. att avgöra var man ska börja när man inte har ett färdigt manuskript. Jag kom till den slutsatsen att Lecoq inte ger en färdig modell åt skådespelaren eller till en pjäs, utan endast grunderna till ett utgångsläge varifrån alla kan välja sin egen väg till en slutlig teaterproduktion.

Språk: Finska Nyckelord: Improvisation, fysisk teater

Förvaras: Tritonia, Vasa vetenskapliga bibliotek

BACHELOR'S THESIS

Author: Karoliina Surma-aho
Degree Programme: Bachelor of Arts
Specialization: Physical theatre
Supervisor: Maya Tångeberg-Grischin

Title: Without manuscript

Date: 14.03.2011 Number of pages:22 Appendix: 1

Summary

This written examination work presents the story of my way of building a final theatre production without the use of a manuscript. As an inspirational text was not used, everything had to be improvised. In this written project, comparisons are made to the methods used by Lecoq as well as those of my teacher Maya Tångeberg-Grischin. In the beginning, Lecoq's methods are presented together with my own previous experiences of a play built using only improvisation. The fourth chapter presents my own way of working in terms of creating a production. Moreover, this chapter presents comparisons between my own way of working and Lecoq's as well as the points of view of other theatre experts. The fifth and final chapter presents a self-examination of my artistic and written examination work. Specifically, the chapter deals with what was difficult and what was done to solve the problems. This written project also presents the difficulties we faced during our journey. I came to conclusion that Lecoq's methods do not produce actors nor plays; but instead he provides an ground platform upon which everybody can build their own story.

Language: Finnish Key words: Improvisation, physical theatre

Filed at: the Tritonia Academic library, Vaasa

Sisällysluettelo

1	Johdanto.....	1
2	Improvisaatio metodina	2
2.1	Inspiraation etsiminen.....	2
2.2	Improvisaation aloittaminen	3
2.3	Kohtauksien valinta	5
2.4	Muokkaus.....	6
3	Aikaisemmat kokemukset	7
3.1	Drömd - ett familjealbum	7
3.2	The Crowded Head of Miss Mathilda.....	8
4	Lopputyöprosessi.....	9
4.1	Aloitukset ja ideoiden keräys.....	9
4.2	Lopputyössä käytetyt tekniikat	10
4.3	Työt Barcelonassa.....	11
4.4	Opinnohjaaja Sophie Kasser	13
4.5	Roolin löytäminen.....	14
4.6	Miimi ja akrobatia.....	15
4.7	Musiikki	15
4.8	Paluu Suomeen	16
4.9	Yhteistyö.....	17
5	Arviointi	17
5.1	Mitä olisin tehnyt toisin?	17
5.2	Työskentely Sophie Kasserin kanssa.....	18
5.3	<i>Miimin</i> ja pariakrobatian yhdistämisen ongelmat.....	20
5.4	Päättämisen vaikeus	21
5.5	Tulos	21

1 Johdanto

Haluan tehdä jotain omaa, mitä kukaan ei ole aikaisemmin tehnyt, tai ainakaan tällä tavalla. Vaikka kaikki on jo tehty, haluan lopputuloksen olevan teknisesti ja taiteellisesti hyvälaatuista. Sen pitää olla viihdyttävää, kuin musiikkia silmille. Jacques Lecoq sanoo: "Kirjojen lukemien ei voi korvata luovaa työtä, joka uudistuu päivittäin koulussa. Tyylien tai genrejen ulkopuolelta pyrimme löytämään näyttelemisen liikkeellepanevat tekijät, jotka toimivat kaikilla alueilla ja inspiroivat luovaa työtä. Tämän luovan työn on aina oltava meidän ajastamme."¹ Olen koko koulutukseni ajan ihmetellyt, miksi luemme niin vähän kirjoja, mutta olen ymmärtänyt, että konkreettinen harjoittelu on korvaamatonta. Haluan oppia tekemään itse omia näytelmiä ranskalaisen teatteritaiteilija Lecoqin (1921-1956) oppien mukaan. Tarinoiden pitää koskettaa. Haluan, että yleisö pystyy samaistumaan niihin tai tunnistamaan niistä itsensä. Haluan löytää vastauksia ja näyttelemisen puhtaimmillaan mutta ennen kaikkea haluan tietää, miten tehdään näytelmä ilman käsikirjoitusta.

Kirjallisessa lopputyössäni haluan selvittää, miten Lecoqin menetelmiä soveltaen rakennetaan näytelmä ilman käsikirjoitusta, ja verrata hänen menetelmiään omaan menetelmääni tehdä taiteellinen lopputyö. Päädyin Lecoqin menetelmien seuraamiseen, sillä olen pitkälti samaa mieltä hänen oppiensä kanssa. En käytä kuitenkaan vain Lecoqin menetelmiä vaan myös opettajani; miimikko, näyttelijä ja ohjaaja Maya Tångeberg-Grischinin soveltamia oppeja. Hän on käyttänyt pääsääntöisesti Lecoqin opetusmallia mutta muokannut siitä oman tapansa opettaa. Maya käyttää opetuksessaan paljon tekniikka-aineita kuten balettia, jota taas Lecoq ei suvainnut oppilaidensa keskuudessa. Ongelmana kuitenkin on, että Lecoqilla ei ole suoranaisia ohjeita näytelmän rakentamiseen. Hänen päätehtävänä on kouluttaa näyttelijöitä. Taiteellisessa lopputyössäni olen käyttänyt näytelmän rakentamiseen vain improvisaation keinoja. Se on rakennettu siis ainoastaan improvisaatioista. Tekniikkoina olen käyttänyt pariakrobatiaa², *miimiä*³ sekä

¹ Lecoq, Jacques 2001, 98: *The Moving Body*. "No reading or reference of books can substitute for creative work. Renewed each day in the school. Beyond styles or genres, we seek to discover the *motors of play* which are at work in each territory, so that it may inspire creative work. And this creative work must always be of our time."

² Pariakrobatia on yksi sirkuksen laji. Se on lähellä akrobatiaa. Temppuja tehdään pareittain. Temppuihin tarvitaan kannattelijä sekä niin sanottu lentäjä. Temput ovat tasapainoijua sekä heittoja ja voltteja pareittain.

³ Miimi on minun käsitykseni mukaan objektien ja tapahtumien käsittelyä ilman, että objektit ovat konkreettisesti läsnä, esimerkiksi näyttelijä kiipeää korkean muurin yli ilman että lavalla on oikeasti korkeaa muuria.

*mime corporelia*⁴. Olen perehtynyt Lecoqin metodeihin mutta myös muihin metodeihin, joten tulen vertailemaan niitä toisiinsa.

Opinnäytetyöni ensimmäisissä luvuissa kirjoitan Lecoqin metodeista ja aikaisemmista kokemuksistani improvisoidun näytelmän tekemisestä. Neljännessä luvussa tarkastelen omaa tietäni valmiiseen näytelmään. Vertaan omaa tapaani sekä Lecoqin tapaa tehdä töitä ja tutkiskelen myös muiden teatteritaiteilijoiden mielipiteitä, kuten Puolalaisen draamapedagogi ja ohjaaja Grotowskin (1933-1959), sekä *corporeal miimin* luoja Decroux'n (1898). Viidennessä ja viimeisessä luvussa arvioin niin taiteellista kuin teoreettista lopputyötäni ja pohdin, mikä on ollut vaikeaa ja mitä tekisin toisin. Sitaatit tekstissä on suomentanut Johanna Lehto.

2 Improvisaatio metodina

2.1 Inspiraation etsiminen

Lecoqin mukaan ensimmäinen askel kohti fyysistä improvisoitua näytelmää on varmistaa, että vartalo on ”neutraali”⁵. On siis häivyttävä kaikki henkilökohtaiset tavat, kuten kulmien rypistäminen tai nenän niiskuttelu. On löydettävä oma persoonallinen ”neutraali vartalo”, johon voi jatkossa työstää hahmoja. Lecoq kirjoittaa: ”Jokaisen naamion alla on neutraali naamio, joka tukee kaikkia muita. Kun opiskelija on kokenut tämän neutraalin aloituspuheen, hänen ruumiinsa vapautuu kuin paljas sivu, jolle draama voidaan piirtää.”⁶ Kyseessä ei ole neutraalin hahmon saavuttaminen vaan näyttelijän saaminen tietoiseksi oman vartalon käyttäytymisestä ja sen hallitsemisesta. Jos näyttelijät ovat opiskelleet Lecoqin metodeja, ei tämän vaiheen läpikäyminen ole mielestäni olennaista. Minun kohdallani tämä vaihe oli todella tärkeä, ja se auttoi minua huomaamaan tapoja, joita en edes tiennyt minulla olevan. Koin olevani ammattitaitoisempi, kun olin omaksunut neutraalin maskin.

⁴ Etienne Decrouxin kehittämä metodi missä treenattiin vartalonosien eristystä. Koulun koulutukseen kuului tekniikkaa, improvisaatiota, sekä Decrouxin kehittämiä repertuaareja

⁵ Lecoq, Jacques 2001, 36: *The Moving Body*. Lecoqin kehittämä käsite ja metodi.

⁶ Lecoq, Jacques 2001, 36: *The Moving Body*. ”Beneath every mask, there is a neutral mask supporting all the others.-- When a student has experienced this neutral starting point his body will be freed, like a blank page on which drama can be inscribed”

Kun kyseessä on projekti, jossa on tietoisesti valittu olla käyttämättä valmista käsikirjoitusta, on materiaalin kerääminen olennaista. Inspiraation lähteeksi käy melkein mikä tahansa. Kirjasta voi hakea inspiroivia hahmoja, tekstejä, tunnelmia, tarinoita, ajankohtia tai vaikkapa suhdesotkuja. Yksi voi inspiroitua elokuvasta, näytelmästä, musiikista, melodiasta tai sanoituksista, ja toinen hakee inspiraatiota seuraamalla ihmisiä kaupungilla tai vaikkapa etsimällä erilaisia vaatteita tai kenkiä. Materiaalia voi hakea myös perusimprovisaatioista⁷, kuten väreistä ja eläimistä. Perusimprovisaatiossa asiat esitetään niin, kuin ne itse koetaan. Inspiraatiota voi etsiä myös eri elementeistä, kuten vedestä ja tuulesta, tai tunteista ja eri materiaaleista, kuten puusta tai paperista.

Kun materiaalia on kerätty tarpeeksi, voidaan alkaa miettiä improvisaation aiheita sekä aihepiirejä, joiden ympärillä improvisoidaan. Aiheiden ei missään nimessä tarvitse olla monimutkaisia, kunhan ne ovat inspiroivia. On myös tärkeää päättää, minkä tyylistä produktiota ollaan tekemässä. Kun inspiraatiota on kerätty tarpeeksi, voidaan aloittaa keskittyminen fyysiseen työhön.

2.2 Improvisaation aloittaminen

”Be quiet, and theatre will be born!”⁸

Opinnoissani olen alusta asti harjoitellut sanatonta improvisaatiota. Äänen käyttäminen on sallittua, mutta improvisaation tulisi edetä ilman tekstiä sekä pantomiimin⁹ elementtejä. Lecoq korostaa, kuinka helposti tunteiden ja tekojen alkuperä unohtuu, kun unohdamme vartalon ja keskitymme vain puhumiseen.¹⁰ Tekojen ja tunteiden ydin tulee paremmin esiin ja puhumattomuus antaa improvisoinnille autenttisuutta. Ilman puhetta improvisaatio on puhdas ja koruton. Opettajani Maya Tångeberg-Grischin sanoo, että sanojen tulisi olla vartalon jatke eikä toisinpäin. Jos näyttelijä tietää, mistä lihasmuistin liikkeet tulevat, voidaan sanat vain yhdistää liikkeen jatkoksi.

⁷ Improvisoidaan esimerkiksi värejä, eläimiä tai luonnon elementtejä kuten vettä tai mutaa. Päämääränä on välittää katsojalle esimerkiksi väri punainen sellaisenaan kuin sen itse kokee. Improvisoijan tulisi oppia tunnistamaan eri elementtien energioita.

⁸ Lecoq, Jacques 2001, 35: *The Moving Body*. ”Ole hiljaa, ja teatteri syntyy.”

⁹ Pantomiimi on elekielinen ja sanaton esittämistekniikka. Pantomiimi on kerrontaa. Kun tavallisessa miimissä miimikko näyttää kuinka raskasta on työntää kiveä, niin pantomiimikko *kertoo* kuinka raskasta on työntää kiveä.

¹⁰ Lecoq, Jacques 2001, 29: *The Moving Body*.

Improvisoinnissa tärkeintä on olla avoin, estoton ja leikkisä. Murray¹¹ tiivistää kirjassaan, että ”Lecoqille ja Gaulierille¹² näyttelemisen ilo ei ole vain jonkinlaista nautinnonhaluista hulluttelua, jossa hauskanpito on luovuuden ja tehokkaan näyttelemisen avain. Näyttelemisen taidossa on enemmänkin kyse avoimuudesta sekä valmiudesta tarkastella tietyn hetken olosuhteita ilman älyllistä ’muokkausta’, tutkimuksen kohteessa olevaan tyyliin tai teatterimuotoon liittyviä sääntöjä tai odotuksia hyödyntäen”.¹³ Tästä en ole ihan samaa mieltä. Minusta hyvän näyttelijän on pystyttävä hulluttelemaan ja tekemään tyhmiäkin asioita. Teatterin vakavasti ottaminen ei tarkoita, että pitää olla tosikko koko ajan. Minusta ammattinäyttelijän erottaa amatööristä hänen kykynsä lopettaa hulluttelu vaadittaessa ja keskittyä johonkin muuhun. On siis osattava keskittyä olennaiseen, mikä voi joskus olla nautinnonhaluista hulluttelua. On kuitenkin tärkeää olla tuomitsematta hetkessä itseään tai muita.

Kun on kyse ”fyysisestä teatterista”, ovat mahdollisen rekvisiitan tai lavasteiden etsiminen ja kokeileminen ajankohtaisia jo improvisointivaiheessa. Rekvisiittaa on käytettävä jo aikaisessa harjoitusvaiheessa, oli se sitten hame, pöytä tai matkalaukku. Rekvisiitta ei minun mielestäni ole vain materiaalia, vaan se on ikään kuin vastanäyttelijä. Sitä pitää kohdella kuin se olisi yksi näyttelijöistä: kunnioittavasti ja älykkäästi. Harava ei ole pelkkä harava, vaan se voi muokkautua taitavan näyttelijän käsissä miksi tahansa, ja sen muuntautumiskykyä tulisikin kokeilla monesta eri näkökulmasta. Mitä enemmän ”persoonallisuuksia” haravalla on, sitä enemmän on myös vastanäyttelijöitä. Rekvisiittaa pitää siis hyödyntää jo aikaisessa vaiheessa, että sillä keksittäisiin mahdollisimman paljon tekemistä. Kun henkilökohtaiset tavat on karsittu pois ja pelisäännöt tehty selviksi, on aika aloittaa improvisaatio.

Improvisoinnin aika on siis koittanut. Työt on aloitettava lattialla. Kaikki inspiraation lähteet, joita aikaisemmin etsittiin, otetaan nyt käyttöön ja sovelletaan improvisaatioihin. Aloitetaan työskentely aiheiden ja tilanteiden ympärillä, ja improvisoidaan eri teemojen, paikkojen, statuksien tai vaatteiden kanssa. Tämän vaiheen päämääränä on kerätä niin

¹¹ Simon Henderson, taitelija nimeltään Simon Murray luennoi teatterista ja esiintymisestä Glasgowin yliopistossa. Hän on myös fyysisen- ja visuaalisen teatterin esiintyjä sekä ohjaaja.

¹² Philippe Gaulier syntyi Pariisissa 1943. On yksi École Philippe Gaulier teatteri koulun perustajista. Opiskeli Lecoqin oppilaana 1965 – 1967. Toimi sen jälkeen opettajana koulussa École Jacques Lecoq vuosina 1976-1980.

¹³ Murray, Simon 2003,50: *Jacques Lecoq*. ”...for Lecoq and Gaulier the pleasure of play is not simply some kind of self-indulgent tomfoolery where having a wonderful time is the key to creativity and effective acting. Rather, an ability to play is more about openness, a rediness to explore the circumstances of the moment without intellectual ‘editing’ , but with a set of rules or expectations germane to the style or form of theatre under investigation.”

paljon materiaalia kuin mahdollista. Improvisoinnin jälkeen kirjataan parhaimmat hetket muistiin ja jatketaan uudella improvisaatiolla. Tätä vaihetta saattaa kestää päiviä tai jopa viikkoja, riippuen aikataulusta. Kyseessä on kuitenkin tärkeä vaihe, sillä näistä tähtihetkistä rakennetaan itse näytelmä.

Kun materiaalia on kertynyt tarpeeksi, alkaa uusintakierros. Improvisaatioiden parhaat palat tehdään uudestaan joko samalla tavalla tai eri elementtejä vaihtaen. Voidaan vaihtaa esimerkiksi roolia, tilannetta tai paikkaa. Tarkoituksena on kuitenkin saman improvisaation henkiin herättäminen, minkä mahdollisuudet ovat kenties aiempaa paremmat. Uusintakierroksia voi olla monia, ja tärkeää on jokaisen improvisoinnin jälkeen kirjata muistiin, mitkä asiat toimivat ja mikä eivät ja ennen kaikkea miksi ne toimivat tai eivät toimi. Tässä vaiheessa kaikki materiaali, mitä improvisoinnilla on kerätty, on vain yhtä suurta massaa. Ei ole tarinaa, vaan on vain yksittäisiä kohtauksia, jotka pitäisi yhdistää toimivaksi kokonaisuudeksi.

2.3 Kohtauksien valinta

Kaikkien improvisaatioiden sekä uusintakierroksien jälkeen koittaa kriittinen ja mielestäni hyvin vaikea vaihe: palapelin kokoaminen. On valittava oikeat kohtaukset oikeisiin paikkoihin. On yritettävä rakentaa annetuista paloista dramaturgisesti ja dramaattisesti toimiva kokonaisuus. Dramaturgisen linjan tulee mielestäni sisältää:

- a) roolihahmojen sekä tilanteen esittely
- b) konflikti
- c) huipentuma
- d) hetki ennen loppua, jolloin kaikkea ei ole vielä selvitetty.

Kohtauksia yhdistellään, käännetään ja väännetään. Niitä tarkastellaan edestä ja takaa. Niitä kokeillaan ja hylätään. Niitä rakennetaan uudestaan, ja niihin petytään. Minusta pitää käydä läpi niin monta vaihtoehtoa kohtauksien yhdistämiseksi kuin mahdollista. Jossain vaiheessa alkaa välistä kuitenkin pilkistää tarina. Sitten kohtauksia kokeillaan uudestaan ja uudestaan. Yksi Lecoqin pääopetuksia on, että vaikka näytelmä olisi kuinka abstrakti, se ei

koskaan saa menettää kontaktia oikeaan maailmaan.¹⁴ Lecoq on saanut minut ymmärtämään, miksi en ole ymmärtänyt abstrakteja näytelmiä. Minun mielestäni niiden pitää jollain tavalla olla tunnistettavissa. Näytelmässä täytyy olla jokin logiikka. Voi olla hyvin loogista, että hahmot asuvat leivänpaahtimessa ja syövät enkeleitä iltapalaksi, mutta loogisuus tässä tapauksessa perustuu siihen, että me oikeassa elämässäkin asumme jossain ja syömme iltapalaksi jotain. Dramaturginen linja täytyy löytyä, sillä minun mielestäni näytelmä, joka on abstrakti vain ollakseen abstrakti, ei ole enää teatteria. Jotta esityksen kulku olisi mahdollisimman sujuvaa, kohtauksien tulisi olla hyvin harjoiteltuja, ja vaihtojen tulisi vain sulautua yhteen.

2.4 Muokkaus

Vuorossa on seuraavaksi harjoitusosuus, jonka aikana kohtauksia toistetaan uudestaan ja uudestaan sekä muokataan paremmiksi ja toimivammiksi kokonaisuuksiksi. Tämä on myös se hetki, kun kohtauksien välille rakennetaan siltoja. Silloilla tarkoitan kahden eri kohtauksen yhdistämistä. Niiden tulisi olla johdonmukaisia ja tarinaa eteenpäin vieviä mielenkiintoisia hetkiä. Ne ovat pienen pieniä kohtauksia, jotka epätoimivuudellaan voivat pilata koko menneen tai tulevan kohtauksen.

Muokkaukseen kuuluu myös pukujen valinta ja parantelu. Kaikki rekvisiitta, kengistä hiussomisteisiin, on valittava huolella. Kaiken materiaalin tulee sointua yhteen rekvisiitan kanssa. Jos jokin elementti kuitenkin erottuu joukosta, tulee sillä olla jokin merkitys. Esimerkiksi neljännen vuosikurssin alussa tehdyssä *The Crowded Head of Miss Mathilda* -näytelmässä ainoa iso rekvisiitta, jota käytettiin, oli tuoli. Se symboloi porttia Mathildan omaan päänsisäiseen maailmaan.

Suurin urakka on kuitenkin kohtauksien harjoittelussa ja hiomisessa. Jos näytelmässä käytetään esimerkiksi taistelukohtauksia tai akrobaattisia elementtejä, on ne teknisesti harjoiteltava niin sujuviksi, että näyttelijä voi keskittyä kohtauksen aikana myös varsinaiseen näyttelemiseen. Koreografian pitää tulla lihassuistista niin, että sen voi tehdä melkein unissaankin. Tekniikan pitää olla täydellinen, tai katsoja kiinnittää huomiota väärään asiaan. Kouluni onkin tarjonnut minulle mahdollisuuden harjoitella tekniikka-aineita, ja se on antanut minulle myös esimakua improvisoitujen näytelmien työtavoista.

¹⁴ Lecoq, Jacques 2001, 29: *The Moving Body*.

3 Aikaisemmat kokemukset

3.1 Drömd - ett familjealbum

Minulla on kouluajaltani kaksi kokemusta improvisoiduista näytelmistä. Toisella vuosikurssilla opettajamme Maya Tångeberg-Grischin halusi meidän oppivan uudenlaisen tavan tehdä näytelmää. Sovelsimme Lecoqin oppeja ja improvisoimme koko näytelmän. Meidän tuli lukea kaksi kirjaa, August Strindbergin *Uninäytelmä* sekä Bruno Schultzin *The Street of Crocodiles*. Maya kertoi meille, että näytelmä on näiden kahden kirjan sekoitus, ja me saisisimme hänen laatimansa käsikirjoituksen vasta myöhään prosessissa. Mitään rooleja ei jaettu, vaan improvisaatiot aloitettiin eri teemojen, paikkojen ja tilanteiden ympärillä. Improvisaatiotehtävä saattoi olla esimerkiksi seuraava: ”Olette kangaskaupassa, siellä on hurja alennusmyynti. Te haluatte ehtiä ostamaan mahdollisimman paljon kankaita, ennen kuin muut kerkeävät ennen teitä.” Improvisaatioiden parhaat palat kirjoitettiin muistiin, samat teemat ja kohtaukset tehtiin aina uudestaan ja uudestaan henkilöitä ja rooleja vaihtaen. Eri improvisaatioita oli niin paljon, että oli välillä vaikea muistaa, mitä edellisellä kerralla oli tehty. Hyvä puoli piilee estottomuudessa. Improvisoimme niin paljon, ettei epäonnistumisista tarvinnut huolehtia, sillä hetken päästä teimme taas jotain uutta, ja huonot hetket unohdettiin. Huomasin että improvisaatioiden salaisuus piilee kuitenkin sattumissa, sillä sattumista voi kehittyä jopa kokonainen kohtaus. Esimerkiksi yhdessä improvisaatioissa jostain vaateen taskusta tipahti sattumalta vihreä vanha kuivunut marmeladikuula. Näyttelijä käytti sitä improvisaatioissa, ja siitä tuli iso osa hahmon dramaattista kaarta.

Objekteina käytimme teatterissa käytettäviä irtoseiniä eli sermejä sekä vaatekaappia. Käytimme tuntikausia improvisoiden ja tutkien, miksi sermit voisivat muuttua. Ne loivat näytelmässä yleensä maisemat ja ympäristön. Ne olivat muun muassa kangaskaupan hyllyt ja seinät, liikkuva linna ja suuri ruokapöytä. Roolit rakennettiin improvisoitujen tilanteiden sekä kenkien avulla. Kaikki saivat kokeilla eri kenkiä, jotka inspiroivat löytämään hahmon. Olimme jo aloittaneet itse harjoitusvaiheen, kun Maya ensimmäisen kerran näytti meille käsikirjoitusta. Sekin oli vain paperi, jossa luki kohtaukset ja niiden järjestys – sisällönhän me jo tiesimme.

Näytelmässä oli kaksi perhettä, joilla kummallakin oli oma musiikkinsa. Suurin osa kohtauksista oli sovitettu musiikin kanssa yhteen, ja joka kohtauksella oli oma lavastuksensa. Tämä tarkoitti sitä, että kaikki näyttelijät olivat koko näytelmän ajan lavalla, kulissien takana tai liikuttamassa kulisseeja. *Ajoitus* oli tämän näytelmän avainsanoja, ja kohtauksien vaihtoharjoituksia hiottiin usein yömyöhään. Kokemus oli hämmentävä ja sekava, sillä näytelmän päästä tai hännästä ei loppumetreillä ollut tietoaakaan. Projekti oli opettava, sillä oivalsin, ettei hyvän näytelmän rakentamiseen tarvita perinteistä käsikirjoitusta. Tai ettei käsikirjoitusta tarvitse tulkita juuri niin kuin käsikirjoittaja on sen kirjoittanut. Oivalsin, ettei käsikirjoittajan mielipiteistä tulisi välittää lainkaan, vaan tärkeintä oli tehdä tarinasta oma tulkinta. Näytelmästämmme tulikin omalaatuinen, absurdi, hyvä sekä toimiva.

3.2 The Crowded Head of Miss Mathilda

Corporeal mime -näyttelijä Reetta Honkakoski, koulun entinen oppilas, piti koko luokalle *corporeal mime* -kurssin keväällä 2010 ja uudestaan syksyllä 2011. Toisen kurssin aikana hän myös ohjasi näytelmän *The Crowded Head of Miss Mathilda*. Reetta antoi meille inspiraation lähteeksi Lewis Carrollin (1832) teoksen *Liisa ihmemaassa* sekä italialaisen Achille Campanilen¹⁵ näytelmän *The big bun*. *Liisa ihmemaassa* -teoksen kohdalla hän ei halunnut, että keskitymme itse tarinaan. Sen sijaan tarkoitus oli, että yrittäisimme löytää fyysisiä kuvia. Reetta halusi, että keskitymme henkilöihin, niiden ulkomuotoon, käyttäytymiseen ja liikkumiseen. *The big bun*in kohdalla meidän tuli keskittyä ilmapiiriin ja tunnetiloihin. Kun työt lattialla alkoivat, Reetta halusi meidän keskustelevan yksinäisyydestä ryhmissä. Improvisaatioiden alkaessa hän jakoi meidät ryhmiin ja antoi teeman, kuten vainoharhaisuus tai yksinäisyys. Hän antoi meille 30 minuuttia aikaa työstää kohtauksia, jotka meidän tuli itseksemme tehdä, ja näyttää ne sitten vuorotellen toisillemme. Improvisaatiotehtävä saattoi myös olla seuraava: ”olet lääkäri ja tutkit potilastasi”. Reetta antoi kritiikkiä ja vinkkejä siitä, miten kohtausta voisi jatkaa ja kehittää. Meidän tuli jatkuvasti etsiä uusia inspiraation lähteitä, esimerkiksi katsomalla mustavalkoisia elokuvia ja vaatteita etsimällä. Vaatteiden, kenkien ja rekvisiitan merkitys oli suuri. Asukokonaisuuden piti olla täydellinen, pelkät kengät eivät riittäneet. Asun piti olla hieman absurdi, mutta kuitenkin oikeasta elämästä. Yhtäkään improvisaatiota ei saanut

¹⁵ Achille Campanile syntyi 1899 Italiassa. Hän oli kirjailija, näytelmäkirjailija sekä journalisti. Tuli tunnetuksi surrealistisesta huumoristaan.

tehdä ilman asua. Mikäli asu ei toiminut, piti heti hankkia uusi. Reetta halusi, että työstämme vanhoja improvisaatioita samalla kun loimme uusia. Hän saattoi sanoa, että hän haluaa kohtauksen, jossa tuoli ja Mathilda lentävät, tai että ”olette kaikki juhlassa, missä tanssitaan seuratanseja”. Loppuaikana harjoittelimme hänen kanssaan tiettyjä kohtauksia. Eräänä päivänä Reetta kertoi, että teemme läpimenon seuraavilla kohtauksilla hänen valitsemassaan järjestyksessä. Näytelmä oli siinä, vain sillat keksittiin kohtauksien väliin, ja näytelmä oli valmis.

Koko projekti oli minulle avartava kokemus. Aluksi oli hämmentävää, ettemme tieneet, mitä Reetta improvisaatioista haki. Emme tieneet pitikö meidän käyttää Decroux'n kehittämää tekniikkaa, jota Reetta oli meille opettanut, vai saisimmeko improvisoida niin kuin ennenkin. Väärinkäsityksiltäkään ei vältytty. Improvisoimme paljon koomisia kohtauksia, kunnes ilmeni, että Reetta halusi löytää meidän lyyrisen puolemme. Jatkossa ilmeni, että hän halusi meidän käyttävän hienostunutta huumoria ja pyrkivän niin kauas ”pissakakkahuumorista” kuin mahdollista. Väärinkäsityksien jälkeen alkoi yhteistyö sujua.

Drömd - ett familjealbum ja *The Crowded Head of Miss Mathilda* antoivat meille hyvän perustan alkaa työstämään omaa improvisoitua produktiota. Tiesimme, ettemme halunneet tehdä niin sekavaa tarinaa kuin *Drömd*. Halusimme hakea inspiraatiota puvuista samalla tavalla kuin *Mathildassa*. Karsimme elementit, joita emme halunneet käyttää, ja haalimme ideoita, joita halusimme kokeilla omassa työssämme.

4 Lopputyöprosessi

4.1 Aloitus ja ideoiden keräys

Tein taiteellisen lopputyöni yhdessä opiskeluystäväni Julia Johanssonin kanssa. Olimme Julian kanssa jo aikaisemminkin tehneet pieniä projekteja koulun ulkopuolella, kuten Clown-numeron lapsille. Aloitimme projektin Barcelonassa marraskuun puolessa välissä 2010. Olimme alunperin lukeneet muutamia kirjoja ja tekstejä löytääksemme tarinan, jota alkaisimme tehdä. Yksikään teksteistä ei kuitenkaan inspiroinut tai tehnyt vaikutusta, joten

jo kesällä 2010 päätimme olla käyttämättä valmista tarinaa tai käsikirjoitusta. Halusimme tehdä puhtaasti omannäköisen teoksen. Viimein Decroux'n esittämä kysymys sai meidät inspiroitumaan. Decroux pohtii kirjassaan: ”Mitä näyttelijä voi tehdä ilman käsikirjoitusta, esiintymisasua, valaistusta, musiikkia ja koreografiaa? Jäljelle jää näyttelijäntaide.”¹⁶ Olen jo kauan miettinyt, mitä näyttelemisen ja näyttelijän taito pohjimmiltaan ovat. Uhmasimme Decroux'n oppeja jo alkumetreillä, sillä olimme jo aiemmin päättäneet käyttää jotain objektia. Decroux ei kiellä objektien käyttöä näytelmissä tai roolihahmoilla, vaan näyttelijän koulutusvaiheessa. Minun mielestäni Decroux'n ajatukset ovat verrattavissa Lecoqin neutraaliin maskiin. Kummankin päämääränä on tarkastella, mitä näyttelijälle jää jäljelle, kun hänet riisutaan kaikesta ylimääräisestä.

Koska alkuperäinen ajatus käyttää trapetsia ei käynyt toteen, päädyimme ratkaisuun käyttää pöytää. Olimme hyvin avoimia, emmekä halunneet suunnitella liikaa. Tiesimme, että hahmot voisivat olla siskoksia, mutta pidimme myös muut vaihtoehdot avoimina.

Ainoat asiat, jotka olimme päättäneet ennen projektin aloittamista Barcelonassa, olivat aamurutiinit keittiössä sekä pöydän käyttäminen. Kuuntelimme myös musiikkivaihtoehtoja, sillä halusimme käyttää musiikkia projektissa. Vielä Suomessa ollessamme kuuntelimme paljon suomalaista sekä skandinaavista kansanmusiikkia inspiroidaksemme itseämme. Emme olleet tehneet mitään suuria päätöksiä, vaan annoimme virran viedä.

4.2 Lopputyössä käytetyt tekniikat

- Jammailla.

Jammailla on Mayan laatima termi, jonka hän on lainannut jazzin terminologiasta. Hän tarkoittaa sillä improvisointia jollain materiaalilla tai hahmolla. Improvisointi jatkuu ja jatkuu, kunnes siitä alkaa tulla jotain uutta. Esimerkki: improvisoimme hahmoillamme teeman aamurutiinit ympärillä.

- Improvisaatio päämäärällä.

Stanislavskin (1863) kehittämä metodi. Esimerkki: ”Minun pitää saada siskon tuoli. Mitä ja miten teen, että saavutan päämäärän?”

¹⁶ Leabhart, Thomas 2007, 55: *Etienne Decroux*. ”...What can an actor do without script, costume, décor, lightning, music and choreography? Whatever remained became the *actor art*.”

- Improvisaatio objektin kanssa.

Myös Lecoqin käyttämä tekniikka. Esimerkki: ”Minulla on tuoli. Millä eri tavoin voin käyttää sitä, ja voiko se muuttua muuksi kuin tuoliksi?”

- Perusimprovisaatio

Perusimprovisaatio on myös Lecoqin käyttämä tekniikka. Improvisoidaan esimerkiksi värejä, eläimiä tai luonnon elementtejä kuten vettä tai mutaa. Päämääränä on välittää katsojalle esimerkiksi väri punainen sellaisena, kuin sen itse kokee. Improvisoijan tulisi oppia tunnistamaan eri elementtien rytmejä sekä energioita.

Luetteloin perusmuodoissaan improvisaatiot, joita muokkasimme ja yhdistelimme tarpeemme mukaan. Saatoimme esimerkiksi improvisoida seuraavan säännön ohjaamana: ”sinun pitää vahingossa tappaa siskosi pöydän avulla”. Ennen kuin saatoimme aloittaa improvisaatioita, tuli meidän ensin kerätä materiaalia sekä ideoita.

4.3 Työt Barcelonassa

Olimme valinneet opinnonohjaajan Barcelonasta. Lensimme sinne jo viikkoa aikaisemmin aloittaaksemme työt itse, ennen ohjaajaa. Emme olleet Julian kanssa löytäneet sopivaa harjoituspaikkaa, joten alkuajat harjoittelimme taiteilijoiden valtaamassa hylätyssä hallissa. Hallin käyttäminen ei maksanut mitään ja sitä saivat käyttää kaikki halukkaat, mikä merkitsi taitavien sirkusartistien lisäksi myös nuorisoa kadulta. Akrobatiavälineet ja tilat olivat hyvät, mutta niin kutsuttu draama- ja tanssisali olikin täynnä romua oleva halli, jossa oli kylmä betonilattia. Ihmiset liikkuvat miten halusivat, ja seinät olivat kangasta. Improvisaatiolle olennainen keskittymisen olotila oli todella vaikeaa saavuttaa kyseisessä paikassa.

Oli myös haastavaa aloittaa työt lattialla. Emme osanneet päättää minkälaisilla improvisaatioilla aloittaisimme ja kuinka niitä arvioisimme. Ajatus siitä, että ihan itseksemme improvisoisimme tyhjässä huoneessa, tuntui hieman hullunkuriselta.

Aloitimme kuitenkin perusimprovisaatioilla: yksi istuu tuolilla, toinen tulee sisään ja haluaa istua tuolille. (Kaikki improvisaatiot on lueteltuna sivulla 10 ja 11.) Jammaillimme esimerkiksi aamurutiini-teeman ympärillä. Emme seuranneet kirjaimellisesti Lecoqin oppeja alussa, sillä teksti hiipi improvisaatioihin jo heti alkumetreillä. Toki teimme improvisaatioita ilman tekstiä, mutta alkuhankaluudet johtuivat varmaan osaksi siitä, ettemme tieneet, mistä sanat ja teot tulivat. Vartalo ei ollut läsnä. Häiriötekijät ja omituinen ilmapiiri kuitenkin johtivat siihen, että improvisaatiot eivät toteutuneet toivotulla tavalla. Päätimme keskittyä elementteihin, jotka tiesimme osaavamme: tekniikkaan ja pöydän hallitsemiseen. Lecoq kirjoittaa ”Tässä näyttelemisen tarkoittaa mahdollisuutta rikastuttaa mimiikan ympärillä olevia merkityksiä, tapahtui se sitten esineiden, käsikirjoituksen tai toisen esiintyjän avulla. Tämä on sitä aluetta, jolla esimerkiksi teen valmistamiseen, tupakan polttamiseen tai tuolin siirtämiseen voidaan perehtyä fyysisesti monella eri tavalla. Tämä on myös sitä maastoa joka liittyy meidän tiettyihin elävän taiteen tai performanssitaitteen elementteihin, joiden kohdalla materiaalien ja esineiden käsitteleminen ja tutkiminen voivat olla performatiivisen prosessin kannalta keskeisiä asioita.”¹⁷

Lecoqin mielestä kaikki, mitä lavalla käytetään, tulisi tutkia perin pohjin. Mikään ei ole vain sitä, miltä se näyttää. Halusimme myös tutkia kaikki pöydän muuntautumismahdollisuudet. Koska jammailu ei tuottanut tulosta, aloitimme rajatuilla harjoituksilla. Rajatuilla harjoituksilla tarkoitan improvisaatiota selvillä säännöillä. Olin oppinut läksyni: toimin improvisaatiotilanteissa parhaiten, kun tehtävässä on selvät säännöt. Kokeilimme myös kontakti-improvisaatiota, jossa toisen paino otetaan vastaan. Koska minä olen huomattavasti isompi kuin Julia, oli tämä tehtävä tietysti minulle haaste. En uskaltanut päästää koko painoani Julialle. Julia kehotti minua rentoutumaan, ja improvisaatioista tuli paljon vartenotettavaa materiaalia. Improvisoimme ja mietimme eri teemoja ja dramaturgiamahdollisuuksia jo improvisoiduista paloista. Kokosimme ensimmäisen luonnoksen tarinasta. Osa kohtauksista meillä jo oli, mutta loput oli vielä improvisoitava. Meillä oli siis vihdoinkin ja viimein jotain näytettävää opinnonohjaajallemme.

¹⁷ Murray, Simon 2003, 67: *Jacques Lecoq* "Here play seems to be about the possibility of enriching the available meanings around any particular piece of theatrical business, whether with objects, script or another performer. This is the territory where making a cup of tea, smoking a cigarette or moving a chair, for example, can be explored –physically -in any number of ways. This is also the terrain that connects us laterally to certain elements of live or performance art, where the handling and exploration of materials and objects may be central to the performative process“.

4.4 Opinnonohjaaja Sophie Kasser

Julia Johansson osallistui kesällä 2010 *corporeal mime* -workshopiin Barcelonassa ja tapasi opettaja Sophie Kasserin¹⁸. Oli Julian idea ehdottaa Sophielle tarjousta ohjata lopputyötämme. Olimme kummatkin tyytyväisiä *The Crowded Head of Miss Mathildaan* ja *corporeal miimin* työskentelytapaan, joten päädyimme yksimielisesti valitsemaan Sophien. Hänen työskentelytapansa muistutti enemmän Reetan tapaa ohjata kuin Mayan. Sophie painotti aina, että kaiken, mitä teemme, tulisi olla aitoa. Kaiken, mitä tekisimme, tulisi tuntua. Jos olet vihainen, tulisi sinun tuntea vihaa, että voit viestiä sen mahdollisimman aidosti yleisölle. Maya puolestaan on aina sanonut, ettei välttämättä tarvitse tuntoa, kunhan yleisö tuntee. Tärkeintä Mayan mukaan on olla spontaani. Olimme hämmentyneitä. Oliko spontaanisuus aitoutta vai aitous spontaanisuutta? Yritimme olla ajattelematta liikaa, teimme vain parhaamme.

Sophien työtapana erosi Mayasta ja Lecoqista esimerkiksi siinä, että hän halusi, että saisimme heti alussa puhua, jos siltä tuntui. Aloitimme puhumalla, mutta myöhemmin suurin osa puheesta otettiin pois. Sophie ihmetteli, minkä takia minä teen jatkuvasti niin suuria liikkeitä ja reaktioita. Hän painotti, että liikkeen alkuperän tulisi olla aito. Sophie pohti, annoinko itselleni luvan tuntoa oikeasti. Sophie myös korosti jatkuvasti, että minun tulisi rauhoittua liikkeiteni suuruuden kanssa. Lopulta hän kielsi suuret liikkeet kokonaan. Sophie kuitenkin antoi meille mahtavan alun. Ensimmäiseksi, kun kerroimme lukuisista ideoista ja vähäisistä suunnitelmista, hän käski meidän välittömästi rajata suunnitelmamme ja päättää niin paljon kuin mahdollista. Pidimme Sophien mielestä liian monta ovea auki, ja liika avoimuus tulisi Sophien mukaan vaikeuttamaan prosessia. Jos on liian paljon valinnanvaraa, ei tiedä mistä aloittaa.

Sophie antoi meille konkreettisia tehtäviä. Julian piti seisoa pöydällä, ja minun piti yrittää saada hänet alas. Oli Sophien idea ottaa mukaan kaksi tuolia. Me myös työstimme roolihahmoja yksitellen jo aikaisessa vaiheessa, mutta Sophie muistutti, ettemme saa toistaiseksi jäädä rooleihin kiinni. Meidän tuli improvisoida vapaasti ilman, että muistutimme itseämme jatkuvasti siitä, kuinka roolihahmon tulisi kävellä tai olla.

Olimme Julian kanssa mieltyneet Reetta Honkakosken ohjauksessa pukuihin, jotka otettiin antamaan inspiraatiota jo aikaisessa vaiheessa. Sophie kannusti ja suositteli asujen

¹⁸ On valmistunut International school of corporeal mime in London koulusta. Sophie on yksi pääopettajista Corporeal mim koulun Moveo- Centro de formación y creación teatro de gesto y mimo corporal dramático'ssa.

hankkimista niin nopeasti kuin mahdollista. Meillä oli vahva visio siitä, miltä pukujen tulisi näyttää. Kiersimme päiviä Barcelonan vintage¹⁹-liikkeissä sekä kirpputoreilla etsien oikeanlaisia sekä liikkeeseen soveltuvia mekkoja. Kun oikeat mekot löytyivät, tuli meidän miettiä tarkasti, mitä me niistä halusimme ja kuinka käyttäytyisimme pukujen kanssa. Meillä oli myös idea, että laittaisimme puvut päälle vasta lavalla, joten harjoittelimme tuntikausia tapoja, miten puvut voi pukea päälle. Pukuja piti myös muokata tyyliimme sopivammiksi. Minun pukuuni ommeltiin esimerkiksi seitsemän metriä lisää pitsiä, jotta kontrasti Julian pukuun olisi suurempi. Julian pukua puolestaan piti lyhentää, että hän pystyi suorittamaan akrobatialiikkeet ilman hameen aiheuttamia esteitä.

4.5 Roolin löytäminen

Kolmannella luokalla meidän tuli matkustaa Euroopan ulkopuolelle opiskelemaan tanssitaiteita teatterilajeja. Minä matkustin Intiaan opiskelemaan mohiniyattamia²⁰ ja Julia Kiinaan opiskelemaan Peking-oopperaa.²¹ Huomasimme jo talvella 2010, että mohiniyattamin pehmeät liikkeet luovat mielenkiintoisen kontrastin Peking oopperan nopeille ja teräville liikkeille. Mielessämme oli siis jo alusta alkaen, että minä tekisin pehmeän roolin ja Julia kovan. Koska tarina kertoi siskoksista, päätimme että Julia on katkera pikkusisko ja käyttää Peking-oopperan rytmiä ja tekniikkaa hyväkseen. Minä puolestaan olisin haaveileva ja itsekeskeinen isosisko pehmeine mohiniyattam-liikkeitteni kanssa.

Sophie muistutti jatkuvasti, että improvisointivaiheessa tulee hahmojen pystyä tekemään mitä vain. Klassista ”minun hahmoni ei osaa tehdä tätä” -lausetta ei saanut käyttää. Sophie sanoi, että kieltäminen vain jarruttaisi kehitystä ja että hahmojen estot voi kehittää jälkeensä. Hän myös painotti, ettemme improvisointivaiheessa saisi ajatella liikaa hahmojen tapaa liikkua. Tämä johti myöhemässä vaiheessa siihen, että huomasin seisovani täysin omana itsenäni lavalla ja oli suuren työn takana pitää hahmon kehonkieli.

En halunnut, että olisin liian mohiniyattamainen, valitsin siis tyylistä tutun pehmeän kävelytyylin, käsien asennon sekä käden heilutuksen kävelyn aikana. Käytin myös muutamaa tanssiasentoa, jota opiskelun aikana olin oppinut. Fyysisessä teatterityylissä on tärkeää painopisteen vaihtaminen tarinan edetessä. Käytin myös mohiniyattamin pehmeitä ylävartalon liikkeitä painopisteen vaihtamiseen. Haaste mohiniyattamin käytössä oli hetket,

¹⁹ Kauppa missä myydään vanhoja käytettyjä klassikko vaatteita tietyiltä vuosikymmeniltä.

²⁰ Mohiniyattam on Intialainen, Keralan osavaltiossa tanssittava, perinnetanssi. Se on pehmeää, hidasta sekä erittäin naisellista. Mohiniyattamia on verrattu riisipeltojen liikkeeseen tuulessa.

²¹ Peking opera on perinteinen kiinalainen teatterimuoto jossa yhdistetään musiikkia, laulua, miimiä, tanssia sekä akrobatiaa.

jolloin roolihahmoni suuttui. Jouduin kehittämään aggressiivisen mohiniyattam-version, jotta hahmon elekieli säilyisi suuttumisesta huolimatta. Suurin haaste oli kuitenkin roolihahmon pitäminen myös akrobatiatempujen aikana, sillä nostajana/alamiehenä oli minun vartaloni oltava tietyssä asennossa, että Julia pystyi kiipeämään tai seisomaan päälläni.

4.6 Miimi ja akrobatia

Olimme päättäneet käyttää vain pöytää ja kahta tuolia, joten oli selvää, että kaikki muu oli tehtävä mimiikan keinoin. Pariakrobatiaa ja akrobatiaa halusimme käyttää harkiten. Halusimme, että temput näyttäisivät siltä, kuin ne olisivat maailman normaalein asia, jotka vain sattuvat tapahtumaan. Emme halunneet rakentaa väkisin suuria ja mahtavia temppeja. Halusimme lähinnä esittää arkirutiineja toisen vartaloa avuksi käyttäen ”Kaikkien näiden akrobaattisten liikkeiden hallinnalla on todellisuudessa yksi ainoa tavoite: antaa näyttelijälle enemmän vapautta.”²² Lecoq kiteyttää minun ja Julian ajatukset. Akrobatian tuomat vapaus ja rohkeus tekevät estoista pienempiä. Tekniikan hallitseminen mahdollistaa laajemman sekä ammattitaitoisemman improvisaation. Jos näyttelijä ei pelkää ja luottaa tekniikkaansa, akrobatia vain tapahtuu ilman, että yleisö näkee tempun tulevan.

”Todellinen mimiikka löytyy hiljaisuuden syvyyksistä, missä liike ei korvaa puhetta.”²³ Emme halunneet käyttää puhetta, mikä oli suuri haaste. Päämääränä oli, että tapahtumat olisivat mahdollisimman tapahtumarikkaita ilman puhetta ja pantomiimia. Emme kuitenkaan ”miimanneet” hiljaisuudessa, kuten Lecoq neuvoi, vaan käytimme paljon musiikkia. Kappaleiden tahteja käyttäen rytmitimme esimerkiksi aamurutiinikohtauksen, joka oli täysin miimattu.

4.7 Musiikki

Stephan Lèvy²⁴ sanoo: ”Älä selitä vaan tutki!” Olimme istuneet tunteja kirjastossa sekä internetin ääressä etsien täydellisiä kappaleita. Mielessämme pyörivät Mayan sanat siitä, kuinka musiikki ei saisi sopia kohtaukseen täydellisesti. Herkkään ja hellään kohtaukseen

²² Lecoq Jacques 2001, 71: *The Moving Body*. ”The technical mastery of all these acrobatic movements, falls and jumps, has in reality a single aim: to give greater freedom to the player.”

²³ Murray, Simon 2003, 81: Jacques Lecoq ”The true mime exists in the depths of silence where gesture does not replace speech.”

²⁴ Ranskalainen näyttelijä-miimikko, ohjaaja sekä opettaja. Valmistui *International school of corporeal mime* koulusta Lontoosta. On yksi pääopettajista *Moveo centro de formación y creación teatro de gesto y mimo corporal dramático* Barcelonassa.

ei saisi valita samantyylistä kappaletta. Sen ei tulisi toistaa kohtausta, vaan viestiä jotain, mitä kohtausta ei kerro. Olimme sekaisin omista ja muiden mielipiteistä, kunnes Stephan valaisi meitä lausahduksellaan. Ensin olimme helpottuneita Stephanin sanoista, kunnes heräsi kysymys: mistä tiedämme koska selitämme ja koska tutkimme? Aamurutiinikohtaukseen tarvitsimme kappaleen, jossa olisi hyvä rytmi jota seurata, mutta se ei saisi sopia siihen täydellisesti tai selittää kohtauksen kulkua. Lopputuloksena olimme sekaisin ja hämmentyneitä. Emme vielä tiedä, miksi valitsimme juuri ne kappaleet, jotka tuotantoon päätyivät. Loppujen lopuksi valitsimme intuition johdattamana ne kappaleet, jotka meidän mielestämme toivat tarinaan eniten sisältöä.

4.8 Paluu Suomeen

Toinen opinnonohjaajamme oli Jakob Johansson.²⁵ Valitsimme Jakobin, koska halusimme jonkun, joka tuntee meidän tapamme tehdä töitä. Olemme olleet tyytyväisiä hänen työhönsä vuosien varrella. Jakob neuvoi meitä kokonaisuuden kanssa kyseenalaistaen muutamia kohtauksia. Eräessä kohtauksessa esimerkiksi näytimme, mitä ajattelimme toisistamme. Se oli alun perin pieni kohtausta, jossa näytimme, mistä haaveilemme rakkaudessa. Jakobin mielestä se ei sopinut kokonaisuuteen, joten hän ehdotti, että meidän on keksittävä jotain muuta, jotain toisiimme liittyvää. Olimme jo aikaisemmin suunnitelleet rakentavamme kohtauksen, jossa näytämme mitä ajattelemme toisistamme. Tiukan aikarajan vuoksi kuitenkin hylkäsimme ajatuksen Barcelonassa. "Rytmiin liittyminen on nimenomaan osallisuutta itse elämän liikkeelle panevaan voimaan. Rytmillä on kaiken perusta, kuin mysteeri."²⁶ Olen sataprosenttisesti samaa mieltä Lecoqin kanssa, sillä kun aloimme rytmittää kohtauksia, alkoi näytelmä herätä henkiin. Hetki, jolloin pöydällä seisova pitää ottaa kiinni, on vähintään yhtä tärkeä rytmillisesti kuin katseiden vaihtaminen tuolilla istuen. Tietysti, kun kyse on toisen ihmisen vahingoittumisesta, on ajoituksen täsmättävä. Rytmityksen pitää olla niin lihasmuistiin juurrutettu, että on melkein mahdotonta olla onnistumatta. Lopputyössä oli esimerkiksi kohta, jossa Julia tippuu pöydältä ja minä otan hänet kiinni. Rytmitimme kohdan niin, että kun minä nostan purkin x pöydälle, on putoamiseen aikaa tasan viisi sekuntia. Tänä aikana Julia kurkottaa viisi kertaa lähyllyltä hillopurkkia ja viidennellä kerralla tipahtaa.

²⁵ On valmistunut Yrkeshögskolan Novian scenkons linjalta, suuntautumisena fyysinen teatteri vuonna 2007. Työkennellyt näyttelijänä, ohjaajana sekä teatteri ilmaisun ja akrobatian opettajana.

²⁶ Lecoq, Jacques 2001, 32: *The Moving Body* "To enter into the rhythm is, precisely, to enter into the great driving force of life itself. Rhythm is at the root of everything, like a mystery."

Kun näytimme Mayalle projektimme, hän painotti, että meillä tulisi olla enemmän kontaktia toisiimme. Meidän tulisi antaa enemmän katseita ja huomiota toiselle. Kyse oli pienistä vivahteista, joka antoi viimeisen silauksen työlle. Olimme myös epävarmoja alusta ja lopusta, joten saimme niin Mayalta kuin Jakobiltakin hyviä ideoita, jotka sitoivat kohtaukset yhteen. Olimme lopputulokseen tyytyväisiä ja saimme positiivista palautetta tuomareilta ja yleisöltä. Paras sekä tuomariston että yleisön antama palaute oli, että yhteistyömme Julian kanssa oli hyvää.

4.9 Yhteistyö

Jos minulla ja Julialla ei olisi niin hyvä yhteistyökyky toistemme kanssa, ei projektin lopputulos olisi ollut niin hyvä. Niin Maya kuin Sophiekin huomauttivat minun ja Julian täydentävän toisiamme. He sanoivat Julian hallitsevat tekniikan erinomaisesti, mutta itse näyttelyminen ei tullut kunnolla esiin. Minun kohdallani asia oli toisinpäin, näyttelijänä toimin hyvin, mutta tekniikka jäi uupumaan. Pystyimme auttamaan toisiamme hankalan tilanteen tullen. Heti alusta alkaen katsoimme toistemme aikaansaannoksia ja annoimme kommentteja sekä vinkkejä seuraavaan kertaan. Olimme myös hyvin tarkkoja siitä, että tiesimme mitä toinen tekee, kun työstimme kohtausta, jossa emme välttämättä näe toisiamme kokoajan. Pienet väärinkäsityksetkin ratkottiin heti paikan päällä. Kumpikin jousti ja piti mielipiteensä sopivassa suhteessa. Kun toinen oli väsynyt eikä motivaatiota ollut, otti toinen ohjat käsiinsä ja toimi ikään kuin ohjaajana kyseisen päivän harjoituksissa. Kannustimme ja kyseenalaistimme toisiamme juuri sopivasti. Haluan ehdottomasti tehdä Julian kanssa jatkossakin töitä. Puhallamme yksinkertaisesti yhteen hiileen ja ennen kaikkea pystymme nauramaan toisillemme.

5 Arviointi

5.1 Mitä olisin tehnyt toisin?

En ehkä löytänyt konkreettista Lecoqin tapaa tehdä näytelmää, mutta hänen perustekniikkansa auttoi minua saavuttamaan oman tieni lopputyöni tekemiseen. Totesin, ettei Lecoq anna aineksia rakentaa valmista näyttelijää tai näytelmää, vaan hän antaa perustan, josta kukin voi tehdä omanlaisensa teoksen. Decroux'n, Grotowskin sekä Sophien opit auttoivat minua kyseenalaistamaan Lecoqin ja Tångeberg-Grischinin tapoja

opettaa ja tätä kautta ymmärtämään heitä paremmin. Olen todella tyytyväinen lopputulokseen. Matka oli opettavainen, mutta jos voisin tehdä jotakin toisin, haalisin enemmän materiaalia ja keksisin ehdottomasti jonkinlaisen vision, jota seurata. Rajaisin myös improvisaation aiheet tarkemmin, koska ne olivat liian laajoja. Projektin palasia oli usein vaikea hahmottaa, ja päättäisin esimerkiksi roolivaihtoehdot uudelleen. Ensimmäisten improvisaatioiden ongelmana oli, ettemme tienneet, mitä niiltä haimme. Emme tienneet, halusimmeko tutkia roolihahmojen piirteitä vai etsimmekö eri teemoja. Jälkeenpäin ajateltuna olisi ollut helpompi aloittaa työt, jos olisi ollut edes jonkinlainen teksti, johon tarina pohjautuu.

Emme käyttäneet harjoituksissa uusia improvisaatiotekniikoita. Improvisaatioharjoitukset olivat tuttuja näytelmistä *Drömd- ett familjealbum* ja *The Crowded Head of Miss Mathilda* sekä koulun oppitunneilta. Kaikkia tekniikoita olimme joskus jo kokeilleet, mutta tällä kertaa käytimme niitä kaikkia yhdessä ja samassa näytelmässä. Kokemuksistamme huolimatta meillä oli vaikeuksia improvisaatioiden kanssa, kunnes tapasimme Sophien. Jammailutekniikka ei ollut kantanut minun kohdallani hedelmää, mikä johtui todennäköisesti siitä, ettei paikalla ollut kolmatta henkilöä, joka olisi tarkkaillut aikaansaannoksiamme ja antanut palautetta. Yritimme siis koota improvisaatioyrityksistämme kokonaisuuden, että voisimme näyttää Sophielle edes jotain.

5.2 Työskentely Sophie Kasserin kanssa

Sophie Kasser oli loistava! Hän ei välittänyt, vaikka aikaansaannoksemme eivät olleet erinomaisia. Hän sanoi, että se kuuluu asiaan ja että nyt aloitetaan työt. Kuten jo aikaisemmin mainitsin, sanoi Sophie meille, että ideat on rajattava tai ne on keksittävä. Hän antoi meille kotiläksyksi ensimmäisen kerran jälkeen pelkkää suunnittelua. Meidän piti muun muassa päättää, keitä hahmot olivat, missä kaikki tapahtuu ja mikä voisi olla mahdollinen konflikti. Olimme huojentuneita, sillä meillä oli jotain konkreettista ajateltavaa ja tekemistä.

Sophien kanssa työskentely oli myös tutkimusmatka erilaiseen työskentelytapaan. Vaikka koulumme näyttelijäntyöopetus on laajaa, pääsimme kokeilemaan Sophien kanssa rajoja, joita koulu ei sallinut. Kerran Sophie ehdotti, että näyttelisimme arkisia ihmisiä realistisesti ilman stilisoitua vartaltoa tai puhumattomuutta. Minulle oli suuri shokki, että Sophie ei ymmärtänyt, miksi tein suuria liikkeitä tai olin groteski. Hän kielsi minulta suuret liikkeet kokonaan. Olin hämmentynyt enkä tiennyt, mitä tehdä. En voinut käsittää, että työtapa,

jonka Lecoq ja Maya olivat minulle antaneet, kiellettiin minulta. Murray kirjoittaa: ”Tämän keskustelun kenties kiinnostavin piirre on se, että *se* paljastaa tietyn tavan paljastaa järkeä. Tämä ajattelutapa perustuu olettamukselle, joka erottaa mielen ruumiista, ajattelun tekemisestä ja tunteen liikkeestä.”²⁷ On siis opeteltava työt ja tekniikat konkreettisesti lattialla, eikä pelkästään lukemalla ja analysoimalla. Minulle oli kolme ja puoli vuotta opetettu, että kaikki lähtee liikkeestä ja ilman liikettä ei ole reaktioita. Olin aivan lukossa. Sophie halusi minun olevan aito. En ymmärtänyt häntä, koska mielestäni olin aito. Tein muutaman improvisaation neutraalimmin, mutta silloin en Sophien mukaan ollut läsnä. Hän sanoi, että tuolilla istuminen ja katseiden vaihtaminen on myös fyysistä teatteria. Sain oppia kantapään kautta, että hän halusi minun oivaltavan, mistä kaikki lähtee. Reaktio ei aina ole suuri, vaan se alkaa jostakin pienestä, josta voi jälkepäin rakentaa suuren ja omalle tyylille sopivan. Hän halusi päästä reaktion alkulähteille.

Alku Sophien kanssa oli muutenkin haastavaa, sillä emme tienneet, mitä hän halusi tai miten hän teki töitä. Yhteistyö sujui kuitenkin mainiosti, sillä vaikka toimintatyyliltämme olimmekin erilaisia, oli perustana fyysinen teatteri. Yksi Sophien antamista hyvistä vinkeistä oli, että älä jää vielä kiinni roolihahmoon vaan keskity toistaiseksi tilanteeseen ja siihen, miten sitä voi viedä eteenpäin. Kun olimme Julian kanssa paniikissa, emme tienneet, mitä haluamme näytelmällämme sanoa. Silloin Sophie rauhoitteli meitä ja sanoi, ettei meillä ollut hätää, koska meidän ei vielä tarvinnutkaan tietää. Meidän tuli tehdä hyvin vain se, mitä harjoittelimme, ja vastaus tulisi kyllä. Yksi vahva visio minulla ja Julialla kuitenkin oli: halusimme tehdä miimatun ja tehdasmaisen kohtauksen aamurutiineista. Improvisaatiot aamurutiineista olivat pitkiä ja tylsiä, emmekä saaneet niistä oikein mitään irti. Sophie pyysi meitä istumaan ja kirjoittamaan listan asioista, joita aamuisin voi tapahtua. Se innosti meitä, ja materiaalia tuli enemmän kuin pystyimme sitä hyödyntämään. Laadimme listoja myös jatkossa ja esimerkiksi pohdimme, millä tavoin siskoa voi ärsyttää tai millä eri tavoin purkin voin hakea ylähyllyltä siskon vartaloa avuksi käyttäen?

Vaikeudet Sophien kanssa auttoivat minua avaamaan silmäni. Jälkepäin ajateltuna aika Sophien kanssa oli ajanjakso, kun katkaisin napanuoran Mayan opeista, ja aloin oivaltamaan asioita itse. Se, että Sophie kyseenalaisti työtapani ja antoi minulle

²⁷Murray, Simon 2003, 57: *Jacques Lecoq*. ”Perhaps the most interesting element of this debate is that it reveals a way of thinking about the intellect which is predicated upon an assumption that separates mind from body, thinking from doing and feeling from the movement.”

mietittävää, teki minusta paremman näyttelijän. Mieleepi jäi kysymys, olisinko jäänyt paitsi suuresta osasta opetusta, jos en olisi koskaan tavannut Sophieta ja hänen tapaansa tehdä töitä. Koin, että minun oli irtauduttava ja lähdettävä pois sekä työskenneltävä eri metodeilla ymmärtääkseni Tångeberg-Grischinin ja Lecoqin opit.

5.3 *Miimin* ja pariakrobatian yhdistämisen ongelmat

Miimi- ja akrobatiakohtauksissa onnistuimme mielestäni hyvin, ehkä jopa erinomaisesti. Pidimme alusta asti mielessämme Lecoqin opetukset ja sovelsimme myös omia ideoitamme. Halusimme akrobatian ja *miimaamisen* tapahtuvan ikään kuin itsestään ja olevan yhtä normaali asia kuin leivän voitelu. *Miimin* käyttäminen oli meille alusta asti itsestäänselvyys, mutta pariakrobatian kanssa ilmestyi edeltä arvaamaton ongelma. Jo Barcelonassa työskennellessämme meihin iski paniikki. Huomasimme, kuinka paljon aikaa kaikkien pariakrobatiatemppujen harjoittelu vei, koska meillä ei ollut selvää ideaa, mihin improvisaatioiden tulisi johtaa. Niinpä päätimme hylätä suuret akrobatiahaaveet. Hyväksyimme improvisaatioista tulleet ideat, mutta uusia temppuja emme alkaneet harjoitella. Suomeen tullessamme oli vastassa ajatuskohtaukseen liittyvä ongelma. Se oli kohtaus näytelmästä, jossa näytämme mitä toinen toisistamme ajattelempa. Kohtaus oli hieman absurdi, sillä menimme teatterilavalla toiseen todellisuuteen, toiseen ajatusmaailmaan. Oli keksittävä jotain, millä saisimme eron selväksi, kun astumme ajatusmaailmaan ja sieltä takaisin normaaliin maailmaan. Maya ehdotti kaiken *miimaamisen* vastapainoksi suuria ja vaikuttavia pariakrobatiatemppuja. Olimme alussa hieman ajatusta vastaan, sillä olimmehan pärjänneet niin hienosti siihen asti ilman akrobatiatemppuja. Lopputulos kuitenkin yllätti meidät, koska idea toimi täydellisesti. Kontrasti pienen *miimaamisen* ja suuren pariakrobatian välillä yksinkertaisesti toimi loistavasti.

Koska *miimaamisella* ja akrobatialla on eri energiansa, päätimme käyttää arkirutiineihin miimiä, ja kun tarina alkoi mennä raiteiltaan, päätimme käyttää pariakrobatiaa. Kummatkin ovat tekniikkalajeja, ja saimme Julian kanssa todeta, että *miimaamisen* pienet ja tarkat yksityiskohdat olivat todella vaikeita hallita, kun samaan aikaan piti olla läsnä ja hereillä akrobaattisia elementtejä varten. Koska pariakrobatiassa on joskus toisen henki kirjaimellisesti hartioillasi, on *miimaamisen* pienet tekniikkasäännöt vaikea pitää mielessä. Näiden kahden tekniikan kontrastit toimivat mielestäni hyvin yhteen, sillä kummatkin tuovat toisesta paremmat puolet esiin. Aion jatkossakin kokeilla ja tutkia *miimaamisen* ja

akrobatian yhdistämistä. Oli tosin vaikea tietää ilman ulkopuolisen apua, milloin temppu toimii ja milloin ei.

5.4 Päättämisen vaikeus

Kerättyämme tarpeeksi materiaalia saimme huomata, ettemme olleet dramaturgeja. Oli todella haastavaa keksiä kunnon tarina, jossa on tarvittavat konfliktit sekä käännekohta. Tuntui, että ylianalysoimme kaikki kohtaukset konfliktien löytämiseksi, emmekä pitkään aikaan tienneet, mikä olisi käännekohta. “Yksi suurimmista näyttelijää uhkaavista vaaroista on järjestyksen puute, sillä ihminen ei voi ilmaista itseään sekasorron kautta. Mielestäni aito luova prosessi vaatii näyttelijältä kuria ja sponttaaniutta.”²⁸ Valinnan vaikeus johtuikin siis kurinalattomuudesta. Onneksi Sophie ajatteli samalla tavalla kuin Grotowski ja kehotti meitä päättämään ja laati meille säännöt. Hän painotti, että vaikka päättäminen on vaikeaa, on päätöksiä pakko tehdä. Rajasimmekin alkuperäistä suunnitelmaa kertoa kahden siskon tuskaisen tarinan monine yksityiskohtineen ja taustoineen. Mitä vähempi, sen parempi! Päätimme siis kertoa yksinkertaisesti kahden siskon tarinan aamuissa keittiössä. Päätöksen jälkeen tarinan ympärillä oli vahvat raamit, joten pystyimme aloittamaan sisällön hiomisen. Olimme käyttäneet liian paljon aikaa mietiskelyyn ja vaihtoehtojen harkitsemiseen, joten oli helpotus päästä tekemään sitä, mihin meidät oli koulutettu: näyttelemään.

5.5 Tulos

Olen oppinut, että hyvin suunniteltu työ on jo puoliksi tehty. Koska emme suunnitelleet liikoja, hukkuimme meillä kallisarvoista harjoitusaikaa vain pohdiskeluun ja vaihtoehtojen mietiskelyyn. Saatoimme kesken improvisaation istua alas ja keskustella tunnin siitä, mitä tekisimme seuraavaksi.

Koen, että olen oppinut Lecoqilta perustekniikan, johon on aina hyvä palata hakemaan raameja. Lecoq antoi meille toimintamallin ja säännöt, jotka meidän mukaamme oli tehty rikottaviksi. Me esimerkiksi otimme jo aikaisessa improvisaatiovaiheessa mukaan puheen, jonka avulla löysimme kohtauksista uusia puolia. Maya on opettanut meitä ajattelemaan itse, ja niin teimmekin esimerkiksi objektientutkimusvaiheessa. Tutkimme, miksi pöytä ja tuolit voisivat muuttua, mutta päätimme kuitenkin käyttää niitä vain sellaisina kuin ne ovat.

²⁸ Grotowski, Jerzy 1991, 177: *Towards a Poor Theatre*. “One of the greatest dangers threatening the actor is, of course, lack of discipline, chaos. One cannot express oneself through anarchy. I believe there can be no true creative process within the actor if he lacks discipline or spontaneity.”

Sen sijaan käytimme niitä paljon. Seisoimme pöydän alla ja päällä, mutta muuksi pöytä ei muuttunut. Minun mielestäni Lecoqin improvisaatio-opit ovat miltei välttämättömiä hyvän fyysisen teatterin luomisessa. Jos teen tulevaisuudessa vastaavanlaisen projektin, en näe mitään syytä olla käyttämättä Lecoqin metodia, vaan yhdistän sitä muiden metodien kanssa ja teen siitä jotain omaa. Olen ymmärtänyt, että Lecoqin, Mayan sekä Decrouxin metodeja käyttäessäni minun tulee löytää jokaiseen uuteen produktioon oma metodini. Ilman perustekniikkaa, jonka Lecoq ja Maya ovat minulle antaneet, en olisi pystynyt työstämään niin hyvää lopputyötä kuin nyt. Nyt, kun olen oppinut tekniikan, voin tehdä sillä mitä itse haluan, ja vain maailma on rajana. Lopuksi haluan lainata opiskelukaverini Jenny Eliassonin ²⁹sanoja: ”Esityksen perustan muodostavat näyttelijät, ei näytelmä. Teatterin sisällä ei ole rajoja, ja oman tiensä löytää vain yritysten ja erehdyksien kautta.”

²⁹Jenny on fyysisen teatterin opiskelija. Valmistuu keväällä 2011.

KIRJALLISUUSLUETTELO

Grotowski, Jerzy, *Towards a poor theatre*, Odin teaters förlag: London 1991

Leabhart, Thomas, *Etienne Decroux*, Routledge: New York 2007

Lecoq, Jacques, *The Moving Body*, Routledge: New York 2001

Murray, Simon, *Jacques Lecoq*, Routledge: London 2003

MUUT TÄRKEÄT KIRJALLISUUS LÄHTEET

Spolin, Viola, *Improvisation for the Theater Third Edition*, Northwestern University Press
Evanston: Illinois 1999

Vestin, Martha, *Regi – kreativitet och arbetslederskap*, Carlsson bokförlag: Stockholm
2006

Liite 1.

Syskon- skärlek

Av Karoliina Surma-aho och Julia
Johansson

En föreställning inspirerad av mim, parakrobatik och vardagen i all sin enkelhet.

Något litet kan växa sig så stort, så stort.

Vad händer sen? Tänk dig...

Vi börjar om, det gick alldeles för fort.

Vår utgångspunkt var att med hjälp av mim visa hur det kan gå en helt vanlig morgon i köket. Vi valde att använda oss av ett bord och två stolar. Vi ville också ta fram sådana saker som bara försiggår i tankarna, vilket vi valde att gestalta bland annat med hjälp av parakrobatik. Vi har improviserat fram hela föreställningen, utan manuskript. Improviserat igen, förkastat, förbättrat, koreograferat och repeterat.

Vårt projekt tog sin början i ett ockuperat hus bland lösspringande hundar, därefter knackade vi på dörren till Decroux mimskolan i Barcelona och till sist kom vi till Vasa var vi avslutat arbetet. I lugn men inte alltid så rofullt har vi skapat vårt slutarbete. Det har varit spännande och det blir ännu mer spännande att visa det för er!

Tack för att ni kom!