

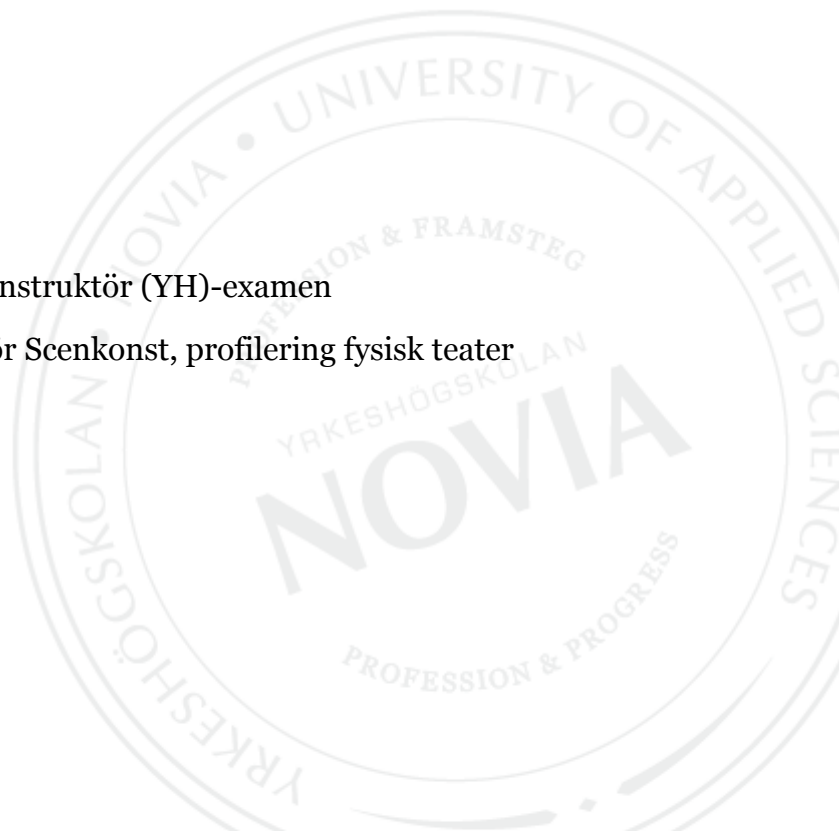
Keho *Ristivedossa* - Isolaatiot ilmaisun välineenä

Anni Vuorela

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Scenkonst, profilering fysisk teater

Vasa 2015



OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Anni Vuorela

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Esittävät taiteet, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Fyysinen teatteri

Ohjaajat: Steina Öhman

Nimike: Keho *Ristivedossa* – Isolaatiot ilmaisun välineenä

Päivämäärä 11.3.

Sivumäärä 29

Liitteet 0

Tiivistelmä

Kirjallisessa opinnäytetyössäni käsittelen isolaatiotekniikkaa fyysisen ilmaisun välineenä oman taiteellisen prosessini valossa. Kerron mitä isolaatio- ja kerrostamistekniikka ovat, sekä mikä niiden merkitys on kehonhallinnan perustana. Pohjustan aihetta selostamalla miten isolaatiotekniikkaa hyödynnetään erilaisissa fyysisissä esittävän taiteen muodoissa. Tarkastelen myös isolaatiotekniikan roolia osana saamaani fyysisen teatterin koulutusta. Kolmannessa luvussa käyn läpi miten tiedostamattomasti hyödynsin isolaatiotaitoja sooloesityksessäni *Ristiveto*. Konkreettisten esimerkkien kautta avaan lukijalle liikkeen eriyttämisen tarjoamia hyötyjä ja ratkaisuja taiteellisessa prosessissa. Kerron kuinka hyödyin tästä tekniikasta erityisesti kun manipuloin nukkea, josta minulla ei ollut aikaisempaa kokemusta. Neljännessä luvussa jaan ajatuksiani isolaatiotekniikan ja kehonhallinnan merkityksistä ja niiden tuomista mahdollisuuksista tyyliteltyssä ilmaisussa. Totean, että kaikki tapahtumat koostuvat eriytetyistä palasista esityksessä, eli isolaatioista. Loppusanoissa päädyn siihen, että isolaatioiden hallitseminen antaa valtaa taiteilijalle ilmaisussaan ja mahdollisuuden välittää katsojalle jotain liikettä suurempaa.

Kieli: Suomi

Avainsanat: fyysinen teatteri, nukketeatteri, isolaatiotekniikka,

EXAMENSARBETE

Författare: Anni Vuorela

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktningalternativ/Fördjupning: Fysisk teater

Handledare: Steina Öhman

Titel: Kropp i *Korsdrag* – Isolationer som redskap för uttryck

Datum: 11.03.

Sidantal: 29

Bilagor: inga

Abstrakt

Temat i mitt skriftliga examensarbete är isolationsteknik som redskap för ett fysiskt uttryck. Jag undersöker det här temat via processerna i mitt konstnärliga examensarbete.

Jag beskriver vad isolationsteknik och *layering* -teknik är och deras betydelse för kroppskontroll. Jag börjar med att förklara hur man har använt isolationstekniker i olika, fysiska scenkonstformer. Jag observerar också isolationsteknikens roll i den utbildning som jag genomgått i fysisk teater.

I tredje kapitlet går jag igenom min konstnärliga process i soloföreställningen *Korsdrag*.

Med konkreta exempel förklarar jag hur jag omedvetet använde isolationsteknik för att hitta uttryck och handlingar på scenen.

Jag berättar hur tekniken hjälpte mig speciellt i manipuleringen av dockan, vilket jag inte tidigare haft erfarenhet av.

I fjärde kapitlet diskuterar jag kring den större meningen med isolationsteknik och dess möjligheter i byggandet av stiliserade uttryck. Jag inser att alla aktioner och rörelser består av mindre delar – isolationer.

I slutsatsen konstaterar jag att dessa kroppsliga kunskaper ger makt åt skådespelaren i sitt uttryck, och möjligheter att framföra någonting större än rörelsen.

Språk: Finska

Nyckelord: fysisk teater, dockteater, isolationsteknik

BACHELOR'S THESIS

Author: Anni Vuorela

Degree Programme: Performing Arts

Specialization: Physical Theatre

Supervisors: Steina Öhman

Title: Body in a *Cross draught* – Isolations as a tool for expression

Date: 11.03.

Number of pages: 29

Appendices: none

Summary

This Bachelor's thesis focuses on the isolation technique as a tool for physical expression. I approach the subject through the experiences gained from developing my artistic process.

I describe what isolation and layering techniques are and their relevance in building body awareness. I begin by explaining how the isolation technique has been used in different traditions of performing arts. I also examine the role of the isolation technique in my physical theatre training.

In the third chapter I go through my artistic process in the solo performance "Cross draught". Through the use of concrete examples, I share with the reader how I unconsciously utilised isolation skills to build my expressions and actions on the stage. I explain how I made use of the isolation technique especially when performing with a puppet, which I had no prior experience of.

In the fourth chapter I discuss the bigger meaning of physical articulation, and the possibilities it opens up for stylised expression. I realise that all actions can be broken down and isolated into smaller parts – thus *isolations* are present everywhere. I conclude with the thought that the isolation technique and body awareness are empowering tools for any actor, and that by possessing these skills one can express something bigger than movement.

Language: Finnish

Key words: physical theatre, puppet theatre, isolation technique

Sisällysluettelo

1.Johdanto	1
2. Isolaatiotekniikka ja kerrostaminen	2
2.1. Mitä on isolaatiotekniikka?	2
2.2 Mihin isolaatiotekniikan harjoittelemisella tähdätään fyysisissä ilmaisumuodoissa?	2
2.3 Kehonhallinnan ja isolaatiotekniikan rooli fyysisen teatterin opiskelussa.....	6
2.4 <i>Layering</i> - Ilmaisun monet kerrokset.....	8
3. Kehonkäyttö taiteellisessa prosessissa.....	10
3.1 Ristiveto-esityksen alkuprosessi	10
3.2 Köpelöä nuketusta ja näyttölemistä – visuaalinen tyyli	13
3.3 Ilmaisulliset jalat	16
3.4 Nuketuksen tekniikka – oliko sitä?	18
3.5 Esineen ja ihmisen nuketusta	19
3.6 Ajatuksen eriyttäminen ja jäsentely	21
3.7 Miimistä nuketusta	23
4. Tekniikan merkitys ja mahdollisuudet.....	24
4.1 Saako timantin jättää hiomatta?	24
4.2 Isolaatiotekniikan mahdollisuudet – Kehon manipulointi	25
4.3 Isolaatiot osana suurempaa merkitystä	26
5. Loppusanat – Katsojan manipulointi	28
Lähteet.....	29

1.Johdanto

Idea kirjallisen lopputyöni aiheelle tuli palautteesta, jonka sain sooloesityksestäni – taiteellisesta opinnäytetyöstäni Ristiveto. Tom Fjordefalk, yksi työni arvioijista, kommentoi kuinka vaikuttavaa oli miten kehonhallintaani hyödyntämällä pystyin samanaikaisesti ilmaisemaan jaloillani eri tapahtumaa ja rytmiä kuin yläkehollani. Nämä sanat jäivät mietityttämään minua, sillä en ollut pohtinut esitystäni tekniseltä kannalta juuri ollenkaan. Tajusin kuitenkin tämän palautteen seurauksena, miten oma historiani erilaisten fyysisten tekniikoiden parissa oli tiedostamattomasti löytänyt tiensä ilmaisuuni.

Itämaisessa tanssissa ja varsinkin sen alatyylissä, Salimpour -formaattissa, on isolaatio- ja kerrostamistekniikalla ratkaisevan suuri rooli. Aloitin itämaisen tanssin 14-vuotiaana ja se oli ensimmäinen tarkasti jäsenneilty fyysinen tekniikka, jota määrätietoisesti aloin harjoittamaan. Se antoi lähtökohdat kehontuntemukselleni ja sen myötä aloitin tutkimusmatkani fyysisen ilmaisun maailmaan. Opiskelin vuosia erilaisia tanssimuotoja, kunnes korkeakouluopintojeni myötä laajentui kiinnostukseni myös teatteriin. Ristiveto-esityksessäni ei kuitenkaan näkynyt itämaista tai mitään muutakaan tanssityyliä: ei naamioteatteria, klovneriaa tai muuta opiskelemaani tyyliä ”puhtaassa” muodossaan. Siitä huolimatta kaikki mitä olen koulussa ja sen ulkopuolella fyysisistä tekniikoista omaksunut, kulki mukanaani prosessissa. Se toimi näkymättömänä tukirankana, joka auttoi minua löytämään oikean tavan ilmaista. Se myös tarjosi odottamattomia ratkaisuja tarinankerrontaan ja vei prosessia eteenpäin vaikeinakin hetkinä.

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössäni tulen ensiksi avaamaan lukijalle mitä on isolaatio- ja kerrostamistekniikka ja mikä on näiden tekniikoiden rooli erilaisissa fyysisissä esittävän taiteen traditioissa. Tästä jatkan omaan taiteelliseen prosessiini ja siihen miten hyödynsin omaksumiani tekniikoita alitajuisesti työssäni. Reflektoin myös esitykseni onnistumista tekemieni ratkaisujen valossa. Lopuksi pohdin yleisesti isolaatiotekniikan ja kehonhallinnan avaamia mahdollisuuksia ja merkityksiä fyysisessä ilmaisussa. Miten kehonosien eriyttämisen taito voi tukea näyttelijää ilmaisussaan ja taiteilijaa luovassa prosessissaan?

2. Isolaatiotekniikka ja kerrostaminen

2.1. Mitä on isolaatiotekniikka?

Sana isolaatio tulee englannin kielen sanasta *isolation*, joka tarkoittaa eristämistä. Fyysisestä liikkeestä ja tekniikasta puhuttaessa isolaatiolla tarkoitetaan liikkeen eriyttämistä. Esimerkiksi tietyn kehonosan liikkeen voi eriyttää muusta kehosta riippumattomaksi tapahtumaksi ja näin luoda isoloidun liikkeen. Tarkkaa liikkeiden erottelua käytetään hyväksi lähes kaikissa fyysisissä tekniikoissa, mutta erityisen tunnusomaista se on tanssityyleille, joissa isolaatioilla haetaan tietynlaista visuaalista ilmettä. Myös miimissä kehon liikkeiden isoimisella on tärkeä rooli – se auttaa näyttelijää hahmottamaan omaa ilmaisuaan suhteessa näkymättömään todellisuuteen.

2.2 Mihin isolaatiotekniikan harjoittelemisella tähdätään fyysisissä ilmaisumuodoissa?

Isolaatioharjoittelulla haetaan tekniikasta riippuen hieman eri asioita, mutta sen funktio on tunnustettu lähes kaikissa fyysisissä esittävän taiteen traditioissa. Sen rooli saattaa olla joko opetusta avustava, kehon hienomotoriikka harjaannuttava tai ryhmässä työskennellessä ”liikkeen kielioppia” tukeva työkalu. Nämä ovat tyypillisimpiä syitä miksi isolaatioita käytetään opetuksessa, mutta liikkeen eristäminen saattaa olla myös puhtaasti taiteellinen valinta; sillä voidaan ilmaista tietynlaista visuaalista ilmettä, kuten monissa katutanssilajeissa (popping, tutting, voguing jne.). Miimissä kehonhallinnalla ja liikkeen eristämällä on tarinankerrontaa avustava ja selkeyttävä rooli. Kun tarinaa ei tuoda näkyväksi materiaalin keinoin täytyy liikkeen merkitys ilmentää selkeästi katsojalle. Tämä pätee niin eri länsimaisiin miimin lajeihin kuin myös perinteisiin aasialaisiin teatterimuotoihin, joissa miimisellä tarinankerronnalla on tärkeä merkitys.

Pedagoginen näkökulma

Monissa tanssityyleissä kuten modernissa tanssissa, baletissa ja jazzissa, liikettä eristävillä harjoituksilla pyritään hermottamaan oppilaan kehoa tarkemmaksi. Näin oppilas on kykenevä suoriutumaan myös yksityiskohtaisista korjauksista ja kopioimaan koreografian liikemateriaalia tarkasti. Tämä näkökulma korostuu etenkin sitä mukaa mitä tavoitteellisempaa harjoittelu on ja miten ammattilaismaisia tanssijoista on tarkoitus kouluttaa. Isolaatiotekniikkaa voidaan käyttää pedagogisena apuvälineenä muillakin tavoin, esimerkiksi liikemateriaalin selkeyttämiseen. Erityisesti harjoittelun alkuvaiheessa voi koko kehon liikkeen opettaminen hämmentää kokematon oppilasta ja vaikeuttaa tyylin omaksumista. Tällöin liike voidaan rikkoa palasiksi ja näyttää vain yhden kehonosan liike. Pikkuhiljaa voidaan lisätä eri kerroksia edeten näin kohti kokonaista liikettä tai sarjaa. Esimerkiksi latinalaistansseissa on askelkuvioiden ja lantionliikkeiden yhteys saumaton ja ennalta määrätty, mutta opetusvaiheessa voi olla tarpeellista purkaa nämä elementit toisistaan erilleen.

Tanssikasvatuksessa, ja fyysisten lajien opetuksessa yleensäkin, on tärkeää luoda jonkinlaista kielioppia ja sanastoa eri oppilaiden ja ryhmien opettamista varten. Tämän vuoksi on niin monissa lajeissa kehoa, sen liikkeitä ja suuntia, pyritty jäsentelemään. Jäsentelyn kautta on liikemateriaalia luokiteltu eri kategorioihin tarkkojen termien alle. Tästä hyvänä esimerkkinä on länsimaisen kulttuurin kehittyneimpiin fyysisiin ilmaisumuotoihin kuuluva baletti, jonka termistö on ajan saatossa vakiintunut ja kasvanut erittäin laajaksi.

Visuaalinen arvo

Monissa tanssilajeissa isolaatioilla on myös visuaalinen itseistarkoitus. Itämainen tanssi, jolla viitataan tässä Lähi-idän maista peräisin olevaan naisten soolotanssiin, on tästä selkeä esimerkki. Itämaisessa tanssissa liikkeet on jaoteltu lantion, rintakehän, käsien ja pään

teräviin ja pehmeisiin liikkeisiin. Teräviin liikkeisiin kuuluvat aksentoidut iskut ja pehmeisiin lukeutuvat erilaiset kahdeksikot ja ympyrät niin pysty- kuin vaakasuuntaisina, alas- ja ylöspäin alkavina. Länsimaisten vaikutusten myötä itämaiseen tanssiin on tullut myös paljon muita elementtejä, kuten baletista näyttävät arabeskit ja jazzista erilaiset askelkuviot. Vaikka itämaista tanssia esitetäänkin kaikin mahdollisin eri liikkeen yhdistelmin, on sen pääpaino ja ydin kuitenkin kyvyssä eristää kehonosat toisistaan ja luoda näillä mahdollisimman monia liikkeellisiä variaatioita. Samoja lantion ja rintakehän eriyttämiseen pohjautuvia perinteisiä tanssityylejä löytyy monista eri kulttuureista kuten Tahitilta *otea* ja Havaijilta *hula*.

Perinteisten tanssien lisäksi monissa Yhdysvalloissa syntyneissä katutanssityyleissä on isolaatiotaidoilla vahva visuaalinen itseisarvo. Monissa katutanssityyleissä pyritään orgaanisuuden sijaan epäihmismäiseen liikelaatuun. Tanssien syntyhistorialla on tähän varmasti suuri vaikutus, sillä ovathan ne kehittyneet urbaanissa ympäristössä, rinnakkain elektronisen musiikin ja teknologian kanssa. On siis vain luonnollista, että myös tanssilla on pyritty ilmaisemaan äärimmäisen eristettyä, uudenaikaista, konemaista liikettä. Kaikkia katutanssityylejä ei toki voi konemaiseksi kuvailla, mutta eristetyn liikkeen tavoittelu on kuitenkin synnyttänyt monia eri alatyylejä kuten waving, tutting ja popping. Streetkulttuurin kuuluu myös olennaisena osana oman ryhmän identiteetin ilmaiseminen. Tanssissa tämä näyttäytyy, enemmän tai vähemmän kilpailuhenkisinä, otteluina eli battleina. Battlet ovat aina olleet vahva luovuuden näytönpaikka ja mahdollisuus tuoda jengin persoonaa esiin. Tämäkin on varmasti poikanut visuaalista erikoisuutta modernien katutanssien keskuudessa.

Ilmaisun selkeyttäminen

Kaikissa miimin lajeissa on tarkalla kehonhallinnalla tärkeä merkitys, mutta erityisesti *corporeal mime* -tekniikassa on isolaatiotaitojen harjoittaminen nostettu esille. Karkeasti voidaan sanoa, että *corporeal mime* jakaa ihmiskehon viidestä kohdasta: pää, niska, rintakehä, vyötärö ja lantio. Kehonosille on annettu horisontaaliset ja vertikaaliset

liikkumissuunnat sekä näiden kolmiulotteiset yhdistelmät. Nämä isolaatiotekniikan rakennuspalikat ovat ikään kuin ohjenuora, jota hyödyntämällä voidaan ihmiskeholle luoda erilaisia ilmaisuja. Jos asiaa tarkastelisi vain pinnallisesti, voisi tällainen lähestymistapa vaikuttaa väkinäiseltä. Todellisuudessa se on kuitenkin kaikkea muuta: isolaatiosäännöt corporeal mime -tekniikassa haastavat näyttelijän ajattelemaan oman kehonsa visuaalisia viestejä ja auttavat havaitsemaan kehon valtavan ilmaisullisen kapasiteetin.

Koska miimissä materiaalin käyttö ja realistinen ilmaisu esimerkiksi puhutun kielen kautta on yleensä karsittu minimiin, muodostuu näyttelijän fyysinen ilmaisu ratkaisevan tärkeäksi tarinankerronnan kannalta. Tällöin näyttelijän tulee pystyä hallitsemaan kehoaan yksityiskohtaisesti voidakseen ilmaista näkymätöntä todellisuutta katsojalle mahdollisimman ymmärrettävästi. Miimissä käytetään usein termiä *fixpoint*, joka tarkoittaa sitä että määrätty kehonosa pysyy paikallaan ja fokuksessa muun kehon liikehtiessä tästä riippumattomasti. Tätä tekniikkaa hyödyntämällä ilmaistaan arjessa ilmeneviä fyysisiä lainalaisuuksia, joita olisi vaikea esittää ilman konkreettisia esineitä. Esimerkiksi kun miimikko tarttuu ovenkahvaan, tulee hänen kätensä pysyä paikallaan liikkumattomassa objektissa samanaikaisesti, kun jalat liikuttavat muun kehon oviaukon läpi. Konkreettisen oven puuttuessa on näyttelijän omaa kehonhallintaansa hyväksikäyttäen luotava illuusio liikkumattomasta ovenkahvasta. Jos näyttelijän taidot eivät ole riittävän harjaantuneet, ei katsoja välttämättä ymmärrä, että lavalla oleva hahmo kävelee oviaukon läpi. Koko näytelmän dramaturgia on siis riippuvainen esiintyjän tekniikasta.

Klassiset intialaiset tanssit, jotka ovat saumaton sekoitus musiikkia, tanssia ja miimistä tarinankerrontaa, pohjautuvat myös taitoon eristää eri kehonosia toisistaan. Intialaisessa näyttämötaiteen perinteessä on *mudrilla*, eli erilaisilla käsien eleillä, vahva symbolinen merkitys. Esiityksen henkilöt ja tarina kerrotaan pääsääntöisesti näiden mudrien kautta ja näin ollen onkin erittäin tärkeää, että tanssijan hienomotoriikka on tarpeeksi vahva symbolien selkeään esittämiseen. Mudrat kerrostuvat yhdessä kaikkien muiden liikkeiden kanssa, eikä esitystilanteessa pääosassa ole pelkät kädet. Juuri siksi on erityisen tärkeää, että esiintyjä hallitsee kehonsa ja onnistuu siirtämään katsojan fokuksen olennaiseen.

Olennainen, eli tarina ilmenee käsien ja kasvojen eleillä, muun kehon säestäessä draamaa tanssin keinoin. Tanssin, joka sekin on yhtä isolaatioiden ilotulistusta.

2.3 Kehonhallinnan ja isolaatiotekniikan rooli fyysisen teatterin opiskelussa

“Simple movements require little bodily effort and allow great mental control. Large, complicated movements require great physical effort and allow little mental activity” (Laban 2008, s.21)

Pienen liikkeen merkitys on valtava, kuten Rudolf Labankin toteaa edeltävässä sitaatissa. Fyysisistä lähtökohdista ammentava näyttelijä haluaa olla tietoinen omasta ilmaisustaan ja hyödyntää kehonsa ilmaisellisuutta juuri oikealla tavalla. Jokainen kehotietoinen näyttelijä tietää kyllä, miten pienetkin liikkeet ja eleet vievät ilmaisua aina johonkin suuntaan. On vaikeaa ilmaista neutraalisti ja toisaalta siihen harvemmin tähdätäänkään. Neutraalius on kuitenkin hyvä lähtökohta, josta ilmaisua voi alkaa viemään haluttuun suuntaan. Fyysisen näyttelijän koulutuksessa kyky ilmaista neutraalisti nk. *Neutralmask*¹ on kulmakivi, josta lähdetään liikkeelle kohti tyylyteltyä esittämistä. Tämän vuoksi liikkeen eriyttämisen taito ja tietoisuus omasta kehosta ovat olennaisessa osassa fyysisen teatterin koulutuksessa.

Liikkeen eriyttämisen taito on ollut vahvasti esillä fyysisen teatterin opinnoissani Novia ammattikorkeakoulun esittävän taiteen -linjalla. Taitoa ei ole harjoiteltu erikseen omana tekniikkanaan eikä termi isolaatio ole juurikaan ollut käytössä. Ainoastaan corporeal mime -kurssilla olemme tehneet ”puhtaita” isolaatioharjoituksia. Isoiloimisen tekniset periaatteet ovat kuitenkin olleet tärkeässä roolissa läpi koulutuksemme ja olemme valjastaneet ne palvelemaan kulloinkin haluttua ilmaisua.

Viestin selkeyttäminen rikkomalla tapahtuma palasiksi on ollut yksi perustavanlaatuinen väline työssämme: Hahmo havaitsee kohteen, näkee kohteen, muodostaa mielipiteensä

¹ Neutralmask on nimensä mukaisesti neutraali naamio, jonka kanssa oppilas harjoittelee neutraalia ilmaisua. *“When a student has experienced this neutral starting point his body will be freed, like a blank page on which drama can be inscribed” (Lecoq 1997, s.38)*

kohteesta ja reagoi kohteeseen. Tarkoituksena on muodostaa fyysisesti samanlainen reaktioketju, kuin mitä ajatuksen tasolla tapahtuu. Tyylittely on lähes aina lähtökohtamme ja tyylittelyn apuna hyödynnämme kehonhallintaa. Esimerkiksi eläinhahmoa esittäessä, ei riitä pelkästään tuntemus eläimen olemuksesta vaan myös ulkoisen mielikuvan tarkka ilmaisu on tärkeää. Ulkoisen kuvan onnistunut heijastaminen katsojalle voi riippua pienistä yksityiskohdista. Esimerkiksi näyttelijän imitoidessa leijonaa, ei riitä pelkästään kissaeläimen representointi, vaan on tärkeää myös tuoda esille jotain olennaista nimenomaan leijonasta. Ratkaisu saattaa olla eläimen tuuhean harjan ilmaiseminen. Miten tämä sitten käytännössä tapahtuu? Esimerkiksi jännittämällä niskaa taaksepäin ja samalla heiluttaen päätä kevyesti puolelta toiselle. Oikea ilmaisutapa on siis pienistä yksityiskohdista kiinni ja näiden yksityiskohtien hallitseminen vaatii kehotietoisuutta.

Metodit, joista opintokokonaisuutemme on rakentunut, ovat suurimmaksi osaksi peräisin Jacques Lecoqin pedagogiikasta. Hän kuvaa kehonviestintää seuraavalla tavalla:

"I have discovered, for instance, that when I move my head in ways dictated purely by geometry (side, forward, back) the result is: 'I listen', 'I look', 'I'm frightened'. In the theatre making a movement is never a mechanical act but must always be a gesture that is justified." (Lecoq 1997, s.69)

Monet esityksessäni olevat tekniset ratkaisut ovat suoraan johdannaisia näistä opeista ja periaatteista, vaikka en ollutkaan asiasta tietoinen tekohetkellä. Osiossa kolme tulen käsittelemään tarkemmin esitykseni valmistusprosessia ja annan konkreettisia esimerkkejä tyylittelyn tavoista esityksessäni.

2.4 Layering - Ilmaisun monet kerrokset

Tapahtumat, tunteet ja ajatukset kerrostuvat niin tosielämässä kuin teatterin lavallakin. Syvää luotavassa teatterissa on tärkeää pohtia asioiden ja tapahtumien merkityksiä eri näkökulmista sekä tuoda hahmojen motivaatiot ja persoona esiin. Älykäs teatteri on vivahteikasta ja näyttää todellisuudesta muutakin kuin konkreettiset tapahtumat. Moniulotteisen todellisuuden ilmentäminen teatterin lavalla ei ole helppoa, mutta yksi keino elämän kerroksellisuuden ilmaisuun voisi olla liikkeiden fyysinen kerrostus.

Tietyissä tanssilajeissa kerrostaminen eli *layering* on kehittynyt täysin omaksi harjoittelumetodikseen. Esimerkiksi jazztanssin alalajissa, Mattox -tekniikassa (nimi johdettu tyylin kehittäjän, tanssija Matt Mattoxin nimestä) käsien muodostamat suoraviivaiset kuviot yhdistyvät tarkassa rytmissä pään suuntien ja erilaisten askellusten ja lantion liikkeiden kanssa. Kombinaatioita eri kehonosien liikkeille on lukuisia, eivätkä ne ole ennalta määrättyjä. Opettaja voi siis haastaa oppilaansa koordinaatiokyvyn joka tunti varioimalla liikkeiden yhdistelmiä ja niiden tempoa. Toinen tanssityyli, jossa kerrostamisen taito on viety äärimilleen, on itämaisen tanssin alle kuuluva Salimpour -formaatti. Jazztanssi ja itämaisen tanssin moderni muoto ovatkin kehittyneet yhdessä rintarinnan 1900-luvun aikana. Jazztanssi on saanut vaikutteita niin afrikkalaisista kuin muistakin etnisistä tanssityyleistä. Tämä näkyy muun muassa siinä, että lantion ja rintakehän liikkeillä on suuri rooli. Myös jazzille tyypillisellä isolaatioiden painotuksella on juurensa etnisten tanssien eristetyssä liikekielessä. Inspiraatio on kulkenut myös toiseen suuntaan: Itämainen tanssi on 1900-luvun aikana ottanut itseensä paljon vaikutteita länsimaisesta tanssiperinteestä ja tanssin modernista kehityksestä. Itämaisen tanssin suurimpiin pioneereihin kuuluu amerikkalainen tanssija Suhaila Salimpour, joka on saanut amerikkalaisen standardin mukaisen tanssin koulutuksen: ”tap, jazz and ballet”. Iranilaisten juuriensa kautta hän on kuitenkin ollut kosketuksissa myös Lähi-idän tanssiperinteeseen lapsesta saakka ja kouluttautunut alan asiantuntijaksi. Länsimaisten tanssien pedagogisuudesta ja jäsenyntyisyydestä vaikuttuneena hän halusi myös kehittää

itämaista tanssia uudelle tasolle. Hän jakoi eri kehonosien liikkeet tarkasti omiksi palasikseen ja määrittäi mitä eri lihaksia liikkeissä tulisi kulloinkin käyttää. Esimerkiksi lonkan ylöspäin suuntautuneet iskut lähtevät pakaralihaksen puristusliikkeestä. Tätä pakarän puristusliikettä harjoitetaan eriytetysti, split -asennossa istuen, ennen kuin sitä sovelletaan varsinaiseen tanssiin. Kaikille liikkeille on myös ennaltamäärätyt rytmit ja rytmeille eri temmot. Eri liikkeillä voi olla toisistaan riippumattomat rytmensä ja temponsa, kuten myös edellä mainitussa Mattox -tekniikassa. Haasteellisuutta lisää myös sormisymbaalien eli *zillien* soittaminen tanssissa, mikä on myös oma itsenäinen kerroksensa. Salimpour -formaatti onkin haasteellisuutensa vuoksi jaettu viiteen eri tasoon. Siitä huolimatta että formaatti on saavuttanut valtavan suosion tanssijoiden keskuudessa, ei monella ole pitkäjänteisyys tai taidot riittäneet tasolle viisi asti.

Mattox -tekniikalle ja Salimpour -formaatille on yhteistä se, että isolaatio- ja kerrostamisharjoittelulla halutaan antaa esiintyjälle laaja liikkeellinen työkalupakki ja kyky hyödyntää sitä. On hyvä kuitenkin kysyä, missä vaiheessa tekniikan virtuoosimaisuus ei enää palvele ilmaisua vaan muodostuu pelkäksi kikkailuksi. Tämä erottelu vaatii älyä sekä esiintyjältä, että opettajalta. Esiintyjän täytyy olla halukas soveltamaan oppimaansa, ja opettajan kykenevä ohjaamaan oppilasta soveltamisen tielle oikealla hetkellä.

Mikä on sitten kerrostamisen rooli teatterissa? Onko turhaa puhua kerrostamisesta omana tekniikkanaan, kun tapahtumat ja liikkeet kerrostuvat lavalla luonnostaankin ilman sen suurempaa jäsentelyä? Onko väkinäistä luokitella kerrostaminen omaksi metodikseen? Puhun kerrostamisesta sen takia, että omassa esityksessäni liikkeiden eriyttäminen ja kerrostaminen oli hyvin selkeää, ainakin jälkikäteen tarkasteltuna. Vaikka työskentelyni oli intuitiivista ja osittain tiedostamatonta, oli tapani liikuttaa kehonosia autonomisesti sen verran ominaista, että tämä liikekieli löysi tiensä myös esitykseni ilmaisuun.

Seuraavissa kappaleissa tulen avaamaan tarkemmin sitä miten hyödynsin isolaatio- ja kerrostamistekniikkaa Ristiveto-esityksessäni. Pohdin myös, millaisia merkityksiä tällaisten tekniikoiden käyttäminen voi esitykselle antaa, ja millaista ilmaisua ne palvelevat. Olisiko esityksestäni tullut parempi, jos olisin ollut tietoisempi työskentelytavoistani ja tekniikoistani? Entä olisinko hiomalla näitä tekniikoita saanut

ilmaisustani vielä voimakkaampaa? Onko virtuoosimaisuus aina hyvästä? Nämä ovat myös ajatuksia, joihin prosessini jälkipyykissä olen törmännyt ja joita tässä tekstissä tulen käsittelemään.

3. Kehonkäyttö taiteellisessa prosessissa

3.1 Ristiveto-esityksen alkuprosessi

Kun valmistin taiteellista lopputyötäni Ristiveto, en missään vaiheessa päätenyt pohtimaan mitä tekniikka haluaisin prosessissani käyttää tai mitä taitoja tuoda näyttämöllä esiin. Lähtökohtanani oli vain vuorikiipeilijä Joe Simpsonin kirja *Touching the void* ja siitä kummuneet ajatukseni äärimmäisten kokemusten hakemisesta, tahattomasta uppoutumisesta ja ennen kaikkea laskeutumisesta. Visuaalisen-, objekti-, ja nukketeatterin vaikutteet olivat kyllä tietoisesti mukana alusta lähtien ja näiden välineiden kanssa halusin lähteä tarinaani työstämään. Tämä oli kuitenkin valinta enemmän tunnelman ja visuaalisuuden kuin tekniikan vuoksi. Teatteri onkin minulle tärkeää nimenomaan tunnelman ja uusien kokemusten takia – kokemusten jotka voi tuntea, mutta ei välttämättä aina sanoin selittää. Kuvailisin hyvää esitystä kuin rinnakkaismaailmana tai unena: se kuvastaa tätä todellisuutta, mutta on siitä kuitenkin erillään. Se ei ole arjen yläpuolella, vaan kuvaa tätä todellisuutta katsojan tunteiden muodostaman filtterin kautta. Unen tavoin pitää esitys kokea ja tuntea. Sanoin selitettynä se vain kalpenee ja kuolee omaan latteuteensa. Katsojana tylsistyn helposti ja harvoin saan esityksistä mitään sykehdyttävää irti.

Viime aikoina olen kuitenkin löytänyt uudelleen upeita kokemuksia teatterin saralta, tarkemmin sanoen nukketeatterin saralta. Elottoman eloon heräämisessä on jotain sanattoman koskettavaa ja usein myös sympaattisen koomista, joka uppoaa minuun katsojana. Riippumatta tyylisuunnasta voi kaikkea teatteria tehdä huonosti ja epäkiinnostavasti. Olen kuitenkin päätenyt siihen tulokseen, että elottomat objektit, oikealla tavalla henkiin herätettyinä, puhuttelevat minua katsojana voimakkaammin kuin

mihin moni näyttelijä suorituksellaan pystyy. Mielenkiintoni herää myös objektin ja näyttelijän suhteesta toisiinsa ja tapahtumista, jotka syntyvät tällaisen kohtaamisen seurauksena. Objektit ovat huima väline tarinankerronnalle, ja niitä älykkäästi hyödyntämällä voi näyttämölle luoda erittäin mielenkiintoisia hetkiä. Näistä syistä halusin myös itse lähteä tutkimusmatkalle visuaalisenteatterin maailmaan ja katsoa miten Joe Simpsonin hahmo heräisi henkiin nukken kautta.



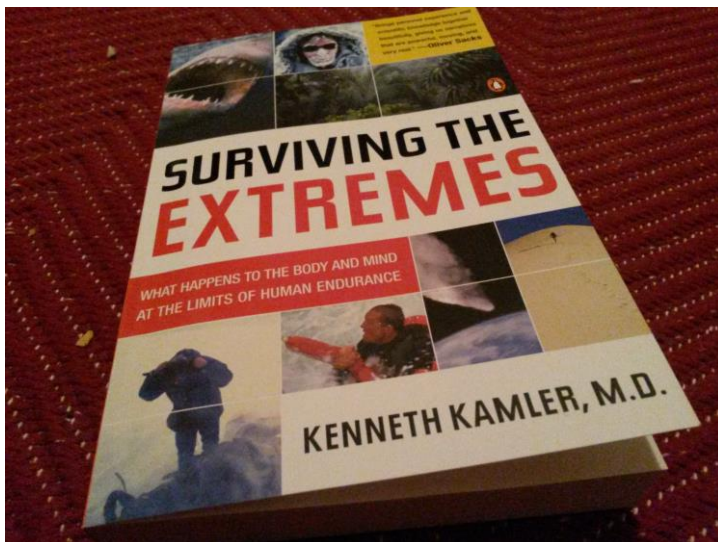
Vasemmassa kuvassa Joe Simpson (Kuva: primeperformesagency.com)

Oikeassa kuvassa Ristiveto-esitykseni Joe Simpson

Alkuperäisenä ideanani oli, että Joeta nukettaisi² erillinen henkilö ja minä esittäisin vain omaa hahmoani. Tällä konseptilla lähdinkin ideoimaan esitystä, ja se kulki työnimellä Survival mode. Teema ja tarinankulku olivat eri kuin lopullisessa esityksessäni ja Survival mode -projektia työstin pitkään ajatuksen ja tekstin tasolla. Havahduin kuitenkin

² *Nukettamisella* viitataan nukken elollistamiseen/-manipulointiin. *Nukettaja* puolestaan on henkilö, joka nukken elollistaa.

myöhäisessä vaiheessa siihen tosiasiaan, että luonnostelemani tarina on liian pitkä ehtiäkseni mitenkään saada sitä kasaan määrättyssä ajassa. Yritin ottaa tarinasta vain pari kohtausta ja työstää jonkinlaisen dramaturgian niiden ympärille. Valitettavasti huomasin että nämä kohtaukset eivät olleetkaan enää motivoituja, hahmoni kehyskertomuksen tiputtua pois tarinasta. Aikani tätä palapeliä pyöriteltyäni päätin aloittaa alusta ja jättää jäljelle vain Joen tarinan ja oman hahmoni uppoutumisen hänen kertomukseensa. Tässä olikin jo ihan herkulliset ainekset puolen tunnin mittaiselle esitykselle. Kolmenkymmenen minuutin aikaraja oli annettu meille vastaavan opettajamme taholta aikataulutuksellisista syistä. Kun aikaa esityksen kasaamiseen ja harjoitteluun oli vain vähän tein päätöksen nukettaa Joeta itse. Aikaisempaa kokemusta minulla ei nukketeatterista ollut, joten minun piti edetä niillä eväillä mitä olin fyysisen teatterin koulutuksestani saanut.



Survival mode -projektissa tarina ja teema olivat eri kuin lopullisessa esityksessäni Ristiveto.

Nukke oli myös paljon monimutkaisempi rakenteeltaan, sillä esityksessä piti olla erillinen nukettaja (Nukerakennus: Maija Westerholm)

3.2 Köpelöä nuketusta ja näyttelemistä – visuaalinen tyyli

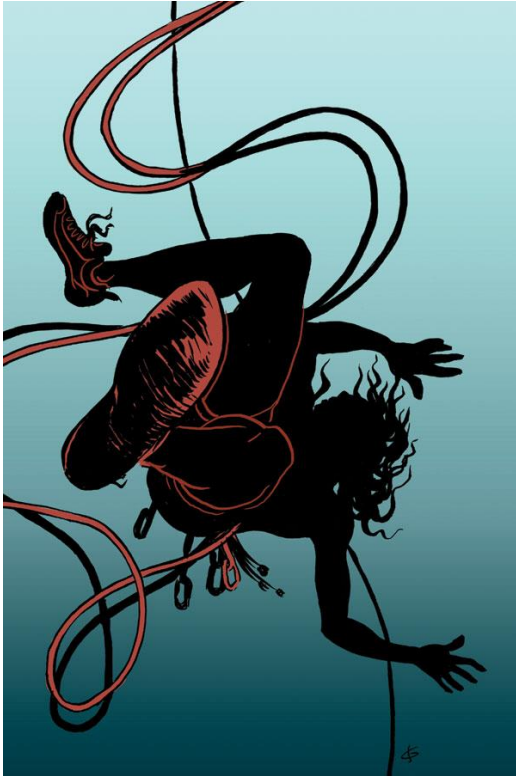
Jollain tasolla tiedostin koko ajan, että haluaisin esityksen visuaalisen ilmeen muistuttavan sarjakuvapiirrosten tyyliä. Tämä oli hyvin looginen lähtökohta siinä mielessä, että vastaanäyttelijäni oli nukke ja nuketushan on liveanimaatiota - miksei siis koko esityskin kulkisi eteenpäin ainakin alitajuisesti samalla tyyllillä? Käytän sanaa alitajuinen sen takia, että sarjakuvamaisuus ei ollut alleviivaavan selkeä tyylipiirre, vaan kulki alitajuisesti mukana kun etsin liikelaatua hahmolleni ja ilmaisutapaa kohtauksilleni. Hahmoni muodostui näin ollen liikkeellisesti hieman köpelöksi. Ilmeet, eleet, asennot ja tapahtumakulut esityksessä olivat yksinkertaistettuja ja suoraviivaisia. Pidän tällaisesta tyylistä ja sen luomasta koomisuudesta - komiikasta, joka syntyy siitä tietoisuudesta, että liikutaan vaarallisesti kliseiden rajamailla.

Halusin nukan ja minun esittämäni hahmon olevan visuaalisesti ainakin jollain tasolla samasta maailmasta. Syy-seuraussuhteen suunnasta en tosin ole varma: oliko nukan läsnäolo esityksessä syy siihen miksi päädyin näyttelemään tyyllillä millä näyttelin, vai valitsinko alunperinkin nukan esitykseeni, koska se edustaa visuaalisesti sitä tyyliä mistä pidän ja mitä myös itse näyttelemällä edustan? Joka tapauksessa minun ja Joen ilmaisutavat kohtasivat lavalla – olimme molemmat liikkeissämme eristettyjä, köpelöitä, mutta hetkittäin myös yllättävän sulavia. *Köpelö* on termi, jota ohjaava opettajani Merja Pöyhönen tyylistäni ja nuketuksestani käytti. Tällä termillä hän viittasi siihen, että Joen hahmon ei tarvitsekaan herätä täysin eloon omaksi persoonakseen ja nuketuskin saa olla sen mukaista, eli köpelöä ja tietoisien epäsulavaa. Uskon että köpelö viittasi myös omaan näyttelemisen tyyliini ja tapahtumien ilmaisemiseen lavalla. Esimerkiksi esityksen alussa ilmaisen kirjan ahmimisen niin, että syön sen miimisesti: käännyin sivuprofiiliin ja kolmessa osassa kirja katoaa auki olevaan suuhuni. Ilmaisua on tyyliä ja toimiva, mutta samalla myös yksinkertaisuudessaan huvittava. Köpelön ilmaisusta tekee se, että illuusio kirjan katoamisesta suuhun rikkoutuu täysin niille katsojille, jotka istuvat katsomossa hieman sivummalla. Tyyliini epärealistisuus mielestäni antoi varaa tällaiselle leikkittelylle illuusion rikkoutumisen kanssa. Varsinkin kun tapahtuman esittää täysillä eläytyen on hämmennys katsojan mielessä valmis: ”Onko tämä vakavissaan tehtyä, vai ei?”

Mitäpä sillä väliä, onpahan viihdyttävää!” Ainakin tämä oli oma oletukseni katsojan tulkinnasta, kun tein ohjaajana valintoja.

Ripaus sarjakuvamaisuutta hahmoni liikelaatuun tuli siitä, että liikkumiseni oli läpi esityksen jokseenkin rajoitettua. Kehoni liikkui harvoin orgaanisesti yhtä aikaa, vaan rajoitin liikkumiseni usein siihen kehonosaan, jonka ilmaisu oli tärkeää kohtauksen tapahtumien kannalta. Saatoin esimerkiksi ilmaista mielenkiinnon heräämisen vaiheittain. Ensin siirsin katseeni objektiin, sitten pääni, sitten kehoni ja pala palalta näytin tunteeni ja reaktion kohteeseen. Tällainen tyyli mielestäni selkeyttää ilmaisua ja antaa yleisölle aikaa makustella hahmon tunteita ja mielen liikkeitä. Tyyllittelyä lisäsi myös tapani pitää kehon asento täysin paikallaan samalla kun ilmaisin hahmoni tunteet ilmeiden kautta. Tällainen fyysinen eriyttämistekniikka sopi hahmolleni, sillä se lisäsi tunnelman ja hahmon irrallisuutta todellisuudesta. Toisaalta liian tiedostamattomana tällainen näyttelemisen tyyli saattaa luoda myös tahatonta koomisuutta. Ristiveto-esitykseeni tämä tyyli kuitenkin sopi ja kantoi tunnelmaa oikealla tavalla. Monelle muulle tarinalle se olisi voinut tehdä pelkästään hallaa.

Pysähtyneillä kehon asennoilla eli stillikuvilla pyrin, en pelkästään keskittämään katsojan huomion kasvojen eleisiin, vaan myös pysäyttämään hetken ja antamaan isomman arvon tapahtumalle. Tällä tekniikalla yleisö saa hengähdystauon ja aikaa nauttia sen hetkisen draaman luomasta tunnelmasta. Esimerkiksi esityksen toiminnallisessa loppukohtauksessa, jossa Joeta vastaan puolustautuessani vahingossa saan hänet lentämään kiellekkeen yli, pidän kurkottavan asentoni staattisena. Kehon asentoni on pysähtynyt, mutta hitaalla painonsiirrolla saan kurkotettua kohti Joen köyttä pelastaakseni hänet pudotukselta. Tällaiset pysähtyneet kuvat ja slow motion -hetket, joita käytin esityksessäni paljon ovat dramaattisia ja visuaalisesti miellyttäviä, mutta samalla lisäävät tahattoman kliseisyyden vaaraa. Koska kuitenkin halusin näitä ratkaisuja mukaan niiden tuoman sarjakuvamaisen tyylin takia, yritin toteuttaa ne omalla tavallani ja täysillä eläytyen.



Visuaalista inspiraatiota (Kuvat: climbing.com)

Kliseistä vaikutelmaa pystyy myös jossain määrin häivyttämään sävyttämällä tapahtumia omalla tyylillään. Näin yritinkin toimia loppukohtauksessa, jossa Joe tippuu kielekkeen yli: saatuani kiinni Joen köydestä, pidän edelleen staattisen kurkottavan asentoni, mutta jalkani liikuttavat minua tasaisella askelluksella taaksepäin hetken aikaa ennen kuin slow motion -hetki rikkoutuu. Tyylittely teki ilmauksesta persoonallisemman, sillä siinä missä kurkottava asento representoi pelastamista oli jalkojen tasainen askellus tapahtumasta irrallinen. Tällä sävyttämällä minun oli tarkoitus luoda kontrastia yläkehon ja kasvojen järkyttyneisyyden ilmaisuun ja jalkojen rauhallisen askeltamisen välillä. Lopputulos oli minusta sopivan absurdi, tapahtuman ja kehon liikkeiden ollessa kuitenkin motivoituja. Esitykseen päätyneet stillikuvat olivat kuitenkin hieman erilainen, eikä näin absurdi. Joen ollessa toisen nuketettavana, en täysin pystynyt tahdittamaan kohtausta oman rytmittäjäni mukaan. Myös musiikin leikkaus vaikutti siihen, että askeltamisen hetki ei korostunut niin kuin alunperin oli tarkoitus.

3.3 Ilmaisulliset jalat

Esitykseni aloituskohtauksessa esitän lukevani Joen tarinaa *Touching the void*. Ensin käytössäni on oikea kirja, josta siirryn näkymättömän kirjan miimiseen lukemiseen. Halusin tekemisen olevan tyyliteltyä, mutta myös selkeästi lukemista representoivaa. Visuaalinen miellyttävyyys oli minulle myös tärkeää sillä oli kyse esityksen aloituskohtauksesta, jonka halusin heijastavan rauhallista ja kotoisen mukavaa tunnelmaa. Pyrin siihen että voisin kehollani ilmaista samaan aikaan sekä lukemisen aktin, että kirjan tapahtumat. Toteutin kohtauksen niin, että kerrostin ilmaisuni näkymään eri kehonosissani: lukeminen tuli ilmi asennoissani ja siinä että seurasin katseellani tekstin rivejä. Kirjan tapahtumat taas toin esiin rytmityksellä ja jalkojeni liikkeillä. Alussa lukemisen tahti on rauhallinen niin kuin kirjan tapahtumatkin, myös jalkani liikkuvat tyyneästi keinuen. Kun tarinassa jännitys tiivistyy alkaa myös jalkani vipattaa ja rytmin tasaisuus saa äkillisen muutoksen. Tässä vaiheessa yleisö ei vielä tiedä mistä kirjan kertomuksessa on kyse, mutta kasvoni paljastavat, että jotain traagista on tapahtunut. Lukeminen saa astetta jännittävämmän käänteeseen, kun kirjan rivit muuttuvat kokaiiniviivoiksi. Huumeen snorttaamisen ilmaisen akrobaattisen liikkeen kautta, jossa olen pöydällä ylösalaisin olkapääni varassa. Asento oli mielestäni sopiva ilmaisemaan snorttaamisen vaikutuksen, mutta se ei vielä kuvastanut huumauksen aikaista mielenmaisemaa. Vahvistaakseni huumaantunutta vaikutelmaa pidin asentoni täysin paikallaan ja nilkkojeni eristetyllä koukistusliikkeellä korostin ajan pysähtymistä ja epätodellista hetkeä. Huumeen nautittuaan hahmoni ei pysty vastustamaan kirjan sisältöä ja päättyy lopulta ahmimaan koko teoksen – kirjaimellisesti. Kirja kuitenkin palaa hahmoni luokse isompana, tällä kertaa yleisölle näkymättömänä kohteena. Näkymätöntä kirjaa luin miimisesti seuraamalla katseellani ja koko kehollani valtavia kirjaisinrivejä. Tässä vaiheessa liikkeitä säestää äänitetty teksti, jossa kuvaan sanallisesti kirjan tapahtumia.

Äänitetyn tekstin avatessa konkreettisesti Joen tarinaa, olisi minun ollut turha enää fyysisesti heijastaa samoja kirjan tapahtumia. Näin ollen päädyinkin ilmaisemaan kehollani hahmoni suhdetta tekstiin ja sen herättämiä tunteita; kirjan tapahtumat ovat

traagisia ja jännittäviä, mutta hahmoni hakee niistä viihdettä ja mielihyvää. Tällä kertaa polveni ovat pääosassa ja twistaavat Elvismäisesti samassa tahdissa rivien lukemisen kanssa. Tällä polvien eristetyllä liikkeellä halusin ilmaista hahmoni tunteissa kytevää jännitettä ja intohimoa. Kun äänitetty tarina tulee päätökseensä jatkuu hahmoni vimmautunut lukeminen. Kirjojen sivun kääntämiset vaihtuvat tuoppien kurkottamiseen ja juomiseen. Humaltuneena hahmoni alkaa kiivetä miimisesti ylöspäin pitkin näkymätöntä seinää. Tarkoitukseni oli kiipeämisellä ilmaista kirjan tarinaan uppoamista ja tällaiseen totaaliseen uppoamiseen verrattavaa kännnitiilaa. Ohjaava opettajani antoi minulle hyvän neuvon koskien tätä kohtausta: ”Älä esitä sitä miltä humala näyttää, vaan sitä miltä humala *tuntuu*”. Tämän vinkin kautta kiipeämisestä tulikin visuaalisesti paljon mielenkiintoisempi: polvieni ja lantioni eristetty ympyränmuotoinen huojuminen ilmaisi humalatilan tunnetta, kun taas käteni esittivät miimisesti ylöspäin kiipeämistä. Yritin eristää nämä liikkeet toisistaan selkeästi ja esittää ne yksi kerrallaan kiipeämisen seuraamalla lantion liikettä. Tämä tyyllillinen valinta toi mukanaan absurdin ja irrallisen sävyn, joka sopi esitykseni yleiseen teemaan. Yksi kerros lisää tähän tapahtumaan tuli kasvojeni ilmeistä, joilla pyrin tuomaan esiin tilanteen luomaa hämmennystä ja intoa huipun saavuttamisesta.



Ilmauksen kerrostamista: kehon asento kuvaa hallitsematonta uppoutumista kirjan tarinaan ja kasvojen ilme reflektoi kirjan tapahtumien herättämiä tunteita hahmossa.

3.4 Nuketuksen tekniikka – oliko sitä?

Päätös nukettaa Joeta itse tuli tehtyä nopeasti ja käytännön sanelemista syistä. Tämä päätös myös tuki tarinani logiikkaa – olihan Joe kertomuksessa hahmoni mielikuvituksen tuote eikä todellisen maailman vuorikiipeilijä Joe Simpson. Koska en aikaisemmin ole nukketatteria tehnyt, enkä sen tekniikkaan perehtynyt, piti minun lähteä mutuumalla liikkeelle ja luottaa omaan draamaantajuuni myös nukan kanssa esiintyessä. Nukke, joka Joen hahmoa päätyi esittämään, oli tavallinen molla-maija eikä sisältänyt nuketuskeppiä, joka perinteisellä teatterissa käytettävällä pöytänukella yleensä aina on. Tämä ratkaisu antoi minulle paremman vapauden liikkua ja elää omassa hahmossani, koska Joen nukettamiseen riitti vain yksi käsi. Tämä ratkaisu myös tietenkin yksinkertaisti

Joen hahmoa ja sen tunnemaailman ilmaisu. Näistä valinnoista juttelin ohjaavan opettajani kanssa ja päädyimme keskusteluissamme siihen, että kaikkea ei voi yhteen nukkeen saada ja valintoja on tehtävä sen mukaan mikä on tärkeintä. Aktiiviselle vuorikiipeilijälle liikkuminen ja toiminnallisuus on olennaisempaa kuin hienovarainen tunteiden ilmaisu.

Saadakseni tarinan tapahtumat toimimaan haluamallani tavalla, oli kahden roolihahmon itsenäinen liikkuminen tärkeää, tietysti niissä puitteissa johon yksi näyttelijä pystyy. Näistä käytännön syistä piti minun myös päättää mikä Joen rooli ja asema tarinassani on. Jos halusin oman hahmoni olevan Joesta itsenäinen eläjä, en voinut olla nukessa koko ajan kaksin käsin kiinni ja hienosäätää sen liikekieltä. Minun piti hyväksyä se, että Joen nuketus ei tulisi olemaan virtuoosimaista, eikä sen persoonasta saisi luotua kovin moniulotteista. Olikin pitkään vaikea tehdä päätös miten Joen hahmon tulisi näyttäytyä katsojalle: täysin elävänä omana persoonanaan vai nukkena, jonka hahmoni on kaapin kätköistä kaivanut esiin voidakseen huumaantuneessa tilassaan sen elävöittää? Lopullinen vaikutelma oli varmasti jotain näiden kahden väliltä. Joe oli oma persoonansa, mutta heräsi henkiin minun hahmoni kautta ja eli näin ollen myös minun liikkeideni tahdon alla. Tähän logiikkaan myös sopi ajoittainen kömpelyys nuketuksen kanssa, sillä se vain toi viitteitä siitä, että Joe oli hahmolleni pelkkää fantasiaa. Tämä suhde kokee kuitenkin käänteen lopussa, kun Joen nuketus siirtyy minulta pois, toisen henkilön käsiin. Käänte heijasti myös hahmoni tilanteen muuttumista tarinassa: hän ei yllättäen ole enää tilanteen hallinnassa vaan Joe alkaa elämään omaa elämäänsä.

3.5 Esineen ja ihmisen nuketusta

Nukke tulee esityksessä ensimmäisen kerran näkyville oman pienen soolonsa muodossa, lentäen kaapista ulos monien temppujen ja volttien siivittämänä. Soolo toimi hahmon nopeana esittelynä, ja tulkintanani Joen henkilöstä: hän on suuri seikkailija ja tarinamme sankari, aikamme legenda! Tämä osuus olikin helppo toteuttaa sillä siinä sain keskittyä pelkästään nuketukseen.

Tekniset haasteet tulivat vastaan vasta sooloa seuranneessa, näennäisen yksinkertaisessa kohtauksessa, jossa havaitsen Joen ensimmäistä kertaa. Tuntui äärimmäisen vaikealta esittää sekä oman hahmoni, että Joen reaktioita samassa kohtauksessa. Vaikka teoriassa tiesin millaisen kohtauksesta haluan ja miten sen tulisi edetä, oli tapahtumien rakentaminen kohtauksen sisältäpäin äärimmäisen vaikeaa – haaste, johon varmasti kaikki itseään ohjanneet ovat törmänneet. Harjoittelin kohtausta pitkään improvisoiden kunnes sain koreografian palaset pikkuhiljaa asettumaan paikalleen. Kohtaus eli suuren epävarmuuden varassa siihen asti kunnes sain kaikki liikkeet selkeiksi ja päätetyiksi mielessäni. Välillä improvisointi toimi, mutta useimmiten ei. Koin haasteelliseksi saada rytmityksen toimimaan hahmojemme välillä, kun mitään järkevää toimintaa ei kohtauksessa ollut; minun hahmoni piti smalltalkia yllä samaan aikaan kun Joe välinpitämättömänä kiipeili ympäriinsä pitkin pöydän reunaa. Rytmityksen tärkeys korostui myös sen takia, että vastaanäyttelijäni oli vain kymmenesosan minun koostani. Ilman rytmiä olisi Joe hukkunut lavalla näkymättömiin pelkästään minun fyysiseen läsnäoloni takia ja yleisön olisi ollut mahdotonta tietää mihin fokuksensa suunnata. Oikea rytmitys antoi molemmille hahmoille aikaa näyttää näyttää reaktionsa ja vastata toisen impulssiin.

Rytmin rakentaminen kesti kauan ja vaati minulta paljon asioiden sulattelua. Kun palaset vihdoinkin alkoivat loksahdella paikoilleen ja pystyin elämään kohtauksen rytmissä, oli äärimmäisen hyödyllistä, että kykenin isoimaan kehonosiani - eriyttämällä toisen käteni muusta kehosta pystyin vastaamaan nukan liikkumisen tarpeisiin. Näin minulle jäi fyysistä kapasiteettia myös oman hahmoni ajatuksen kulun ja hämmentyneiden reaktioiden ilmaisuun. Kehonosien eristämisen mahdollisuudet ja rajat loivat myös tilaa leikittelylle: hetkenä jona kiipeilytän Joeta yhdellä kädellä pöydänreunaa pitkin, tulee käsivarteni mitan raja vastaan ja meidän molempien liike kohtaa yhtäkkisen pysähdyksen. Tästä tilanteesta sain mehevän tauon ja mahdollisuuden muuttaa tunnelmaa mihin tahansa haluamaani suuntaan. Päädyin vain esittämään yksinkertaisen kysymyksen: ”What are you doing?”. Vaikka kysymys oli tarkoitettu Joelle, kuvasti se myös yritykseni hölmöyttä ja hankaluutta elää samanaikaisesti kahdessa eri roolissa.

Sain ohjaavalta opettajaltani teknisiä neuvoja fokuksen suuntaamiseen nuketuksessa, mutta rehellisesti sanoen en ehtinyt sisäistää näitä tekniikoita, enkä osaa niitä tässä tarkalleen siteerata. Kyse oli kuitenkin eri tavoista miten voin suunnata katseeni tiettyyn suuntaan puheen alussa ja muuttaa sitä toiseen kohteeseen repliikin edetessä. Vaikka en näitä tapoja omaksunutkaan uskon, että tulin tiedostamattomasti käyttäneeksi tällaisia tekniikoita esityksessäni. On vaikea sanoa millaiselta esitys olisi näyttänyt, jos olisin tiennyt enemmän nukettamisen tekniikasta. Olisiko Joen hahmo ollut tällöin uskottavampi? Ehkä, mutta toisaalta myös kokemattomuuteni saattoi antaa ylimääräistä vilpittömyyttä tarinaan. Pienen epävarmuuden siivittämänä saatoin yrittää enemmän kuin oli tarpeen ja näin myös kohtauksesta muodostui rakenteeltaan yllättävän selkeä.

Nuketukseni Joen ja oman hahmoni kohtaamisessa pohjautui hyvin pitkälle oman rytmittäjäni ja isolaatiotekniikan hyödyntämiseen. Nämä työkalut loivat kohtaukselle selkeän rakenteen ja auttoivat fokuksen oikeanlaisessa suuntaamisessa. Näin koreografioitu ja pelkistetty tyyli jätti varmasti Joen hahmon hieman etäiseksi ja omituiseksi, mutta toisaalta se oli myös tietoinen valinta - Joen hahmo omana persoonanaan ei itsessään ollut kertomuksen kannalta tärkeä, vaan oleelliseksi muodostui minun esittämäni hahmon suhtautuminen tähän ”tarinamme sankariin”.

3.6 Ajatuksen eriyttäminen ja jäsentely

Kuten aikaisemmin jo mainitsin, oli kahden eri roolihahmon samanaikainen esittäminen välillä hyvinkin haastavaa ja se pakotti minut eriyttämään, ei pelkästään fyysiset liikkeeni vaan myös ajatukseni. Tämä korostui esimerkiksi esityksen käännekohdassa, jossa olen juuri kiivennyt Joen kanssa vuorenhuipulle, mutta puhelinsoitto herättää minut takaisin todellisuuteen. Vastatessani puheluun minun piti samanaikaisesti käydä rauhallista keskustelua omana hahmonani ja näyttää nukella Joen reaktiot. Käyn keskustelua puhelimesta samalla kun Joe kiipeä kylkeäni pitkin ja hakkaa kädellä päätäni. Kun en huomioi Joeta, hyppää tämä puhelimen päälle, katkaisten näin yhteyteni ulkomaailmaan. Kaikki tämä tapahtui hyvin nopeasti ja näytti varmasti lavalla yksinkertaiselta, mutta koin sen toteuttamisen haasteelliseksi. Minulla, kuten varmasti monella muullakin, on

taipumus kahta eri asiaa tehdessä synkronoida tapahtumien rytmit. Jos kuitenkin lavalla tekee näin, illuusio kahdesta eri tapahtumasta häviää ja minun tapauksessani yleisö näkisi edessään vain nukkea retuuttavan hahmon. Ratkaisuna tähän ongelmaan yritin improvisaatiovaiheessa eriyttää ajatukseni ja hahmottaa tilanteen parhaani mukaan molempien roolihahmojen kannalta. Aluksi olin hyvin kömpelö ja nukan liikkeet seurasivat puheeni aksentteja. Pikkuhiljaa sain kuitenkin otteen oikeaan rytmiin ja pystyin liikuttamaan nukkea sopivissa kohdissa tapahtamatta omasta roolihahmostani. Toimivaa rytmitystä ei voi pakottaa, se pitää vain tuntea. Tulin huomaamaan prosessissani saman olemuksen rytmistä kuin Eugenio Barba:

”Rhythm has it’s laws: just as we are not free to arrange syllables of a word or the notes of a pentagram in any way we like, there similarly exist successions of duration which give rise to the sensation of rhythm and other even more numerous successions of duration which give no sensation of rhythm at all.” (Barba 1991, s. 211)

Toimivan rytmityksen luomiseksi oli äärimmäisen tärkeää, että Joen liikkeet pääsääntöisesti alkoivat, joko minun repliikkini aikana tai heti sen jälkeen. Jos aksentti Joen liikkeeseen oli samanaikainen repliikkini ensimmäisen sanan kanssa sulautuivat tapahtumat yhdeksi. Havaintsin että jos Joen liikkeen aksentti tulee vasta repliikkini alettua tai sen jälkeen, on katsojalla mahdollisuus vastaanottaa molempien hahmojen toiminnot. Rytmitys oli kutakuinkin sama joka kerta. Saatuaani sen jäsennellyksi päässäni, oli minun huomattavasti helpompaa esittää hahmoani luontevasti, samalla kun Joen aikeet tulivat ilmi.

Joiltakin esiintyjiltä onnistuisi kohtaaminen varmasti luontevammin improvisoiden, mutta minulle vaati tällainen ajatusten eriyttäminen vähän enemmän työtä ja valmistelua. Jos olisin jättänyt kohtauksen improvisaation varaan, olisi rytmityksestä suurella todennäköisyydellä tullut epäjohdonmukainen ja hätköity. Haastavan esityksen rytmittämisestä teki se, että en saanut impulsseja vastaanäyttelijältä, vaikka minulla sellainen olikin. Minun piti itse luoda nämä laukaisevat tekijät molemmille hahmoille. Improvisoinnissa olisi piillyt se riski, että en olisi esiintymisjännitykseltäni kuullut tai

pystynyt tuottamaan näitä impulsseja, ja olisin joutunut väkinäisesti viemään tapahtumaa eteenpäin. Tällaisissa tilanteissa asioiden jäsentelyn ja koreografioinnin merkitys on tärkeä. Niiden avulla pystyin ilmaisemaan rentoutuneesti, koska luotin siihen että rakenne kantaa.

3.7 Miimistä nuketusta

Puhelun jälkeen tunnelma tiivistyy Joen ja hahmoni välillä, ja yritän työntää Joen takaisin kaappiin. Joe kuitenkin vastaa samalla mitalla ja pienen hetken mitteleminen voimiamme. Tämän hetken toteutin puhtaasti miimin keinoin: Tönäisen vasemmassa kädessäni olevaa Joeta, ja hänen lennettyään taaksepäin jätän käteni paikalleen samalla kun lähestyn häntä uudelleen. Joe iskee minua päällään ja nyt puolestani minä peräännyin taaksepäin Joen, eli vasemman käteni, jäädessä paikalleen. Koska en ole nukketeatteria tehnyt aikaisemmin, kumpusivat myös työskentelytapani omasta fyysisen teatterin taustastani ja -koulutuksestani. Nuketusta sai vahvan miimisen sävyn, joka toi esitykseen omanlaistaan estetiikkaa. Miiminen nuketusta tuntui kohtauksieni tapahtumien kannalta loogiselta ja ainoalta toimivalta vaihtoehdolta. Olisinko päätyneet parempiin tai erilaisiin ratkaisuihin, jos olisin omannut enemmän tietämystä aiheesta? En osaa vastata, eikä vastauksen hakeminen tunnu minusta oleelliseltakaan. Mikä minulle näyttäytyy oleellisena on se yhteys minkä löysin prosessini aikana nukke- ja fyysisen teatterin maailmasta. Yhtä lailla kuin nukketeatteritaiteilijan tulee ymmärtää objektinsa toiminnallisuus täytyy myös fyysisen näyttelijän hahmottaa oma kehonsa ja hallita sen ilmaisua. Sanoisin, että vaikka fyysisessä- ja nukketeatterissa on eri välineet ilmaisulle, ”käyttöohjeet” ovat kuitenkin samat. Molemmissa ilmaisun lähtökohdat ovat fyysisessä toiminnassa ja näin ollen se näyttäytyy aina enemmän tai vähemmän tyylieltyinä. Fyysinen näyttelijä lähtee hakemaan ilmaisua ulospäin suuntautuvan viestinnän kautta, eikä sisältäpäin kumpuavista tunteista. Toki henkilökohtaisia tunteita voi myös käyttää hyväksi ja ne voivatkin olla oiva lisä ilmaisun hakemiselle. Tärkeintä on kuitenkin miten tunteet ja tapahtuvat *välittyvät* ulospäin katsojalle ja tähän fyysinen näyttelijä kiinnittää huomionsa. Tämä on pakostakin myös nukketeatteritaiteilijan lähtökohta, sillä nukke itse ei voi ilmaista sisäisiä tunteitaan. Nukettajan on oltava hyvin tietoinen käyttämänsä objektin

ilmaisullisuudesta ja osattava toteuttaa se teknisesti. Molemmissa taiteenlajeissa on tärkeää havainnoida todellisuutta tarkasti ja nähdä oleellinen siinä miten ihmisen käytös ja tunteet ilmenevät. Vain tällä tavoin voi nämä oleelliset elementit siirtää näyttelijän ja esineen tyyliin ilmaisuun.

4. Tekniikan merkitys ja mahdollisuudet

4.1 Saako timantin jättää hiomatta?

Kiireellisen aikatauluni vuoksi en olisi ehtinyt työstää esitystäni teknisesti enempää. Tämän huomioon ottaen oli onnekasta, että fyysinen taustani tuki valitsemiani ratkaisuja. Vai menikö se sittenkin toisinpäin? Lähteekö taiteilija tekemään työtään oman visionsa ja makunsa mukaan vai muokkautuuko tuo visio sen mukaan mikä on taiteilijalle luontaista? Varmasti tämä vaihtelee henkilöstä riippuen ja siitä työstäkö taiteilija teosta omilla kehon taidoillaan vai onko hän projektissa suunnittelijan/ohjaajan roolissa. Meni asia minun kohdallani miten päin hyvänsä olen kuitenkin tyytyväinen lopputulokseeni ja ratkaisuihini.

Onnistuneista ratkaisuista huolimatta löytyi teknisissä toteutuksissa myös paljon hiomisen varaa. Esityksen taltiota jälkikäteen katsoessani huomaan että moni kohtaaminen olisi hyötynyt liikkeen kristallisoinnista. Esimerkiksi esityksen alkupuolella on kohtaaminen, jossa mājähän Joen kanssa lattialle, minkä jälkeen käteni heilautusliikkeellä liu'utan Joen lattian poikki pöydän taakse; tällä ilmaisin sitä miten Joe liukuu tarinassa kallionseinämää alaspäin. Ilmaisin vertikaalia tapahtumaa horisontaalisesti ja tämä haastoi katsojan ymmärryksen. Yleisön oli tarkoitus ymmärtää tapahtuma viimeistään siinä vaiheessa kun minä lähdin "kiipeämään" Joen perään kallionseinämää alaspäin. Alaspäin kiipeämiseni ei kuitenkaan ollut selkein mahdollinen, vaan saattoi näyttää osalle yleisöstä pelkältä ryömimiseltä. Yleisön reaktioista ja ryömimiseni kontekstista johtuen luulen viestin kuitenkin menneen perille. Tapahtuma liikkui joka tapauksessa aivan ymmärryksen rajamailla ja olisi varmasti hyötynyt siitä, että olisin työstänyt ryömimiseni liikelaatua enemmän kiipeämistä muistuttavaksi. Toisaalta mielipiteeni voi olla myös oman taustani

ja koulutukseni sävyttämä: opettajieni ja luokkalaisteni keskuudessa on koreografiointia ja tapahtumien tarkkaa työstämistä korostettu paljon. Lähestymistapoja on kuitenkin monia, esimerkiksi ohjaava opettajani piti enemmän siitä, että kohtauksissa on läsnä pieni improvisaation vara. Hän oli myös sitä mieltä – ainakin minun esitykseni kohdalla – että mimiikan ei tarvitse olla aina täysin viimeiseen asti hiottua, vaan luotto eläytymisen ja ylivetämisen voimaan voi riittää. Oman esitykseni koomisesta luonteesta johtuen asioiden hiomattomuus olikin varmasti hyväksyttävää. Hiotumpi tekniikka olisi palvellut asioiden ymmärrettävyyttä ja esityksen ilmaisua, mutta olisiko se samaan aikaan pystynyt palvelemaan tavoittelemaani komiikkaa ja köpelyyttä? Entä missä kulkee hellyyttävän köpelyyden ja amatöörimäisyyden raja? Kyse on varmasti makuasioista. Rajatapauksissa on ohjaajan vain luotettava omaan pelisilmäänsä ja mieltymyksiinsä.

4.2 Isolaatiotekniikan mahdollisuudet – Kehon manipulointi

Näyttelijän keho ja sen osat eivät ole koskaan elottomia, eikä sitä näin ollen voi myöskään elävöittää eli nukettaa. Tästä huolimatta voi kehonosien isoimisen nähdä myös nukettamisen valossa. Kun näyttelijä liikuttaa erikseen yhtä ruumiinosaansa ja ilmaisee tällä, saa kyseinen kohde itsenäisen arvon ja se ”herää henkiin” uudella tavalla. Tämä henkiin herääminen voi palvella koko kehon ja kohtauksen ilmaisua todellisuutta tyyllitelemällä, kuten minun esityksessäni: jalkojen vipatus lukemisen aikana ilmaisi tyyllitellysti jännitystä, joka oikeassakin elämässä voisi ilmentyä jalkojen tärinä. Mielenkiintoiset ovat kuitenkin myös kehonmanipuloinnin mahdollisuudet astetta absurdimassa valossa, niin että yksi kehonosa voisi nukea tavoin kertoa täysin omaa tarinaansa. Tällaista tekniikkaa jonkin verran hyödynnetäänkin. Esimerkiksi käsivarjoteatterissa hahmonmuodostuksen lähtökohta on vain yksi kehonosa, kädet. Tällaista isolaatioon perustuvaa ilmaisutapaa ei kuitenkaan kovin laajasti tiedosteta eikä käytetä, varsinkaan nuketeatterimaailman ulkopuolella. Ymmärrän sen toki siinä mielessä, että tällainen tekniikka sävyttää hyvin vahvasti esityksen tyyliä ja voi monen teatterintekijän mielestä viedä huomiota pois esityksen viestistä ja tarinasta. Näitä rajoja voisi kuitenkin tutkia enemmän, sillä luulen kehollisesta ilmaisusta vielä löytyvän yllättäviä puolia ja herkullisia mahdollisuuksia, jos niille vain annettaisiin mahdollisuus näyttäytyä.

Esimerkiksi fyysisen teatterin -opinnoissamme olemme tehneet improvisaatioharjoituksia, joissa lähtökohtana on ollut kehonosien itsenäinen liike ja tunne-elämän ilmaisu.

Tällaisilla kehonosien elävöittämisharjoituksilla olemme tutkineet millaisia persoonallisuuksia eri kehonosilla voisi olla ja millaisia tilanteita näiden eri persoonien kohtaamisesta voisi syntyä. Nämä ovat loistavia harjoituksia jo pelkästään kehonhallinnan ja ajatuksen eriyttämisen vuoksi. Kiinnostavaa on kuitenkin myös se miten nämä harjoitukset voisivat laajemmin palvella draamallista näkökulmaa. Esimerkiksi näyttelijän rakentaessa hahmoaan, voisi ”persoonallisilla kehonosilla” tuoda esiin vilahduksenomaisesti hahmon pinnanalaisia puolia ja luonteen vivahteita.

Entä miten kuvailisimme eri kehonosien luonnetta ja asemaa yhteiskunnassamme? Voisiko näistä kulttuurisista assosiaatioista ammentaa tarinoita kerrottavaksi? Mitä esimerkiksi lantio edustaa meille suomalaisille? Jos tarkastelisimme pelkästään kadulla kävelevien ihmisten lantioiden liikettä, mitä päätelmiä voisimme tehdä kyseisistä henkilöistä ja vallitsevista normeista? Näistä näkökulmista voisi löytyä mielenkiintoista ja hauskaakin materiaalia jaettavaksi draaman keinoin.

4.3 Isolaatiot osana suurempaa merkitystä

Vaikka puhunkin isolaatiosta itsenäisenä tekniikkanaan tulee kuitenkin muistaa, että kaikki tapahtumat – niin fyysiset kuin ajatuksellisetkin – koostuvat eriytetyistä osasista. Isolaatiot ovat siis läsnä kaikissa tapahtumissa ja käytämme niitä halusimme tai emme. Jos käytämme näitä pieniä palasia koko ajan, eikö olisi parempi että ne eivät aina olisi sattuman yhteen liittämiä? Itse ainakin suosisin vaihtoehtoa, jossa henkilö pystyy omien tarpeidensa mukaan koostamaan palasista haluamansa kokonaisuuden. Tällä tavoin voi näyttelijä ilmaista juuri sen mikä on oleellista ja minkä haluaa tulevan näkyväksi katsojalle.

Puhuessaan anatomiasta Eugenio Barba ottaa vertauskuvakseen Hokusain kuuluisan maalauksen ”The wave at the Kanagawa”. Tässä yhteydessä hän jakaa Zen-filosofisia mietteitä aallosta:

"Children think that the wave is a thing, a separate body of water which moves on the surface of the sea, distinct from other waves and distinct from the sea itself. When however, one teaches them to look more attentively, they discover that they cannot make out the wave as a separate thing: the wave is a phenomenon which moves in the sea. It still makes sense to speak of the wave, but as an entity which is only theoretically separate." (Barba 1991, s.24)



(Kuva: metmuseum.org)

Kuten Barba valjasti zeniläiset ajatukset omaan käyttöönsä, nyt minä puolestani laajennan Barban vertauksen isolaatiotekniikkaan: Isolaatiotekniikka on vain näennäisesti oma tekniikkansa. Kaikki liike on lähtöisin isolaatioista ja kaikki isolaatiot ovat aina yhteydessä koko kehon ilmaisuun. Näin ollen kehonhallinta on yhtä kuin eriytettyjä liikkeitä, jotka ovat tilanteesta riippuen joko yhdistetty toisiinsa tai ei. Kun nämä eriytetyt liikkeet hallitsee voi niillä luoda tyyliteltyjä ilmaisuja, kuten Hokusain taulussa: Aalto nousee merestä erillisenä lonkerona ja aallon harjanteen kuohut tyylittyvät koukeroisiksi kuin sormet, jotka odottavat mahdollisuutta päästä tarrautumaan huono-onnisiin merenkulkijoihin. Ilmaisua on epärealistinen, mutta kuvaa hyvin sitä mitä myrskyn aikana merellä tapahtuu. Oikealla aallolla ei ole sormia, mutta tällaisella tyylittelyllä taide pystyy tekemään näkyväksi jotain sellaista mitä muuten emme havainnoitsisi ympäristössämme.

Tyylittely on siis taiteen tärkein elementti – sen avulla voi konkretisoida todellisuuden näkymättömiä merkityksiä. Isolaatiot puolestaan ovat kehollansa ilmaisevan taiteilijan väline tällaisen tyylittelyn toteuttamiseksi.

5. Loppusanat – Katsojan manipulointi

Koska työskentelytapani olivat pääosin tiedostamattomia sanoisin, että hyödynsin esityksessä isolaatiotaitojani enkä yleisesti isolaatiotekniikkaa. Nämä taidot olivat avain monille ratkaisuille esityksessä ja auttoivat ilmaisussani harjoitteluajan ollessa rajallinen. Tyylitelty miimi, kahden roolihenkilön samanaikainen esittäminen ja nukuttaminen perustuivat kaikki kehoni hallitsemiselle ja kehonosieni eriyttämiselle – välillä sulavasti ja välillä koomisen köpelösti. Isolaatioiden hyödyntäminen voi tuoda tahatonta outoutta ilmaisuun, mutta oikein hyödynnettynä se on myös tehokas väline yleisön katseen vangitsemiseen. Näyttelijän olisikin hyvä ainakin jollain tasolla osata vietellä katsojansa, ja oikeissa kohdissa manipuloida tämän tunteita ja ajatuksia – hyvin hienovaraisesti tietenkin. Parempi kehonhallinta ja -artikulointi voisi olla voimaannuttava tekijä monelle näyttelijälle. Kun näyttelijä hallitsee oman kehonsa pieniä yksityiskohtia myöten voi hän myös hallita sitä, joka näyttelijän liikkeitä seuraa. Näyttelijää voisi verratta myös silmäkääntäjään, joka luo illuusioita lavalle ja siirtää katsojan fokuksen haluamaansa kohteeseen. Tämä manipulointiprosessi on hienovarainen ja vaatii toimiakseen hyvän fyysisen kapasiteetin. Teatterin tekemistä voi lähestyä myös muista kuin fyysisistä lähtökohdista, mutta henkilökohtaisesti uskon liikkeen voimaan ja sen mahdollisuuksiin ilmaisun *välineenä*. Se millä on merkitystä ja mitä yleisö tulee katsomaan teatteriin ei ole liike, mutta liikkeellä voi näkymättömän merkityksen tuoda näkyväksi. Monesti teatteripiireissä kuulee sanottavan: ”Ei sellaista ole olemassakaan kuin fyysinen teatteri, kaikki teatteri on fyysistä!”

Totta, näin ollen kysynkin: kuka sitten hallitsee teatterin tekemisen? Ehkä se, joka myös ymmärtää ihmisen toiminnallisuuden fyysisenä olentona.

Lähteet

Adrian, Barbara, Actor Training the Laban Way – An Integrated Approach to Voice, Speech and Movement
New York: Allworth press, 2008

Lecoq, Jacques & Carasso, Jean-Gabriel & Lallias, Jean-Claude (Revised edition 2002),
The Moving Body (Le Corps poétique) – Teaching Creative Theater
Translated by Bradby, David
First published in French by Actes Sud-Papiers 1997

Barba, Eugenio & Savarese, Nicola, A Dictionary of Theatre Anthropology – The Secret Art of the Performer
Translated by: Richard Fowler
London: Routledge, 1991

