

Tiia-Mari Mäkinen

Lecoq-pedagogiikka: historia ja käytäntö

Ammatti-identiteettiä etsimässä

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

20.3.2015

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Tiia-Mari Mäkinen Lecoq-pedagogiikka: historia ja käytäntö – Ammatti-identiteettiä etsimässä 67 sivua + 2 liitettä 20.3.2015
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	Meri Nenonen, TeM
<p>Opinnäytetyö käsittelee Lecoq-pedagogiikan historiaa sekä käytäntöä. Opinnäytetyön ensimmäinen osio keskittyy tutkimaan kuinka Lecoq-pedagogiikka on kehittynyt. Historiantutkimus alkaa 1800-luvun lopun Pariisista ja keskittyy kertomaan ranskalaisen Jacques Copeaun kontribuutiosta Lecoq-pedagogiikan kehittymiselle. Tutkimustyö jatkaa kulkuaan Copeausta Jacques Lecoqiin, jonka nimiin pedagogiikka on jäänyt. Lecoqista siirrytään Lassaâd Saïdiin, joka on yksi Lecoq-pedagogiikkaa kehittäneistä henkilöistä.</p> <p>Toisessa osassa opinnäytetyö keskittyy kuvaamaan Lecoq-pedagogiikan käytäntöä. Käytäntöä käydään läpi sekä Copeaun että Lecoqin kehitystyön pohjalta. Käymällä läpi näiden kahden teatterivaikuttajan teatteriajattelua, pystymme linkittämään yhteyksiä heidän pedagogioidensa välille. Käytännön kuvailu perää monessa määrin myös omaan koulutushistoriaani Lecoq-pedagogiikan äärellä: käytännönkokemukseni perustuvat kahden vuoden opintoihini Brysselin École Internationale de Théâtre Lassaâdissa.</p> <p>Kolmas osa keskittyy kuvaamaan Lecoq-pedagogiikan vaikutusta omiin pedagogisiin näkemyksiini sekä loppuohjaukseeni. Ohjaustyöni nimeltä Oblivion sai ensi-iltansa Metropolia Teatterissa 19.2.2015. Esitysprosessin päämääränä oli keskittyä liikeanalyysin tutkimiseen käyttämällä larval-naamiota. Tarkoituksena oli luoda sanaton esitys, jonka tarinankerronta perustuisi liikeilmaisuudelle. Tässä osassa käyn läpi liikeanalyysin eri osa-alueista sekä teatterinaamioiden käytöstä syntyneitä oivalluksia: tämän reflektoinnin pohjana ovat omat koulutuskokemukseni sekä loppuohjaukseni parissa käyty harjoitusprosessi.</p> <p>Opinnäytetyön tutkimusmateriaali pohjautuu englanninkieliseen kirjallisuuteen, sillä suomenkielistä kirjallisuutta tai muuta aineistoa ei kyseiseen tutkimuskohteen parista juurikaan ole. Välitän informaatiota englanninkielisistä lähteistä suomen kielellä, jotta tieto olisi helpommin saavutettavissa. Oppimisprosessin merkittävänä tukena on ollut brittiläinen liikeanalyysin opettaja Norman Taylor. Hänen kanssaan käydyt keskustelut, harjoitusprosessi sekä haastattelut ovat omalta osaltaan tukeneet opinnäytetyötäni suunnattomasti. Tarkoituksenani on ollut yhdistää Metropolia AMK:n sekä École Lassaâdin opinnot yhdeksi kokonaisuudeksi, joissa esiin nousevat eritoten pedagoginen aspekti sekä taiteellisuus.</p>	
Avainsanat	Lecoq-pedagogiikka, Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Lassaâd Saïdi, liikeanalyysi, liikeorientoitunut teatteri, liikeilmaisuus, fyysinen teatteri, miimi, teatterinaamio, neutraalinaamio, larvalnaamio

Author(s) Title Number of Pages Date	Tiia-Mari Mäkinen Lecoq-pedagogy: history and practice: in search for artistic identity 67 pages + 2 appendices 20 March 2015
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Meri Nenonen, Master of Arts in Theatre and Drama
<p>The thesis examines Lecoq-pedagogy, its history and practice. The first part of the thesis concentrates on how the Lecoq-pedagogy has developed throughout the past century. The research starts in Paris at the end of 19th century. At the time, there was a Frenchman Jacques Copeau whose contribution to the theater field of the time was revolutionary. By looking back, we can note that he was the initiator of Lecoq-pedagogy. From Copeau the research continues to Jacques Lecoq with whose name the pedagogy has been tied. Moreover from Lecoq we carry on to a man called Lassaâd Saïdi, who has been an important developer of the pedagogy.</p> <p>The second part of the thesis focuses on the practice of Lecoq-pedagogy. The methods of both Copeau and Lecoq are presented. By these presentations, the similarities between their pedagogies can be indicated. While describing the practise of Lecoq-pedagogy, I also use my personal experiences and knowledge to support the theoretical part. My own practice is based on a two year study at École Internationale de Théâtre Lassaâd at Brussels, Belgium.</p> <p>The third section of the thesis narrates how Lecoq-pedagogy has influenced my own pedagogical thinking and the process of creating and directing a performance. The performance, named Oblivion, was part of my studies at Metropolia University. Its premiere was the 19th of February, 2015 at Metropolia Theater. The process of the creation concentrated on movement analysis using Larval-masks. The objective was to understand the wordless storytelling in theater by using solely mask and the body.</p> <p>The research material is based on English literature since the Finnish data about the subject is very exiguous. The aim is to bring English information and articulate it into Finnish language so that the information about the subject would be achievable. Major part and support in my learning has come from the British master of movement analysis, Norman Taylor. He has been present on my journey from the beginning and has brought his limitless knowledge to be available whenever needed. The aim of my thesis was to combine experiences and knowledge from both Metropolia University and École Lassaâd. By merging of the two I have underlined the pedagogical and artistic aspects from a personal view.</p>	
Keywords	Lecoq-pedagogy, Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Lassaâd Saïdi, movement analyzis, movement theater, physical theater, mime, theater masks, neutral mask, larval mask

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Käsitteistö	4
3	Jacques Copeau (1879-1949)	8
3.1	<i>Copeaun viitoittama tie</i>	9
3.2	<i>Théâtre du Vieux-Colombier – Ranskan teatterivallankumous</i>	10
3.2.1	Kollektiivin voimin kohti ammattilaisuutta	11
3.2.2	Yleisön vastaanotto	12
3.3	<i>École Vieux-Colombier – Kohti taiteen aitoutta</i>	13
3.3.1	Koulutuksen periaatteet ja rakenne	14
3.3.2	Liikeilmaisu	14
3.3.3	Koulutusnaamiot	15
3.3.4	The Noble Mask – Neutraalinaamion synty	16
4	Jacques Lecoq (1921-1999)	17
4.1	<i>Lecoq-pedagogiikka</i>	19
4.2	<i>Lecoqin miimi</i>	20
4.3	<i>Tout bouge – Kaikki liikkuu</i>	21
5	Lassaâd Saïdi (1951-)	23
6	Lecoq-koulutus käytännössä	26
6.1	<i>Liikeilmaisu</i>	27
6.2	<i>Koulutusnaamiot</i>	28
6.3	<i>Neutraalinaamio</i>	30
6.4	<i>Pedagogian pohjana via negativa</i>	31
6.5	<i>Auto-cours – oppilaan oma taide</i>	33
7	Kohti omaa taiteilijuutta: minä ja liikeorientoitunut pedagogia	34
7.1	<i>Toimintaa kuvaavat verbit</i>	35
7.2	<i>Liikeanalyysi</i>	37
7.2.1	Hiljaisuus	38
7.2.2	Fix point	39
7.2.3	Vastaliike	40

7.2.4	Liikkeen alku ja loppu	40
7.2.5	Rytmi	41
7.2.6	Rajoitukset	42
8	Liikkeestä esitykseen: Oblivion	43
8.1	<i>Teatterinaamiot</i>	44
8.2	<i>Valittu työväline: larval-naamio</i>	45
8.3	<i>Naamioiden valmistus</i>	46
8.4	<i>Naamioiden käyttö</i>	51
8.5	<i>Naamio kehossa: hahmojen liikekieli</i>	53
8.5.1	Liikekielenä vanhuus ja sota	54
8.5.2	Pre-ekspressiivinen alastomuus	57
8.6	<i>Esityksen dramaturgia</i>	61
9	Loppusanat: Ammatti-identiteetti – pedagogi ja taiteilija	62
	Lähteet	67

1 Johdanto

Koruton keho

Olin tammikuussa 2012, 14.-24.1., Lontoossa London International Mime Festivalilla. Henkilökohtaisesta näkökulmasta kyseinen festivaali on kirkas peilaus omalle teatterikäsitteelleni. Kyseinen festivaali kun edustaa juurikin sitä genreä teatterissa, josta olen tällä hetkellä todella kiinnostunut ja johon haluan tutustua sekä syventyä: Kyse on teatterin kokeellisuudesta, erilaisten taidemuotojen yhdistämisestä ja niiden kasaamisesta lavalla, luoden kokonaisvaltainen taideteos kasaten erilaisia esittävän taiteen elementtejä yhteen. Sekä ihmisen kyvystä taipua ja luoda, instrumenttina liike, lihakset ja ajatukset. Koruttomuus kaikessa kauneudessa, ilman selventäviä sanoja. Kuinka muistuttaa ihmistä kehostaan? Kuinka muistuttaa kehon äärimmäisistä mahdollisuuksista? Niin, että tuo oman kehonsa muiden eteen, luo siitä kuvajaisen kaikessa taipuvaisuudessaan. (Ote oppimispäiväkirjasta, vuodelta 2012)

Vuonna 2012 tieni teatteritaiteilijana löysi selkeän suunnan kun vierailin yllä mainitsemallani London Mime Festivalilla. Vietin Lontoossa kymmenen päivää ja osallistuin erilaisiin fyysisen teatterin työpajoihin ja katsoin vähintään 2-3 esitystä päivässä. Olin äärimmäisen onnellinen: olin löytänyt teatterista sen mitä olin etsinyt – tavan ilmaista, metodin, väylän, tien.

Suomalainen 'valtavirtateatterin' kenttä ei ollut koskaan puhutellut minua henkilökohtaisella tasolla. Valtavirralla tarkoitan kaupunginteattereiden ja maan suurimpien teattereiden ohjelmistoa, joka pitää sisällään hyvin usein tekstilähtöistä teatteria. Olen toiminut teatterin parissa pienestä pitäen, mutta aina tuntenut oloni Suomen teatterikentällä hieman vieraaksi, kuulumattomaksi. Tiesin, että teatteri on kotini, mutta en löytänyt käytävää, joka veisi minut omaan huoneeseeni. Kyse ei ole koskaan ollut tietoisesta vastustuksesta tai kunnioituksen puutteesta suomalaista teatterikenttää kohtaan. Kokemukseni tekstilähtöisestä teatterin tekemisestä ovat aina olleet mielekkäitä, mutta eivät ole antaneet minulle siipiä. Tiesin aina, että minulla olisi vielä löydettävää edessäni.

Erilaisten sattumien kautta olen löytänyt oman tieni. Tälle tielle ovat minua työntäneet hiljalleen kerääntyneet kokemukset kyseisen teatterialueen parista: *Marc Gassotin* pantomiimikurssi sekä *Taina Mäki-Ison* naamiokurssi *Lahden Kansanopistossa* vuonna 2007, *Tanja Elorannan* Naamiokurssi Metropolia Ammattikorkeakoulussa vuonna 2011 sekä tieto *Soile Mäkelästä* ja *Teatteri Metamorfoosin* olemassa olosta. Mutta ajattelen, että suurin sysäys, joka työnsi minut fyysisen teatterin pariin, tapahtui Espanjassa

vuonna 2011, jossa tutustuin klovneriaan ja Commedia dell'Arteen. Nämä kaikki ovat kokemuksia, jotka ovat vieneet minua hitaasti mutta varmasti kohti länsimaisen *fyysisen teatterin* nykyjuuria – kohti *Lecoq-pedagogiikka* sekä kourallista pedagogeja; *Jacques Copeauta*, *Jacques Lecoqia*, *Lassaâd Saïdia* ja *Norman Tayloria*.

Matka

Viimeiset viisi vuotta olen ollut pakkomielteisesti kiinnostunut teatterin liikelähtöisyydestä. Suomessa tälle tunnettu termi on *fyysinen teatteri*. Tämä matka on kuljettanut minut tutustumaan Espanjan, Englannin, Italian, Belgian ja Yhdysvaltojen liikelähtöiseen teatterikenttään. Espanjan Sevillassa työskentelin *Viento Sur Teatrossa*, josta löysin yhden elämäni rakkauksista, *Commedia dell'Arte'n*. Samalla matkalla klovneria alkoi työntää punaista nenää kasvoilleni, mutta tuon tienhaaran jätin toistaiseksi tutkimatta. Myöhemmin tieni vei Lontooseen, jossa *Chicken Shed Theatre* on ollut tukipisteeni. Kyseinen teatteri tekee uskomatonta pedagogista työtä lasten, nuorten ja aikuisten parissa. *Chicken Shedistä* olen löytänyt kosketuspisteeni englantilaiseen näkemykseen fyysisestä teatterista. Italiassa sen sijaan jatkoin opiskelujani *Commedia dell'Arten* parissa ja intohimoni liikelähtöistä ilmaisua kohtaan kasvoi tämän myötä yhä vahvemmaksi. Traditionaaliset italialaiset nahkanaamiot jäivät osaksi päivittäistä elämääni ja ovat olleet läsnä esitysprosesseissa ja pedagogiikassani viimeisten vuosien ajan. Tällä hetkellä suoritan jatko-opintojani Brysselissä sijaitsevassa *École Internationale de Théâtre Lassaâdissa*, joka on *Lecoq-pedagogiikkaan* erikoistunut yksityiskoulu. Kyseinen koulu on mullistanut ajatukseni teatteriesitysten luomisprosessista sekä liikeanalyysistä.

Toivon, että edellä mainitsemani henkilökohtainen matka kietoutuu yhteen Metropolia Ammattikorkeakoulussa oppimaani ja opinnäytetyöni on loppu tulema hurjasta matkasta, jonka olen tähän mennessä teatterintiellä kulkenut.

Opinnäytetyöaihe

Jaan opinnäytetyöni kolmeen osaan: Ensimmäisessä osassa käsittelen ranskalaisen Jacques Lecoqin kehittämän Lecoq-pedagogiikan historiaa. Tutkimusteni alussa tarkoitukseni oli selvittää sitä, kuinka Jacques Lecoq on päättänyt kehittämään nimikkopedagogiansa: Mistä impulssit ovat tulleet? Mikä on liikkeellepaneva voima? Mitä tai kuka hänen teatteriajattelunsa taustalla on? Kenestä Lecoq inspiroitui? Näiden kysymysten johdattamana paneuduin intensiivisesti asiaa käsittelevän kirjallisuuden pariin. Lukies-

sani yhä enemmän aiheesta kertovaa englanninkielistä kirjallisuutta, törmäsin usein nimeen Jacques Copeau. Copeau on 1800-luvun lopulla syntynyt ja 1900-luvun alussa vaikuttanut teatterintekijä. Yllätyksekseni löysin Copeaun ja Lecoqin kehittämien pedagogioiden välille vahvan linkin. Uskonkin, että juuri Jacques Copeau on nykyisin Lecoq-pedagogiikkana tunnetun koulutuksen tärkeä alullepanija.

Tämän havainnon vuoksi pyhitän suuren osan historia osioistani Copeaun elämän ja uran kuvailuun. Uskon, että tieto hänen kontribuutiostaan liikeorientoituneen teatterin saralla on merkittävä ja ansaitsee erityishuomiota. Lisäksi haluan osoittaa selkeitä yhteyksiä Copeaun ja Lecoqin teatteriajatteluiden sekä -käytäntöjen välillä. Tämän jälkeen keskityn kertomaan Lecoq-pedagogiikan kehittäjästä Jacques Lecoqista. Copeaun ja Lecoqin kautta kuljen tähän päivään ja vuoteen (2015) sekä teatteripedagogiin ja –ajattelijaan nimeltä Lassaâd Saïdi. Hän on jatkanut Lecoqin aloittamaa tutkimustyötä sekä perustanut oman koulunsa (École Internationale de Théâtre Lassaâd) Brysseliin. Lassaâdia käsittelevän osion aineisto perustuu haastatteluun, jonka kävin Lassaâdin kanssa maaliskuussa 2015. Tämä oli ainutlaatuinen tilaisuus keskustella aiheesta yhden Lecoq-pedagogiikan alkuperäiskehittäjän kanssa.

Opinnäytetyöni toisessa osiossa pyrin kuvailemaan myös Lecoqin pedagogisia työkaluja eritoten käytännön esimerkein. Tarkoitukseni on osoittaa selkeitä yhteyksiä Copeaun ja Lecoqin välille viittaamalla joihinkin elementteihin, joita he koulutuksessaan käyttivät. Näitä ovat muun muassa miimitaide, liikeilmaisuus ja koulutusnaamiot.

Opinnäytetyöni kolmas osio keskittyy kuvaamaan sitä, kuinka itse sovellan Lecoq-pedagogian metodeja omaan taiteeseeni. Suoritin vaihto-opintoni Brysselin koulussa, jossa olen sittemmin jatkanut erikoistumisopintojani sekä Lecoq-pedagogiikkaan perehtymistä. Opinnäytetyöni loppuosa kietoutuu ohjaustyöni ympärille, jonka toteutin yhdessä kollegani, kanadalaisen Olivier Leclairin, kanssa vuosien 2014 ja 2015 aikana. Esiitys on kahden henkilön luoma sanaton naamioteatteriesitys, joka toteutetaan larvalnaamioita käyttäen. Larval-naamiot valittiin työvälineeksi Brysselin koulun innoittamana: koulun painottama kehotietoisuus, liikeilmaisun tarkkuus sekä liikeanalyysi kärjistyvät larval-naamioita käytettäessä. Työskentelemällä kyseisten naamioiden kanssa pysyimme perehtymään yhä syvemmin liikeilmaisun tutkimiseen sekä analysoimiseen.

Opettajani, brittiläinen Norman Taylor, oli esityksen luomisprosessissa mukana alusta alkaen ja hän on ollut vahva tukeni myös opinnäytetyön aihoiden kannalta. Norman

Taylor on erikoistunut teatteripedagogina liikeanalyysiin ja tämän vuoksi loppuohjaukseni taiteellinen ja pedagoginen näkemys käsittelevät paljolti tätä aluetta.

2 Käsitteistö

Ensinnäkin haluan selventää hieman sitä teatterikäsitteistöä, jota tulen opinnäytetyöni yhteydessä käyttämään. Koetan pohjata teatteritermistöni sanastoon, jota olen erikoistumisopinnoissani käyttänyt. Tämä johtuu siitä, että opiskellessani espanjan, italian, ranskan tai englannin kielellä, teatteritermistön kääntäminen suomenkielelle on hankalaa sanojen eri merkitysten vuoksi. Pyrinkin selventämään ulkomaisten termien vastinetta suomenkieleen, jotta ne olisivat mahdollisimman hyvin ymmärrettävissä.

Liikeorientoitunut teatteri / Fyysinen teatteri

Useiden opettajieni kautta olen oppinut käyttämään termiä *liikeorientoitunut* tai *liikelähtöinen teatteri*, termin *fyysinen teatteri* sijasta. Opettajani, Antonio Fava, Norman Taylor sekä Lassaâd Saïdi painottavat usein englanninkielistä *movement* tai ranskankielistä *le mouvement* sanaa opetuksensa yhteydessä – he puhuvat *movement theatresta* (suora suomennos: *liiketeatteri*). Myös Jacques Lecoq painottaa kirjoissaan pedagogiikkansa perustuvan *le mouvement*'lle. Kun kyseinen sana käännetään englannista tai ranskasta suomenkielelle, se kääntyy sanaksi *liike*. Yhdistän termiin sanan *-orientoitunut* sen vuoksi, että keskusteltuani edellä mainitsemieni opettajien kanssa siitä, minkä vuoksi he eivät suosi termin *fyysinen teatteri* käyttämistä, olen saanut selkeän ja suoran vastauksen: kaikki teatteri on fyysistä. Ei ole olemassa teatteria, joka ei ole fyysistä. Teatteri tapahtuu aina tässä hetkessä, tässä ja nyt, ja vaatii olemassaoloonsa esiintyjän, joka esiintyy lavalla yleisön edessä. Ja tämän esiintyjän, ollakseen osa teatterin hetkelähtöisestä hekumaa, täytyy olla lavalla kokonaisena, yhdessä kehonsa kanssa, oli kyse sitten tekstilähtöisestä -, sanattomasta -, objekti- tai muunlaisesta teatterista. Keho tarkoittaa ruumiillisuuden, eli *fyysisyyden*, läsnäoloa. Ei ole siis teatteria, joka ei olisi lainkaan fyysistä.

Koen, että *liikeorientoitunut teatteri* kuvaa terminä paremmin sitä teatterinalaa, johon pyrin erikoistumaan. Kyse on teatterista, joka orientoituu, *suuntautuu*, ilmaisemaan pääasiassa liikkeen kautta. *Liikelähtöinen teatteri* termillä voidaan sen sijaan viitata seikkaan, että teatterin pääasiallinen ilmaisukieli on lähtöisin/syntyy liikkeestä.

Lecoq-pedagogiikka

Lecoq-pedagogiikka on ranskalaisen Jacques Lecoqin kehittämä liikeorientoitunut pedagogiikka. Lecoqin pedagogian pohja-ajatuksena kasvattaa oppilaistaan itsenäisiä taiteilijoita, joiden ilmaisu ei perustuisi ennalta opitulle systeemille tai kodifoidulle muotokielelle. Lecoq halusi, että oppilaat löytäisivät itselleen parhaan tavan ilmaista sekä luoda taidetta. Lecoqin pedagogia perustuu improvisaatioon, liikeanalyysiin sekä individualistiseen luovuuteen.

Lecoq-pedagogiikkaa voi opiskella tällä hetkellä Brysselissä École Internationale de Théâtre Lassaâdissa tai Pariisissa École Internationale de Théâtre Jacques Lecqoissa. Koulutus kestää kaksi vuotta ja näiden kahden vuoden aikana oppilaat opiskelevat liikeorientoituneen koulutuksen kautta liikeilmaisun mahdollisuuksia muun muassa erilaisia teatterinaamioita (koulutusnaamiot) käyttäen ja myöhemmin erikoistuvat eri teatterigenreihin, joissa liikeilmaisu on pääosassa lavatyöskentelyä.

Avaan Lecoq-pedagogiikkaa ja sen historiaa tarkemmin opinnäytetyöni muissa osissa.

Teatterinaamiot

Teatterinaamioita on käytetty teatterin parissa kautta aikain. Antiikin Kreikan ja Rooman aikaisissa näytelmissä käytettiin naamioita jo ennen ajan laskun alkua (400-300 eKr.). Naamiot ovat kuuluneet vahvasti myös itämaiseen teatteriperinteeseen: Kiinassa naamiot ovat olleet osa teatteriesityksiä jo 700-luvulla ja vastaavasti Japanissa 1300-luvulla Noh-teatterin parissa käytettiin naamioita (Wickham 1985, 24, 27, 37).

Teatterinaamio on objekti, jonka näyttelijä asettaa kasvoilleensa, ja täten ottaa naamion edustamat kasvot itsellensä. Asettamalla naamion kasvoilleensa, näyttelijä on veloitettu ilmaisemaan naamion vaatimalla tavalla. Koska naamiot peittävät näyttelijän kasvot, päävastuu ilmaisusta siirtyy keholle. Naamiot erottavat näyttelijän hänen arkiminästänsä ja täten antavat mahdollisuuden toimia naamion tarjoaman hahmon palveluksessa. Naamiosta tulee näin käytännöllinen työväline, joka antaa luonteenomaiset piirteensä näyttelijän käyttöön ja täten hänen on helpompaa luoda näyteltävä hahmo.

Sekä Jacques Copeau että Jacques Lecoq käyttivät teatterinaamioita keskeisessä osassa koulutustaan. Heidän pedagogiikkansa perustui koulutusnaamioihin, jotka aut-

toivat näyttelijää tiedostamaan kehon manereita sekä olemaan tietoisia ilmaisukielestään.

Miimitaide / The Art of Mime

Lecoq-pedagogiikan yksi keskeisimmistä oppitermeistä on sana *le mime* (ransk.), suomeksi *miimi*. Puhun miimistä useaan otteeseen opinnäytteeni yhteydessä ja viittaan sillä Lecoqin kehittämään miimi-metodiin (mimodynamiikka). Usein termit miimi ja pantomiimi sotketaan toisiinsa, ja kautta teatterihistorian on ollut vaikeaa löytää selkeää määritelmää kyseisille termeille.

If mime is art, then it is clearly a performing art, but beyond that, how can its form be delineated? (Felner 1985, 18).

Lecoq-pedagogiikka nojaa opetuksessaan suurilta osin miimitaiteeseen. Kysymykset kuuluvatkin: Mitä miimi on? Entä mitä pantomiimi on? Eroavatko nämä kaksi termiä toisistaan? Saman kysymyksen myös Mira Felner esittää kirjansa yhteydessä: Kuinka miimitaide määritellään? Sanoilla *miimi* ja *pantomiimi* on hyvin kiistanalaisia määritelmiä nykypäivän teatterikentällä, ja siksi koenkin tarpeelliseksi käsitellä kyseisten teatteritaiteenlajien historiaa lyhyesti. Historian tutkimuksen kautta voimme päästä käsitykseen siitä, mistä miimilajista puhun opinnäytetyöni yhteydessä.

Miimi

On hankalaa lokeroita miimi-sanaa (ranskan- ja englanninkielen sanoista *le mime* / *mime*) yhden tyylilajin alle, sillä niin pitkään kuin kyseinen taidemuoto on ollut olemassa, on sen määritelmä muuttunut tekijöidensä kautta. Miimi-sanan juuret ovat kreikkankielessä, jossa sen vastine on *mimos* ja latinankielessä, jossa vastine on *mimus* – kumpikin määritelmä tarkoittaa *imitoijaa* (dictionary.reference.com).

Miimitaiteen alkuperä ylettää aina niinkin pitkälle kuin antiikin Kreikkaan, 600 eKr., jolloin miimi tarkoitti komedianäytelmää, joka esitettiin tanssien ja eleillä ilmaisten (Lust 2000, 1). Miimitaiteen merkittävimpiä uudistajia viimeisen vuosisadan (1900) aikana ovat olleet Jacques Copeau, Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau sekä Jacques Lecoq (Felner 1985, 15). Jokainen heistä on kuitenkin kehittänyt miimityylilajia omaan suuntaansa.

Pantomiimi

Pantomiimi-sanan juuret ovat latinan kielessä: *panton* tarkoittaa *kaikkea* ja *mime* tarkoittaa *imitaatiota* (dictionary.reference.com). Näin ollen englannin kielen sana *pantomime* tarkoittaa *all-miming* (Felner 1985, 23) ja vastaavasti suomen kielellä *kaiken imitaatiota*.

Pantomiimi erosi mimiikasta niin, että pantomiimitaiteilijat käyttivät esiintyessään naamioita, jotka peittivät kasvot kokonaisuudessaan ja täten esiintyminen oli äänetöntä. Pantomiimi-esitysten teemat olivat myöskin synkempiä kuin ne, mitä mimiikassa käytettiin (Felner 1985, 23). Pantomiimista syntyi siis oma vakavampi teatterimuotonsa, kun taas perinteinen mimiikka perustui maallisuudelle, hilpeydelle ja keveydelle. Myöhemmin pantomiimista alkoi kehittyä maantieteellisten sijaintien perusteella useita erilaisia tyylilajeja: muun muassa Englannissa *the English pantomime* sekä Ranskassa *le pantomime blanche*, joihin kehittyivät omat teatterifilosofiansa. Modernin teatterihistorian kannalta ranskalainen Gaspard Debureau on tunnettu lavataiteilija, joka nosti pantomiimin uuteen loistonsa 1800-luvulla. Kyseiseen aikaan ranskalaisten teattereiden lavoilla puhe oli kiellettyä. Tämän vuoksi kehollisia eleitä korostava pantomiimi kehittyi korvaamaan näyttelijöiden sanat (Lecoq 2006, 32).

Käsitykseni mukaan pantomiimin ilmaisutyyli nojaa kodifioituun ilmaisukieleen, joka on kehitetty korvaamaan näyttelijöiden sanat elein ja liikkein. Esimerkiksi *le pantomime blanche*, suomeksi *valkoinen pantomiimi*, perää perusliikesarjansa tarkkoihin *Pierrot*'n ja *Colombinen* (valkoisen pantomiimin arkkihahmot) ilmaisemiin liikesarjoihin, joita käytetään perustana kyseisen genren ilmaisukielelle (Oppimispäiväkirja 2014). Miimi sen sijaan perustuu kokonaisvaltaiselle ilmaisulle, joka ei rajoitu pelkästään ilmaisemaan puhuttua kieltä tai toistamaan ennalta opittuja liikesarjoja. Mimiikka pyrkii löytämään väylän selkeään liikeilmaisuun, joka tukee esiintyjän tahtoa, tunteita ja pyrkimyksiä sekä esiintyjän henkilökohtaista tapaa ilmaista liikkeellä (Oppimispäiväkirja 2014).

Miimin ja pantomiimin erinäisistä määritelmistä huolimatta nämä kaksi sukulaista ymmärretään yhä tämän päivän teatterikentällä hyvin samanlaisina muotokielinä: liikeilmaisuna, joka hyvin usein perustuu sanojen keholliseen ilmaisuun, sanojen elehtimiseen tai niin sanottuun sanojen selittämiseen, joka tapahtuu usein käsielein. Mitä luultavammin tämä on aikaansaanut sen, että sekä miimi että pantomiimi ovat molemmat

jääneet esoteerisiksi taiteenmuodoiksi eivätkä ole itsenäisinä taidemuotoina saavuttaneet suurten yleisöjen suosiota (Lecoq 2006, 68).

3 Jacques Copeau (1879-1949)

Mikäli liikeorientoituneen teatterin juuria aletaan tutkimaan perinpohjaisesti, meidän olisi kuljettava ajassa takaisin itse teatterin syntymään, ja tällainen perinpohjainen tutkimustyöprosessi on miltei mahdoton toteuttaa opinnäytetyön puitteissa. Tämän vuoksi on tarpeen rajata niitä aikakausia historiasta joita haluan tutkimustyössäni tutkia. Olen päättänyt rajata historiaan keskittyvän osuuden käsittelemään ainoastaan Lecoq-pedagogiikkaa ja sen kehittymisen kannalta tärkeitä henkilöitä: Jacques Copeaut, Jacques Lecoqia sekä Lassaâd Saïdia.

Omistan laajan osan teatterihistorian tutkimuksestani ranskalaiselle Jacques Copeaulle. Hän on Lecoq-pedagogiikan kannalta erittäin keskeinen henkilö – vähintään yhtä tärkeä kuin Jacques Lecoq itse. Jacques Copeau on teatterinuudistajana kuitenkin jäänyt melko lailla pimentoon. Sen sijaan hänen kollegansa ja oppilaansa ovat saavuttaneet suuremman tunnustuksen hänen aloittamansa teatterisysteemin parissa. Copeausta on kokemukseni mukaan tarjolla melko vähäisesti englanninkielistä kirjallisuutta ja suomenkielisen teatterikirjallisuuden parissa en ole toistaiseksi tavannut lainkaan artikkeleita, jotka käsittelisivät tätä länsimaisen teatterihistorian kannalta erittäin tärkeää henkilöä.

Lecoq-pedagogiikkaa käsittelevän, englanninkielisen kirjallisuuden parissa Copeaun vaikutuksesta Lecoqiin mainitaan melko niukasti. Näiden kahden herrasmiehen yhteyttä ei liiemmin osoiteta - täytyy kuitenkin mainita, että minulla ei toki ole kokemusta ranskankielisestä kirjallisuudesta kyseisen asian suhteen. Kielitaitoni eivät toistaiseksi ole riittävät tutkiakseni akateemisia tekstejä ranskankielellä – molemmat herrat ovat kotoisin Ranskasta, joten mitä luultavammin kyseisestä maasta löytyisi laajempaa kirjallisuutta aiheesta.

Pedagogian historialliset juuret ovat käsitykseni mukaan jääneet jollain tapaa tutkimatta. Lecoqin kehittämä pedagogiikka kun seuraa täysin samaa linjaa kuin Copeaun. Yhtäläisyydet ovat todella selkeitä.

Tämän vuoksi seuraava opinnäytetyöni osio keskittyy kertomaan Jacques Copeaun kontribuutiosta länsimaiselle teatteritaiteen kehitykselle sekä hänen asemastansa tietynlaisena Lecoq-pedagogiikan alullepanijana. Tutkimusmateriaali perää englanninkieliseen kirjallisuuteen, jättäen toistaiseksi ranskankielisen aineiston ulkopuolelle - odotamaan tulevaisuuden jatkoselvityksiä ja hetkeä, jolloin tutkimustyöni laajuutta ei rajoiteta opinnäytetyön tai kielitaitoni mittapuihin.

3.1 Copeaun viitoittama tie

The hour had come for the banner to be raised by an angry amateur. (*Rudlin 1986, 5*). John Rudlinin kuvaus Jacques Copeausta tämän taistellessa teatterin uudistamisen puolesta.

Tutkiaksemme Lecoq-pedagogiikan alkulähteitä, on matkettava ensin 1800-luvun Ranskaan, tarkemmin Pariisiin, jossa teatteri nautti suurta arvostusta ja teatterin uudet tuulet kulkivat edestakaisin Italian ja Ranskan väliä. 1800-luvun lopun Pariisissa asui mies nimeltänsä Jacques Copeau (1879-1949), joka oli alkuperäiseltä ammatiltaan teatterikriitikko (mm. *Grande Revue* sekä *Nouvelle Revue Francaise*). Hän kirjoitti teatteriarvosteluita Pariisin teatterikentän näytelmistä paikallisiin lehtiin hyvin kärkkäässä ja kriittisessä muodossa. Copeau kärsi aikansa teatterikäsitteiden vuoksi: hän ei voinut sietää kyseisen aikakauden teatteria, joka oli hänen mielestään täynnä teennäisyyttä, amatöörimäisyyttä, rahastusta ja yleisön aliarviointia. Erikoisinta tässä kaikessa oli, että Copeau oli itse amatööri, jos ajattelee hänen teatterin käytännöntuntemustansa: hänellä ei ollut juurikaan kokemusta teatteriammatillisuudesta, muutoin kuin katsojana - juuri tämän vuoksi hän oli aloittanut teatterikriittikkona toimimisen (Felner 1985, 36).

Copeaun henkilökohtaiset näkemykset suhteessa teatteriin olivat kovin jyrkkiä: hän ei suonut arvostusta aikansa teatterille, vaan ajatteli sen olevan vain *'tähtitehdas'*:

-- the helter-skelter star system of the day (1913>). He (Copeau) was determined to sweep Theater clean of overacting, overdressing, and flashy house trappings; of anything artificial that sought impress, depress, or flatter audiences willing to pay for this "service." (M. Kurtz, 1999, s. Xi).

Copeau ajatteli siis Pariisin teatterikentän olevan täynnä vain tähteyttä ja kuuluisuutta hamuavia teatterintekijöitä, joiden luoma teatteritaide perustui pinnallisuuteen. Tämän aikalaiskuvansa vuoksi Copeau halusi uudistaa teatterikenttää niin, ettei se olisi riippuvainen muutamista tähtinäyttelijöistä, jotka varmistivat teatterin lipputulot sekä olivat

kaiken lisäksi amatöörinäyttelijöitä, jotka 'halusivat osakseen vain palvelua'. Copeaun tahto oli, että näyttämötaide perustuisi ammattitaidolle ja humanismille. Copeau ei halunnut luoda teatteria rahan vuoksi vaan rahaa teatterin vuoksi – ja tällöinkin vain jos se saavuttaisi kunnioitettavan muodon. Vuonna 1913 tuleva teatterinuudistaja julistikin *Nouvelle Revue Française*n syyskuun numerossa oman teatterimanifestinsa, *An Essay of Dramatic Renovation: the Théâtre du Vieux-Colombier* (Felner 1985, 36):

-- against the commercialization of art which degraded the French theater and turned away its cultivated public... against entertainers on sale... against speculation and pettiness... against bluff, greed, disorder, indiscipline, ignorance and stupidity, against scorn for the creator, against hatred of beauty, against useless productions, against indulgent critics, against misguided public. (Copeau, *Un Essai de Rénovation dramatique*, *Nouvelle Revue Française*, Sept 1, 1913, 338).

Copeau voi pahoin aikansa teatterin vuoksi. Hänen kirjoittamastaan manifestista nousee pinnalle hänen käsityksensä, joka sotii *kapitalismia, pinnallisuutta, ahneutta, epäaitoutta, epäjärjestyä, huomioimattomuutta ja tyhmyyttä vastaan, sekä kauneutta vihaavia, tarpeettomia esityksiä, ajattelemattomia kriitikkoja sekä yleisön aliarviointia vastaan*. Pian teatterikriitikko aloittikin henkilökohtaisen taistonsa teatterin uudistuksen puolesta: Vuonna 1913 Copeau päätti jättää teatterikriitikon ammatin sikseen ja ryhtyä toimeen. Kriitikon ammatti ei ollut tarpeeksi vahva muuttamaan tätä kaunista taidemuotoa, vaan se tuli 'pelastaa' toiminnan kautta. Teatteri oli Copeaun silmin nähtynä kaaoksen vallassa (M. Kurtz, 1999, 9).

In chaos, there can be no art.
Vapaa suomennos: Kaaoksessa ei voida luoda taidetta.
(Stanislavski 1924, 143).

3.2 Théâtre du Vieux-Colombier – Ranskan teatterivallankumous

Copeaun missioon kuului perustaa oma teatteri, tehdä omaa taidetta ja löytää omat näyttelijät, jotka oppisivat 'oman' näyttelijäntyöntekniikkansa – toisin sanoen, hän ei halunnut teatterinsa näyttelijöiden noudattavan tekniikkaa, jota kaikki muut ajan näyttelijät käyttivät Pariisissa (M. Kurtz, 1999, 12).

Eräänä keväisenä päivänä vuonna 1913 Copeau piti koe-esiintymisen Pariisin Montmartressa sijaitsevassa studiossa (M. Kurtz, 1999, 11). Koe-esiintymisen kautta Copeau löysi itselleen näyttelijäseurueen, jonka kanssa hän oli aloittava taistelun teatterikenttää muuntaakseen. Nämä seitsemän näyttelijää olivat Mme. Barbieri, Roger Karl,

Charles Dullin, Blanche Albane, Jane Lory, Louis Jouvet ja Suzanne Bing. Maailmaa mullistava teatteri, *Théâtre du Vieux-Colombier*, oli syntynyt (M. Kurtz 1999, 11).

We don't know what the theater of tomorrow will be. We proclaim nothing. But we do pledge ourselves to fight the baseness of the contemporary theater. In founding the Théâtre du Vieux-Colombier we are preparing a shelter for future talent. (M.Kurtz,1999,14).

Yllä oleva teksti on osa Copeaun ilmoitusta uuden teatterin syntymisestä. Vaikka Copeau ilmoittikin teatterin perustamisen yhteydessä, että *he eivät lupaa onnistuvansa tehtävässään uudistaa teatteritaide*, niin hänellä oli kuitenkin selvä visio siitä, kuinka *Vieux-Colombier* tulisi toimimaan: vuoden ohjelmistossa olisi yhteensä neljä eri näytelmää, kaikki eri genreille omistettuja (tragedia, melodraama, draama ja komedia), jotka harjoiteltaisiin valmiiksi ennen syksyn ohjelmiston alkua. Ryhmä työstäisi samoilla näyttelijöillä ja työryhmällä kaikki näytelmät. Tämä kunnianhimoinen tavoite loi valtavan haasteen sinänsä kokemattomalle teatteriryhmälle. Mutta Copeaulla oli selkeä suunnitelma: hän seuraisi venäläisen Konstantin Stanislavskin antamaa esimerkkiä (M. Kurtz 1999, 12).

3.2.1 Kollektiivin voimin kohti ammattilaisuutta

Stanislavskin valmistellessa ensimmäisen teatterikautensa ohjelmistoa vuonna 1898 *Moscow Art Theaterille* hän päätti viedä näyttelijänsä Moskovan ulkopuolelle, maaseudulle, jossa ryhmä sai harjoitella repertuaariansa rauhassa (M. Kurtz 1999, 12). Copeau noudatti Stanislavskin esimerkkiä. Hänen johdattamanaan koko seurue lähti vuoden 1913 kesällä Pariisista kohti maaseutua, *Le Limonia*, jossa he voisivat asua ja kasvaa yhdessä saumattomasti toimivaksi teatterikollektiiviksi sekä ammattinäyttelijöiksi. Täten ryhmän jäsenet voisivat omistaa elämänsä ja itsensä totaalaisesti teatteritaiteen harjoittamiseen ja luomiseen. Copeau loi joukkoineen maatilalle teatterilaboratorion, joka pyhitettiin teatterin uudistamiseen (M. Kurtz 1999, 13).

Kymmenen viikon ajan ryhmä noudatti tiukkaa harjoitusaikataulua. Päivä aloitettiin harjoittelemalla viisi tuntia tulevan teatterikauden ohjelmistossa esitettäviä esityksiä. Tämän jälkeen ryhmä jaettiin kahteen ryhmään, joissa he omistivat kaksi tuntia näytelmien lukemiseen sekä niiden analysointiin. Lisäksi yksi tunti omistettiin ulkourheiluun, kuten uintiin ja miekkailuun. Illat harjoiteltiin improvisaatiota. Aikaa ei annettu millekään muulle elämän osa-alueelle. Maatilalta ei poistuttu. Ryhmä asui ja työskenteli yhdessä.

Tämä oli ollut matkan tarkoitus ja Copeau uskoi, että tällaisen kokonaisvaltaisen omistautumisen kautta ryhmä saavuttaisi, ei ainoastaan ainutlaatuisen henkilökohtaisen suhteen toisiinsa, mutta myös ainutlaatuisen taidon työskennellä yhdessä. Luoda teatteria. Luoda teatteritaidetta (M. Kurtz, 1999, 13).

Copeau uskoi, että tämä auttaisi kollektiivia löytämään yhä vahvempaa ilmaisua: luonnollisempaa, helpompaa ja todellisempaa. Vietettyään kymmenen viikkoa *Le Limon*'ssa, ryhmän näyttelijät olivat vihdoinkin riisuneet yltään kaikki perinteiset näyttämötaiteen opit, jotka olivat aiemmin Pariisissa kasanneet: nyt he olivat valmiita palaamaan takaisin Pariisiin (M. Kurtz, 1999, 13).

3.2.2 Yleisön vastaanotto

Vaikeuksien jälkeen Copeaun kehittämä näyttelijäntyön metodi alkoi näkyä yhä vahvemmin *Théâtre du Vieux-Colombierin* työn laadussa. Kauden 1913-1914 viimeinen esitys, *William Shakespearen Twelfth Night*, sai osakseen suurta suosiota sekä teatterikriitikkojen että katsojien parissa (M. Kurtz 1999, 28). *Théâtre du Vieux-Colombier* nostettiin Pariisin eliittiteattereiden joukkoon heidän toivomallaan tavalla:

The new French star was not another Sarah Bernhardt nor a writer with a sensational message. It was a whole production, a whole company, a whole theater, almost deliberately poor in means, but completely and proudly conscious of its creative power (M. Kurtz, 1999, 29).

Copeau oli näyttelijöineen kyennyt luomaan taidetta, jossa nähtiin teatteri ja sen kollektiivi. Ei ainoastaan yhtä tähtinimeä, joka kannatteli produktion menestystä. Esityksen teatteritaide oli saanut katsojat hämilleen, ja sana kiiri ympäriinsä. Katsojat riensivät tähän uuteen teatteriin. Copeau sai ulkoa tulevan vahvistuksen teatterinäkemyksillensä: hän oli oikealla tiellä, stagnaatio oli vallannut teatterin. Teatteri oli tuhottava ja luotava uudelleen. Katsojat halusivat tätä. Uudelleensyntyminen oli tarpeen (M. Kurtz 1999, 29).

To save the theater, the theater must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague. – Eleanora Duse (1858-1924) (Rudlin 1986, 36).

3.3 École Vieux-Colombier – Kohti taiteen aitoutta

Copeau jatkoi teatterin uudistusta hyväksi havainnoimiensa periaatteiden mukaisesti. Hänen mielestään tämänkaltainen uudistustyö vaati koulun perustamista. Aikaisemmin Copeau oli keskittänyt työnsä Vieux-Colombieriin: teatteri ei ollut ainoastaan teatteri vaan myös laboratorio, jossa teatteria ja sen tekniikoita pyrittiin tutkimaan sekä uudistamaan (M. Kurtz 1999, 34).

Ensimmäisen maailmansodan puhjetessa 1914 Copeaun teatterikollektiivi hajosi, sillä useiden näyttelijöiden tuli lähteä armeijan leipiin. Tämän epäonnen ansiosta Copeau pystyi keskittymään koulutuksen luomiseen. Edward Gordon Craig, englantilainen teatteriuudistaja, joka tunnetaan suurimmilta osin hänen teatteriarkkitehtuuriin keskittyneistä mullistuksistaan, oli avannut juuri oman koulunsa (*School of Theatrical Art*) Italiassa vuonna 1913. Craigilla oli ollut samankaltaiset tavoitteet koulutuksensa suhteen kuin Copeaullakin: 'tarkoituksena oli kasvattaa taiteilijoita, jotka halveksuisivat epäaitoutta ja tähtäisivät kohti taiteen aitoutta' (M. Kurtz, 1999, 35). Craigin koulu ei kuitenkaan kouluttanut näyttelijöitä. Sen sijaan koulu keskittyi opettamaan nukketeatteritaiteilijoita, lavastajia, naamiontekijöitä, ynnä muita teatterin visuaalisia työntekijöitä. Koulu lopetettiin kuitenkin jo vuonna 1914 taloudellisten ongelmien vuoksi.

Copeau vieraili Craigin luona Italiassa vuonna 1915. Nämä kaksi teatterin suurta nimeä keskustelivat taidekoulutuksen mahdollisuuksista ja Craig jakoi auliisti lyhyet mutta tärkeät kokemuksensa suhteessa koulun perustamiseen (M. Kurtz 1999, 36). Vuonna 1916 Copeau perusti oman koulunsa jonka nimeksi tuli *École Vieux-Colombier*. Koulunsa avuin Copeau toivoi muokkaavansa nuorista teatterintekijöistä tulevaisuuden teatteritaiteilijoita. Koulu antaisi hänelle mahdollisuuden syventää ymmärrystään erilaisista näyttelijäntyöntekniikoista sekä kasvattaisi hänestä yhä paremman ohjaajan ja opettajan (M. Kurtz 1999, 34).

Aluksi koulutus oli vain iltapainotteista: oppilaat kokoontuivat Copeaun oppiin kerran viikossa, torstaisin. Kokeilujen jälkeen *École Vieux-Colombier* avattiin täysipäiväistä opetusta tarjoavana instituutiona vuonna 1921 (Rudlin 1986, 40).

3.3.1 Koulutuksen periaatteet ja rakenne

They (actors) must create for themselves a new form of acting, consisting for the main part in symbolic gestures. Today they impersonate and interpret; tomorrow they must represent and interpret; and the third day they must create. By this means style may return. – Henry Irving (1838-1905) (Craig 1911, 61).

Vuonna 1916 Ranskassa oli vain yksi näyttelijäntöön koulu *Conservatoire Nationale de la Musique et de l'Art Dramatique* (Rudlin 1986, 38). Kyseinen koulu oli keskittynyt antamaan hyvin perinteistä opetusta näyttelijäntöön alueella. Copeaun koulu syntyi vastapainoksi tälle systeemille.

Copeaun näyttelijäkoulutuksen peruseriaatteena oli, että näyttelijäoppilaan tuli oppia käyttämään itseään taiteensa välineenä. Koulutus alkoi niin, ettei Copeau antanut oppilaidensa puhua tai laulaa lainkaan oppitunneilla. Sen sijaan oppilaiden tuli käyttää kehojansa erilaisten muotojen symboloimiseksi ja oppia ilmaisemaan tätä kautta. Oppiaineisiin kuului liikeilmaisua, Dalcroze-tekniikkaa (eurytmikka) sekä kehon ja tilan linjojen opiskelua. Tarkoituksena oli aloittaa opinnot lähtökohdista, jossa oppilaat eivät oppisi sanojen voimalla tai tunnemuistinsa kautta, vaan oppilaasta oli tarkoituksena luoda *käytännöllinen* draaman ilmaisija (M. Kurtz, 1999, 38).

Sen jälkeen kun oppilas oli koulutettu omaksumaan tottelevaisen keho- ja äänitekniikan, hän alkoi opiskella seuraavia näyttämötaiteen kannalta keskeisiä teemoja: sisäistä rytmiä, musiikkia, tanssia, teatterinaamioita, äänenkäyttöä, draaman perusmuotoja, tietoista näyttelijäntöä, improvisaatiota ja runoutta. Näiden oppien kautta näyttelijästä voisi kehittyä kokonaisvaltaiseen ilmaisuun kykenevä taiteilija: *Body, brain and voice, the man you see before you on the stage* (M. Kurtz, 1999, 39).

If the theater was to reflect a new humanism, the actor must be formed as a total human being – nurtured intellectually and spiritually, and given the power to physically express his emotions. (Felner 1985, 39).

3.3.2 Liikeilmaisus

Copeaun koulutuksen opetussuunnitelma oli ainoa laatuaan. Oppilaat opiskelivat laajasti erilaisia fyysistä kontrollia ja kehoilmaisua tukevia lajeja, kuten sirkustaidetta, akrobatiaa, kinesteettistä tietoisuutta sekä mimiikkaa. Mimiikkaopetus ei perustunut ennalta kehitettyyn tekniseen järjestelmään vaan Copeaun koulutus perustui individuaali-

seen maailman hahmottamiseen. Jokaisen oppilaan tuli löytää oma tapansa ilmaista kehonsa kautta. Harjoitteet olivat kuitenkin yhteisiä: oppilaiden tuli ilmaista mimiikan kautta ympäröivää maailmaa, kuten puita, tuulta, sadetta, pilviä, ja muita luonnon elementtejä. Myöhemmin oppilaat tutkivat eläinten liikettä ja kehon muotoja, ja pyrkivät imitoimaan näitä oman kehoilmaisunsa kautta (Felner 1985, 41,42).

Koulutus kasvoi kohti emootioiden ilmaisua. Kaikki pohjatyö tehtiin, jotta opiskelija kykenisi lopulta ilmaisemaan tunteitaan liikkeen kautta sekä olemaan hyvin tietoinen omasta ilmaisutavastaan – ilman lukkoja, vastuksia tai ennalta opittuja käytäntömalleja. Oppilaita kannustettiin suuntaan, joka vapauttaisi heidän ilmaisunsa ympäröivän maailman toimintamalleista. Koulutuksen tarkoituksena oli tehdä näyttelijöistä uudelleen lapsia, jotta he voisivat olla lavalla yhtä vapaita kuin lapset leikkiessään: totella lapsenomaisia vaistoja ja impulsseja, joissa ei ole estoja, vaan jotka perustuvat spontaanille toimimiselle (Felner 1985, 42).

Copeaun kollega, Vieux-Colombierin opettaja Suzanne Bing, työskenteli New Yorkissa sijaitsevassa *Montessorin* päiväkodissa, jossa hän tarkkaili hoidossa olevia lapsia. Hän oli vakuuttunut, että tarkkailemalla lapsia, voi kasvattaa paremman ymmärryksen aistinvaraisesta ja luonnollisesta liikkeen luomiseen. Tämän tutkimustyön pohjalta hän kehitti harjoiterepertuaarin, jota sittemmin käytti opetuksessaan (Felner 1985, 39).

3.3.3 Koulutusnaamiot

With the face hidden, we have only the body with which to express our thoughts and make them understood, and we are therefore forced to evaluate the importance of this tool. – Jean Dorcy (Felner 1985, 43).

Copeau käytti koulutuksessaan teatterinaamioita. Hän oli ensimmäinen teatteripedagogi, joka tällä vuosisadalla ymmärsi teatterinaamioiden psykologisen voiman – sen, kuinka näyttelijä ja hahmo fuusioituvat yhdeksi esiintyessä ja kuinka naamioita käyttämällä näiden kahden todellisuus konkretisoituu (Felner 1985, 43).

Copeau uskoi, että naamioityöskentely antoi näyttelijälle käsityksen siitä, mikä on hänen suhteensa näyteltävään hahmoon. Näyttelijä, joka asettaa kasvoillensa naamion, suostuu toimimaan naamion vaatimalla tavalla. Naamio, konkreettisenä objektina, ikään kuin velvoittaa näyttelijän roolihahmon palvelukseen. Näyttelijän tulee näytellessään ilmentää hahmon vaatimia tarpeita: fyysistä asentoa, hahmopsykologiaa sekä

ääni-ilmaisua. Naamiota käyttäessä, nämä tarpeet konkretisoituvat, sillä naamio on aineellinen todiste hahmon olemassaolosta (Felner 1985, 43).

3.3.4 The Noble Mask – Neutraalinaamion synty

Copeaun *the noble mask* syntyi sattuman kautta: eräänä harjoituspäivänä Vieux-Colombierissä, eräs naisnäyttelijä oli fyysisessä lukossa suhteessa omaan ilmaisuunsa. Hän ei kyennyt ilmaisemaan lavatilanteen vaatimalla tavalla, vaan hänen ruumiinsa taisteli hänen ilmaisuaan vastaan. Epätoivoinen Copeau asetti kankaisen liinan naisen kasvoille. Heti tämän jälkeen naisen ruumis rentoutui ja liikeilmaisu vapautui: kaikki jännitteet olivat tulleet hänen vartalonsa kasvojen kautta. Tämän esimerkkitalanteen jälkeen kyseinen metodi otettiin heti käyttöön Copeaun opetuksessa ja harjoituksissa. Copeau, sekä hänen näyttelijänsä ja oppilaansa huomasivat, että heti kun kasvot peitettiin joko naamioilla tai muuten peittämällä, niin näyttelijä ei ole enää niin ujo ja voi toimia vapaammin. Hän on rohkeampi ja aidompi. Naamio velvoittaa näyttelijää ilmaisemaan yhä selkeämmin ja suuremmin: naamio pakottaa näyttelijän etsimään ilmaisun varmuutta, jonka kautta hän tietää tulevansa ymmärretyksi (Hodge 2010, 57).

Copeaun ajatteli, että ennen kuin näyttelijä voisi aloittaa naamiotyöskentelyn ekspressiivisillä naamioilla, tulisi hänen saavuttaa sisäinen rauha ja avoimuus. Tämä valmistaisi hänet asettamaan kasvoillensa ja kehoonsa ekspressiivisen naamion. Tämän *neutraalitalan* (vrt. Jacques Lecoqin neutraalinaamio) avulla näyttelijä olisi yhä avoimempi tunteilleen, joita liikeilmaisu hänessä herättää (Felner 1985, 44).

Aluksi näyttelijäopiskelijoita pyydettiin tekemään itse omat naamionsa naamiotyöskentelyä varten. Materiaalin he saivat myöskin valita itse. Kuten arvata saattaa, näistä naamioista syntyi suuri joukko erilaisia ekspressiivisiä naamioita. Myöhemmin Copeau tunsu tarpeelliseksi kehittää naamio, joka olisi ilmaisultaan neutraali, mutta joka saisi ilmaisuvoimansa näyttelijän vartalosta. Naamion avulla ilmaisu keskittettäisiin liikkeelle. Kuvanveistäjä *Albert Marque* (1872-1939) saapui auttamaan Copeauta kyseisen naamion suunnittelussa (Felner 1985, 45). Lopulta *the noble*-naamiot toteutettiin luomalla jokaisen oppilaan kasvoista savimuotti. Tämän jälkeen kaikki henkilön yksilölliset piirteet poistettiin muotista, jotta saavutettaisiin mahdollisimman *incognito*, eli tuntematon, ja täten neutraali kasvojen olotila (Hodge 2010, 57).

”The students discovered that masked movement broke down emotional barriers.” (Felner 1985, 46). Asettaessaan naamion kasvoillensa näyttelijä kykeni jättämään liikkeestä pois kaiken emotionaalisen painolastin. Sen sijaan hänen ilmaisunsa perustui liikkeelle. The noble maskin avulla näyttelijäopiskelijat pyrkivät löytämään tavan ilmaista ilman henkilökohtaisia emootioita. Tarkoituksena oli löytää ilmaisukieli, jossa individuaaliset mielipiteet eivät astuneet esiin, vaan liikeilmaisuus sen neutraalissa olotilassa. Näin liike voisi olla se elementti, jonka kautta oppilaat löysivät emotionin ilmaisuunsa: Ulkoa sisälle (Hodge 2010, 58).

4 Jacques Lecoq (1921-1999)

Jacques Lecoq syntyi liki kaksikymmentä vuotta ennen Copeaun kuolemaa, vuonna 1921. Lecoqin ajatellaan olevan yksi teatterimaailman suurimmista ajatteliijoista ja vaikuttajista, sillä hänellä oli valtava ymmärrys ja mielikuvitus suhteessa teatteritaiteeseen. Hänen ajattelunsa uudisti teatterikenttää 1900-luvun ajan. Jacques Lecoq eroaa useista teatteritaiteen guruista niin, että häntä ei muisteta niinkään hänen saavutuksistaan ohjaajana, näyttelijänä, koreografina tai kirjailijana. Sen sijaan hän jätti jälkensä maailman teatterihistoriaan nimenomaan teatteripedagogina ja -ajattelijana. Hänen kehittämänsä teatteripedagogiikka, jota kutsutaan Lecoq-pedagogiikaksi, vaikuttaa hänen oppilaidensa teatteriajattelussa ja taiteellisissa luomisprosesseissa ympäri maailmaa (Murray 2003, 1).

Lecoqin ura painottui Copeaun tapaan aikansa teatterikäsityksen uudistamiseen. Lecoq alkoi muutamien muiden teatteriharjoittajien ja -teoreetikkojen tapaan antaa arvoa näyttämöilmaisussa yhä enemmän näyttelijän keholle puhutun tekstin sijaan. Tämä ajatus oli radikaali uudistus eritoten englantilaisessa (*William Shakespeare, Harold Pinter, Christopher Marlowe* jne.) ja ranskalaisessa (*Molière, Antonin Artaud, Alexandre Dumas* jne.) teatterissa, joissa näytelmäkirjailijoiden rooli kautta historian on ollut merkittävässä asemassa. Lecoqin teatteriajattelu pyrki nimenomaan kehittämään ilmaisua, joka kumpuaa sanattomasta kommunikaatiosta ihmiskehon ja ympäröivän tilan välillä (Murray 2003, 2).

Lecoq oli kautta nuoruutensa aktiivinen urheilija ja kaksikymmenvuotiaana hän alkoi opiskella liikuntakasvatusta Bagatellassa, Pariisissa. Koulussa hän tapasi kansainväli-

sen koripallonpelaajan, *Jean-Marie Contyn*, jonka kanssa Lecoq jakoi yhteisen intohimon teatteria kohtaan. Conty perusti oman koulutuksensa, (ransk. *L'Éducation par le Jeu Dramatique* / engl. *Education through Dramatic Performance*), jossa Lecoq myöhemmin toimi opettajana (Murray 2003, 8).

Vuosien 1941 – 1948 aikana Lecoq jatkoi toimimistaan teatterin parissa. Hän opiskeli teatteria sekä oli aktiivinen toimija useissa eri teatterikollektiiveissa. Yksi näistä kollektiiveista oli *Les Comédiens de Grenoble*, jonka perustaja oli Jean Dasté - Jacques Copeaun entinen oppilas. Tämä oli Lecoqin ensikosketus Copeaun luomaan teatterikäsitukseen, ja Dastén luoman linkin kautta Copeaun työstämästä teatteriajattelusta tuli Lecoqin pedagogian perusta (Lecoq 2000, 5). Dastén opissa Lecoq tutustui ensimmäistä kertaa naamionäyttelemiseen, Noh-teatteriin sekä the noble maskiin – eritoten viimeisenä mainitusta löydöksestä tuli myös Lecoqin pedagogian kulmakivi: *neutraalinaamio*.

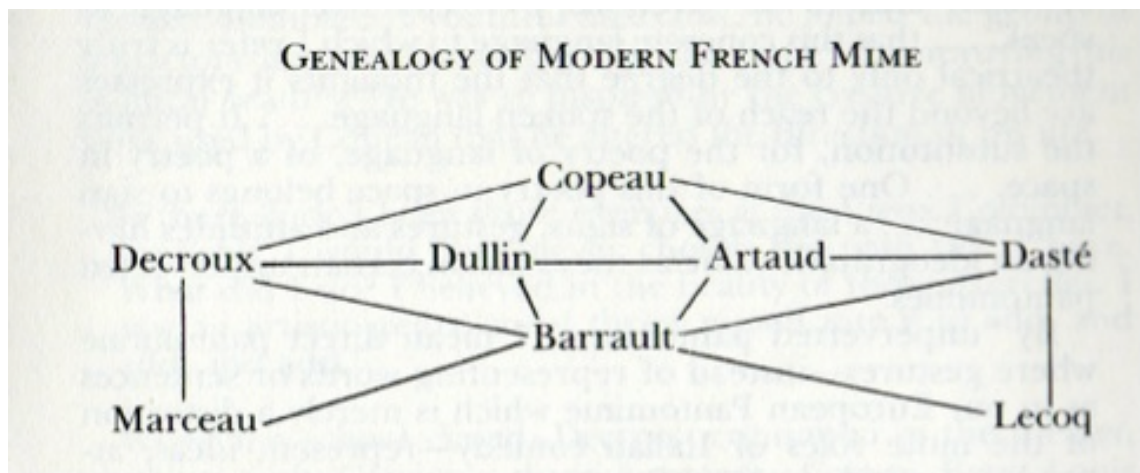
Vuonna 1948 Lecoqin ura koki merkittävän käännöksen, kun hän muutti Italiaan. Lecoq vietti kahdeksan vuotta elämästään eri puolilla Italiaa, jossa hän tapasi useita tärkeitä teatterialan parissa vaikuttavia henkilöitä, keiden teatterifilosofiat muokkasivat myös hänen uransa suuntaa (Lecoq 2000, 5). Yksi tärkeimmistä Lecoqin Italiassa tapaamista henkilöistä, oli *Amleto Sartori* (1915-1962). Sartori oli naamioden tekijä, jonka kanssa Lecoq oli tekevä yhteistyötä koko elämänsä ajan. Yhdessä Sartorin kanssa Lecoq alkoi kehittää teatterinaamioiden valmistustekniikkaa eteenpäin. Sartori oli tutkinut vanhoja italialaisia *Commedia dell'Arte* naamioita, sekä näiden valmistusprosessia ja tätä kautta löytänyt tavan alkaa luomaan nahkanaamioita ikivanhan metodin mukaisesti. Tähän asti useat teatterintekijät sekä pedagogit (muun muassa Jacques Copeau) olivat käyttäneet työskentelyssään pahvisia naamioita, jotka lähinnä romahtivat näyttelijöiden kasvoille hien kastellessa herkän paperimassan. Nahkanaamioiden valmistustekniikan selvittäminen ja sen käytäntöön pistäminen tulisi mullistamaan teatterinaamioiden luomisprosessin sekä niiden käytön ympäri maailmaa.

Palattuaan Pariisiin Lecoq perusti oman koulunsa, *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoqin*. Ovet avattiin 5.12.1956 ja Lecoq-pedagogiikka aloitti valloitusmatkansa, joka on jatkunut tähän päivään saakka (Lecoq 2000, 9).

4.1 Lecoq-pedagogiikka

(Actor training) is arguably the most important development in modern Western theatre making. Actor training in Europe and North America is a phenomenon of the twentieth century, and has come to inform both the concept and construction of the actor's role, and consequently the entire dramatic process. (Murray 2003, 25).

Simon Murray kertoo kirjassaan *Jacques Lecoq* näyttelijäntäytönkoulutuksen olevan moderni keksintö. Ennen 1900-lukua läntisellä maapallonpuoliskolla ei juurikaan ollut näyttelijäntäytönkoulutusta. Näin ollen ammattimainen näyttelijäntäytön koulutus on ollut olemassa Euroopassa vain yhden vuosisadan ajan. Muun muassa Stanislavskin, Copeaun ja Grotowskjin vaikutteiden myötä näyttelijäntäytön koulutus on laajentunut valtion tukemista koulutuslaitoksista yksityisiin oppilaitoksiin ja näin monipuolistunut huomattavasti.



Kuvio 1: Modernin miimitaiteen sukupuu. (Felner 1985, 49).

Copeaun aloittama rekonstruktio teatteritaiteen uudistamiseksi aloitti 1900-luvun alussa jatkuvan uudistusliikkeen, joka jatkuu edelleen. Copeaun oppilaat ovat välittäneet tietotaitoja eteenpäin ja kyseinen jana jatkuu aina tähän päivään saakka. Copeaun henkilökohtaisessa opissa olleita henkilöitä ovat olleet muun muassa mimiikan mestari *Étienne Decroux*, Théâtre du Vieux-Colombierin alkuperäisjäsen *Charles Dullin* (1885 – 1949), Julmuuden teatterin (alkuperäinen nimi *Le Théâtre de la Cruauté*) kehittäjä *Antonin Artaud* (1896 – 1948) sekä Copeaun oppilas ja hänen tyttärensä aviomies, *Jean Dasté*. Kukin näistä teatterin uudistajista on antanut merkittävän kontribuutionsa liike-orientoituneen teatterin kehitykseen. Heidän oppilaitaan taas ovat olleet seuraavat henkilöt: mimiikan uudistajat *Marcel Marceau* ja *Jean-Louis Barrault* (1910-1994), sekä

viimeisimpänä, ja opinnäytteeni liikeorientoituneen teatterihistorialinjauksen kannalta tärkeimpänä henkilönä Jacques Lecoq (Felner 1985, 49).

Jacques Lecoq tutustui Marie-Helene sekä Jean Dastén kautta Copeaun oppeihin. Lecoq oli osa samaa teatterikollektiivia (*Le Comédiens de Grenoble*) yhdessä Dastéjen kanssa. Tämän yhteistyön kautta Copeaun työstä tuli vertailupiste Lecoqin tuleville tutkimuksille (Lecoq 2000, 5). Lecoq perusti oman koulunsa *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoqin* Pariisiin vuonna 1956. Koulun tarkoituksena oli opettaa ilmaisua, joka perustui ihmiskehosta kumpuavaan liikekielen tutkimiseen ja käyttöön sekä siihen, kuinka ihmiskeho ilmaisee suhteessa tilaan. Lecoq kehitti uudenlaisen ilmaisumuodon, joka perustui liikelähtöiseen ilmaisuun sekä Copeaun teatteriperintöön. Lecoq kutsui ilmaisutapaansa miimitaiteeksi (ransk. *le mime*, engl. *mime*), mutta halusi uudistaa kyseisen termin sisällön.

4.2 Lecoqin miimi

Miimitaide on ollut olemassa yhtä kauan kuin ihminenkin: jokainen ihminen pyrkii ilmentämään ympäröivää maailmaa miimikan eli imitoinnin kautta. Antropologit *Alison Jolly* ja *Marcel Jousse*, uskovat, että miimi on syntynyt sanojen puutteen vuoksi: kaukaisessa historiassamme kommunikaatio ei ole perustunut puheeseen vaan viestintä on tapahtunut kehon kautta (Felner 1985, 16). Sama pätee ihmisen kehityskaareen: lapsuuteen, jolloin käytössämme ei ole tarvittavaa sanastoa kommunikoimiseen.

Lapsesta saakka alamme hahmottaa ympäröivää maailmaa aistiemme kautta. Usein lapsi alkaakin matkia ympäristöään kehollisen ilmaisun kautta tai kommunikoi eleiden avulla. Muistamme kaikki hetkiä, jolloin lapset alkavat muutaman vuoden iässä muistuttaa vanhempiaan huvittavalla tavalla: 4-vuotias neuvottelee äärettömän vakavasti kädet taskuissa siitä, syödäänkö tänään perunamuusia vai ei – ja samaan aikaan muistuttaa isäänsä autokorjaamon pihassa keskustelemassa auton korjaamisesta. Imitointi kuuluu ihmisen kehityskaareen äärettömän luonnollisella tavalla. Englanninkielinen sana *mime* kääntyy suomen kielelle seuraaviksi verbeiksi: *matkia, ilmehtiä, elehtiä, esittää elekielellä*. Tämän määritteen kautta jokainen elävä henkilö perustaa kehityksensä miimiin elämänsä aikana: miimi on tapa hahmottaa maailmaa ja tulla osaksi sitä. Tätä ajatusta myös Copeaun kollega *Suzanne Bing* halusi yhdistää teatterin liikeilmaisuun. Hän tutki lasten liikekielen kehityskaarta newyorkilaisessa päiväkodissa ja yhdisti sen osaksi opetustaan (Felner 1985, 39).

Tämä antaa meille johtopäätöksen, jonka mukaan jokaisella elävällä henkilöllä on käytössään oma henkilökohtainen miimirepertuaarinsa, joka näkyy kaikessa mitä teemme: eletty elämä näkyy kehossamme jälkinä, jotka muuttuvat toiminnoiksi, ja näistä toiminnoista syntyy elämäämme ilmaisukieli: maneerit ja henkilökohtainen kehonkieleemme.

Tätä ajatusta myös Lecoq-pedagogiikka puolustaa: individuaalista tapaa toimia oman kehomme kautta, jonka myötä löydämme myös oman ilmaisukielemme teatteritaiteeseen. Kyse ei siis ole maneerisesta ilmaisusta, jossa jokainen sana kuvattaisiin teknisen liikekielen kautta. Tai käsieleistä, jotka korvaavat sanomattomat sanat. Uskon, että kun miimirepertuaarin käytöstä tehdään tietoista ja sen kautta opitaan hahmottamaan ympäröivää maailmaamme uudelleen ja kun tämä osaaminen tuodaan osaksi näyttelijäntyöntekniikkaa, miimistä voidaan puhua taiteenlajina.

Se, miten miimi määritellään Lecoq-pedagogiikassa, eriytyy miimin historiallisista merkityksistä. Lecoq noudatti samaa ajatusta kuin Jacques Copeaukin: miimi ei ole ainoastaan konkreettisten asioiden maalaamista käsin, vaan miimi on osa kaikkea kehoilmaisua. Miimin voisi määritellä tarkoittamaan toisin sanoen *keholla ilmentämistä*.

4.3 *Tout bouge – Kaikki liikkuu*

Tout Bouge (suomeksi *kaikki liikkuu*) on Jacques Lecoqin tunnettu lausahdus sekä hänen kuuluisan luentonsa nimi. Kyseinen lause on jäänyt elämään Lecoq-pedagogiikan yhteyteen. Tämän ajatuksen mukaisesti koko maailma on jatkuvassa liikkeessä ja tämän liikkeen tulee toimia impulssina taiteen luomiselle.

Lecoq-koulutuksen keskiössä on näyttelijän liikelähtöinen ilmaisu: kerrontatapa, joka keskittyy ilmaisemaan enemmän ihmiskehon ja sen liikekielen kautta kuin verbaalisesti tai sisäisten tunnetilojen ja kokemusten kautta. Koulutuksen ilmeisin päämäärä on tuottaa nuorta ja uudenlaista teatteria, jota työstetään koulun laboratoriotiloissa. Vaikka työskentely voidaan määritellä laboratoriotyöksi, niin Lecoq ei halunnut jättää oppimisprosessia kokonaisuudessaan ainoastaan koulun seinien sisäpuolelle. Lecoqin periaatteena oli, että hän halusi opiskelijoistaan kasvavan *täydellisiä elämän eläjiä ja kokonaislaivataiteilijoita* (engl. —*students to be consummate livers of life and complete artists on stage.*) (Lecoq 2000, 16).

Lecoq-koulutuksen tarkoituksena ei ole jättää opiskelijoita salaisuuksien äärelle, joita he ratkovat yhä koulutuksen jälkeenkin. Tarkoituksena on ammentaa inspiraatiota ympäröivästä maailmasta ja tuoda se osaksi päivittäistä luomisprosessia. Opiskelija ymmärtää, että kaikki tarvittavat impulssit taiteen luomiseen ovat ympärillämme. *The Moving Body*-kirjasta napattu yllä oleva lause kertoo paljon koulun ajatusmaailmasta: koulutus ei tuota ainoastaan näyttelijöitä, vaan sen kautta opiskelijan koko maailmankatsomus muuttuu. Silmät näkevät ympäristön tarkemmin, korvat kuulevat herkemmin, keho tuntee vahvemmin ja sanat ovat yhä vaalitumpia.

Tätä samaa ajatusta kuulutetaan miltei kaikkien näyttelijäntyöntekniikoiden ja koulutusohjelmien yhteydessä: ympäröivän maailman merkittävyyttä ja sieltä kumpuavien impulssien ainutlaatuisuutta. Lecoqin lause ”Tout Bouge” on ainutlaatuinen sillä tapaa, että se ei rajoitu tiettyyn elämän osa-alueeseen eikä jätä ulosannille ainoastaan yksityistä ilmaisumuotoa, jonka vain ilmaiseva henkilö voisi ymmärtää. Lecoq-pedagogiikka pyrkii löytämään elämän ilmiöille universaalin muodon.

Ilmiöitä, joita koulun sisällä tutkitaan voivat olla muun muassa värit: kuinka värit liikkuvat? Miten näyttelen keltaista väriä? Ja niin edelleen. Ympäröivän maailman tutkimus tunkeutuu siis hyvin syvälle sekä pyrkii ammentamaan materiaaliksi myös kehoilmaisun kannalta abstrakteja elementtejä, eikä paneudu ainoastaan esimerkiksi tarinoiden kulemisen tai ihmisten imitointiin kadulla – toki tällaisten seikkojen tarkkailuun kannustetaan myös ja se on erittäin tärkeä osa näyttelijän päivittäistä havainnointia.

Opiskelen itse Brysselissä École Internationale de Théâtre Lassaâdissa, joten kokeukseni Lecoq-pedagogiikan käytännöstä pohjautuu kyseiseen kouluun. École Lassaâdin koulutuksen teatterilaboratoriotilat ovat suljettuja kaikilta muilta paitsi koulun henkilökunnalta ja opiskelijoilta. Nämä olosuhteet mahdollistavat elämän abstraktien elementtien, kuten värien, tutkimisen. Luokahuoneeseen suljetut 50-100 opiskelijaa tutkivat kuinka nämä abstraktit elementit liikkuvat. Tämän jälkeen opiskelijat pyrkivät löytämään niille universaalin muodon. Muodon, johon kaikki voivat samaistua. Liikekielen, jota katsomalla, kuuntelemalla ja tuntemalla voidaan ymmärtää sen tarkoitus missä ja milloin tahansa. Tarkoituksena on, että tutkimusten jälkeen löydetty liike toisoista mieleen ajatuksen esimerkiksi keltaisesta väristä. Toki tätä ei vahvisteta kysymällä teatteriesityksessä olleilta katsojilta jälkikäteen näkivätkö he lavalla keltaista, sillä kokematon katsoja ei välttämättä käsitä lainkaan mistä on ollut kyse. Tarkoitus onkin herättää tunteita ja ajatuksia katsojan sisällä: jonakin hetkenä hän koki jotakin valoisaa,

kevyttä, kirkasta. Ja lavataiteilija tietää, että se on *keltaista*. Työkaluilla ja kokemuksella täytyy olla selkeä ero. Aivan kuten ammattitaidolla ja amatööriydelläkin.

Lecoqin pedagoginen tutkimustyö jatkoi Copeaun aloittamaa tietä teatteritaiteen parissa. Tarkoituksena on kasvattaa individualistinen mutta samalla universaali maailmankatsomus, joka heijastuu teatteritaiteilijoiden luomassa taiteessa. Kerron osiossa kuusi (6) tarkemmin Lecoq-pedagogiikan käytännöistä.

5 Lassaâd Saïdi (1951-)

Tässä osiossa haluan kertoa hieman Lassaâd Saïdista sekä hänen perustamastaan koulusta, *École Internationale de Théâtre Lassaâdist*, joka sijaitsee Brysselissä, Belgiassa. Olen itse opiskellut lähes kaksi vuotta kyseisessä koulussa ja tunnen tarpeelliseksi avata opinahjoni sekä teatterimaestroni historiaa ja ajattelua suhteessa koulutukseen ja teatteritaiteeseen. Käytännökokemukseni suhteessa Lecoq-pedagogiaan ovat avautuneet minulle kyseisen koulun kautta.

Alkuperältään tunisialainen Lassaâd Saïdi on yksi Lecoq-pedagogiikkaa eteenpäin kehittävistä henkilöistä. Monet Lecoqin rinnalla opettaneet henkilöt ovat jatkaneet teatteripedagogiansa kehittämistä Lecoq-pedagogiikan pohjalta, mutta useat näistä henkilöistä ovat keskittyneet vain yhteen koulutuksen osa-alueeseen kuten koulutusnaamiioihin, liikeanalyysiin, kehotietoisuuteen, äänenkäyttöön, akrobatiaan ja niin edelleen. Lassaâd on kuitenkin ainoa henkilö, joka on erikoistunut kaikkiin koulutuksen osa-alueisiin sekä tämän pohjalta perustanut oman koulunsa, jossa jatkaa oman pedagogiansa edelleen kehittämistä (Haastattelu: Lassaâd Saïdi, 4.3.2015).

Lassaâd saapui Tunisiasta Pariisiin vuonna 1974, jolloin hän aloitti opintonsa *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoqissa*. Aiemmin hän oli opiskellut kolme vuotta konservatoriossa Tunisiassa. Lassaâdin oli tarkoitus viettää Euroopassa vain kaksi vuotta, Lecoq-koulutuksen ajan, jonka jälkeen hän olisi palannut takaisin kotimaahansa. Viimeisen vuoden keväänä (1976) Jacques Lecoq pyysi Lassaâdia jäämään Pariisiin sekä jatkamaan opintojansa Lecoq-koulutuksen kolmannelle vuodelle. Kolmas vuosi keskittyy pedagogisiin opintoihin, jotka tähtäävät valmistamaan opiskelijasta koulutuksen erityisosaajan, toisin sanoen tunnustetun Lecoq-pedagogiikan opettajan. Lassaâd hyväksyi pyynnön ja jäi Pariisiin (Haastattelu: Lassaâd Saïdi, 4.3.2015).

Lassaâd aloitti pedagogiset opintonsa Lecoqin johdatuksella, mutta ei ehtinyt suorittaa opintojansa loppuun. Lecoq oli vakuuttunut nuoren tunisialaisen lahjakkuudesta, joten hän pyysi Lassaâdia aloittamaan opetustyönsä saman tien. Lassaâdista tuli yllättäen nuorin opettaja, joka Lecoqin koulussa oli koskaan opettanut – tämä historiallinen fakta on Lassaâdin nimissä yhä tänäkin päivänä. Nuoren Lassaâdin innokkuus, älykkyys ja tahto uudistaa teatteria olivat tehneet vaikutuksen Lecoqiin, joka teki Lassaâdista hänen luottohenkilönsä. Miesten ainutlaatuinen ystävyys johti heidät kehittämään Lecoq-pedagogiikkaa yhdessä eteenpäin. Siinä missä koulun muut opettajat olivat Lecoqin koulutussuunnitelman toteuttajia opettajan roolissa, toimien hänen asettaman koulurakenteen mukaisesti, Lassaâdin asema École Lecoqissa oli jotain muuta: hän alkoi kehittää pedagogiaa eteenpäin ja toimi läheisessä suhteessa Lecoqin kanssa. Lecoq oli ensin hänen opettajansa ja maestronsa, ja sittemmin hyvin läheinen ystävä ja isähahmo (Haastattelu: Lassaâd Saïdi, 4.3.2015).

Opettajan uransa Lassaâd aloitti ensin opettamalla akrobatiaa, sitten liikeanalyysia, improvisaatiota ja lopulta kehitti itse oppiaineen nimeltä *tyyleihin valmistautuminen* (ransk. *preparation de style*). Tämän jälkeen Lassaâd työskenteli kaikilla koulutuksen osa-alueilla. Hän on ainoa opettaja, joka on koskaan opettanut kaikilla koulun sektoreilla. Sinä aikana kun Lassaâd työskenteli École Lecoqissa, hän oli kehittämässä yhdessä Jacques Lecoqin kanssa muun muassa seuraavia koulun opetussuunnitelmaan jääneitä koulutusaiheita sekä tyylilajeja: *akrobatia, liikeanalyysi, bouffon, melodraama, tyyleihin valmistautuminen, improvisaatio, tragedia, klovneria, naamiot* ja niin edelleen. Aluksi Lassaâd oli koulun nuorin opettaja ja vain muutama vuosi myöhemmin hän oli kaikkein kokenein (Haastattelu: Lassaâd Saïdi, 4.3.2015).

Kohti Brysselin teatterikenttää - École International de Théâtre Lassaâd

Vuonna 1983 Lassaâd alkoi vierailta opettajana Brysselissä, Belgiassa, jossa hän opetti eripituisilla työpajoilla. Vietettyään kymmenen vuotta Pariisissa ja École Jacques Lecoqissa, Lassaâd sai mahdollisuuden avata oman koulunsa Brysseliin. Hän tarttui tilaisuuteen ja vuonna 1985 Brysselissä avattiin *École Internationale de Théâtre Lassaâd* täysipäiväistä koulutusta tarjoavana oppilaitoksena. Kysyessäni häneltä, minkä vuoksi hän jätti École Jacques Lecoqin taakseen ja avasi oman koulunsa, Lassaâd kertoi, että kyseessä oli luonnollinen jatkumo suhteessa hänen omaan teatterifilosofiaansa. Viimeisen kymmenen vuoden aikana, jotka Lassaâd oli viettänyt Pariisissa, hän oli kehittä-

tänyt Lecoq-pedagogiaa eteenpäin ja näin osallistunut rakentamaan koulutuksen visioita. Tänä aikana hänen omista visioistaan alkoi tulla yhä voimakkaampia. Oman koulunsa kautta hän voisi toimia koulutuksen johtajana ja toteuttaa henkilökohtaisia visioita käytännössä (Haastattelu: Lassaâd Saïdi, 4.3.2015).

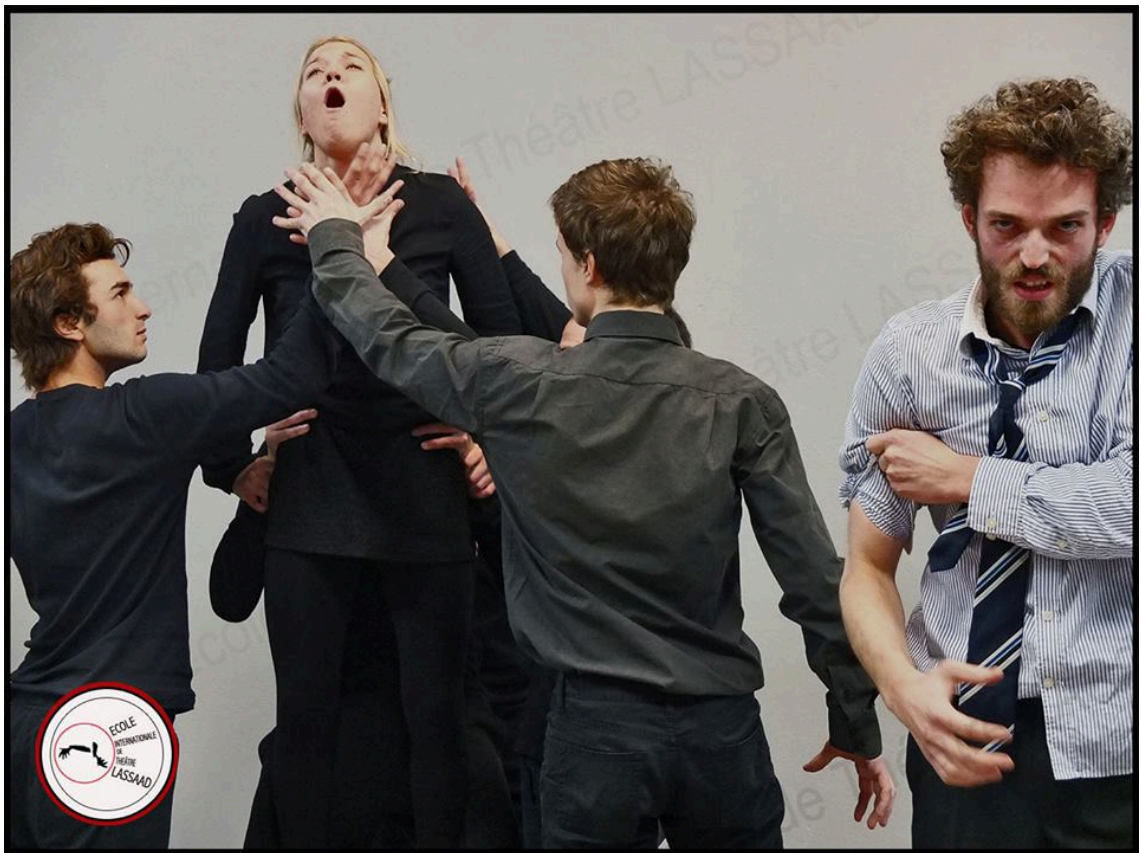
Vaikka École Lassaâdin rakenne on sama kuin École Jacques Lecoqin, niin Lassaâd ei ajattele sen olevan kopio. Lassaâd työskenteli Lecoq-pedagogiikan parissa kymmenen vuotta, josta hän sai pohjan teatteriajattelulleen. Hän ajattelee, että hänen koulunsa materiaali on sama kuin mitä Lecoq käytti koulutuksessaan, mutta jatkumo on eri: materiaali muuttuu sitä käsittelevän henkilön käsissä ja muotoutuu hänen haluamallaan tavalla (Haastattelu: Lassaâd Saïdi, 4.3.2015).

Lassaâdin visio suhteessa teatterikoulutukseen on, että jokainen teatteritaiteilija tekee ja luo teatteria niin kuin haluaa. Hän ei halua, että opettajasta tulee esimerkki koulutuksen aikana. Se mikä tekee sekä Lassaâdistä että Lecoqista erityisen teatteripedagogin on, että kumpikin heistä on omistanut elämänsä opettajuudelle: he eivät ole näyttelijöitä tai ohjaajia, vaan nimenomaan pedagogeja. Lassaâd on sitä mieltä, että maailmassa ei ole tällä hetkellä useita teatterikouluja. Tämä siksi, että useat opettajat ovat näyttelijöitä, ohjaajia tai näytelmäkirjailijoita. Näin ollen heidän taidefilosofiansa perustuvat hyvin henkilökohtaiseen tapaan luoda ja toteuttaa, eivätkä välttämättä avaa mahdollisuutta opiskelijalle nähdä omaa tapaansa tehdä. Vaarana saattaa olla, että jos esimerkiksi ohjaaja opettaa, niin hän ajautuu seilaamaan näiden kahden ammatin välillä: kun tulisi auttaa opiskelijaa löytämään tämän oman tie, niin pedagogi-ohjaaja näyttääkin oman tiensä ja antaa *oikeita* tai *vääriä* vastauksia suhteessa omaan ajatteluunsa. Näin ollen opiskelijan oma teatteriajattelu ei pääse kehittymään vapaasti eikä hän välttämättä löydä omaa väyläänsä luoda teatteria (Haastattelu: Lassaâd Saïdi, 4.3.2015).

École Lassaâdin visio ovat oppilaat. Koulu syntyy oppilaista. Koulu on elossa vain koska oppilaat saapuvat sinne ja tuovat oman ajattelunsa sen sisälle. Ympäri maailmaa saapuvat opiskelijat avaavat omat näkemyksensä, kokemuksensa ja aistinsa koulun sisällä ja analysoivat maailmaa näiden pohjalta. Tästä kaikesta tulee yhteistä jaettavaa ja näin oppilaat vaikuttavat toisiinsa fundamentaalisesti. Koulutus luo formaation, jossa oppilaat syventyvät teatteritaiteeseen kollektiivissa ja opettaja on vain piste, jonka kautta kuljetaan kohti omaa teatterikäsitystä (Haastattelu: Lassaâd Saïdi, 4.3.2015).

6 Lecoq-koulutus käytännössä

Käsittelen Lecoq-koulutuksen parista vain osioita, joilla on suhde Copeaun luomaan pedagogiaan. Tämä siksi, jotta voisin havainnollistaa, että kyseistä pedagogiaa on kehitetty jo lähes sadan vuoden ajan. Tämän lisäksi keskityn kuvailemaan koulutuksen parista elementtejä, jotka ovat olleet loppuohjaukseni kannalta tärkeitä. Täten lähestymme opinnäytetyöni loppuosioita, jossa kerron omasta taiteellisesta prosessistani sekä ohjaajan että näyttelijän asemassa, työkaluna Lecoq-pedagogiikan parista hyödynnetyt elementit.



Kuva 1: Antonio D'Angelo, Tiia-Mari Mäkinen, Simon Herlin, Charly Magonza École Lassaâdisa, syksyllä 2014. Kuvaaja: Sylvie Richir.

Lecoqin kehittämä koulutus kestää kaksi vuotta. Ensimmäinen kouluvuosi keskittyy improvisaatioon ja henkilökohtaisen miimidynamikan löytämiseen sekä liikeilmaisuuun. Toinen vuosi syventää ensimmäisenä kouluvuotena opittuja tietotaitoja ja keskittyy teatterityyliin opiskeluun. Näiden rinnalla kulkee *auto-cours*-metodi, joka täydentää oppilaan omaa teatteriajattelua, hänen toimiessaan pienryhmissä muiden oppilaiden kanssa.

Lecoq-koulutusta kutsutaan nimellä *the journey* eli *matka*. Opiskelijat kulkevat kahden vuoden pituisen matkan, jossa he syventyvät teatterin syövereihin äärimmäisen intensiivisesti, tutkivat ihmiskehoa ja siitä syntyvää liikettä sekä pääsevät yhä paremmin jyvälle siitä, millaista maailmankuvaa heidän oma taiteilijuutensa edustaa. Koulutus on samaan aikaan matka syvälle opiskelijan omaan kehoon, jonka kautta keho oppii ajattelemaan, sekä matka ympäröivään maailmaan, joka opitaan näkemään uudelleen silmin. Opiskelija tuo teatteritilojen ulkopuolisen, päivittäisen kokemusmaailmansa harjoitustiloihin, joissa tämä luovuus pääsee valloilleen – ainoana rajoituksena on, että sen ilmaiseminen ja käsitteleminen tehdään vahvan liikeilmaisun kautta.

6.1 Liikeilmaisus

Kuten Copeaun koulu, myös Lecoq-pedagogiikka on perustanut useat opeistaan niin sanottuun ”vapaaseen ja individualistiseen mimiikkaan”, jota kutsutaan nimellä mimodynamiikka. Ensimmäisen kouluvuoden aikana opiskelijat kulkevat neutraaliuden tilasta kohti luonnon dynamiikan tutkimista. Oppilaat ilmaisevat kehonsa kautta mimiikalla luonnon elementtejä, materiaaleja ja värejä. Kyseessä on niin sanottu ”abstrakti” mallinnus. Näiden harjoitusten tarkoituksena on vapauttaa näyttelijöiden ilmaisua ja ymmärtää, että ympäröivässä maailmassa on kaikki mitä tarvitsemme luodaksemme teatteritaidetta.



Kuva 2: Frédérique Colling, Elise Perrin, Soraya Lema Carballo, Sophie Lavallée, Claudia Russo, Emre Yildizar École Lassaadissa, syksyllä 2014. Kuvaaja: Sylvie Richir.

Harjoitusten abstraktius vapauttaa oppilaan kehon ja valmistaa hänet kontrolloituja harjoitteita varten: myöhemmin opetus liikkuu Copeaun koulun esimerkin mukaisesti eläinten liikkeiden havainnoimiseen ja imitoimiseen sekä tästä edelleen roolihahmojen kon-

struktion.

Liikeilmaisua opettavat harjoitteet muokkaavat ihmiskehoa yhä vastaanottavaisemmiksi ja ilmaisukelpoisemmaksi siinä suhteessa, että keho on ainaisessa valmiudessa kertomaan tarinaa joko itsenäisenä ilmaisuvälineenä tai verbaalin ilmaisun tukena. Näin koko kehomme kykenee toimimaan kokonaisvaltaisen ilmaisun välineenä, eikä kehoilmaisua eristetä verbaalista ilmaisusta.



Kuva 3: Pôline Caraglio, Léa Kossebrissak, Eva Schumacher, Marialice Tagliavini, Hélène Prattico, Lisa Lecoq ja Jonas Schiffauger École Lassaâdissa, syksyllä 2014. Kuvaaja Sylvie Richir.

6.2 Koulutusnaamiot

Amerikkalainen kirjailija Waldo Frank totesi vierailtuaan École du Vieux-Colombierissa 1900-luvun alussa seuraavasti naamioyöskentelystä:

The body must express the idea, masked and muted. – Even before the body may express the simplest emotion or idea, it must learn to express forms. - Waldo Frank (Frank 1925, 588).

Jälleen kerran on mahdollista rakentaa selkeä silta Copeaun ja Lecoqin välille, sillä molemmat pitivät koulutusnaamioita essentiaalisina välineinä liikeilmaisun harjoittamisessa. Lecoq jatkoi Copeaun aloittamaa työtä naamioiden parissa, ja hänen koulutuksensa yhteydessä Copeaun kehittämä *the noble mask* (vapaa suomennos: *ylevä naamio*) vaihtoi nimensä neutraalinaamioksi. Neutraalinaamio on termi, joka kuvaa selkeämmin kyseisen naamion käyttötarkoitusta Lecoq-pedagogiikan yhteydessä. Lecoq käytti koulutuksessaan yhtäläisen määrän erilaisia naamioita kuin Copeaukin:

Copeau:

The NobleMask
The non-figurative Mask
The Character Mask
The Commedia Mask
The Personal Mask

Lecoq:

The Neutral Mask
The Larval-Mask
The Expressive Mask
The Commedia Mask
The Red Nose

(Chamberlain, Yarrow 2002, 71)

Lecoq on kehittänyt naamioiden termistöä tehokkaammaksi ja käytännönläheisemmäksi, mutta vaikutteet koulutusnaamioiden käyttöön ovat saapuneet selkeästi Copeaulta. Kumpikin teatteria uudistanut herrasmies on käyttänyt koulutusnaamioita keskeisessä asemassa opetuksen osana.

Käsitellessäni Lecoq-pedagogiikan naamioityöskentelyä, keskityn viittaamaan kahteen naamioon, joita käytetään koulutuksen opinto-ohjelmassa ensimmäisen lukuvuoden aikana (Käytännönkokemukseni peräävät École Lassaâdissa toimivaan koulutusjärjestelmään sekä harjoitteisiin). Nämä naamiot ovat neutraalinaamio sekä larval-naamio. Sivuan neutraalinaamion funktiota sen ehdottoman tärkeyden vuoksi: kaksivuotinen Lecoq-koulutus alkaa neutraaliuden etsimisellä ja neutraalinaamio-opintojakso on usein koulutuksen pisin yhtenäinen opintojakso. Myös yhteys Copeaun kehittämään the noble maskiin on kiistaton, joten jatka näiden kahden teatterimiehen välisen vaikutuksen ilmiantamista. Larval-naamion käytöstä kirjoitan luvussa kahdeksan (8). Larval-naamio on myös hyvin keskeinen koulutusnaamio Lecoq-pedagogiikan yhteydessä. Käytin kyseistä naamiota loppuohjaukseni ilmaisu- ja tutkimusvälineenä, perehtyen sen avulla syvemmin liikeilmaisun analyysiin.

6.3 Neutraalinaamio

Copeau kehitti opetuksensa yhteydessä käytetyn the noble maskin. Lecoq otti samankaltaisen naamion käyttöönsä, mutta nimesi sen neutraalinaamioksi. Lecoq kehitti Copeaun naamioajattelua yhä pedagogisempaan suuntaan ja yleinen ajatus modernilla teatterikentällä neutraalinaamiosta on, että se on nimenomaan koulutusväline, eikä sitä voida käyttää esiintymisnaamiona.

The departure point of expressivity: The state of rest, of calm, of relaxation, of silence, or of simplicity... this affects spoken interpretation as well as playing or action... to start from silence and calm. This is the first point. An actor must know how to be silent, to listen, to respond, to stay still, to begin an action, to develop it, and to return to silence and immobility. – Jacques Copeau (Felner 1985, 44).

Neutraalinaamion kautta oppilas pyrkii löytämään kehoonsa ja mieleensä hiljaisuuden ja rauhan, joka toimii lähtöpisteenä kaikelle ilmaisulle. Hiljaisuuden ja rauhoittumisen kautta oppilaan uskotaan pystyvän valmistautumaan tulevaan toimintoon: ilman valoa ei ole pimeyttä, ilman pysähdystä ei ole toimintaa. Hiljaisuus ja pysähtyneisyys ei kuitenkaan tarkoita, että näyttelijä olisi tyhjä – päin vastoin. Neutraalinaamio auttaa sitä käyttävää henkilöä näkemään yhä tarkemmin kuinka täynnä hän on: täynnä ennalta määriteltyjä ideoita, ajatuksia ja käytäntömalleja, jotka kaikki heijastuvat kehomme kautta ympäröivälle maailmalle. Kehomme on täynnä mielipiteitä ja maneereja, joista olemme hyvin epätietoisia päivittäisessä elämässämme. Vasta tiedostamalla ja tunnistamalla kaikki nämä kehomme istutetut mallit, voimme olla yhtä kehomme kanssa. Tämän tietoisuuden kautta voimme itse päättää mitä haluamme viestiä ympäristöömme kehomme kautta. Tämä tietoisuuden etsiminen kuljettaa meidät kohti neutraaliolotilaa ja täten neutraalinaamion käyttöä (Oppimispäiväkirja 2013).

Neutraalinaamiota käytetään koulutuksen yhteydessä, jotta opiskelijat löytäisivät neutraaliolotilan, jossa kehon tai psyykeen mielipiteet eivät ole pääroolissa. Opintojen tarkoituksena on unohtaa opitut käytäntömallit ja luoda kehosta tyhjä maalaus kangas: tämän jälkeen voimme toimia itse maalareina, päättäen mitä värejä ja muotoja haluamme tälle kankaalle maalata. Mutta ensin tarvitaan tyhjä kangas, ilman henkilökohtaisia värikarttoja ja räiskeitä, repeämiä ja tahroja: nämä kaikki kuuluvat henkilökohtaiseen elämään, mutta näyttelijänammattia harjoittaessa, pyritään löytämään selkeä ero *minän* ja roolihahmon välille.

6.4 Pedagogian pohjana *via negativa*

Jacques Lecoqin voidaan sanoa käyttäneen opetusmetodinaan niin sanottua *via negativaa* (suom. negatiivinen tie), eli toisin sanoen kriittistä opetusmenetelmää (Chamberlain, Yarrow, 2002, 72). Tässä opetusmetodissa opettaja rajoittaa opetustilanteissa kommenttinsa niin, että hän kommentoi lähinnä vain *negatiivisia* seikkoja oppilaidensa suorituksesta: negatiivisella kommentoinnilla tarkoitetaan, että kommentit tähtäävät kertomaan oppilaalle siitä, mikä lavalla oleva saattaa olla epäasiallista tai vastenmielistä. Tämän kommentoinnin kautta oppilas ymmärtää, millainen vastuu hänellä on suhteessa omaan taiteeseensa (Chamberlain, Yarrow 2002, 72). Kommentoinnit eivät koskaan ole suunnattu kritisoimaan oppilaan siviilipersonaa, vaan kyse on tehdyn harjoitteen tai presentaation kommentoinnista.

Negatiivinen tie kuulostaa kaiken kaikkiaan todella jyrkältä tavalta ilmaista kyseinen opetusmetodi, sillä kyse on enemmänkin *kriittisestä tiestä*: oppilaalle annetaan jatkuvaa kritiikkiä luomistyöstään ja tämän kautta oppilas oppii kritisoimaan itse itseään. Tästä syntyy yksi tärkeimmistä opeista koulutuksen aikana: oman *ammatti-minän* kyseenalaistaminen.

Kaikki annettava kritiikki koskee ainoastaan oppilaan tekemää työtä esiintyjinä tai taiteilijoina. Tarkoitus ei ole koskaan koskettaa arki-persoonaa, vaan pidättäytyä aina laboratorion sisällä. Kritiikki ja *negatiivinen* kommentointi, jota opiskelijoille suunnataan, keskittyy lähinnä katsojakokemukseen, jonka opettaja on lavalla/laboratoriossa tehdyistä harjoitteesta/presentaatiosta saanut. Kyseessä ei myöskään ole katsojakokemuksen verbaalistaminen, joka perustuisi henkilökohtaiseen mittapuuhun *tykkään-en tykkää*, vaan kritiikki koskee aina sitä, mitä opettaja on lavalla nähty. Opettaja ilmaisee verbaalisesti sen, mitä harjoite tai presentaatio on välittänyt hänelle katsojana. Tämän jälkeen hän kritisoi oppilaitaan siitä, ovatko he ymmärtäneet mitä ovat lavalle luoneet ja tiedostavatko he mitä teoksesta välittyy ulospäin.

Tämänkaltaista kritiikkiä voidaan verrata näytelmätekstin analysointiin. Usein meitä rohkaistaan lukemaan näytelmä ensin ilman tulkintaa, keskittymällä vain faktoihin sekä listaamaan nämä käsiteltävästä näytelmäteoksesta. *Via negativan* ajatus on vastaavanlainen: katsoa teosta mielipiteettömästi ja nostaa esiin ilmeiset faktat, joita se katsojassa herättää.

Kyseinen opetusmetodi provosoi oppilasta ymmärtämään tarkalleen luomansa muodon sisällön, ja näkemään jokaisen yksityiskohdan sen sisällä. Kyseinen liikeilmaisuun sekä jatkuvaan kritiikkiin, analysointiin ja tietoisuuteen nojaava opetusmetodi työntää oppilaita suuntaan, jossa he kulkevat liikkeestä analyysiin: he luovat ensin muodon teatterilleen ja tämän jälkeen heidän tulee tulla täysin tietoisiksi siitä, minkälainen on tämän muodon sisältö. Jatkuvan kritiikin alle jääminen tekee oppilaan tietoiseksi muodon mahdollisuuksista sekä muodostaa oppilaasta jatkuvasti tekevän, mutta myös ajattelevan taiteilijan.

Kyseisen opetusmetodin kautta opiskelija löytää oman teatteritaiteensa, eli oman kielen, jolla puhuu teatterin maailmassa. Opiskelija löytää omat tyyliensä ja aiheensa, jonka ilmaisuväylänä on teatteritaide.

Henkilökohtaisen mielipiteeni mukaan voin todeta, että myös kouluni, *École Internationale de Théâtre Lassaâdin*, opettajagurun *Lassaâd Saïdin* opetusmetodin voisi sanoa peräävän via negatiivaan. Henkilökohtainen kokemukseni metodin vastaanottajana on lähes kahdenvuoden mittainen. Itse koen, että via negativa on äärimmäisen tehokas opetusmetodi. Koulun alkaessa en ollut tottunut kyseiseen tapaan saada kritiikkiä suhteessa kaikkeen, mitä lavalla teen tai mitä lavalla luon tai sinne tuon. Ajan kanssa ymmärsin yhä paremmin, että kyseessä on metodi, jonka kritiikki perustuu ainoastaan *työminääni* eikä sen ole suinkaan tarkoitus millään lailla tavoittaa siviilipersonaani. Kyseinen seikka kuulostaa itsestään selvältä ja yksinkertaiselta. Mutta luodessamme taide, olemme niin lähellä itseämme ja henkilökohtaisia käsityksiämme, että ainakin minulle henkilökohtaisesti on ollut hankalaa erottaa nämä kaksi roolia toisistaan. Via negativa-metodin kautta olen oppinut luomaan *taidetta*, joka on uskollinen *minulle*, ja olemaan *minä*, joka on uskollinen *taiteelleni*.

Koulutus johdattaa opiskelijan ymmärtämään yhä selkeämmin mitkä ovat hänen omat taiteelliset näkemyksensä. Henkilökohtaisena oppimiskokemuksen kautta voin todeta, että näin on käynyt myös minulle. En voi kuitenkaan vielä nimetä omaa teatteritaidettani tietyillä sanoilla tai sulkea sitä kategorisoitujen tyyliensä sisään, mutta olen alkanut ymmärtää muotokieltäni sekä aiheita, jotka nousevat sisältäni luodessani teatteria – tämä henkilökohtainen prosessointi ilmenee mainiosti lopputyöni, *Oblivionin*, parissa, jota käsittelen opinnäytetyöni loppupuolella. Tuntuu, että Brysselin koulutuksen sekä *Oblivionin* ohjausprosessin kautta olen ottanut askeleen kohti henkilökohtaista taiteilijuuttani.

6.5 Auto-cours – oppilaan oma taide

Lecoq-pedagogiikan opetusrakenteeseen kuuluu viikoittaisen *auto-cours'n* eli esiintymis-presentaation valmistaminen. Opettajat antavat teeman tai otsikon, jonka pohjalta esiintymis-presentaatio valmistetaan, mutteivät puutu presentaation taiteelliseen prosessiin. Sen sijaan oppilaat muodostavat joka viikko uudet pienryhmät, joissa presentaatiot rakennetaan. Presentaatioiden teemat tai otsikot kulkevat aina käsi kädessä opetuksen kanssa: neutraalinaamion opetusjaksolla presentaatioiden keskiössä ovat neutraalinaamiot ja vastaavasti liikeanalyysiin keskittyvällä koulutusjaksolla liikkeen tutkiminen.

Presentaatioiden tähtäimessä on, että oppilaat oppivat käyttämään opittuja asioita, harjoitteita ja analyysiä luomisprosessissansa. Kyse on myös annetun kritiikin ymmärtämisestä: onko kritiikki tavoittanut oppilaan ja pystyykö hän kasvamaan kohti *via positivaa*, vai onko oppija edelleen omien käsitystensä ja toimintojensa vanki. Kyseessä on oppijan henkilökohtaisen taiteilijapersoonan kasvuprosessi sekä oman taiteensa löytäminen ryhmän jäsenten tuella.

Presentaatioiden työskentelyprosessi on erittäin haastava: koulussa opiskelee opiskelijoita, jotka tulevat kouluun ympäri maailmaa ja täten kaikkien kulttuuritaustat ovat erilaiset. Tämän lisäksi suurimmalla osalla oppilaita on taustallaan jo laaja kokemus teatterin tekemisestä tai takanaan kokonaisvaltainen teatterikoulutus. Myös vahvojen persoonien yhteensovittaminen tuo omat vaikeutensa ryhmätyöskentelyyn. Kaikki tämä indikoi että presentaatioiden luomisprosessit ensimmäisten koulukuukausien aikana ovat todella haastavia: kaikkien edellä mainitsemieni seikkojen tasapainoon saattaminen ottaa aikansa.

Presentaatioiden rakentaminen on henkilökohtaisen taiteilijaprosessin kannalta miltei tärkein tekijä oppimista koulutuksen sisällä. Presentaatiot rakennetaan ryhmässä sovittujen (ja joskus ei-sovittujen) lähtökohtien pohjalta, opettajien antaman teeman sisällä. Kyseiset prosessit antavat jokaisen ryhmän jäsenen henkilökohtaisten kokemusten ja henkilökohtaisten näkemysten tulla osaksi taiteellista prosessia.

Ensimmäiset presentaatiot ovat kuin horjuvia torneja, joissa näkemykset vetävät rakenteita joka suuntaan. Tai todella jyrkkiä yksiulotteisia rakennuksia, joista näkyy vain pinta, mutta ikkunat eivät näytä minkäänlaista sisältöä.

Henkilökohtaisella tasolla olen oppinut näiden oppimisprosessien kautta aivan suunnattoman paljon sekä omasta itsestäni että muiden kanssa toimimisesta. Ryhmätyöskentely ilman auktoritääristä ohjaajaa oli itselleni uusi, mutta erittäin hedelmällinen tapa toimia. Ylipäätään taiteelliset prosessit, jotka perustuvat *devising*-tekniikalle, luovat taidetta, jossa koko ryhmän ajatusmaailma pääsee esiin, eikä ainoastaan ohjaajan tai näytelmäkirjailijan näkökulmat. Tänä päivänä olenkin erittäin suuri *devising*-tekniikan puolesta puhuja, enkä tällä hetkellä voisi ajatellakaan luovani teatteria millään muulla tavoin. Oppimiskokemukseni on liian tuore ja liian positiivinen ajatellakseni, että voisin enää koskaan asettua olemaan *ainoastaan* näyttelijä: vaikuttavin taide syntyy kollektiivin voimin.

Tätä ajatusta tukee myös henkilökohtainen matkani teatteritutkimuksen parissa: kun ajatellaan viime vuosikymmenten suurimpia teatterinimiä ja vaikuttavimpia ryhmiä tai henkilöitä, jotka ovat muuttaneet ja uudistaneet teatterikenttää, puhutaan lähes aina kollektiivissa toimivista komplekseista: Italialaisen teatterigurun, *Eugenio Barban*, perustama *Odin Teatret* on toiminut yhdessä lähes viisikymmentä vuotta ja luo uutta sekä mullistavaa teatteria sekä näyttelijäntöön metodeja. Ranskalaisen *Ariane Mnouchkinen* johtama ja teatterimaailmaa ravisteleva *Théâtre du Soleil* on vastaava esimerkki: yhdessä asuva teatterikollektiivi on luonut yhdessä jo lähes viisikymmentä vuotta. Englantilainen ryhmä *Théâtre Complicité* on *Simon McBurneyn* johdolla luonut teatteria kolmenkymmentä vuotta. Menneisyydestä tuttuja esimerkkejä löytyy myöskin: *Jerzy Grotowski* loi teatteria suljetussa laboratoriossa ja sekä jakoi asuinolot yhdessä näyttelijöidensä kanssa. Samoin toimi myös *Vsevolod Meyerhold* Studiotattereissaan. Sekä tietenkin Jacques Copeau ja *Théâtre du Vieux-Colombier*! Tässä vain muutamia esimerkkejä, mutta yhtä kaikki, nämä esimerkit osoittavat, että kollektiiveissa on voimaa.

7 Kohti omaa taiteilijuutta: minä ja liikeorientoitunut pedagogia

Aloin työskennellä opinnäytetyöni parissa keväällä 2014, jolloin aloin pohtia lopullista suuntaa Metropolia Ammattikorkeakoulun loppuohjaukselleni sekä samalla opinnäytetyölleni. Kävin useita keskusteluita Brysselin vaihtokouluni, *École International de*

Théâtre Lassaâdin, liikeanalyysiopettajan Norman Taylorin kanssa paikallisissa kasvisravintoloissa. Hänen ja hummusleipien inspiroimana löysin ensin suunnan opinnäytetyöhöni ja sittemmin loppuohjaukseeni. Halusin keskittyä tiettyihin Lecoq-pedagogiikan osa-alueisiin loppuohjaukseni yhteydessä. Tässä osiossa selvitän hieman ajatuksiani suhteessa näihin osa-alueisiin, joita ovat toimintaverbit ja liikeanalyysin eri osa-alueet. Tämän lisäksi tärkeitä Lecoq-pedagogiikasta nousseita työvälineitä, jotka ovat vaikuttaneet Oblivion-esityksen luomisprosessiin ovat olleet teatterinaamiot (eritoten *larvalnaamio*) ja *auto-cours*-tekniikka – näitä aihioita käsittelemme opinnäytetyöni osiossa kahdeksan (8), jossa kuvailen tarkemmin loppuohjaukseni työprosessia.

Keskustelimme Taylorin kanssa useaan otteeseen Lecoq-pedagogiikasta, sekä siitä, mitkä ovat hänen motiivinsa opettaa liikelähtöistä teatteria. Keskustelumme kuljettivat meidät seuraavien ajatusten pariin:

Liike on kaiken elävän elämän kulmakivi, maailma on jatkuvassa liikkeessä: ympäristömme liikkuu jatkuvasti, eikä esimerkiksi luonnolla ole sanojaan käytössä, vaan ainoastaan liike – *tout bouge* (suomeksi *kaikki liikkuu*). Liike synnyttää myös äänen. Sama teoria pätee myös ihmisen käyttäytymiseen: Keho on aina ympäröivän maailman ensimmäinen todistaja. Liike syntyy aina ennen sanoja. (Haastattelu muistiinpanot, kevät 2014, Norman Taylor)

Reagoimme ympäristöömme ensin aina kehomme kautta: liikkeillä ja eleillä, ja vasta tämän jälkeen sanoilla. Helposti ymmärrettävä esimerkki tästä on, kun puhutemme toista ihmistä: pyydän vieressäni olevalta henkilöltä hänen huomiotaan sanoin, mutta hän vastaa liikkeellä ennen sanallista vastausta. Kehomme reagoi ympäristöstä tuleviin impulsseihin, aktualisoi vastaanotetun informaation. Vasta tämän ensimmäisen vastareaktion jälkeen aloitamme verbaalin toiminnan, vastaamisen puheella. Tämän luonnollisen toiminta-reaktiosuhteen vuoksi on erittäin ymmärrettävää, että käytämme liikettä myös teatteri-ilmaisun lähtökohtana.

7.1 Toimintaa kuvaavat verbit

Keskusteluidemme yhteydessä Taylor lausui maagisen lauseen jolla halusi perustella liikeilmaisuuksiin perustuvaa pedagogiaa. Kyseinen lause on jäänyt kyttemään mieleeni, ja uskon, että siitä on tuleva kulmakivi omalle vasta synnytteillä olevalle pedagogiikalleni:

The verbs don't have an opinion.
Suomeksi: Verbeillä ei ole mielipidettä.
(Haastattelu muistiinpanot, kevät 2014, Norman Taylor)

Tämän lauseen johdattelemana olen opinnäytteeni tiimoilla kulkenut kohti tutkimustyötä, jonka parissa voisin ymmärtää yhä syvemmin *verbien mahdollisuudet*.

Verbit edustavat aina tekemistä, toimintaa tai tapahtumia. Voidaan siis ajatella, että verbit edustavat aina ihmisessä tai ympäristössä tapahtuvaa *liikettä*. Taylor viittaa edellä mainitsemallani lauseella liikelähtöiseen pedagogiaan siinä mielessä, että hänen opetuksensa yhteydessä liikeilmaisun ydin on usein toimintaa kuvaavissa verbeissä (engl. *action verbs*).

Samaa ajattelua noudatetaan myös Lecoq-pedagogiikan yhteydessä. Koulutuksen yhteydessä opiskellaan liikesarjoja, joita kutsutaan *21 liikkeeksi* (engl. *21 movements*). Nämä kaksikymmentäyksi liikettä koostuvat erillisistä liikesarjoista, joista suurin osa perustuu kahteen Lecoq-pedagogiikan kannalta tärkeimpään toimintaverbiin: *työntää* ja *vetää* (engl. *push/pull*) (Lecoq, 2006, 82).

Kun opiskellaan liikettä, toimintaa kuvaavat verbit ovat samoja kaikille – liikeilmaisun lähtökohta pysyy täten samana jokaiselle sitä harjoittavalle henkilölle. Sen sijaan psykologisen näyttelijäntyön kontekstissa verbien yhteyteen voidaan helpommin sisällyttää mielipiteitä sekä henkilökohtaisia kokemuksia, jotka saattavat jäädä liian yksityiselle tasolle – ja tämä ei suinkaan ole liikettä ilmaisen välineenä käyttävän teatterityylin tarkoitus. Liikkeen on määrä kulkeutua ulos, ilmaista sisäinen ulkoisen kautta, *välittyä* yleisöön. Liiallinen henkilökohtaisuus tai yksityisyys suhteessa ilmaistaviin asioihin saattaa aiheuttaa sen, että ilmaisu on selkeää vain esiintyjälle itselleen.

Kun käsitellään liikkeelle perustuvaa ilmaisua, ei voida väittää, että *työntäminen* tai *vetäminen* tarkoittavat jotain muuta kuin työntämistä tai vetämistä. Toimintaa kuvaavat verbit ovat aina toimintaa kuvaavia verbejä, eikä siitä voi kiistellä. Täten näistä verbeistä löytyy sama lähtökohta kaikille. Sen sijaan tunnetilaa kuvaavat verbien, kuten *olla mustasukkainen*, yhteydessä on jo lähtökohtaisesti liikaa *psykologiaa*: tämänkaltaiset verbit omaavat usein hyvin paljon hyvin erilaisia mielipiteitä, niiden henkilökohtaisen painolastinsa vuoksi: ihmisillä on eri käsityksiä siitä, mitä rakkaus, mustasukkaisuus tai surullisuus ovat. Tällainen henkilökohtaisuus aiheuttaa eri lähtökohdat niitä käsittelevien henkilöiden välille, emmekä usein voi löytää yhtä tapaa ilmaista *mustasukkaisuutta*, niin, että kaikki voisivat huudahtaa yhteen ääneen ”Juuri noin ilmaistaan mustasukkaisuutta!”. Puolestaan toimintaa kuvaavat verbit edustavat samaa sisältöä kaikille, eikä

sisältöä voidaan asettaa kiistanalaiseksi: *nousta ylös* tai *mennä alas*, *juosta* tai *kävellä*, *tanssia* tai *kiivetä*. Tietysti jokaisen toimintaa kuvaavan verbin funktion voi ilmentää tuhansin eri tavoin, mutta silti verbin pääasiallinen funktio pysyy aina samana ja jokainen meistä voi tunnistaa verbin esityksellisen tarkoituksen.

Toimintaa kuvaavien verbien käytön mahdollisuudet lepäävät niiden tunnistettavuudessa. Liikelähtöisessä teatterissa toimintaverbit ovat erinomainen työkalu, sillä kun kykenemme ilmaisemaan tällaisia yleisiä toiminta-reaktio (engl. *action–reaction*) verbejä, voimme myöhemmin lisätä henkilökohtaisen ilmaisumme tai mielipiteemme tämän perustan päälle. Tässä suhteessa verbejä voidaan liikelähtöisessä teatterissa käyttää kuin neutraalinaamiota: verbi ilmaistaan ensin ilman mielipidettä, ilman psykologisointia, sen *neutraalissa* merkityksessä.

Toistamalla toimintaa kuvaavia verbejä löydämme niissä lepäävän draaman ja voimme tuoda samaan liikkeeseen muita elementtejä eli adjektiiveja, jotka tekevät toiminnasta henkilökohtaisen. *Millainen* liike on? *Millainen* hahmo liikkeestä syntyy? *Minkälaisen* tunteen liike herättää esiintyjässä ja/tai yleisössä?

Selkeän pohjan päälle on helpompi rakentaa. Loppujen lopuksi kaikki teatteri on samaan aikaan yhdessä liikettä ja psykologiaa. Näyttelijäntyölle voidaan kuitenkin valita eri lähtökohdat. Liikkeelle voidaan antaa tietynlainen muoto ja kontrolli – samoin kuin puheellekin. Kontrolli ja tietoisuus luovat selkeää ilmaisua.

7.2 Liikeanalyysi

Tässä osiossa käsittelen liikeanalyysin kannalta tärkeitä osa-alueita. Peilaan reflektointini École Lassaâdissa saatuihin käytännönoppeihin sekä Oblivion-esityksen parissa tehtyyn liikeanalyysiin. Kyseessä ovat liikeanalyysin perusteet, joiden käsittäminen on tarpeellista, jotta voimme ymmärtää *mitä liike on, kuinka se syntyy ja mikä tekee siitä dramaattisen eli tarinaa kertovan liikkeen*. Lavalla tapahtuvan liike- ja eleilmaisun ei tulisi olla samaa ilmaisua kuin mitä tuotamme arkielämässämme. Esitystilanteessa tapahtuvan liikeilmaisun tulisi kuvata elämäämme siirtämällä arkielämämme elementtejä lavalle, mutta niin, että lavaelämästä tulisi vahvempaa kuin arkielämästämme – miksi muuten saapuisimme teatteriin; jos se edustaa tismalleen sitä mitä koemme päivittäisessä elämässämme?

Liikkeen tulisi olla käsiteltyä aivan samaan tapaan kuin näytelmätekstin: kumpikaan ei edusta täysin kopioituja otteita ympäröivästä elämästä. Näytelmätekstit ovat aina (parhaassa tapauksessa) käsiteltyjä, työstettyjä ja pitävät sisällään draaman kaaren, jännitteitä sekä juonenkäänteitä. Kirjoitus on harkittua ja analysoitua. Moneen kertaan uudelleenkirjoitettua. Saman tulee päteä liikeilmaisussa (ja ylipäätään kaikessa ilmaisussa): kaikki lavalle laitettava tulee olla käsiteltyä, niin että se edustaa lavan todellisuutta, lavan sisäistä elämää. Näin saavutetaan ammattitaito – syy, jonka vuoksi tarvitsemme teatterintekijöinä nimemme perään ammattitittelin. Mikäli todellisuus olisi riittävä muoto teatterille, kuka vain voisi luoda sitä.

7.2.1 Hiljaisuus

Hiljaisuus luo liikkeelle tarkoituksen. Kulkiessamme päivittäin kaduilla tai toreilla, jotka ovat täynnä ihmisiä, emme kiinnitä huomiota yksittäiseen liikkeeseen, vaan olemme osa suuren massan liikettä. Emme erota kiireessä kulkevien yksilöiden tarinoita, jotka syntyvät mieliimme heidän tavastaan liikkua, elehtiä ja olla olemassa. Sen sijaan, jos istumme yksin tyhjällä torilla aamun sarastaessa ja hiljaisuus dominoi sen hetkisen ympäröivän maailman olotilaa, on pieninkin liike merkityksellinen: Tuulen riepotelema *paperi*, joka matkaa torin lävitse. *Pulut*, jotka etsivät ruoantähteitä roskakorien ympäriltä. Juopunut *mies*, joka hoipertelee torin poikki. Kaikki on nähtävissä, kuultavissa ja ymmärrettävissä, sillä hiljaisuus antaa arvon ympäristössä tapahtuvalle liikkeelle.

Sama pätee liikeilmaisuun. Mikäli liike on teatterilavalla harkitsematonta ja hallitsematonta ei se ei välttämättä tue tarinankerrontaa. Tämän vuoksi liikeilmaisun tutkiminen aloitetaan Lecoq-koulutuksessa neutraalinaamioharjoitteilla: tarkoituksena on löytää rauha ja hiljaisuus, josta tulee näyttelijäntyyön perusta. Jotta voimme luoda liikkeelle tiettyjä draamallisia merkityksiä, sekä olla tietoisia omasta liikeilmaisustamme, meidän tulee ensin luoda hiljaisuus ympärillemme. Hiljaisuus ja rauha liikeilmaisun yhteydessä varmistavat sen ymmärrettävyyden ja luettavuuden: *hän nousi ylös tuolista (piste/stop). Hän otti kaksi askelta kohti naista. Hän katsoi naista ja nosti kätensä ylös. Sitten hän käveli pois.* Luomalla hiljaisuuden ennen tai jälkeen liikkeen tai eleen ilmaisua, voimme tehostaa liikkeen dramaturgiaa. Tämän jälkeen voimme keskittyä liikkeenlaatuun: Hän nousi ylös tuolista *nopeasti*. Hän otti kaksi *raivokasta* askelta kohti naista. Hän katsoi naista *pitkään* ja nosti kätensä *hitaasti* ylös. Sitten hän käveli *madellen* pois. Tämänkaltaisen selkeä, lähes koreografinen ilmaisukieli, luo pohjan laadukkaalle ilmaisukielelle.

Pohjanamme on hiljaisuus, joka tukee jokaista liikettä olemaan merkityksellinen tarinankerronnan kannalta. Olemme tietoisia siitä mitä luomme ja tarina on luettavissa.

Hiljaisuuden luominen oli Oblivion-lopputyöni kannalta keskeinen mukana kulkeva elementti. Larval-naamiot ovat ilmaisuvoimaltaan rauhaa, aikaa ja selkeyttä vaativia niiden pre-ekspressiivisen toukkamaisuuden vuoksi. Myös katsojalle larval-naamio on aivan uudenlainen objekti: tämän vuoksi huomasimme, että Oblivion-esityksen alussa meidän täytyi luoda hiljaisuus, jonka turvin katsoja voisi rauhassa tutustua päähenkilöömme sekä naamioon katsomosta käsin – astua tuntemattomaan maailmaan.

7.2.2 Fix point

There is no movement without a fixed point. (Lecoq, 2006, 80)
 Vapaa suomennos: Liikettä ei ole olemassa ilman kiintopistettä.

Jatkan edellistä osiota toteamalla ristiriitaisen ajatuksen, jonka mukaan *liike syntyy liikkumattomuudesta*. Hiljaisuus-osiossa kuvailin esimerkin kiireisestä torielämästä sekä hiljaisesta torielämästä. Saman esimerkin johdattamana voidaan todeta, että liikkumattomuus luo liikkeen. Kun tori ei täyty kiireisillä ihmisillä (toisin sanoen liikkeellä) vaan se on täynnä liikkumattomuutta, keskiöön nousee liike: kuten *pulut*, *paperi* tai juopunut *mies*. Mikäli tori on täynnä liikettä, voimme havaita kokonaisvaltaisen liikkeen, mutta kuten mainittu, yksityiskohdat jäävät huomiotta: individuaalit tarinat, joita liikkeet luovat, eivät tule esiin.

Liikkumattomuus luo fokuksen. Esimerkin mukaisesti voidaan todeta, että jotta voimme luoda liikeilmiasua, meidän tulee olla kykeneviä luomaan liikkumattomuutta. Jotta voimme suunnata fokuksen liikkeeseen, täytyy meidän luoda sen ympärille liikkumattomuus. Fokuksen asettaminen edustaa termiä *fix point* (suom. kiintopiste).

Fix pointin käyttö liikeilmiasun kannalta on erittäin tärkeää. Sen avulla voimme suunnata katsojan huomion lavalla tapahtuviin asioihin. Esimerkiksi Oblivion esityksessä loimme kohtauksen, jossa päähenkilömme leikkii sotaa pienillä alkoholipulloilla. Kyseisten pullojen tuli luoda illuusio taistelevista sotilaista sekä sotakoneista. Illuusion luomisen kannalta oli erittäin tärkeää, että katsojat keskittyivät seuraamaan ainoastaan pullojen dramaturgista muutosprosessia koko objektimanipulaation ajan. Loimme lavalle fix pointin niin, että kaikki muu lavalla oleva oli liikkumattomuuden tilassa – pulloja lu-

kuun ottamatta. Miestä esittävä näyttelijä manipuloi pulloja niin, että ainoastaan hänen kätensä liikkuvat ja muu keho pysyi liikkumattomuuden tilassa. Paradoksaalisesti tässä lavatilanteessa fix pointiksi nousivat liikkuvat pullot. Fix point ei siis tarkoita aina liikkumattomaa elementtiä, vaan ennemminkin kiintopistettä: fokusta, johon katsojan huomio suunnataan.

7.2.3 Vastaliike

Jälleen kerran pääsemme paradoksaalisen ajatuksen pariin, toteamalla, että *liike tarvitsee syntyäkseen vastaliikkeen*. Usein, kun valmistaudumme tekemään jonkin liikkeen, sen synnyttäminen täytyy aloittaa vastaliikkeestä. Vastaliike vahvistaa liikkeen syntymää ja antaa liikkeelle suunnan. Esimerkkinä voidaan käyttää hyppäämistä. Mikäli haluamme hypätä ilmaan, meidän tulee aloittaa hypyn synnyttäminen vastaliikkeellä: tarkoituksena on suunnata liike ylöspäin, mutta liike alkaa asettumalla kyykkyyntä. Vastaliike mahdollistaa liikkeen syntymisen, sen suuntauksen ja on liikkeen kantava voima.

Tiedostamalla vastaliikkeen olemassaolon liikkeissämme, huomaamme kuinka paljon selkeämmän se tekee itse liikkeestä. Vastaliikkeen voidaan ajatella olevan impulssi, joka aloittaa aina liikkeen.

Kun ymmärrämme vastaliikkeen tarkoituksen ja osaamme hallita sitä, voimme huomata sen draamallisen voiman. Vastaliikettä voi käyttää näyttelijäntyössä esimerkiksi yllätyselementtinä: usein olemme tottuneet hyvin luonnollisiin vastaliikkeisiin, sillä käytämme niitä jatkuvasti tiedostamattamme. Mutta mitä jos muutamme tämän luonnollisen liikkeen rytmiä? Ajatellaan, että olen heittävässä esimerkiksi palloa. Teen valtavan vastaliikkeen, mutta heitänkin pallon vain puolen metrin päähän itsestäni: tuloksena on koominen efekti. Mikäli teen nopean vastaliikkeen ja heitän pallolla vastaanäyttelijääni: tuloksena on melodramaattinen efekti (tosin melodramaattisuuden saavuttamiseksi objekti olisi ehkä jokin muu kuin pallo). Vastaliike auttaa liikkeen draamallisessa kerronnassa.

7.2.4 Liikkeen alku ja loppu

Syntyäkseen liike tarvitsee selkeän alun ja lopun. Tuodessamme nämä kaksi osaa fyysisesti läsnä oleviksi painotamme liikkeen olemassaoloa. Alku ja loppu voidaan merka-

ta hiljaisuudella ja liikkumattomuudella. Näin liikkeestä tulee hallittu ja se saavuttaa selkeän muodon.

Attack the beginning, mark the end. (Norman Taylor, 13.3.2015.)

Yllä oleva lause nousee esiin hyvin usein Norman Taylorin opetuksien yhteydessä. Suomennettuna se kääntyy seuraavasti *hyökkää alun kimppuun ja merkkää loppu*. Kokemukseni mukaan tämä tarkoittaa, että jotta voisimme tehdä liikkeen alun selkeäksi (*hyökkäämällä*), meidän täytyy luoda hiljaisuus ennen sen aloittamista. Vain näin hyökkäyksestä tulee olemassa oleva. Lopun merkkaaminen tarkoittaa sitä, että liike täytyy päättää selkeästi, sen loppu tulee merkitä fyysisellä asenteella. Merkkaamalla liikkeen alun ja lopun, varmistamme liikkeen olemassa olon. Olemme kyenneet ilmaisemaan haluamamme liikkeen ja ilmaisukieli on selkeää.

7.2.5 Rythmi

Jokaisella elävällä yksilöllä on oma henkilökohtainen elämänrytminsä, joka heijastuu hänen kehonsa kautta ympäröivään maailmaan muun muassa sosiaalisen kanssakäymisen kautta. Joskus ympäröivän maailman rytmi voi tarttua yksilöön ja täten ottaa ohjat hänen henkilökohtaisesta rytmistänsä. Tiedostamalla elämän eri rytmejä ja näiden vaikutuksia itseemme voimme alkaa hallita rytmejä, joita käytämme osana lavailmaisuuamme. Neutraalinaamioharjoitteet nousevat jälleen kerran äärimmäisen arvokkaiksi tämän tiedostamisessa: Mikä on minun rytmini? Mikä on eri luonnonelementtien rytmi? Kuinka voin hallita näitä rytmejä ja käyttää niitä osana ilmaisukieltäni?

Rythmi osana liikettä on äärimmäisen tärkeä elementti. Liike saavuttaa muotokielen rytmin kautta. Voimme harjoitella liikesarjoja tasaisella, neutraalilla rytmillä, kiinnittämättä huomiota kehomme tarjoamaan, *sisäiseen* rytmiin. Tämä harjoitusvaihe on erittäin tärkeä liikkeiden omaksumisessa, mutta kun liikkeestä halutaan tehdä esityksellinen kokonaisuus, meidän täytyy kiinnittää huomiota sen rytmittämiseen. Sama ajatus pätee näytelmätekstin tulkintaan: emme lue tekstiä monotonisella äänellä, vaan pyrimme löytämään sen tueksi tunteita, ajatuksia ja pyrkimyksiä – kaikki seikkoja, jotka luovat ilmaisukielelle spesifin rytmin.

Samanlainen prosessi täytyy käydä läpi suhteessa liikeilmaisuuun. Liikkeelle tulee pyrkiä löytämään rytmi, joka tukee esityksen draamallista tarkoitusta. Asettamalla liikeil-

maisuun rytmin, voimme saavuttaa ilmaisukielen, joka kertoo tarinaa ja tukee hahmon sisäistä maailmaa. Tällöin sanoja ei välttämättä tarvita.

Muistan nähneeni esityksen Ranskan Avignon festivaaleilla, jossa esiintyjät puhuivat ranskan kieltä. Tuolloin en puhunut sanaakaan ranskaa, mutta esityksen jälkeen silmäni valuivat kyyneleitä. Tässä esimerkissä korostuu rytmin voima: esityksen puheen ja liikkeen rytmit tukivat täydellisesti sen tunnerytmiä. Täten näyttelijöiden sisäinen tunnemaailma välittyi välittömänä ja sydäntä raastavana suoraan katsomonpenkeille. Tällaiset virtuoosiset näyttelijät omaavat vahvan sisäisen rytmin, joka ohjaa heitä draaman luomisessa. Tällöin samaistumispinta katsomon ja näyttelijän välille syntyy tämän rytmin välityksellä, eikä kielellä ole väliä.

7.2.6 Rajoitukset

The style springs out of constraints (Norman Taylor, 13.3.2015)
Constraints favour style; too much constraint leads to virtuosity, to feats. (Lecoq, 2006, 76)

Opettajani Norman Taylor viittaa usein opetuksensa yhteydessä Lecoqin kuuluisaan lauseeseen, jonka mukaan *tyyli syntyy rajoituksista*. Tämä lause viittaa teatterin sisällä ilmaisukielen mahdollisuuksiin: jotta voimme saavuttaa ilmaisussamme selkeän tyylin, meidän tulee luoda luomiselleme rajat. Näyttelijä voi saavuttaa virtuoosisen ilmaisen asettamalla itselleen henkilökohtaisia esteitä ja rajoituksia harjoittaessaan omaa ilmaisukieltään.

Esimerkkinä voimme käyttää miimitaiteilijaa: mikäli hän päättää luoda esityksen, jossa hän käyttää ilmaisukielenään ainoastaan liikeilmaisua, hän asettaa eteensä runsaasti ongelmia: hänen tulee luoda täysi illuusio ympäröivästä maailmasta, pitäen sisällään arkielämän objekteja ja ihmisiä, sekä ajan ja tilan. Hänen haasteenaan on luoda illuusio maailmasta ainoastaan elliptistä kieltä käyttäen – toisin sanoen, kaikki hänen kommunikaationsa perustuu kehoilmaisuuksiin.

Tämänkaltainen rajoite voi tuntua ensin ahdistavalta, mutta sen kautta voimme tunkeutua yhä syvemmälle liikkeen mahdollisuuksiin. Mikäli asetamme itsellemme rajoituksen yllä olevan miimitaiteilijan tapaan, voimme syventyä yhä intensiivisemmin liikeilmaisun tutkimiseen. Kun meillä ei ole käytössämme sanoja, joudumme etsimään kaikki mahdolliset keinot, jotta voimme ilmaista itseämme tai kertoa tarinaa vain liikkeen kautta.

Tämänkaltainen rajoite hankaloittaa sisäisen maailmamme ilmaisemista: *Kuinka kerron tarinani? Kuinka ilmaisen tunnetilojani? Kuinka tulen ymmärretyksi?* Tutkimusprosessi auttaa meitä löytämään väylän kaikkien näiden tarpeiden ilmaisemiseen. Samaan aikaan kehokieleemme ja –ilmaisumme kehittyvät. Voimme saavuttaa virtuoosimaisen kyvyn ilmaista kehomme kautta. Rajoitusten kautta voimme keskittyä spesifeihin ilmaisumuotoihin ja tavoittaa taiturimaisuuden niiden käytössä.

8 Liikkeestä esitykseen: Oblivion

Työskentely Oblivion-esityksen parissa alkoi kesällä 2014 *Kanadan Dunhamissa*. Tuolloin aloimme yhdessä kollegani *Olivier Leclairin* kanssa väentää kättä esityksen visios- ta. Halusimme luoda esityksen, jonka luomisprosessi perustuisi Lecoq-pedagogiikan parissa käytetyille *auto-cours*-metodille. Halusimme tutkia sitä, kuinka tämänkaltainen luomisprosessi toimisi kokonaisen näytelmän rakentamisessa. Päädyimme antamaan itse itsellemme raamit: raameiksi nousivat larval-naamiot, sillä tämän työvälineen avulla voisimme keskittyä liikeanalyysiin sekä non-verbaalin ilmaisun tutkimiseen.

Lähtökohtainen työasetelma oli, että Olivier toimisi prosessissa näyttelijänä ja minä ohjaajana. Kuitenkin jo heti prosessin alkumetreillä tunnistimme tarpeen toiselle rooli- hahmolle ja näin minä aloin toimia näyttelijä-ohjaajan roolissa. Ohjaava opettajani pro- sessissa oli englantilainen liikeanalyysin spesialisti *Norman Taylor*. Norman Taylor on opiskellut *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*issa, sekä opettanut Lecoqin rinnalla kahdenkymmenen vuoden ajan. Tämän jälkeen hän on toiminut ohjaajana sekä liikeanalyysin ja improvisaation opettajana ympäri maailmaa sekä vakituisessa pestissä *École Lassaâdissa*, jossa olen itse tutustunut häneen. Taylor kulki mukana Oblivionin valmistusprosessissa alusta asti: ensimmäiset tapaamiset pidettiin Brysselissä heinä- kuussa 2014 ja viimeisin Oblivionin ensi-illassa Metropolia teatterissa, Helsingissä, 19.2.2015. Taylorin läsnäolo ja ammattitaito tekivät prosessista mielekkään ja samaan aikaan haastavan, sillä hänen äärimmäinen tarkkanäköisyytensä suhteessa liikeil- maisuun koitui monessa suhteessa henkilökohtaisen teatteriajattelumme murskaajaksi; mutta samaan aikaan onneksi, loppu tuleman ja oppimisen kannalta.

Taylorin lisäksi valitsimme työskentelykauden aikana useita prosessista täysin ulkopuo- lisia henkilöitä, jotka katsoivat esityksemme tietyn aika välein ja antoivat kritiikin suh- teessa siihen mitä he olivat nähneet. Ulkopuoliset silmät eivät rajoittuneet ainoastaan

teatterin parissa työskenteleviin henkilöihin. Halusimme alusta alkaen luoda esityskonaisuuden, jonka myös *iskä ja äiti* kykenisivät katsomaan ja ymmärtämään. Tällä tarkoitan, että emme halunneet liukua kokonaisuudessaan niin sanotun *taidehiippailun* puolelle, vaan jonkinlainen inhimillisyys ja maanläheinen suhtautuminen ympäröivään todellisuuteen oli pidettävä mukana – oli kyseessä sitten liikeanalyysi, liikkeen tutkiminen tai muu pilkkua viilaava tieteen- tai taiteenhaara, joka saa teoreettisesta näkökulmasta kiinnostuneen henkilön hurmion valtaan. Vaarana on, että tällainen yltiömäisen analyyttinen teoria vie joskus todellisuuden tuolle puolen ja analyysistä tulee tärkeämpää kuin itse esityksestä: pohjimmainen taidefilosofiani kuitenkin on, että teatteria tehdään ihmisille, katsojille, ja sitä kautta itsellemme – mutta juurikin tuossa järjestyksessä.

8.1 Teatterinaamiot

Henkilökohtainen matkani naamioiden maailmaan alkoi muutama vuosi sitten Espanjassa, kun tutustuin Commedia dell'Artessa käytettäviin puolinaamioihin. Sittemmin kyseisistä naamioista on tullut intohimoni kohde. Viimeisen kahden vuoden aikana intohimoni on alkanut laajentua myös muunlaisiin naamioihin. Kokemukseni École Internationale de Théâtre Lassaâdissa ovat tutustuttaneet minut yhä syvemmin neutraalinaamioiden, ekspressiivisten naamioiden sekä larval-naamioiden maailmaan. Olen vakuuttunut naamioiden erinomaisuudesta sekä esiintymis- että koulutusvälineenä.

Naamiotyöskentely edellyttää vahvaa liikkeellistä ilmaisua. Näyttelijä asettaa kasvoilensa kuolleen objektin, mutta hänen täytyy löytää ilmaisutapa, joka tukee naamiota, niin että *naamio herää eloon, naamioista tulee todellinen*. Katsojan täytyy uskoa naamiohahmoon kokonaisuutena, elävänä henkilönä. Tämän vuoksi naamioteatterin yhteyteen eivät käy minkälaiset naamiot tahansa.

Teatteriin sopiva naamio on sellainen, joka kykenee vastaanottamaan esiintyjän tarjoaman liikeilmaisun ja tukemaan sitä. Naamion tulee ensinnäkin olla kolmiulotteinen, niin, että se peittää näyttelijän kasvot kokonaisuudessaan – tämä sääntö pätee siis kokonaamioihin, puolinaamiot ovat asia erikseen: ne jättävät aina suun ja leuan vapaaksi, jotta näyttelijä kykenee puhumaan naamiota käyttäessään. Kokonaamio ei saa olla liian pieni, sillä se ei saa jättää esiintyjän kasvoja pursuamaan ulos naamion sivuilta. Liian suuret naamiot eivät myöskään toimi, ellei niitä saa kiinnitettyä tukevasti esiin-

tyjän kasvoille; muutoin naamio keikkuu esiintyjän kasvoilla puolelta toiselle, eikä esiintyjä kykene kontrolloimaan objektin käyttöä. Hyvä naamio on sellainen, joka peittää esiintyjän kasvat kokonaisuudessaan ja istuu tukevasti näyttelijän kasvoille. Näin naamio tukee näyttelijää sekä näyttelijä naamiota, ja ihmisen ja objektin välille voidaan löytää sopiva balanssi.

Istuvan naamion löydyttyä täytyy tutkia sopiiko se teatterikäyttöön. Tähän löydetään vastaus improvisoimalla erilaisia tunteita, toimintoja ja tilanteita naamioilla. Jotta naamio toimii hyvin teatterilavalla, sen täytyy kyetä ilmaisemaan monimutkaisia tunnetilan vaihteluita, kyetä reagoimaan tilanteisiin erilaisin reaktioin sekä toimimaan kaikista katsomon kulmista katsottuna. Mikäli naamio on niin sanotusti *kuollut naamio*, sen ilme pysyy kauttaaltaan samana, riippumatta siitä minkälaisiin draamallisiin tilanteisiin se laitetaankaan. Jotta voisimme herättää naamion eloon, puhaltaa siihen inhimillisyyden, toisin sanoen *sielun*, tulee sen koeta muuntautumaan ja reagoimaan tilanteisiin kuten ihminen normaalielämässä.

8.2 Valittu työväline: larval-naamio

Valitsin loppuohjaukseni työvälineeksi larval-naamiot. Lecoq kehitti Larval-naamion koulutuskäyttöön sveitsiläisen karnevaalinaamion pohjalta (Lecoq, 2000, 59). Larval-naamiot ovat pre-ekspressiivisiä naamioita, eli naamiot eivät ilmaise tiettyjä ihmismäisiä piirteitä kuten tiettyä ilmettä, ikää tai tunnetilaa. Tämänkaltaiset spesifit piirteet, jotka määrittävät naamion tiettyyn arkkiytyppiin, ovat paljon selkeämpiä esimerkiksi ekspressiivissä sekä Commedia dell'Arte-naamioissa. Larval-naamiot sen sijaan ovat ulkoiselta muotokieleltään toukkamaisia, ihmisen esiasteita, kuin sikiöitä etsimässä lopullista muotoaan. Larval-naamioita käytetään koulutustarkoituksessa etsimään liikkeen muotoa. Larval-naamioita tutkiva esiintyjä pyrkii tukemaan naamion ulkoista muotoa liikkeellä, hakien naamioille oikeaa ilmaisukieltä. Etsintä aloitetaan improvisaatioharjoitteilla. Liikeilmaisun etsimiseksi, välineenä voidaan käyttää muun muassa naamioista itsestään löytyvää muotoja: ennen kuin naamio asetetaan kasvoille, sen ulkoista muotoa tutkitaan silmin ja koskettamalla. Tämä muotokieli antaa viitteensä siihen, minkälaista liikeilmaisua naamio vaatii: pyöreitä muotoja omaava naamio vaatii kiertävää liikettä, kulmia omaava naamio jyrkempää liikekieltä ja niin edelleen. Larval-naamiokoulutuksessa liikekielen etsimisen ensimmäinen aste on enemmän fantasiaan ja eläinmäisyyteen viittaavaa liikekielen etsimistä, mutta myöhemmin naamioityöskentelyä kuljetetaan kohti hahmojen ihmismäisyyttä: naamio asetetaan draamallisiin tilantei-

siin ja hahmoa täydennetään lisäämällä naamiolle löydettyyn hahmoon sopivaa puvustusta.

Liikelähtöisen teatterin opiskeluun naamiot ovat täydellisiä koulutusvälineitä. Kun kasvomme peitetään, joudumme yllättäen kommunikoimaan kaikin muun tavoin kuin mihin olemme tottuneet: puhe, ilmeet ja katseet ovat poissa ja vastuu kommunikaatiosta jää keholle. Halusin, että loppuohjaukseni keskittyisi liikeilmaisun analyysiin (ja tätä kautta non-verbaaliin ilmaisuun) ja mielestäni larval-naamio oli erinomainen työväline juuri tähän tarkoitukseen. Larval-naamiot antavat kokemukseni mukaan esiintyjälle vapaamman tien ilmaisuun, toisin kuin esimerkiksi neutraalinaamio tai ekspressiiviset naamiot. Larval-naamiot eivät *pakota* tietynlaista hahmoa esiintyjän kehoon, vaan niiden esiasteelle jäänyt kehitys antaa vapaammat kädet (tässä tapauksessa vapaamman *kehon*) naamiohahmon muotokielen löytämiseen: tässä piilee vapaus ja vaikeus niiden käytössä.

8.3 Naamioiden valmistus

Päätimme valmistaa naamioimme itse. Aikaisemmin olemme valmistaneet Commedia dell'Arte-naamioita. Näiden valmistusprosessin materiaaleja ovat puu ja nahka, mutta larval-naamiot sen sijaan tehdään paperimassasta. Vietimme kesän 2014 Kanadassa, jossa työpajanamme toimi suuren navetan vintti. Naamioiden suunnittelu aloitettiin piirtämällä. Tässä vaiheessa teimme luonnoksia täysin omien preferenssiemme pohjalta, miettimättä paljoakaan käytännöllisyyttä, kokoa tai hahmoja. Sen sijaan päästimme kaikki naamiofantasiamme paperille ja nautiskelimme vapaudesta suunnittelun suhteen. Seikkoja joita mietimme suunnittelun aikana, olivat lähinnä naamioiden muodot. Jos minä halusin tehdä pyöreän naamion, Olivier teki jyrkkäpiirteisen naamion. Jos minä tein pitkät kasvonpiirteet, hän teki lyhyet.

Suunnitteluvaihe johdatti meidät ajatukseen, että pyrkisimme tekemään neljä mahdollisimman erilaista naamioita. Näin naamioista jokainen vaatisi erilaista liikeilmaisua, joka auttaisi meitä liikeanalyysin tutkimisessa. Naamiokokoelman variaatio edesauttaisi myös tulevaisuuden opetustöitä: neljän naamion larvar-setti on jo riittävän suuri opetus-tarpeita varten. Näillä spekseillä veimme piirustus suunnitteluvaiheen loppuun.

Seuraavaksi tuli aloittaa konkreettisen materiaalin kanssa työskentely. Kesähelteillä kannoimme noin viisikymmentä kiloa savea työpajaan ja aloimme työstää materiaalista

muotoja. Työskentely keskittyi aluksi materiaaliin tutustumiseen; kuinka savi reagoi käden ehdottamiin muotoihin, milloin käytössä on liikaa vettä, kuinka pinnasta saadaan sileä ja niin edelleen. Savi tuntui aivan uskomattoman helpolta materiaalilta työstää. Naamiomuotin sai valmiiksi parissa kolmessa tunnissa. Tämä on huikea ero Commedia dell'Arten nahkanaamioiden työstöön: nahkanaamioiden muotti sahataan, vuollaan ja taltataan puusta, ja tässä prosessissa kestää yleensä vähintään viikko!

Savimuotti sai kuivua rauhassa parin päivän ajan, jonka jälkeen tämän päälle alettiin laittaa paperimassaa. Hankimme käyttööme paperia, joka oli paksumpaa kuin sanomalehti tai tavallinen A4-tulostuspaperi. Halusimme, että naamioistamme tulisi kestävä ja uskoimme, että paksumpi paperi tulisi auttamaan meitä tämän seikan varmistamisessa.

Paperista revitään suikaleita, jotka asetellaan savimuotin päälle kerros kerrokselta. On tärkeää, että naamioiden reunat ovat revityt, sillä mikäli paperiin jättää sen luonnolliset reunat tai kulmat, niin naamion pintaan voi jäädä ei-haluttuja muotoja, kulmia tai paakkuja. Revitty reuna varmistaa paperin sulautumisen liimaan ja muihin papeririekaleisiin ja lopputuloksena on yhtenäinen paperimassa. Käytimme valmistuksessa myös kangasta. Tämä oli erinomainen neuvo, jonka saimme eräiltä tuttaviltamme, belgialaiselta naamiontekijäpariskunnalta *Marten* ja *Kat Liermaniltä*. He ovat valmistaneet naamioita sekä marionettinukkeja jo usean vuosikymmenen ajan. Pariskunta kehotti meitä laittamaan paperimassakerrosten väliin kangaskerroksia. Kangas materiaalina tuo naamioihin elastisuutta.

Liimamassan kuivuttua naamiot irrotetaan savesta. Usein naamion sisäpuolelle on jäänyt hieman savea ja osa paperimassasta on tarttunut saveen: vaarana on, että mikäli liimapinta on tarttunut liian tiukasti savimuottiin, niin naamio saattaa menettää parikin kerrosta paperimassaa naamion irrotuksen yhteydessä. Vasta kun naamio on irrotettu muotista, voidaan nähdä onko se riittävän paksu ja täten tukeva sekä vahva. Mikäli naamio kaipaa vielä lisäkerroksia, voidaan sitä vahvistaa naamion sisäpuolelta. Joka tapauksessa naamion sisäpuoli täytyy viimeistellä niin, että sen pinta peitetään kangalla. Näin siitä tulee miellyttävä käyttää kun se asetetaan kasvoille.

Tämän jälkeen naamioon tehdään reiät silmiä varten. Larval-naamioissa silmät eivät usein sijoitu samaan paikkaan naamion ja sitä käyttävän henkilön kasvoilla. Naamiot ovat monesti reilusti suurempikokoisia kuin näyttelijän omat kasvot ja tämän vuoksi

näyttelijän silmät ovat yleisesti huomattavasti alempana kuin naamion silmät. Ohessa esimerkki minun käyttämästäni naamiosta Oblivion-esityksessä (kuvassa naamiota käyttää kuitenkin kollegani, sveitsiläinen Mélissa Guex):



Kuva 4: Mélissa Guex käyttää valmistamaani larval-naamiota esityksessä. 3.2.2015 Zürich, Sveitsi.

Yllä olevasta naamiosta on nähtävissä, että se on huomattavasti suurempi kuin näyttelijän kasvot. Kasvot ovat muodoltaan pitkulaiset ja kapeat. Jo savimuottia valmistaessa kannattaa olla tietoinen omien kasvojen mitoista suhteessa naamion mittoihin. Itse pidin jo muotoiluvaiheessa tiedossa omien kasvojeni pituuden leuasta silmien väliin, jotta voisin sijoittaa silmäreiät oikeaan kohtaan. Sijoitinkin naamion valtavan nenän juuri omien silmien yläpuolelle, jotta voisin rakentaa silmäreikäni sen alle: näin reiät eivät häiritsisi illuusiota, kuten ne saattaisivat häiritä jos ne esimerkiksi sijaitisivat keskellä poskea. Sijoittamalla silmäreiät nenän alle, pystyin luomaan illuusion nenän sieraimis-

ta. Tämä helpotti illuusion luomista naamiohahmosta: silmäreiät eivät olisi sijoitettuna mihin tahansa, vaan niillä oli harkittu funktio suhteessa naamion muotoon ja hahmoiluusion luomiseen. Tämän jälkeen sijoitin naamion silmät niille ajattelemaani paikkaan eli kulmakarvojen alle. Alun perin silmät olivat mustat pisteet, samalla tavoin kuin luomani sierain-silmäreiät. Harjoitusten kautta huomasimme, että tämä häiritsi naamiohahmon illuusion luomisessa: katsojan asemassa oleva henkilö ei ollut varma kummat olivat naamion silmät: reiät sierainten kohdalla vai samankokoiset ja näköiset piirretyt pallot kulmakarvojen alla. Totesimme, että sekä silmät että sieraimet eivät voi edustaa samaa muotoa ja päätimme tehdä silmiin uudenlaisen muodon.

Kun silmät oli tehty, naamio maalattiin valkoiseksi. Tämän jälkeen naamion pinta hiottiin hienolla hiekkapaperilla tasaisen pinnan saamiseksi ja lopuksi naamio lakattiin, jotta maali ei alkaisi karista sen pinnalta.

Parin viikon työrupeaman jälkeen meillä oli käsissämme neljä uunituoretta larvalnaamiota. Kaikki edustivat eri muotoja.



Kuva 5: Larval-naamio. Tekijä: Tiia-Mari Mäkinen.



Kuva 6: Larval-naamio. Tekijä: Olivier Leclair



Kuva 7: Larval-naamio. Tekijä: Olivier Leclair.



Kuva 8: Larval-naamio. Tekijä: Tiia-Mari Mäkinen.

8.4 Naamioiden käyttö

Olimme juuri valmistaneet neljä larval-naamioita, jotka odottivat ensitestausta. Tuliterät valkoiset naamiot tuijottivat meitä kanadalaisen navetan helteen tukahduttamalla vintillä. Olivier toimi käytännöntestaajana ja veti naamion toisensa jälkeen kasvoilleensa, hien virratessa ohimoilla. Ensimmäinen kokeilukierros tehtiin nähdäksemme toimivatko tekemämme naamiot teatterinaamioina. Katselin naamioita huoneen eri kulmista ja pyysin Olivieria keskittämään ilmaisunsa eri seikkoihin, kuten:

1. Liikkeen rytmi: nopea – hidas
2. Liikkeen artikulaatio: tarkka – epätarkka
3. Liikkeen muoto: kova – pehmeä

Näiden testausten kautta naamiot alkoivat kertoa tarinoitaan. Päädyimme lopputulokseen, että jokainen valmistamamme naamio toimi teatterinaamiona ja toiveidemme

mukaisesti jokainen niistä vaati erilaista ilmaisua toimiakseen luonnollisella tavalla, herätäkseen eloon. Ensimmäiset testauksemme toivat naamioista esiin niiden fantasiatmaisuuden – hahmot eivät toimineet toistaiseksi ihmismäisesti, vaan rytmiin, artikulaatioon ja muotoon perustuva liikeilmaisuu toi naamioista esiin fantasian ja elämellisyyden välimaastossa liikkuvan olennon. Kaksi naamioita, jotka kallistuivat ulkoiselta muotokieleltään jo selkeästi enemmän ekspressiiviseen tyyliin, olivat heti ensikäytössä koomisia. Näiden totesimme olevan heikompia teatterinaamioita, sillä ne määrittyivät heti *hauskoiksi* naamioiksi. Sen sijaan kaksi muuta naamioista olivat enemmän mystisiä ja toimivat usean eri liikekielen kannattelemina.

Valitsimme nämä kaksi viimeisenä mainittua naamioita esityснаamioiksi, niiden monipuolisuuden vuoksi. Niissä olisi enemmän tutkittavaa liikeilmaisun puolella. Esitysgenren olimme päättäneet olevan draama, joten kaksi koomisempaa naamioita jäivät pois matkasta myös tämän vuoksi. Jatkoimme kahden valitsemamme naamion testailua ja aloimme kuljettaa niitä kohti ihmismäisempää liikekieltä.

Keväällä 2014 olimme luoneet École Internationale de Théâtre Lassaâdissa lyhytkohtauksia larval-naamioilla. Kohtausten rakentamisen aikana huomasimme, että kyseiset naamiot vaativat vahvaa liikeilmaisua esiintyjältä, jotta katsoja jaksaisi läpi kohtausten uskoa hahmon olemassaoloon. Naamioissa ei ole selkeitä ihmismäisiä piirteitä, jotka tukisivat hahmon luonnetta, ikää tai tunteita. Tämän vuoksi esiintyjän täytyy ilmaista hahmon sisäistä elämää jatkuvasti liikeilmaisun kautta. Tällainen ilmaisu vaatii äärimmäisen vahvan lavajännitteen ja jatkuvan fyysisen kontrollin – hahmo ei saa tipahtaa kehonkielestä hetkeksikään, muutoin peli on menetetty ja illuusio hahmon faktisuudesta katoaa. Rakentaessamme lyhytkohtauksia koulussa, opettajamme Norman Taylor sanoi, että on miltei mahdotonta tehdä tunnin mittainen esitys larval-naamioilla, niiden haastavuuden vuoksi: vain näyttelijät, joiden fyysinen ilmaisuvoima olisi tarpeeksi vahvaa ja kehittyntä, voisivat selvitä siitä painolastista jonka larval-naamio käyttäjälleen asettaa. Noh, haasteitahan tässä etsittiinkin ja mikä olisikaan parempi tienoo tällaiseen testaus-tutkimukseen kuin ammattikorkeakoulun opinnäytetyö! Tarkoituksenamme ei siis ollut todistaa näyttelijäntyöllisiä taitojamme tarpeeksi ilmaisuvoimaisina näyttelijöinä, vaan tutkia herra Taylorin lausumaa väittämää.

8.5 Naamio kehossa: hahmojen liikekieli

Roolihahmon keho eroaa näyttelijänkehosta. Roolihahmon kehon täytyy olla tietoisesti konstruoitu kokonaisuus, jonka kautta näyttelijä kykenee ilmaisemaan hahmonsa sieluelämää. Roolihahmon kehoa aletaan rakentaa aina neutraalille pohjalle: tässä auttavat neutraalinaamioharjoitteet niiden koulutuksellisessa merkityksessä. Mikäli rooli-
hahmon keho rakennetaan suoraan näyttelijän oman kehon päälle, niin *minä* ja *hahmo* saattavat sekoittua tai tulla liian lähelle toisiaan. Eritoten niin, että näyttelijän omat kehomaneerit ja käytäntömallit saattavat alkaa hallita rooli-
hahmon kehoa.

Naamioita valmistaessamme emme valinneet selkeää suuntaa sen suhteen, että min-
kälaiset rooli-
hahmot tulisimme luomaan. Valmistimme neljä mahdollisimman erilaista naamioita. Ensitunnusteluidemme jälkeen päädyimme pitämään matkassamme kaksi näistä naamioista. Tutkimustyömme jatkui ja eläimellisten fantasia-olento-
kokeiluidemme jälkeen aloimme testaamaan naamioiden inhimillisiä ominaisuuksia.



Kuva 9: Oblivion-esitys, Metropolia Teatteri, Helsinki, 19.2.2015. Kuvaaja: Anni Rainio

Olivier seisoi Quebecilaisessa navetassa vaihtaen valtavia valkoisia naamioita kasvoilleen kerta toisensa jälkeen. Huutelin hänelle erilaisia toimintaverbejä, joita hän liikkeellisesti naamio päässään: *vedä, työnnä, laskeudu alas, nouse ylös* ja niin edelleen. Tämän jälkeen aloin syöttää hänelle adjektiiveja toimintojen yhteyteen: *hitaammin, nopeammin, pehmeämmin, jäykemmin* ja niin edelleen. Näiden kombinaatioiden kautta naamioista alkoi paljastua muun muassa niiden ikä ja luonteenpiirteet. Yhtäkkiä tuntui selkeältä, että toinen naamioista oli vanha, toinen nuori. Toinen tiukkapipoinen, toinen surullinen.

Toki kyse on myös katsojan asemassa toimivan henkilön preferensseistä suhteessa siihen, millainen liikekieli naamioille sopii. Sekä tietenkin siitä, millainen ruumiinrakenne naamioita testaavalla henkilöllä on. On mielenkiintoista huomata, kuinka eri henkilöiden kannattelemana sama naamio saattaa tuoda itsestään esiin täysin alkuperäisestä analyysistä poikkeavia seikkoja. Tämä johtuu mitä ilmeisimmin siitä, että jokaisella elävällä henkilöllä on omaleimainen ruumiinrakenteensa ja kehonkielensä, ja jokainen olemassa oleva kehonkieli välittää eri asioita ympäristöönsä – sama seikka tulee ilmi neutraalinaamioita käytettäessä: yksilön ruumiin yksityiskohdat näkyvät selkeinä piirteinä sekä liikkuesssa henkilökohtaiset maneerit pomppaavat esiin saman tien. Samanlainen efekti tapahtuu larval-naamioita käytettäessä, mutta tällöin eleistä tulee osa hahmoa, joita naamio ruokkii tai ei.

Olivierin testaamana löysimme kummallekin naamioille omat hahmonsensa, joiden kautta aloimme etsiä tarinaa. Nämä hahmot olivat vanha mies ja nuori mies. Nuoren miehen sukupuoli vaihtui kuitenkin myöhemmin nuoreksi naiseksi, sillä dramaturgisen kaaren löytyessä tämä asetelma sopi paremmin tarinaan. Valintaan vaikutti myös seikka, että minä tulisin itse näyttämään kyseistä hahmoa ja koin helpommaksi alkaa etsiä ohjaajan tehtäväni lisäksi liikekieltä naishahmolle. Jatkuva roolinvaihto ohjaaja-näyttelijä-asemien välillä ei ollut aina aivan yksinkertaista, joten päätin helpottaa työtaakkaani tällä valinnalla. Ennen kaikkea tarina kuitenkin vaati, että roolihahmo olisi nainen.

8.5.1 Liikekielenä vanhuus ja sota

Larval-naamioiden esiasteinen muotokieli, joka ei ole sidottuna tiettyyn ikään tai tunnetilaan, antaa esiintyjälle paljon vapauksia. Kokemukseni mukaan useilla larval-naamioilla voidaan ilmaista sekä vanhuutta että nuoruutta, kun taas ekspressiiviset

naamioiden ulkoinen muotokieli saattaa vaatia heti tietyn iän ilmaisemista. Ekspressiivisistä naamioista on myös helpommin luettavissa, millainen hahmo on kyseessä.

Päähenkilömme Oblivion-esityksessä on vanha mies, noin seitsemänkymmentävuotias sotaveteraani. Pyrimme etsimään kyseiselle henkilölle oikeanlaista liikekieltä, joka teki si hahmosta vanhan. Sekä minä että Olivier olemme viime vuosien aikana sekä opiskelleet että opettaneet aktiivisesti italiassa syntynyttä teatterigenreä, Commedia dell'Artea. Kyseisen teatterityylin sisälle on sijoitettu arkkiahahmojen galleria, joka edustaa muun muassa eri ikäryhmiä. Commedia dell'Arten opeista meille on jäänyt vahvasti kehoon erilaisten ikäryhmien stereotyyppinen ilmaisu. Uskon, että tämä auttoi meitä löytämään ensimmäisen vanhuustason Oblivionin päähenkilön liikekieleen.

Commedia dell'Arten kehoilmaisuus on kuitenkin todella karikatyyristä ja toteutettavat toiminnot perustuvat hyvin usein aiheuttamaan koomisia kummelluksia. Tarkoituksenamme oli kuitenkin rakentaa draamatarina, joten jätimme kaiken turhan *gägäilyn* (englanninkielinen teatterisanasto, jota käytetään myös Suomessa mm. klovnerian ja Commedia dell'Arten parissa, *gag* = vitsi) pois näytelmämme lopputuloksesta. Joitakin pieniä koomisuuden hetkiä lukuun ottamatta. Tältä pohjalta aloimme rakentaa vanhuutta Olivierin näyttelemän roolihahmon kehoon. Aluksi hän rakensi hahmonsa hyvin karikatyyrisen mallin pohjalta (Commedia dell'Arte) mutta pikku hiljaa liikuimme kohti Le-coq-pedagogiikan oppeja.

Jotta löytäisimme vanhuuden roolihahmon kehoon, aloimme miettiä vanhuutta eri lähtökohdista, käyttämällä École Lassaâdissa oppimiamme tekniikoita:

- Mikä *materiaali* vanhuus on?
Kuinka tämä materiaali näkyy hahmon liikekielessä?
- Mikä *elementti* vanhuus on?
Kuinka tämä elementti näkyy hahmon liikekielessä?
- Mikä *väri* vanhuus on?
Kuinka tämä väri näkyy hahmon liikekielessä?

Ja niin edelleen. Asetimme oppimaamme osaksi luomisprosessia ja se asettui osaksi vanhuutta edustavaa hahmoamme mainiosti. Tiedustelemalla itseltään, kollegaltaan ja hahmoltaan näitä kysymyksiä, voidaan löytää roolihahmon liikekieli, josta saattaa muo-

dostua esimerkiksi vanhus: vanhus, jonka kädet ovat kuin *rautakanget*, jalat *maatuneet maahan* ja hänen päänsä liikkuu kuin *keltainen väri*.

Näiden tutkimustemme lisäksi kävimme kesällä 2014 hyvin usein vierailemassa Olivierin isoisien luona. Istuskelimme sohvalla ja kävimme parin tunnin mittaisia keskusteluja heidän kanssaan. Olimme hyvin läsnä keskustelutilanteessa, mutta seurasimme myös erittäin tarkkaan näiden seitsemänkymmentävuotiaiden miesten eleitä, kävelytyyliä ja pään liikkeitä – samaan tapaan kuin Suzanne Bing oli tutkinut lasten liikekieltä newyorkilaisessa päiväkodissa. Emme tietenkään kertoneet Olivierin isovanhemmille tästä salaisesta tarkkailutehtävästämme. Sillä vaarana on, että mikäli tarkkailtava henkilö tietää että häntä tarkkaillaan, hän tulee hyvin tietoiseksi itsestään, eikä liikekieli ja henkilön toiminta ole enää luonnollista. Tämän tarkkailun kautta opimme useita yksityiskohtia suhteessa vanhuuden ilmaisuun: käsien hitaus, tasapainon löytäminen, tärinä ja niin edelleen. *Le mime* eli imitaatio löysi alkulähteensä todellisuudesta.

Vanhuuden lisäksi päähenkilömme edusti entistä sotilasta, nykyistä sotaveteraania. Pohdimme sitä, kuinka tätä puolta hahmosta voisimme ilmentää kehon kautta, jotta meidän ei tarvitsisi osoittaa sitä ainoastaan objektien tai vaatetuksen kautta. Kuinka sota näkyy ihmisen kehossa? Mietimme tätä kysymystä eritoten armeijan manereita tutkien. Armeijan leivissä sotilaat muun muassa marssivat ja oppivat käyttämään asetta: kuinka tästä saataisiin osa hahmon liikekieltä, ilman että indikoimme liikkeet niiden täydellisessä merkityksessä? Löydöstemme avuin asetimme tällaisia pieniä yksityiskohtia osaksi hahmon elekieltä, jotta tukisimme liikkeen kautta mahdollisimman hyvin hänen sotakokemuksiaan.



Kuva 10: Oblivion-esitys, Metropolia Teatteri, Helsinki, 19.2.2015. Kuvaaja: Tiia-Mari Mäkinen.

8.5.2 Pre-ekspressiivinen alastomuus



Kuva 11: Oblivion-esitys, Metropolia Teatteri, Helsinki, 19.2.2015. Kuvaaja: Anni Rainio

Luodessamme Oblivion esitystä, eteemme tuli kohtaaminen, jossa esityksen vanha mies fantasioi häntä hoitavasta sairaanhoitajasta. Mies kuvittelee naisen tanssimassa sensuellisesti ja alastomana hänen edessään. Alun perin toteutimme kohtauksen niin, että minä (joka esitin sairaanhoitajaa) puin itseni hyvin sensuelleihin vaatteisiin: oman varjalon muotoja myötäilevään ja hieman paljastavaan pitsiseen pikkumustaan. Huomasimme kuitenkin, että *tämä keho* oli liian lähellä *minun omaa kehoani: näyttelijän kehoa*. Tämä kärjistyi eritoten käytettäessä larval-naamioita: valkoinen suuri naamio sekä pienikokoinen ihonvärinen (ja todellinen!) ihmisruumis eivät tukeneet toisiansa.

Aloimme pohtia, että mitä sitten on *larval-keho*? Mitä on *larval-alastomuus*? Kuten olen jo aikaisemmin maininnut, niin larval-naamiot ovat pre-ekspressiiviä naamioita, eli toisin sanoen ne eivät ole löytäneet lopullista muotoansa: ne ovat toukan asteella, eivät vielä täysin ihmisiä. Aloimme pohtia naisen ruumista ja alastomuutta tästä näkökulmasta: *pre-ekspressiivinen keho* ja *pre-ekspressiivinen alastomuus*. Oman kehoni muoto, joka huokuu ihmismäisyyttä (tietenkin), ei tukenut larval-naamiota juuri sen vuoksi, että oma kehoni edustaa *ekspressiivistä* muotoa.

Ihmiskeho on saavuttanut jo tietyn muodon, toki muuttuvaisen, mutta silti sellaisen, joka edustaa pohjimmiltaan yhtä tiettyä asiaa: ihmisyyttä. Tämän ajatuksen pohjalta pohdimme, mikä olisi pre-ekspressiivinen muoto keholle, sellainen, joka tukisi larvalnaamiota. Tässä vaiheessa oli selkeää, että tämänkaltainen keho tarvitsisi yllensä *fyy-sisen kehonaamion*. Olivierin esittämään roolihahmoon vaikuttavat keskeisimmät elementit kuten sota ja vanhuus olivat todennettavissa kehoilmaisun kautta. Sen sijaan oman hahmoni alastomuus tarvitsi tuekseen myös jonkinlaisen naamion, jotta voisimme luoda uskottavan illuusion alastomuudesta. Aloin valmistaa hahmolleni kokovartalonaamiota: alastonpukua, jonka valmistusprosessissa tärkeintä oli saavuttaa alastomuuden pre-ekspressiivinen muoto. Muoto, joka viittaa ihmisyyteen, muttei ole vielä täysin ihminen kaikilta yksityiskohdiltaan. Vartalosta syntyi todella pyylevä ja erilaisia rasvakerrostumia sisältävä kokonaisuus. Se säilytti pre-ekspressiivisen tähtäimensä ja viittasi ihmiseen, muttei ollut vielä täysin sitä.

Valmistamani alastonpuku määritti myös suurelta osin roolihahmoni liikekielen. Valtava kehonaamio vaati, että sitä kannateltaisiin: Ei riitä, että naamio vain laitetaan kasvoille tai kehoon. Jotta voisimme luoda illuusion elävästä roolihahmosta, täytyy sille löytää liikekieli, joka tukee hahmon kehon tai naamion muotoa. Toimimme *naamion palveluksessa*. Roolihahmoni täytyikin löytää tapa kävellä suuren kehonsa kanssa, ei olla irrallinen siitä. Voisinhan liikkua kehon alla niin kuin oma suhteellisen treenattu kehoni liikkuu, mutta roolihahmoni ei ollut millään lailla treenattu. Löysin kehoni kannatuksen hiljalleen prosessin aikana ja toivon mukaan lopputuloksena oli uskottavan ja kokonaisvaltaisen kehokielen omaava pullea naishahmo.



Kuva 12: Oblivion-esitys, Metropolia Teatteri, Helsinki, 19.2.2015. Kuvaaja: Tiia-Mari Mäkinen



Kuva 13: Oblivion-esitys, Metropolia Teatteri, Helsinki, 19.2.2015. Kuvaaja: Anni Rainio



Kuva 14: Oblivion-esitys, Metropolia Teatteri, Helsinki, 19.2.2015. Kuvaaja: Tiia-Mari Mäkinen



Kuva 15: Oblivion-esitys, Metropolia Teatteri, Helsinki, 19.2.2015. Kuvaaja: Tiia-Mari Mäkinen

8.6 Esityksen dramaturgia

Esitysdramaturgian rakentaminen päätettiin toteuttaa *auto-cours* (tai *devising*-) tekniikalla. Olimme päättäneet antaa prosessin kulkea alusta loppuun niin, ettemme päättäisi alussa mitään pysyvää. Halusimme, että ideat löytäisivät meidät, emmekä itse koettaisi pakottaa ideoita osaksi esitystä. Romanttinen ajatus, joka on täynnä vapautta ja valintoja, jotka saattavat käydä prosessin edetessä raskaiksi. Myös meidän kohdalamme tämä vapaus tuotti tuskan hikeä useaan otteeseen.

Alusta asti tiesimme, että esitykselle on asetettava tietyt raamit, mikäli dramaturginen puoli jätettäisiin elämään vapaana omaa elämäänsä. Muuten suuntia on liian useita, emmekä kykenisi valitsemaan polkuamme. *Style springs out of constraints*, eli *tyyli syntyy rajoituksista* (Taylor, 2015). Tämän vuoksi valitsimme larval-naamioiden käytön, sanattomuuden ja liikkeeseen keskittyvän ilmaisun esityksen punaiseksi langaksi: esitykselle olisi ainakin valittu tyyli, tarinan yhä ollessa kadoksissa.

Tarinan hakeminen aloitettiin improvisoinnin kautta. Olivier asetti naamion kasvoilensa ja alkoi toimimaan tilanteissa joita hänelle asetin. Sattumien kautta aiheeksi nousivat sotaveteraanit. Halusimme käsitellä sitä, mitä sotilaille tapahtuu sodan jälkeen, kuinka heidän elämänsä jatkuu. Katsoimme useita dokumenttielokuvia, jotka liittyivät aiheeseen. Tämän materiaalin kautta nostimme esitykseen elementtejä kuten post-traumaattinen stressihäiriö ja sodan traumat, muistot, eristyneisyys sekä hoitolaitokset. Dokumenttielokuvista nousi pintaan myös sodan ihannointi ja useiden sotilaiden halu tappaa sekä toimia sankarina. Halusimme luoda esityksen, joka pitäisi sisällään kaikkia edellä mainittuja teemoja, eikä ottaisi sanomallaan poliittisesti kantaa. Emme halunneet, että esitys tukisi sotaa, muttemme myöskään tahtoneet osoittaa syyttäviä sormia suuntaan tai toiseen. Tarinan tuli olla kertomus sodan kokeneesta yksilöstä ja siitä, kuinka hänen elämänsä jatkuu tämän kokemuksen jälkeen.

Päätimme sijoittaa tarinamme hoitolaitoksen sisään. Tämä paikka toi tarinaan uuden roolihenkilön, hoitajan. Halusimme käsitellä aihetta niin, että millaisten traumojen keskellä sotaveteraanit joutuvat sotakokemusten jälkeen elämään. Jotta voisimme ilmentää traumaattisuuden painolastia, halusimme, että tarinassa olisi roolihenkilö, joka eläisi niin sanotusti *normaalissa elämässä*. Näin stressihäiriöstä kärsivälle henkilölle saataisiin konkreettinen vertailukohde. Toisen roolihenkilön avulla voisimme osoittaa myös sitä, kuinka stressihäiriö vaikuttaa hahmon elämään sosiaalisessa kontekstissa.

Juonen keskeisiksi elementeiksi nousivat sodan traumaattiset muistot. Tämä toi eteemme haasteen eri aikatasoista, joita käyttäisimme esityksessä. Esityksen pääasiallinen aikataso oli preesens eli tämä hetki, mutta välillä kuljimme ajassa taaksepäin, muistoihin. Näiden kahden tason lisäksi toimme esitykseen fantasiatason: roolihenkilön unelmat ja ihanteet. Aikatasot loivat haasteen siitä, kuinka voisimme kulkea ajassa taaksepäin tai kohti fantasiaa. Nämä elementit tekivät valo- ja äänidramaturgiasta tärkeän elementin esitykseen. Valo- ja äänivaihdokset kuljettivat meidät muistoihin tai kohti fantasiaa. Preesens sen sijaan esitettiin tasavaloissa ja ilman äänimaisemaa: traumatisoituneen henkilön preesens koostui hiljaisuudesta ja tasaisista valoista.

Dramaturgisen prosessin kannalta oli haastavaa kävellä koko ajan pimeässä metsässä. Emme tienneet minne olimme menossa ja mitä edessämme oli. Kuljimme luottavaisesti käsikädessä kohti tuntematonta. Useaan otteeseen huomasimme, että sisäiset dramaturgimme koettivat kuljettaa meidät suuriin dramaattisiin käännöksiin, joissa rekvisiitta sai pääroolin. Harjoituksissamme vierailivat aseet, veitset, veriset lakanat ja puhallettavat maapallot. Useaan otteeseen jouduimme rauhoittelemaan ja muistuttamaan itseämme, että lavalle tuodaan vain tarvittava. Tämä johdatti meidät miettimään myös objektien dramaturgiaa: lavalle tuotavaa tavaraa ei tuoda sinne vain tavarana vuoksi, vaan myös sille täytyy luoda oma dramaturgiansa. Halusimme, että esityksessä käytettävillä objekteilla olisi myös oma tarinansa, joita esitys tukisi alusta loppuun ja jotka tukisivat esitystä.

Esityksen lopputulema oli päivä päähenkilömme arkea, jossa sodan muistot ovat aina läsnä. Hänen halunsa elää *tavanomaista* elämää rikkoutuu sotakokemusten lastin kautta. Esityksen pääkysymykseksi nousi unohdus (engl. oblivion) – onko ihmisellä mahdollisuus unohtaa?

9 Loppusanat: Ammatti-identiteetti – pedagogi ja taiteilija

Prosessi Oblivion esityksen parissa oli haastava. Haaveenamme oli valmistaa tunnin mittainen sanaton ja larval-naamioita käyttävä esityskokonaisuus, mutta lopulta esityksestä tuli neljänkymmenen minuutin pituinen. Se, että harjoittelimme Oblivion-esitystä ripotelluissa jaksoissa kesäkuusta 2014 helmikuuhun 2015 toi esitykseen sekä hyvät että huonot puolensa. Aloitan huonoilla: emme käyttäneet esityksen runkona tai drama-

turgisena rakenteena mitään valmista tekstiä tai materiaalia. Halusimme kirjoittaa esityksen improvisoimalla tilanteita liikkeen avuin. Tämän vuoksi emme myöskään missään vaiheessa kirjoittaneet esitykselle kohtausrakennetta, jota noudattaisimme. Luotimme muistiimme ja siihen, että mieleemme (ja tätä kautta lavalle) jäisi vain essentiaalinen materiaali: aineisto, joka olisi esityksen kannalta olennaista. Kaikki muu voitaisiin heittää roskakoriin. Tämänkaltainen kirjoitusprosessi, joka on koko ajan vapauden ja uusien mahdollisuuksien tilassa, osoittautui ajoittain hankalaksi. Välillä emme löytäneet suuntaa lainkaan ja hakkasimme päättämme seinään useaan otteeseen. Tarina muuttui ja muotoutui harjoitusten myötä. Saimme itsemme kiinni monta kertaa tilanteesta, jossa halusimme luoda jotakin äärettömän dramaattista: toimintaelokuville ominaisia juonenkäänteitä tai hyvin poliittisia kannanottoja suhteessa Yhdysvaltojen sotapolitiikkaan. Onneksemme pystyimme hillitsemään itsemme loppua kohden ja kykenimme luopumaan kaikkein kärkkäimmistä ideoistamme. Hyvin usein juuri ulkoisten silmien kautta ymmärsimme, että tarinan perusydin oli ollut esityksen sisällä jo hyvin pitkään: ihminen ja päivä hänen normaalia elämäänsä on riittävä tarinaksi.

Taisteluretkemme dramaturgisen prosessin parissa osoittautui myös erittäin upeaksi matkaksi esityksen lopputuloksen kannalta: esitykseen ja lavalle jäi toiveidemme mukaisesti juuri kaikki se essentiaalinen materiaali, eikä mitään muuta. Emme jääneet ensiasteisten tai pinnallisten ideoiden vangiksi, vaan kaikki oli harkittua, tiedostettua ja loppuun ajateltua. Olimme itse käyttäneet ahkerasti via negatивaa työmme yhteydessä, sillä emme säästelleet kritiikkiä suhteessa ideointiin ja esityksen rakentamiseen missään vaiheessa: sekä minä että Olivier puolustimme ideoitamme aina viimeiseen pisaraan saakka, vaikka jouduimme perustelemaan taiteellisia visioitamme ja ajatuksiamme alinomaa. Tämänkaltainen jatkuva ajatus- ja väittelyprosessi synnyttää erittäin perusteellisia mielipiteitä oman taidekäsityksen tueksi.

Perusteellisuutta tuki myös lähes vuoden mittainen taiteellinen prosessi esityksen parissa. Uskon, että juuri tämä aika, jonka annoimme prosessin kypsymiseen, teki siitä sellaisen kokonaisuuden, josta olimme ylpeitä ja jonka puolella seisoi sataprosenttisesti. Ensimmäistä kertaa elämässäni olin mukana yhtä pitkäjännitteisessä esityksen luomisprosessissa ja toivoisin, että tästä lähtien jokaisessa tulevaisuuden produktiosani minulla oli käytössäni samanlainen ajanjakso. Mielestäni on mahtavaa, että emme pakertaneet esityksen parissa kahta kuukautta yhtä mittaa, joka on ollut hyvin ominaista useissa produktioissa, joissa olen aiemmin ollut mukana. Pelkään, että kahden kuukauden intensiivinen harjoitusjakso saattaa sokeuttaa tekijät suhteessa toteutettavaan

produktioon. Tämän vuoksi aiheen ja ajatusten kypsyminen voi olla hyvin tarpeellista, jotta voitaisiin luoda mahdollisimman monipuolinen taidekokonaisuus.

Opinnäytetyö on lähes päätöksesssänsä. Miltei vuoden mittainen tutkimusmatka on ohitse. Viimeinen vuosi on kuljettanut minua Lecoq-pedagogiikan syövereihin niin teorian kuin käytännön saralla. Olen tutustunut intensiivisesti aihetta käsittelevään englanninkieliseen kirjallisuuteen, haastatellut Norman Tayloria sekä Lassaâd Saïdia, viimeistellyt opintojani Metropolia ammattikorkeakouluun sekä suorittanut kohta kahden vuoden mittaiset opinnot Lecoq-pedagogiaan peräävässä koulussa. Koulutuksieni (sekä Metropolia AMK:n että École Lassaâdin) mahdollistama suora yhteys teorian ja käytännön välillä on antanut minulle mahdollisuuden käsitellä Lecoq-pedagogiikan teoriaa sekä tuoda sen käytäntöjä yhä selkeämmiksi työvälineiksi kulkiessani kohti tulevaisuutta. Metropolia AMK:n puitteissa luotu esitys, Oblivion, mahdollisti sen, että pystyin jo ensimmäisen Brysselin kouluvuoteni jälkeen laittamaan Lecoq-oppini käytäntöön. Esitys otettiin vastaan suurella mielenkiinnolla ja jo nyt se on osoittautunut hyväksi käyntikortiksi tulevaisuutta varten.

Metropolia AMK on ollut pedagogisen ammattisuuntaukseni alullepanija: koulutus avaa opiskelijoille useita mahdollisuuksia toimia pedagogin tehtävissä koulun kurssien kautta. Tämä on vahvistanut ammatti-identiteettiäni ryhmän ohjaajana sekä opettajana. Helsingissä vietettyjen opintovuosien aikana olen päässyt myös toimimaan pedagogin tehtävissä useissa eri kouluissa, organisaatioissa sekä harrastajateattereissa.

Opinnäytetyöni tarkoituksena on syventää tietämystäni liikeorientoituneesta teatterista. Luonnollisesti keskityin työssäni Lecoq-pedagogiikan tutkimiseen, sillä kyseinen pedagogia on tällä hetkellä osa päivittäistä elämääni. Opinnäytetyöstäni on muodostunut elämäni *fix point*, kiintopiste, jonka kautta olen pystynyt refleктоimaan École Lassaâdis- sa oppimiani asioita sekä tuomaan niitä osaksi Metropolia AMK:n teatteri-ilmaisun ohjaaja opintojani. Koen, että koulutukset ovat tukeneet toisiaan täydellisesti: viimeisimmät opintokokonaisuudet, joita minun on tullut suorittaa Metropolia AMK:ssa ovat olleet käytännönläheisiä komplekseja. Ja koska intohimoni lepää tällä hetkellä liikeorientoituneen teatterin parissa, niin yhdistämällä École Lassaâdin opit Metropolian opintoihini sekä ammattinimikkeeni yhteyteen, olen voinut muodostaa henkilökohtaisesta opintusuunnitelmastani täysin minulle sopivan kokonaisuuden, joka tukee tulevaisuuden suunnitelmiani.

Tiedän, että tulevaisuudessa tulen opettamaan Lecoq-pedagogiikan koulutusrakenteessa olevia teatterityylejä, tekniikoita sekä metodeja. Tämän vuoksi uskon, että tutkimalla kyseisen pedagogian aihioita teatteri-ilmaisun ohjaaja koulutuksen opinnäytteeni parissa voin vahvistaa tätä ammattisuuntaustani. Se, mitä opinnäytetyöni on antanut minulle teatteri-ilmaisun ohjaajana, on äärettömän arvokas työkalupakki, jonka kautta voin opastaa oppilaita ja ryhmiä tulevaisuudessa liikeorientoituneen teatterin pariin, kehoitietoisuuteen sekä kehokontrolliin. Opinnäytetyöni kautta olen kyennyt jäsentämään omia pedagogiikkaan liittyviä ajatuksiani ja verbalisoimaan sitä sanatonta ilmaisutaidetta, jota tällä hetkellä työstän päivittäin.

Ilmiöstä tulee todellinen, vasta kun sen pystyy toistamaan useaan otteeseen. Liikkeestä tulee liike, vasta kun se jäsennetään toistettavaan muotoon. Teatteriesityksestä tulee esitys silloin, kun sen struktuuriin voidaan luottaa ja se kyetään toistamaan. Koen, että tätä olen opinnäytteeni kautta tehnyt: Verbaalistanut abstraktia liikeilmaisun maailmaa ymmärrettäväksi paitsi muille mutta myös itselleni. Lecoq-termistö ei aukea helposti henkilöille, jotka eivät ole koskaan kyseisen suuntauksen parissa opiskelleet. Tämän vuoksi pedagogina toimiessa ei voi ottaa itsestäänselvyytenä sitä, että oppilaat ymmärtäisivät kaiken käytössä olevan ammattitermistön. Tästä termistöstä on luotava yhteinen sekä ymmärrettävissä oleva ammattikieli ja sille on rakennettava ymmärrettävä pohja. Jotkin termit, kuten *liikeanalyysi* saattavat säikäyttää monen teatterintekijän tai -harrastajan, sillä *analyysi* ei sanana välttämättä innoita luomistyön pariin. Tämän vuoksi termin pohjaa on avattava ja käsiteltävä osa-alueita, joita se pitää sisällään.

Liikeorientoituneen teatterihistorian tutkiminen oli itselleni äärettömän mielenkiintoinen prosessi. Uskon siihen, että opettajana toimivan henkilön tulee olla äärimmäisen intohimoinen suhteessa opettamaansa asiaan. Ammattimielessä *intohimo* tarkoittaa minulle itsestään selvänä elementtinä paneutumista, omistautumista ja vastuuta suhteessa intohimon kohteeseen. *Paneutuminen* vastaavasti tarkoittaa uppoutumista tiedonkeruuseen, *omistautuminen* mielenkiinnon keskittämistä johonkin tiettyyn asiaan ja *vastuu* velvollisuutta omata tietämystä käsiteltävästä asiasta. Pedagogina haluan edustaa edellä mainittuja piirteitä. Tämän vuoksi oletan, että myös minua opettava henkilö tietää opetettavasta asiasta enemmän kuin minä, joka olen oppilaan asemassa. Mielestäni ei ole asiaan kuuluvaa, että oppilas-opettaja-roolit vaihtuvat vastakkaisiksi opetustilanteen aikana. Kyseenalaistaminen on eri asia ja kuuluu pätevän pedagogin provoikaatioon suhteessa siihen vastuuseen, joka pedagogilla on oppilaan yksilöllisestä opintokokemuksesta ja oman tien löytämisestä: tiedonnälkä oppilaiden suunnalta, kyseen-

alaistaminen ja väittelyt pitävät oppimisprosessin liikkeessä, eikä se jumiudu tiettyyn oppimismalliin. Mielestäni termistöjen ja opiskeltavan aiheen täytyy pysyä liikkeessä. Opettajan täytyy olla tietoinen siitä, että maailma on jatkuvassa muutoksen tilassa eikä tiedon tarvitse aina pysyä samana – vain näin kehitys mahdollistuu.

Keskityin opinnäytetyöni taiteelliskäytännöllisessä osiossa valmistamaan sanattoman naamioteatteriesityksen. Lähes vuoden mittainen eteneminen produktion parissa antoi arvokkaan kokemuksen siitä, kuinka Lecoq-pedagogia sulautuu osaksi taiteellista prosessia. Kyseisen kokemuksen parissa kykenin kehittämään omaa taiteilijuuttani ohjaajan, näyttelijän ja dramaturgin roolissa. Tämä oli erittäin tervetullut matka, jonka kautta kykenin perehtymään omaan maailmankatsomukseeni sekä siihen kuinka se välittyy esityksen kautta katsojille. Tarvitsin kokemuksen, joka asettaisi minut kokonaisvaltaiseen taiteelliseen vastuuseen luomistyössäni sekä vahventaisi taiteilijaidentiteettiäni. Viimeisten vuosien ajan olen keskittynyt paljolti kehittämään kasvuani pedagogina, jonka vuoksi taiteellinen kasvu on jäänyt hieman tämän jalkoihin. Teatteri-ilmaisun ohjaaja koulutus sekä tuntiopettajan pestini Commedia dell'Arten opettajana, ovat kuljettaneet minua tähän suuntaan.

Nyt opintoni Metropolia Ammattikorkeakoulussa ovat takana päin ja tiedän, että minulla on käsissäni paljon osaamista sekä tietoutta. Mutta tiedän myös varsin hyvin, että tämä materiaali mitä käsissäni on, on vain minimaalinen ripaus siitä teatteriuniversumista, jonka parissa elämme ja työskentelemme. En malta odottaa, että voin jatkaa tutkimustyötäni teatteriteorian parissa, pääsen kehittämään omaa pedagogiaani opetustöiden kautta ja luomaan uusia esityskokonaisuuksia, joissa yhdistyvät kaikki elämän osa-alueet ja opit, koskettaen katsojia tunne- tai ajatustasolla. Intohimo elämää ja teatteria kohtaan on suurempi kuin koskaan!

Twenty years from now you will be more disappointed by the things that you didn't do than by the ones you did do. So throw off the bowlines. Sail away from the safe harbor. Catch the trade winds in your sails. Explore. Dream. Discover.
– Mark Twain

Lähteet

- Bogart, Anne. Ohjaaja valmistautuu. Routledge.
- Chamberlain & Yarrow. 2002. Jacques Lecoq and the British Theater. Routledge.
- Copeau, Jacques. 1.9.1913, Un Essai de Rénovation dramatique, Nouvelle Revue Française.
- Evans, Mark. 2012. The Influence of sport on Jacques Lecoq's actor training. Theatre, Dance and Performance Training.
- Felner, Mira. 1985. Apostles of Silence. Associated University Presses.
- Frank, Waldo. Copeau Begins Again.
- Graig, Edward Gordon. 1998. A Vision Of Theater. Harwood Academic Publishers.
- Hodge, Alison. 2010. Actor Training. Routledge.
- Kurtz, M. 1999. Jacques Copeau, Biography of Theater. Southern Illinois University.
- Leabhart, Thomas. 1989. Modern and Post-Modern Mime. Macmillan Education LTD.
- Lecoq, Jacques. 2000. The Moving Body. Kääntänyt englanniksi: David Bradby. Methuen Publishing Limited.
- Lecoq, Jacques. 2006. Theater of Movement and Gesture. Edited by David Bradby. Routledge.
- Lust, Annette, 2000, From Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Scarecrow Press, Inc.
- Murray, Simon. 2003. Jacques Lecoq. Routledge, Oxon.
- Pätsi, Miia, 2007. Näyttelijän tekniikoita. BTJ Finland Oy.
- Rudlin, John. 1986. Directors in Perspective, Jacques Copeau. Cambridge University Press.
- Stanislavski, Konstantin, 1924. My Life In Art. Little, Brown.
- Wickham, Lynne, 1985. Teatterihistoria. Phaidon Press Limited.

Julkaisemattomat lähteet

Oppimispäiväkirjat vuosilta 2013-2015
 Haastattelut Norman Taylorin kanssa vuosilta 2014-2015
 Haastattelu Lassaâd Saïdi 4.3.2015, Bryssel, Belgia
 www.dictionary.reference.com

Oblivion-esityksen juliste

OBLIVION

Memories in movement

Creation & On Stage

Tiia-Mari Mäkinen
Olivier Leclair

Direction

Tiia-Mari Mäkinen



All performances take place at
Helsinki Metropolia University of Applied Sciences,
Tanssistudio,
Hämeentie 161,
00560 Helsinki

 Helsinki
Metropolia
University of Applied Sciences

19.02.2015. / 19.00
20.02.2015. / 19.00
21.02.2015. / 14.00

Duration 45 minutes
Age limit +13
Prices 5€ / 3,5€
only cash is taken

oblivionticket@gmail.com

Oblivion-esityksen käsiohjelma

OBLIVION

- Memories in movement

Where there is a man,
there is a war,
there are memories
but is there place for *oblivion*?

Oblivion is the story of a war veteran haunted by the past. He tries to fall into a standard but the trauma holds him tight.

The story of this individual is the same as everyone's, we live everyday with our memories but do we have the power to choose which of them stay with us?

Oblivion seeks an answer in the shape of a man and the extreme settings created by the war.

The humans that enter the war as soldiers are left with the title of veteran and a backpack full of dirty laundry. These individuals, after being a part of the greatness of the troops, are deserted in their solitude.

They fought for the nations honor but what happens after?

Oblivion is Tiia-Mari Mäkinen's graduation creation from Metropolia University of Applied Sciences. The work has been created during the autumn 2014 with her colleague Olivier Leclair and by support of the Teacher of Movement Analysis and Improvisation, Norman Taylor.

The process of the creation has been concentrated on movement analysis by using Larval-masks. Besides the completely newly created story about the important subject of 'war and individual', the process has taken a place to understand the wordless storytelling in theater by using solely mask and the body. Within this production we can see the subtle way of expressing through movement-oriented theater, and experience how a whole story beyond words appears by gestures, attitudes and tensions of the body.

CREATION&ON STAGE

Tiia-Mari Mäkinen & Olivier Leclair

DIRECTION

Tiia-Mari Mäkinen

ARTISTIC OVERVIEW

Norman Taylor

MASKS

Olivier Leclair, Tiia-Mari Mäkinen

COSTUMES&PROPS

Tiia-Mari Mäkinen & Olivier Leclair &

Hanna Hakkarainen

GRAPHIC DESIGN/DRAWING

Mariagiulia Colace

GRAPHIC DESIGN/FINISHING TOUCH

Simon Herlin

PHOTOS

Tiia-Mari Mäkinen

LIGHT DESIGN

Joonas Saine

LIGHTS AND SOUNDS AT THE PERFORMANCE

Anni Rainio

PERFORMANCES

19.2 / 20.2 - 19.00

21.2 - 14.00

Metropolia Teatteri

Hämeentie 161, Helsinki

TICKETS

3,5 € / 5 €

oblivionticket@gmail.com

AGE LIMIT

+10



The Journey

The journey of Oblivion started already in the spring of 2014. I wondered what would be the artistic showcase for my studies at Metropolia University. I spent the year 2013 - 2014 in Belgium, at École Lassaad, where the classes are concentrated on movement. This style of expression is focused on the body and its dynamics.

Inspired by this style I continued on the same road; to create a show where the acting is not based on the verbal expression but evolves from the wordless interaction between the human body and the space it occupies.

My colleague, love and soulmate, Olivier, agreed to share this journey with me. Olivier's presence, help and magnificent skills as an theater artist have made this journey wonderful - as well as challenging. I'm thankful of all the effects he has brought into this project - OUR project.

We started the process of creation in Canada during the summer of 2014.

The first questions that came out were what and how?

"The Style Springs from Restrictions" -

Inspired by this famous and very true sentence of great Jacques Lecoq, we started our process. We decided to create a road of obstacles, that would support our choice of concentrating on wordless storytelling and analysis of movement. The greatest restriction in our work was the use of Larval - masks.

These huge, white masks have been the most fascinating and important element of our show. They were created in an attic of an old barn in the countryside of Canada, while the summer's heatwave was pushing the sweat out of our skin. The improvisations with the masks brought us the subject of war. How is the individual both a promoter and a victim of war? What happens to a soldier when he comes back home?

This story in no way glorifies or accuses the consequences of war.

Norman Taylor - our wonderful teacher, has been following our journey from the beginning. Our gratitude towards him has no limits. His boundless energy, support and amazing professionalism have played a key role in the creation. Thank you Norman for each rehearsal, conversation and for your knowledge.

The process of Oblivion is not at it's end. Each rehearsal brings us further into the subject and the story is in constant development. The creation that will be seen at Helsinki on February 2015 will break the ice. We can already promise, that next time you see Oblivion, you will be surprised of how it has evolved. The future use of halfmasks, marionet and live music will be an integral part of the show.

The journey has just begun.



SPECIAL THANKS TO

Jonas Shiffauger, Mariagiulia Colace, Charly Magnoza, Kim Leduc, Mario Leclair, Alex&Lucy, Andre&Felix, Severi Haapala, Hanna Hakkarainen, Onerva Kärkkäinen, Anni Rainio, Joonas Saine, Melissa Guex, Äiti&Iskä, Tommi&Miika, Tia-Maria Sjöblom, Jaana Haaksiluoto, Lotta Nevalainen-Tomasek