

Opinnäytetyö (AMK)

Turun Ammattikorkeakoulu

Esittävä Taide, Teatteri

2019 | 28

Katimari Niskala

MATKA ABSTRAKTIIN ILMAISUUN

– Kokemuksia liikekielen rakentamisesta

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide, Teatteri

2019 | 28

Katimari Niskala

MATKA ABSTRAKTIIN ILMAISUUN

– Kokemuksia liikekielen rakentamisesta

Tässä opinnäytetyössä tarkastelen kokemuksiani Jacques LeCoqin teatterikoulusta sekä avaan oppimiani fyysisen teatterin tekniikoita. Käsittelen poikkitaiteellista työskentelyä, dynamiikan havainnointia ja abstraktin kehollisen ilmaisun mahdollisuuksia. Kuinka rakentaa esittävää taidetta toisen taidemuodon pohjalta? Käytän esimerkkinä kokemuksiani produktioista, joissa olen rakentanut esityksen maalauksen tai musiikin pohjalta.

Erittelen tekstissä kehollisen näyttelijäntyön tekniikoita, omia oivalluksiani teatterista sekä kokemuksiani näyttämöllisen liikekielen rakentamisesta.

ASIASANAT:

Jacques LeCoqin teatterikoulu

Abstraktio kehollisessa ilmaisussa

Liikkeen laadut ja liikekielen rakentaminen

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts, Theater

2019 | 28

Katimari Niskala

THE JOURNEY TO ABSTRACT EXPRESSION

– Experiences about creating a language of movement

In this thesis, I examine my experiences and physical theater techniques learned at Jacques LeCoq theater school. I cover the technique of observing dynamics and the possibilities of abstract expression. How to build a piece of performing art from the base of another artwork? Using some of my past work, I explore the ways of building a performing art piece from a painting or a song.

I specify in three aspects: physical approach to acting, creating a language of movement and my personal insights about theater.

KEYWORDS:

Jacques LeCoq theater school

Abstraction expression in physical acting

Quality of movement

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	1
2 JACQUES LECOQIN TEATTERIKOULU	2
2.1 Neutraalius selkeyttää ilmaisua	4
2.2 Fyysisen ilmaisun rikkaus näyttelijäntyössä	5
2.3 Point fix korostaa liikettä	8
2.4 L.E.M eli Liikelaboratorio	10
3 ESITYKSEN RAKENTAMINEN MUOTO EDELLÄ	14
3.1 Abstraktin ilmaisun kiinnostava ulottuvuus	15
3.2 Minimal ja Jackson Pollock: The Deep	18
3.3 Tyttö ja tanssiva karhu	20
4 JOHTOPÄÄTÖKSET JA TULEVAISUUS	22
4.1 Väripaletti ja esittävän taiteen erityispiirteet	22
4.2 Niskala – metodia kehittelemässä	25
4.3 Teatteri on pilvenpiirtäjä	26
LÄHTEET	28

KUVAT

Kuva 1. Jacques Lecoqin koulutuksellinen matka.	3
Kuva 2. Visuaalinen representaatio Point Fixistä.	9
Kuva 3. L.E.M:issä rakentamani 3D-malli, joka kuvaa ihmiskehon kolmea liikkuvaa osaa: päätä, rintakehää ja lantiota.	11
Kuva 4. L.E.M:in lopputyönä rakentamani muoto, jonka inspiraationa toimi jumissa olemisen tunne. Mallina Madeleine Baghurst.	13
Kuva 5. Jackson Pollock: The Deep.	19
Kuva 6. Tyttö ja tanssiva karhu, Helsingin Kellariteatteri. Kuva: Liisa Mustakallio.	23

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö on kohdistettu esittävän taiteen ammattilaisille, jotka ovat kiinnostuneet fyysisestä ilmaisusta ja poikkitaiteellisesta työskentelystä. École Jacques Lecoq ja Turun AMK:n Taideakatemia ovat opettaneet minulle paljon, ja kaksoistutkintoni monipuolisuus heijastuu työhöni. Takanani ovat ensimmäiset kymmenen vuotta työtä teatterin parissa ja alan hiljalleen ymmärtää, miten soveltaa oppimaani omaan taiteeseeni.

Aloitan tekstin käsittelemällä kokemuksiani Lecoqin teatterikoulun ajalta. Etenen teknikoiden ja oivallusten läpi kohti oppimaani poikkitaiteellista työskentelytapaa, eli dialogia plastisen taiteen ja liikkeen välillä. Syvennyn kokemuksiini dynamiikan havainnoinnista sekä muuntamisesta yhdestä taidemuodosta toiseen. Dynamiikalla tarkoitan annetun taideteoksen rytmiä, muotoa tai tunnistettavaa ominaisuutta. Uskon kaikessa taiteessa olevan kyse dynamiikasta, joka on mahdollista siirtää eri muotoihin.

Etenen lähteiden avulla muotolähtöiseen, post-dramaattiseen tapaan rakentaa teatteria muoto edellä. Käytän tässä tekstissä usein termiä rakentaminen, sillä mielestäni vaihteittain eteneminen on tärkeä osa teatteritaidetta. Muotolähtöisen teatterin mahdollisuuksista etenen käsitykseeni abstraktista ilmaisusta. Abstraktilla ilmaisulla tarkoitan kehollista tapaa ilmaista värejä, valoja, runoutta, arkkitehtuuria, maalaustaidetta tai musiikkia. Valitsin abstraktin ilmaisun opinnäytetyöni tutkimuskohdaksi, sillä halusin syventyä ajatuksiini tästä monipuolisesta tyyliästä sekä opetella sanallistamaan (ks. suomentamaan) tekniikkaa, joka on mullistanut käsitykseni esittävästä taiteesta. Avaan tekstissä kokemuksiani produktioista, joissa olen luonut esityksen maailman maalauksen tai musiikin pohjalta.

Päätän tekstin kokemukseeni ryhmätyöskentelystä, kehittelemääni metodiin sekä teatterin erityispiirteisiin. Ennen kaikkea käsittelen tässä opinnäytetyössä kasvuani ja matkaani monipuoliseksi teatteritaiteilijaksi. Olen oppinut ymmärtämään dynamiikan lainalaisuuksia taiteen eri muodoissa. Abstraktio tyyliäminä sallii minun rakentaa kerroksellista ja monipuolista teatteria, jossa yleisölle annetaan vapaus tulkita esitystä omalla tavallaan.

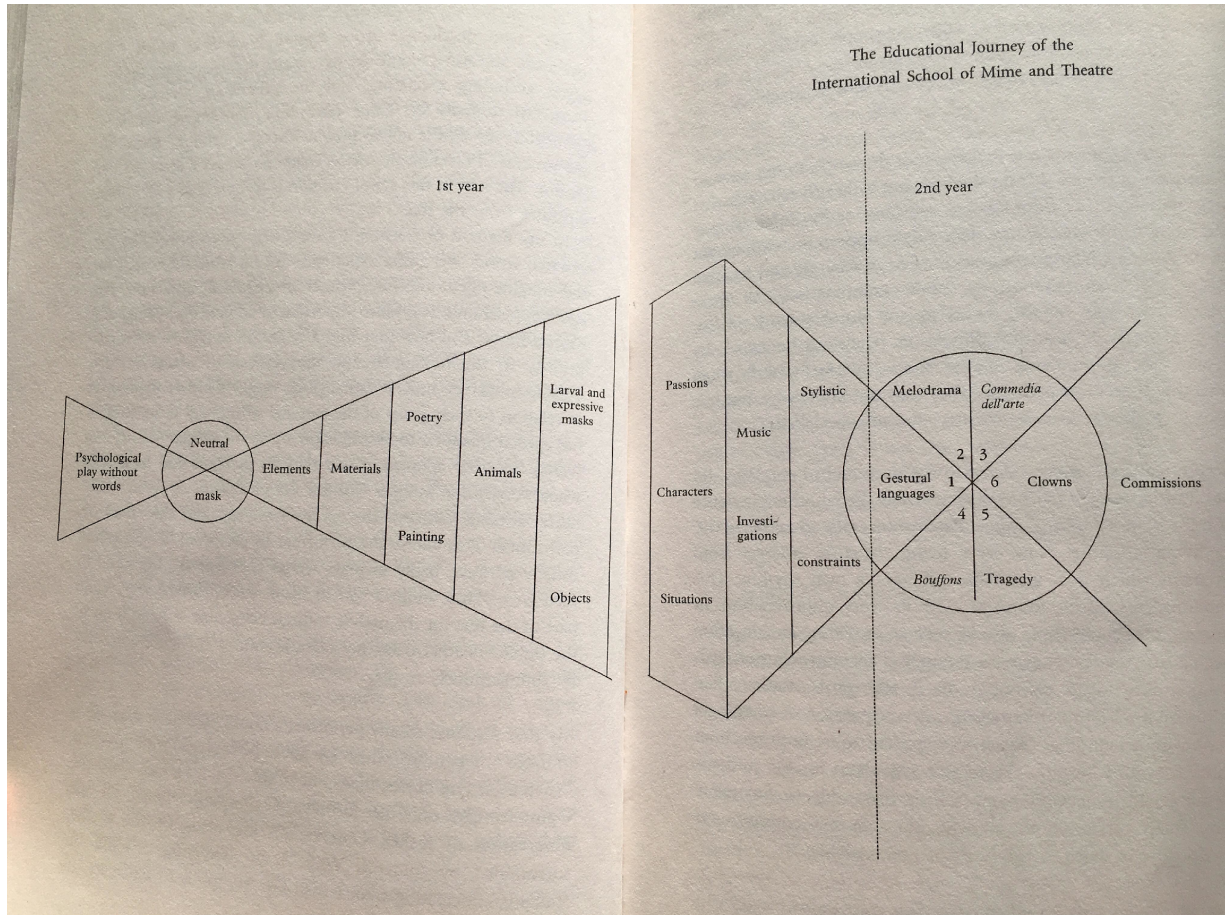
2 JACQUES LECOQIN TEATTERIKOULU

Lähdin vaihtoon Taideakatemian kolmantena opiskeluvuotena, sillä halusin erikoistua fyysiseen teatteriin. Aloitin opinnot Jacques Lecoqin kansainvälisessä teatterikoulussa vuonna 2016, ja kahden vuoden jälkeen kesällä 2018 valmistuin näyttelijäksi sekä teatterialan ammattilaiseksi.

Lecoqin koulun pedagoginen lähtökohta on *via negativa* eli kritiikin kautta. Opiskelun aikana opiskelijat saavat viikoittain vain kritiikkiä palautteeksi töistään ja positiivinen vahvistus on harvinaista. Jatkuva kritiikki on raskasta opiskelijoiden itsetunnolle ja kylvää riittämättömyyden tunnetta, mutta toisaalta virheet ja epäonnistumiset ovat välttämättömiä kehityksen kannalta. Opintojen aikana opin tunnistamaan, kuinka suomalainen ja ranskalainen pedagogiikka eroavat toisistaan kuin yö ja päivä. Siinä missä Suomessa opiskelijat ja opettajat ovat samalla viivalla ja voivat keskustella ja kyseenalaistaa toisiaan, Ranskassa opettajat ovat hierarkiassa korkealla eivätkä keskustele tai ole kiinnostuneita opiskelijoiden näkemyksistä tai jaksamisesta. Vaikka *via negativa* on raskas lähtökohta, se pakottaa oppimaan. Kun palauteaikaa ei ”tuhlata” kohteliaisuuksiin, opiskelijat vastaanottavat uutta tietoa nopeasti ja kehitys tapahtuu huomattomasti isoissa harppauksissa.

Joka viikko opiskelijat valmistavat pienryhmissä esitysdemon (ransk. *Auto-cours*), joka esitetään viikon päätteeksi opettajille ja koko koululle. Kahden vuoden aikana näitä ryhmätöitä kertyy noin 150 kappaletta, eli opiskelija tottuu tuottamaan materiaalia nopeasti ja löytämään keinoja ryhmätyöskentelyyn alati vaihtuvissa kokoonpanoissa. Ryhmätöitä tehdessä on löydettävä yhteistyön ilo (ransk. *Complicité*), sillä yhteen hiileen puhaltavan ryhmän nautinto paistaa työstä läpi. Esitysdemojen kautta opiskelijat kasvatetaan puolustamaan työtään: vaikka ryhmätyö itsessään olisi puutteellinen, on esiintyjien puolustettava sitä kehollaan ja näyttelijäntyöllään. Puolustamalla huonokin esitys muuttuu laadultaan päättäväiseksi ja kannatelluksi.

Lecoqin koulun kaksivuotinen pedagoginen matka alkaa hiljaisuudesta ja neutraaliudesta ja päättyy komediaan. Ensimmäisenä vuonna opitaan miimiä liikeanalyysin kautta sekä kuinka käyttää teatterin eri elementtejä hyödyksi työssä. Toisena vuonna opiskelu jatkuu suurien tyyliuuntausten kuten *commedia dell’arte*n, melodraaman, *bouffonien*, tragedian ja komedian pariin sekä opettaa hahmottamaan nyanssieroja teatterin eri tyyllilajeissa.



Kuva 1. Jacques Lecoqin koulutuksellinen matka.

Opiskelija oppii ymmärtämään horisontaalista ja vertikaalista ilmaisua, miten klovnit reagoivat yleisökontaktissa tai miten tragediassa ihmisten kohtaloihin puuttuvat jumalat nostavat ilmaisun kohti taivaita. Koko matka alkaa ensimmäisenä vuotena neutraaliinaamiolla, puhtaalla, konfliktittomalla ilmaisulla, ja päättyy toisena vuotena klovneriaan, maailman pienimpään naamioon, joka on jatkuvassa konfliktissa niin itsensä kuin koko maailman kanssa. Koulu on tiivistetty ajallisesti kahteen vuoteen, ja osa opeista iskostuu opiskelijan päähän vasta vuosia myöhemmin. Jacques Lecoq itse on kirjoittanut kirjeen jokaiselle koulusta valmistuvalle opiskelijalle. Siinä hän toteaa että kestää viisi vuotta sisäistää kaikki oppimansa, jonka jälkeen opiskelija alkaa löytämään omia keinojaan tekniikan soveltamiseen. Näin ollen kasvu ja todellinen matka artistina alkaa vasta valmistumisen jälkeen.

Kaikessa raadollisuudessaan koulun pedagogian tarkoitus on erotella, mikä on oikeutettua ja elämän todellisuutta peilaavaa (ransk. *Juste*, eng. *Justified*) ja mikä ei. Kaikista oppimistani ranskankielisistä termeistä *juste* on vaikeimmin suomennettava, joten annan käytännön esimerkin. Yleisö uskoo lavalla näkemäänsä, mikäli tunnistaa sen oike-

asta elämästä. Yleinen Lecoqin opettajien antama kritiikki oli ”toimintasi ei ole *juste* niin me emme usko sitä”. On tunnettava oikean elämän lainalaisuudet, yhtäläisyys elämän ja teatterin välillä, niin miimiä kuin esitystä toteuttaessa. Mitä tahansa asiaa voi tutkia, tehdä siitä havaintoja ja siirtää lavalle.

Termi *juste* juurtui minuun ja työhöni. *Juste* tarkoittaa minulle vilpittömyyttä kiinnostusta, johdonmukaisuutta, koettujen asioiden siirtämistä lavalle niiden ansaitsemalla tarkkuudella. Mitä tahansa on mahdollista tuoda lavalle ihmisten eteen, kunhan yleisö ymmärtää, mistä on kyse. Voin esittää porkkanaa, kunhan teen sen niin, että yleisö ymmärtää minun olevan porkkana. Jos yleisö ei pääse kärryille mistä on kyse, presentaatio on jo lähtenyt väärään suuntaan. Teatteria tehdään yleisöä varten, joten on ehdottoman tärkeää, että he ymmärtävät lavalle asetetun sisällön.

2.1 Neutraalius selkeyttää ilmaisua

Työskentely neutraalinaamion kanssa on merkittävä osa Lecoqin tekniikkaa. Ensimmäisenä vuonna tähän työskentelyyn uhrataan viisi viikkoa, joka on koulun mittapuulla epätavallisen pitkä työskentelyaika yhden asian parissa. Jälkikäteen olen ymmärtänyt, miten tärkeä osa neutraalinaamiolla on evoluutiossani näyttelijänä. Neutraalinaamio riisuu ylimääräiset, opitut maneerit ja puhdistaa näyttelijän voimakkaammaksi, tietoisiksi kehostaan ja sitä ympäröivästä tilasta.

”I think that the mask doesn’t hide the actor but rather the self. In fact, the mask hides nothing at all, but rather reveals” – Ariane Mnouchkine (2007, 121.)

Neutraalinaamio pakottaa näyttelijän artikuloimaan ilmaisun selkeäksi: katsojan on ymmärrettävä, missä tilassa esiintyjä on. Kehon jokainen liike peilaa ympäröivää tilaa. On riisuttava pois ylimääräinen kuvittaminen ja keskityttävä yksinkertaiseen ilmaisuun. Esimerkkinä harjoite nimeltä neutraalinaamion matka (ransk. *Le voyage de masque neutre*). Näyttelijä on yksin lavalla naamio kasvoillaan. Hän käy läpi matkan luonnon elementtien parissa: myrskyisästä merestä rannalle, metsään, vuorelle, joelle ja lopulta laaksoon, auringonlaskuun. Koko matka suoritetaan yksin lavalla ilman apukeinoja, kehon toimiessa kuvauksena ympäristöstä. Harjoite on pitkä ja opettavainen. Koin neutraalinaamioon sisältyvän suuren ristiriidan: näin ongelmakohtat katsellessani muita opiskelijoita, mutta näytellessäni itse naamion takana sokeuduin samoille ongelmille. Menee oma aikansa tottua hengittämään ja esiintymään naamion kanssa.

Eräs opettavaisimmista kokemuksistani näyttelijänä tapahtui työskennellessäni neutraalinaamion kanssa. Astuin lavalle toisen opiskelijan kanssa valmiina fyysistämään kehoa pyörremyrskyssä. Kolmenkymmenen luokkatoverin ja opettajan edessä aloitimme improvisaation. Muutaman minuutin jälkeen tunsin, ettei kehoni toiminut yhtään niin kuin olin ulkopuolelta ajatellut. Luhistuin liikkumattomana lattialle ja konttasin sivuun antaessani toisen opiskelijan päättää impron. Tunsin itseni huonoksi ja arvottomaksi. Riisuimme naamiot, opettajani katsoi minua silmiin ja sanoi ”*Sinulla ei ole oikeutta tuomita itseäsi ollessasi lavalla*”. Hän näki suoraan lävitseni, sillä olin käynyt eksistentiaalista kriisiä taiteellisesta identiteetistäni. Muiden opiskelijoiden improvisaatioita katsellessani ohjasin aina tulevaa suoritustani tiettyyn suuntaan. Tämän kokemuksen kautta ymmärsin vihdoinkin olevani koulussa, jossa tarkoituksena on epäonnistua, olla huono ja oppia paremmaksi kokemusten kautta. Opin hiljalleen hyväksymään epäonnistumiset, mikä on kaltaiselleni perfektionistille vaikeaa. Devising-tekniikkaa käsittelevässä artikkelissaan Siri Kolu viittaa tähän samaan ilmiöön. Hän toteaa luomisen ja analysoinnin olevan kaksi eri prosessia, joita ei pidä yrittää tehdä samaan aikaan. (2012.) Käytännön kokemuksen kautta opin, ettei ole mahdollista näyttellä ja ohjata itseään samanaikaisesti. On toimittava yksi asia kerrallaan, uskallettava antautua käsillä olevaan hetkeen ja yksinkertaisesti tehtävä parhaansa.

Vapautuessaan neutraalinaamiosta näyttelijä vapautuu mielestäni myös kasvoillaan näyttelemisestä. Neutraalinaamio on tasapainossa niin itsensä kuin ympäröivän tilan kanssa: sitä kutsuvat erinäiset asiat kutsuvat, joita se lähestyy uteliaisuudella. Kehonkieli on universaalia ja rytmiltään rauhallista, ristiriidatonta. Neutraalinaamiolla työskentelystä opin, kuinka kehon ja katseen kautta on mahdollista ilmaista, ollaanko kohtauksessa sisällä vai ulkona, onko kylmä vai kuuma. Ympäröivä tila on tehtävä, ja siihen on reagoitava keholla; tila tuo erilaiset laadut toimintaan sekä mahdollisuudet rytmin vaihteluun. Kun näyttelijä oppii ymmärtämään koko kehon mahdollisuudet ilmaisuun, kokemuksen mukaan hän pystyy muuntautumaan ja vapauttamaan kasvonsa vastuusta toimia ilmaisuuden kärkenä. Neutraalius jää kasvoihin tietynlaiseksi pohjaksi ja sallii mahdollisuuden abstraktiin ilmaisuun, kuten erilaisten materiaalien kehollistamiseen.

2.2 Fyysisen ilmaisuuden rikkaus näyttelijäntyössä

Fyysisen teatterin hienous piilee mielestäni sen rajattomissa mahdollisuuksissa. Mitä tahansa tai millainen tahansa tila on mahdollista luoda lavalle näyttelijäntyön kautta.

Hyvä fyysinen kunto on edellytys, joka auttaa näyttelijää ilmaisun selkeyden sekä yleisen jaksamisen kanssa. Tietoisuus ja ymmärrys kehosta luovat korvaamattoman pohjan näyttelijäntyölle.

Näyttelijän tulee olla sitoutunut kehoonsa. Määrittelin läsnäolon lihasten jännitykseksi ja valmiudeksi reagoida annetuissa olosuhteissa. Lecoqin koulu kehittää ja harjoittaa opiskelijoidensa fyysisiä lähtökohtia miimillä, akrobatialla, näyttämötaistelulla, jonglöörauksella ja liikeanalyysillä. Koulu tähtää irrottamaan opiskelijat lattiasta ja vastustamaan painovoimaa. Liikeanalyysissä opitaan pilkkomaan kehon toiminnot osiin ja tätä kautta ymmärtämään, mistä kehonosasta voima lähtee liikkeeseen. Tekniikka käyttää Georges Hebertin luonnollista metodia, joka jakaa toiminnot yhteentoista eri kategori-
aan: vetämiseen, työntämiseen, kiipeämiseen, kävelemiseen, juoksemiseen, hyppimiseen, nostamiseen, kantamiseen, hyökkäämiseen, puolustamiseen ja uimiseen.

"Lavalla me emme halua nähdä kenenkään kehoa samanlaisena kuin se on hänen omassa olohuoneessaan", opettajani Paola Rizza sanoi. Yksi fyysisen teatterin lähtökohdista on, että lavalla kehon kuuluu olla kohottunut versio normaalista kehosta. Kehon, joka on hereillä ja kannateltu, valmiina toimimaan ja reagoimaan, on välttämätön kohteliaisuus yleisöä kohtaan. Kun näyttelijä tulee tietoiseksi kehostaan ja fyysisen ilmaisun vaatimasta tarkkuudesta, hän oppii näkemään toiminnot asteikolla ja reagoimaan oikealla volyyymilla käsillä olevassa tilanteessa.

Avaan käsitettä asteikot (ransk. *La gamme*, engl. *Scales*). Improvisaatiossa tai kohtausharjoittelussa on rakennettava kohtaus vaihe vaiheelta suuremmaksi. Mielestäni on löydettävä tasapaino omien valintojen ja muiden kuuntelemisen välillä sekä maltettava rakentaa jokainen välivaihe matkalla kohti huippua. Lecoqin koulu opettaa kaksi asteikkoa, jotka ovat läsnä jokaisessa improvisaatiossa, demossa ja esityksessä. Ensimmäinen, kehosidonnainen asteikko on nimeltään Kehon jännitteen seitsemän tasoa (ransk. *Sept niveau de jeu*, engl. *Seven levels of tension*), ja toinen, reaktiosidonnainen asteikko on nimeltään Tietoisuuden viisi tasoa (engl. *Levels of awareness*). Näiden asteikkojen pohjalta keho löytää johdonmukaisuuden, jossa ulkoinen liike peilautuu oikean elämän tarkkuudella. Nämä asteikot opettavat reagoimaan kehollisesti oikealla volyyymillä ja perustuvat iänikuiseen impulssi-toiminta-reaktio-ketjuun. Ne opettavat tarkkuuteen, sillä liian suuret, perustelemattomat reaktiot aiheuttavat amatöörimäistä ilmaisua, johon on vaikea uskoa.

Käsi kädessä asteikkojen kanssa kulkee artikulaatio. Molemmissa on kyse rauhallisuudesta ja ajan ottamisesta yhteen asiaan kerrallaan. Artikulaatio on suunnan näyttämistä. Jos haluan ilmaista jonkin asian miimin avulla, on minun ensin kehollani näytettävä, että edessäni on jotakin. Lecoqin artikulaatiolause kuuluu: Näen, lähestyn, aion ottaa, otan (ransk. *Je vois, j'y vais, je vais prendre, je prends*). Aloitus, keskikohta, loppuun saattaminen. Miimiä tehdessä tärkeintä on selkeys, sillä jos ilmaisu on epämääräistä, katsoja ei tiedä mitä esiintyjä tekee. Lecoqin opettajien yksi yleinen palaute oli: ”*Työnne on keittoa*” (ransk. *C'est la soupe*). Näin jälkikäteen tämä on mielestäni hauska tapa ilmaista, että kokonaisuus tai toiminto on sotkuinen, eikä siitä saa selvää.

Mielestäni kontrolli ja johdonmukaisuus yhdistettynä nautintoon antavat esiintyjälle loputtomat mahdollisuudet toimintojen rytmittämiseen. Nautinnosta käsin on mahdollista löytää musikaalisuus toimintoihin sekä nyansseja reagoimalla kehon eri osilla. Hyvä kunto ja tekninen pohja auttavat fyysisessä näyttelijäntyössä, mutta se ei ole mitään ilman itse ”leikkiä”. Kuka tahansa voi opetella klassista miimiä, mutta ilman nautintoa leikkiin tämä toiminto ei herää eloon. On käytettävä mielikuvitustaan ja oman kehonsa lähtökohtia saadakseen toiminta hehkumaan. Kokemuksesta oppineena tiedän, että jos näyttelijä uskoo omaan toimintaansa täysin, niin myös yleisö tulee uskomaan sen. Kuukaan ei kiinnitä huomiota teknisiin yksityiskohtiin, kun näyttelijän into tempaa katsojan mukaan tarinaan.

Olen oivaltanut, että fyysisessä näyttelijäntyössä on löydettävä täysi kontrolli sekä kehosta että mielestä. On opittava ulkoistamaan itsensä, unohdettava muu maailma ja ylimääräiset tunteet, hengitettävä ja vain toimittava annetuissa olosuhteissa. Vahva kontakti maahan ja maan tuki yhdistettynä hengitykseen auttaa saavuttamaan rauhallisuuden. Hengitys on äärettömän tärkeä työkalu, joka auttaa näyttelijää unohtamaan itsensä. Lisäksi kun hengityksen yhdistää toimintoon, se antaa toiminnolle merkityksellisyyttä ja tuo sille virtaa. Olen huomannut, että aika kuluu lavalla kolme kertaa nopeammin kuin yleisössä. Olen nimennyt tämän kokemuksesta nousseen huomion 3:1 säännöksi, jota opetan usein työssäni. Yleisö on otettava huomioon, annettava heille aikaa tulkita ja nähdä jokaista yksityiskohtaa myöten. Näyttelijän on sisäistettävä tämä sääntö, sillä hengittämällä tietoisesti ja rauhoittamalla itsensä hän antaa yleisölle aikaa tulkintaan.

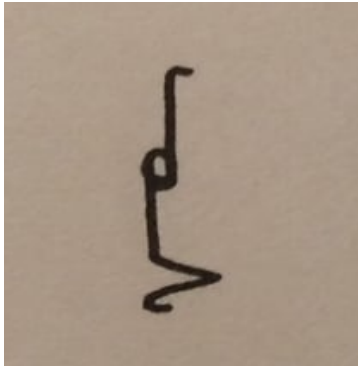
V.O Toporkovin kirjassa *Toiminnasta tunteeseen: Stanislavski – muistiinpanoja* käydään läpi Stanislavskin viimeisen produktion Tartuffen työtapaa. Tässä produktiossa Stanislavski muutti täysin käsityksensä näyttelijäntyön lähestymisestä. Sisäinen näke-

minen sai väistyä, ja työtä lähestyttiin ulkoisista toiminnoista käsin. Kirjassa kerrotaan Stanislavskin tavasta johdattaa näyttelijän huomio tunteista ”puhtaasti fyysisten” toimintojen suorittamiseen. Näin ollen hän samalla auttaa näyttelijää raivaamaan orgaanisen, luonnollisen tien niiden tunteiden piiriin, jotka täyttävät nämä toiminnot. Stanislavski toteaa ihmisen puhuvan ääneen vain 10 % siitä, mitä hänen päässään liikkuu, joten näyttämöllä on muistettava loput 90 % eli fyysiset toiminnot, jotka ovat sidoksissa rytmiin. Stanislavskin mukaan fyysisten toimintojen tarkkuus ja konkreettinen suoritus ovat taiteemme perusta, sillä ne räjäyttävät mielikuvan aitoudesta, jossa näyttelijät eivät tunnu näyttelijöiltä vaan ihmisiltä, jotka aidosti elävät kohtaukset. V.O. Toporkov toteaa fyysisten toimintojen kaavan olevan runko, josta kasvaa ihmishahmon olemus ja V.N. Davydov avaa osuvasti samaa käsitettä: *”On löydettävä ensin roolin runko, sitten sen päähaarat, paksut oksat, ohuet oksat, lehdet ja lopulta lehtien suonet”* (1986, 74.)

Mielestäni fyysinen teatteri lähestyy näyttelijäntaidetta toiminnallisesta näkökulmasta, jossa toimintojen aitous ja looginen johdonmukaisuus johtaa uskottavaan suoritukseen. Sanattoman ilmaisun lähestymistapa riisuu kaiken ylimääräisen psykologian ja nokkeluuden, sillä kehonkieli jokaisessa liikahtuksessaan ja hengityksessään viestii yleisölle jo paljon. Fyysisen teatterin pohjautuu *commedia dell'arte*sta, joka on vuosisatoja ollut monimuotoinen teatteriperinne sisältäen mm. musiikkia, akrobatiaa, tanssia, taikaa sekä nukketeatteria. Lajina se vaatii esiintyjältä monipuolisuutta ja taituruutta. Mielestäni parasta fyysisen teatterin antia ovat sen suomat loputtomat mahdollisuudet esityksen rakentamiseen tyhjälle lavalle, nojaten täysin näyttelijän taitoihin ja kykyyn ottaa yleisö haltuunsa.

2.3 Point fix korostaa liikettä

Kaikista Lecoqin koulun teknisistä opeista koen *point fixin* (ransk. *Point fix*, eng. *Fixed point*) eli liikkumattoman pisteen, tärkeimmäksi. Sen ymmärtämiseksi on aloitettava pienestä ja vaiheittain siirryttävä suurempaan. Tämä liikkumaton piste on esittely klassiseen miimiin ja fyysisen teatterin tarkkuuteen.



Kuva 2. Visuaalinen representaatio Point Fixistä.

Avaan point fixin käsitettä kehollisten harjoitteiden kautta. Liikkumatonta pistettä harjoittelussa on tärkeää lämmittää koko keho ja erityisesti ranteet. Yksilöharjoittelu alkaa kämmenen kiinnittämisestä lattiaan. Miten liikkua paikallaan olevasta pisteestä huolimatta ja venyttää kehoa eri suuntiin? Tutkitaan käsien, jalkojen, rintakehän, lantion sekä jalkojen liikkeiden mahdollisuuksia. Seuraava etappi on ottaa liikkumaton piste ilmasta jatkaen samaa tutkimusta. Parityöskentely auttaa ymmärtämään liikkumattomuutta ja pitämään käden paikallaan. Toinen parista pitää kättään paikallaan, antaen pointin fixin, jolloin toinen pystyy liikkumaan sen ympärillä, jopa laskeutumalla pisteen ali tai hyppäämällä sen yli. Liiketekniikan puolesta on tärkeää joustaa polvilla sekä pitää hyvä kontakti maahan läpi harjoittelun. Ideaalisti kyynärpäät ja polvet toimivat yhtenä kokonaisuutena eteenpäin (ks. ylläoleva kuva), eivätkä taitu sivuille. Kun liikkumaton piste alkaa tuntua tutulta, voi siirtyä yksilölliseen harjoitteluun ja siirtää erilaisia merkityksiä kiinnitettyyn pisteeseen. Point fix – tekniikan haltuunotto on pitkäaikainen prosessi, joka vaatii paljon harjoittelua ja kärsivällisyyttä.

Jacques Lecoq avaa point fixin käsitettä liikkeen lainalaisuuksien kautta: liike korostaa point fixiä ja point fix auttaa näkemään liikkeen selkeämmin. Jos kaikki lavalla esiintyvä liikkuu samaan aikaan, kokemus liikkeestä katoaa emmekä saa kiinni mistään. Liike vaatii kiinnitettyä pistettä, joka antaa fokuksen ja näkökulman. Sen ansiosta muu liike voi jatkua ja vaihtaa ympäröivää tilaa. LeCoq toteaa *"There is no movement without a fixed point. If it cannot be found, it must be invented"* (2000, 167.)

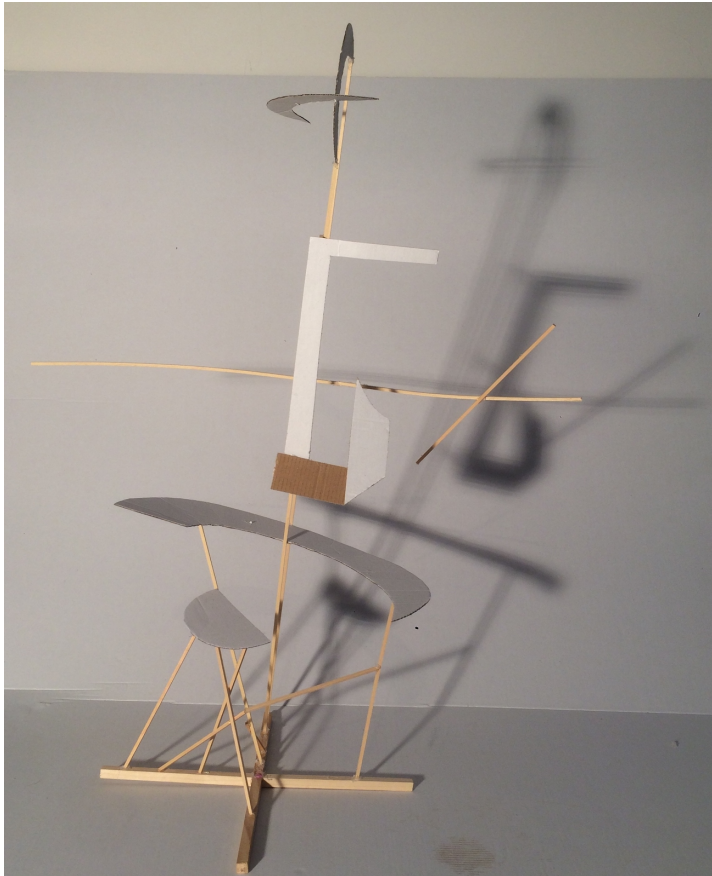
Viime syksystä lähtien olen soveltanut point fixiä osaksi opetustani. Kutsun tätä varten kehittelemääni harjoitetta nimellä *Tuhat tarinaa kadulta*. Harjoite lähestyy point fixiä tilallisen ymmärryksen kautta. Jaan käsillä olevan opetusryhmän kahteen joukkoon, pyydän toisen puoliskon sivuun katsomaan ja toisen tilaan kävelemään. Ohjeistan kä-

velijät kuuntelemaan toisiaan ja tarjoamaan yhdelle ryhmän jäsenistä kerrallaan mahdollisuuden pysähtyä muiden jatkaessa liikettä. Haastan pysähtyviä yksilöitä vaihtelevaan rytmiä: pysymään paikallaan epämiellyttävän kauan tai vain pienen hetken, joskus jopa sanomaan ääneen sanan. On uskomatonta nähdä, miten pienet tarinat alkavat syntyä ja kuinka katsojat luovat heti merkityksiä näkemälleen. Yleensä toinen puolisko ryhmästä, jotka katselevat harjoitetta, reagoivat voimakkaasti ja ihastelevat näkemäänsä. Jonkin ajan kuluttua vaihdan katselijat toimimaan ja toimijat katselemaan, sillä koen tärkeäksi harjoitteen tarkkailun ja muiden tekemisestä oppimisen. Point fixiä harjoitellessa suuremman ryhmän kanssa, avaintekijöitä ovat kyky kuunnella muita sekä herkkyys reagoida heidän liikkeeseensä. Ajattelen liikkumattomuutta suhteessa jatkuvaan kävelyyn ikäänkuin tarinoina ihmisistä, jotka pysähtyvät jakamaan meille elämäänsä jotain. *Tuhat tarinaa kadulta* - harjoitteen tavoite on saada osallistujat herkistymään ja ymmärtämään, kuinka pienellä toiminnolla, kuten pysähtymisellä, voi luoda näkökulman ja suhteen ympäröivään maailmaan.

Skenografisesta näkökulmasta point fix toimii fokuksena, johon suhteessa kaikki muu teoksessa on sommiteltu. Point fix on konkreettinen osa miimiä, objektimanipulaatiota ja nukketeatteria. Objekteja liikuttaessa on valittava mikä osa objektia pysyy paikallaan, jotta liike korostuu selkeästi: onko point fix esiintyjä, objekti, vai liikkuvatko nämä molemmat yhdessä? Kumpi on statukseltaan ylempänä, objekti vai esiintyjä? Kuinka sijoittaa objektit ja esiintyjät suhteessa point fixiin? Siirtämällä point fixin eri tekijöille, koko tilanteen merkitys vaihtuu. Ajan myötä olen ymmärtänyt kuinka kokonaisvaltainen työkalu point fix on, miten se antaa fokuksen suuren ryhmän liikkeeseen sekä lävistää useat taiteenmuodot.

2.4 L.E.M eli Liikelaboratorio

Samanaikaisesti koulun ammattilaiskurssin kanssa, opiskelin ensimmäisenä vuonna myös Liikelaboratoriossa eli toisin sanoen L.E.M:issä (ransk. *Laboratoire d'Etude du Mouvement*, eng. *Laboratory for the study of movement*). L.E.M on kokeellisen skenografian osasto johon sisältyy opintoja arkkitehtuurista, skenografiasta, kuvataiteesta, designista ja liikkeestä. Siinä missä ammattilaiskurssin opetus fokuksuu liikkeeseen kehossa, L.E.M keskittyy liikkeeseen tilassa: sen tarkoitus on tutkia tilaa ja rytmiä rakennetusta muodosta käsin.



Kuva 3. L.E.M:issä rakentamani 3D-malli, joka kuvaa ihmiskehon kolmea liikkuvaa osaa: päätä, rintakehää ja lantiota.

Opetus tapahtuu kolmena iltana viikossa, jossa tunnit on jaettu liike- ja ateljeetyöskentelyn välillä. Liiketunneilla opiskelijoiden jokapäiväiset havainnot kehollistetaan, jonka jälkeen ne siirretään arkkitehtuuriseen muotoon. Ateljeessa opiskelijat rakentavat näitä muotoja yksinkertaisista materiaaleista kuten paperista, kartongista, puutikuista, savesta tai narusta. Nämä rakennetut muodot asetetaan liikkeeseen yhdessä kehon kanssa, jotta ymmärretään annetun asian rytmiä ja dynamiikkaa syvemmin.

Opiskelu L.E.M:issä oli minulle hyppy epämukavuusalueelleni, sillä en ole koskaan kokenut osaavani piirtää tai rakentaa visuaalista taidetta käsin. Tehtävänannot tunneilla oli toteutettava lyhyessä ajassa ja se tuntui mahdottomalta. Pystyin visualisoimaan mitä halusin saada aikaan, mutta sen toteuttaminen käsin oli haastavaa, kuin yhteys aivojeni ja käsieni välillä olisi ollut tukossa. Lopulta rakentaminen helpottui, kun totuin tuottamaan materiaalia nopeasti paineen alla. Tämän kaltainen opetus on osa Lecoqin pedagogiikkaa, jossa on oma analyysi on asetettava sivuun ja ryhdyttävä vain tekemään. Erona ammattilaiskurssin ja L.E.M:in välillä oli, että L.E.M opetti etsivään ja kokeile-

vaan työskentelytapaan kun taas ammattilaiskurssin tiukassa tahdissa tälle ei ollut aikaa. Molempien kautta opin, että kun aloittaa tekemisen ja materiaalin tuottamisen, niin lopputulos muovautuu aidon kokemuksen pohjalta siitä, mikä toimii ja mikä ei.

Dialogi plastisen taiteen ja liikkeen välillä on rikastuttava lähtökohta oppimiseen. L.E.M:issä tutkimme tiettyä kohdetta, teimme siitä havaintoja ja yritimme selittää sitä kehollisesti miimin keinoin. Näistä *mimageista* syttyi mielikuvia, joista kehitimme rakennelmia. Kun kohteen dynamiikkaa oli havainnoitu ja sen omaama rytmi löydetty, muuntaminen taidemuodosta toiseen helpottui. L.E.M:in avulla opin ymmärtämään näitä yhtäläisyyksiä, poikkitaiteellista työskentelyä ja tilan tarjoamia mahdollisuuksia. Kun ihmiskeho asetetaan näyttämölle, mikä toiminta on kiinnostavaa tilan näkökulmasta? Miten tietty tunne tai väri liikkuu tilassa, kuinka paljon tilaa se vie? Tutkimus tilan näkökulmasta opettaa kuinka esimerkiksi näyttelijöitä liikuttamalla koko tila muuttuu ja kuinka ulkopuolelta voi tuntea tilan tasapainon ja epätasapainon muutokset.

Opetukseen kuului runsaasti objektimanipulaation harjoittelua ja point fixin laittamista käytäntöön. Harjoittelimme liikkumista rakennelmien, pitkien kuminauhojen, puukeppi- en tai bambutikkujen kanssa, yleensä ryhmissä opetellen hengittämään ja liikkumaan yhdessä. Oivalsin, että objektimanipulaatiossa tai tilan käsittelyssä esiintyjän on seurattava impulssiensa liikettä. Manipuloidessa objektia tai luodessa tilaa toisen esiintyjän ympärille sisäinen liike peilaa aina ulkoista tilaa. Koen, että jokainen tila näkyy kehon volyymissä ilmaista eli toisin sanoen on pystyttävä kantamaan tilanne sekä siitä oikeutetusti seuraavat reaktiot. Objektimanipulaation kautta on mahdollista löytää liikkeeseen herkkä, abstrakti laatu, jossa ajan merkitys muuttuu tai jopa pysähtyy. Kokemukseni mukaan parhaimmillaan tämänkaltainen työskentelytapa, esiintyjien välinen kuunteleva ja keskittynyt manipulaatio, lähestyy taikaa.

Kun asetin rakennetut muodot liikkeeseen yhdessä kehon kanssa, opin ymmärtämään kolmea näyttämöä hallitsevaa suuntaa. Vertikaalin, horisontaalin ja diagonaalin kolmi-naisuudessa jokainen suunta sisältää draamaa jo itsessään. Muodoilla ja variaatioilla, sekä tasapainolla ja epätasapainolla leikkiminen on yksinkertaisuudessaan jo todella kiinnostavaa. Koen vastakohtien, sekä mustan ja valkoisen suhteen, niiden välisen “push-and-pull” liikkeen olevan aina kehitettävissä uuteen muotoon. L.E.M – tyyppises-sä työskentelyssä on havainnoitava todellisuutta äärimmäisellä herkkyydellä ja valittava yksi asia tutkimuskohteeksi. Selkeä kohde yksinkertaistaa ja auttaa kiteyttämään tai-teen sanomaa. Mielestäni vastaavanlaisessa poikkitaiteellisessa työskentelyssä yksin-kertaisuus on avaintekijä, sillä *less is more*.



Kuva 4. L.E.M:in lopputyönä rakentamani muoto, jonka inspiraationa toimi jumissa olemisen tunne. Mallina Madeleine Baghurst.

3 ESITYKSEN RAKENTAMINEN MUOTO EDELLÄ

esityksen rakentaminen muoto edellä tarkoittaa esityksen työstämistä rakenne, materiaali tai työskentelytapa edellä. Saana Lavaste (2015, 43) avaa työtapoja eri lähtökohdista kirjassaan *Avoin näyttämö - käsikirja teatterin uudistajille*. Lavasteen mukaan draama, eli näyteltäväksi tarkoitettu teksti, on nykyteatterissa saanut rinnalleen post-dramaattisen teatterin, joka ei sitoudu näytelmäteksteihin tai lineaariseen aikakäsitykseen. Näin ollen esityksen lähtökohtana voi olla aihe, paikka, metodi, tyyllisuunta, tutkimuskysymys, yhteisö tai interaktiivisuus.

Tietoni esityksen rakentamisesta muoto tai aihe edellä pohjautuu kokemukseeni. Teatterikoulussa meille annettiin viikottain otsikko, jota lähteä työstämään devising-tekniikalla ryhmän kanssa. Valmistimme esitykset improvisaatiopohjaisesti eli toisinsanoen tekemällä ja kokeilemalla vaihtoehtoja niin kauan, kunnes oikea ratkaisu esitykseen löytyi. Lavaste kirjoittaa aihelähtöisen työtavan vahvuuden olevan moniäänisyys ja tästä olen samaa mieltä. Työskentely muoto- tai aihe edellä haastaa teatterin totut roolit ja vaatii työryhmältä paljon luottamusta ja kärsivällisyyttä. Sen vahvuus on kuitenkin improvisaatioista nouseva uusi materiaali, joka synnyttää tuoreen, työryhmän itsensä näköisen lopputuloksen.

Haasteena tässä työtavassa on jatkuva epävarmuuden sietäminen ja materiaalin tuottaminen päivästä toiseen. Siri Kolun artikkeli *Minä, John Cage ja Devising* (2012) on tärkeä työkalu, jonka usein tuon mukanani ryhmätyöskentelyyn ilmapiiriin ja työskentelyyn luomiseksi. Kokemukseni mukaan tässä artikkelissa on jotain jokaiselle ja se sanallistaa ryhmälähtöisen työskentelyn keinoja ymmärrettävään muotoon. Yksi Kolun artikkelin rakkaimmista säännöistä minulle on ”*There are no mistakes. There is only make*”. Luomistyötä sekä materiaalin jatkuvaa tuottamista esitystä varten on tehtävä huonommuuden tunteesta välittämättä. Vaatii voimaa puskea eteenpäin arvottamatta työtään tai kääntymättä turhaan keskustelemaan analyysiin. Satunnaiset virheet sekä turhautuminen kuuluvat prosessiin, ja niiden kautta saattaa löytyä koko esityksen ydin.

Uskon niin aihe- kuin ryhmälähtöistä työskentelyä helpottavan yhden henkilön valitseminen vastuuseen. Tämä henkilö on yleensä ohjaaja, jonka visioon koko työryhmä luottaa ja joka tekee viimeiset taiteelliset päätökset. Vaikka pidän työskentelystä ilman rooleja, koen yhden vastuuhenkilön olevan tarpeellinen, sillä taiteellisia vaihtoehtoja ja henkilökohtaisia preferenssejä on loputtomasti. Kun yksi henkilö valitaan tekemään

lopullinen päätös, se selkeyttää koko työskentelyä ja säästää aikaa valta- ja mielipidetisteluilta ryhmän sisällä.

Anne Bogart (2004, 56) kirjoittaa muodosta tulevan säiliön, jonka sisällä näyttelijä voi löytää loputtomasti variaatioita ja tulkinnan vapautta. Ajattelen, että tämä säiliö on kuin etapit reitin varrella: sovitut raamit tuovat turvaa mutta matkalla etapilta toiselle voi kokeilla uutta. Tiettyjen raamien sisällä on turvallista syventää tutkimusta, toisinaan mennä alkuperäisestä suunnitelmasta ohi ja palata takaisin uuden tiedon kanssa.

Dokumentaariseen materiaaliin tai vaikkapa tieteelliseen tutkimukseen perustuvaa esitystä rakentaessa klassisen draaman lainalaisuudet eivät päde. Omassa taiteellisessa näkemyksessäni, olen kiinnostunut teatteriesityksen rakentamisesta nimenomaan aihe tai tutkimuskysymys edellä. Uskon tämän kumpuavan mieltymyksestäni liikkeeseen ja keholliseen ilmaisuun, joita käyttämällä esityksen rakentamisessa korostuu toiminta ja tunnelma. Haluan tehdä teatteria, jossa ilmaisu on universaalia eli katsoja pystyy ymmärtämään näkemäänsä vaikkei puhuisi esityksessä käytettävää kieltä. Haluan kutsua katsojan tuntemaan ja kokemaan, sekä antaa vapauden tulkita esitystä omalla tavallaan.

Post-dramaattinen, kokeileva esitys voi löytää rakenteellisen muotonsa tutkittavasta materiaalista. Valittu materiaali ehdottaa tiettyä maailmaa, jota tutkimalla voi löytää täysin uusia reittejä esityksen rakentamiseen. Uskon että luottamalla intuitioonsa ja systemaattisesti sitoutumalla valitsemaansa lähtökohtaan, teatteritaiteilija tekee työtään vilpittömyydellä ja hellittämättömyydellä. Jokaiseen luovaan työhön kuuluu epävarmuuden sietämistä, mutta olemalla siitä tietoinen ja valmis joustamaan, taiteilija jaksaa työskentelyn läpi paremmin. Vaatii rohkeutta heittäytyä tuntemattomalle polulle mutta kokemukseni mukaan tämä rohkeus johtaa innovatiiviseen, ennennäkemättömään oppimisprosessiin. Ensimmäinen intuitio on yleensä se oikea. Mielestäni uutta teosta luodessa on edettävä vaihe kerrallaan ja tehtävä parhaansa annetuissa olosuhteissa.

3.1 Abstraktin ilmaisun kiinnostava ulottuvuus

École Jacques Lecoqilla on peruuttamattoman suuri vaikutus työhöni taiteilijana. Pariisilainen teatterikoulu auttoi minua erikoistumaan fyysiseen teatteriin, mutta sain kahden vuoden aikana vielä enemmän työkaluja, kuin mitä olin odottanut. Opin valtavasti näyttelijäntyöstä ja teatterin eri tyylilajeista sekä löysin uusia puolia itsestäni; ilon visu-

aalisen taiteen rakentamiseen, ymmärryksen tilan hahmottamisesta sekä intohimon abstraktiin ilmaisuun.

Matkani abstraktin ilmaisun ymmärrykseen alkoi elementtien opettelusta koulun ensimmäisenä vuotena. Luonnon neljä elementtiä synnyttävät vahvoja mielikuvia ja tuovat mukanaan niille ominaisen rytmin. Missä kehon osassa mikäkin elementti sijaitsee? Elementit avaavat ymmärrystä eri laaduista liikkeessä. Esimerkiksi jos pyydän näyttelijää saapumaan tilaan tulena, on hänen kehossaan välittömästi tulen väkivaltainen laatu.

Jokaiselle Lecoqin opiskelijalle annetaan kotitehtäväksi paistaa kananmuna pannulla tai tutkia veden kiehumista kattilassa. Näitä ilmiöitä havainnoimalla opin tutkimaan todellisten materiaalien rytmiä ja niiden siirtämistä kehoon. Jokaiseen materiaaliin sisältyy ominainen laatu, jota on mielenkiintoista katsoa kehollistettuna versiona: miten ihmisen fysiikka ja toiminnot muuttuvat hänen käyttäessään liikkeen mielikuvana rikkoutunutta lasia, happoa tai vaikkapa venyvää kumia? Mielikuvasta syntyvä laatu voi olla suurta ja ulkoista tai pienenpienää ja sisäistä, joka välittyy ulospäin vain katseen läpi. Liikkeen laatu tuo esiintyjän kehoon välittömästi jotain uutta ja outoa, joka kiehtoo katsojaa. Mielikuvat materiaalista tarjoavat mahdollisuuden uusiin löytöihin sillä harvoin näyttelijöiden havainnot ja kehollistetut versiot materiaaleista ovat samankaltaisia. Materiaalien ja elementtien kehollistaminen on alkusoitto dynamiikan havainnointiin ja muuntamiseen. Kun dynamiikka opitaan tunnistamaan, on se mahdollista siirtää kehoon.

Kehon abstraktilla ulottuvuudella tarkoitan tapoja kehollistaa musiikkia, maalaustaidetta, kirjallisuutta, runoutta, sarjakuvia tai arkkitehtuuria. Pienemmiksi pilkottuina nämä ovat valoja, ääniä, värejä, materiaaleja ja tiloja. Miten löytää tietyn teoksen laatu ja dynamiikka, ja kuinka tuoda se lavalle esittävän taiteen muodossa? Teatterikoulun abstraktin ilmaisun jaksossa käsittelimme värioppia liikkeen lähtökohdasta, joka oli kaltaiselleni visuaaliselle ihmiselle tajunnanräjäyttävää. Ymmärsin kuinka lähellä värit ja elementit ovat toisiaan, esimerkkinä punainen väri. Sen dynamiikka on hyvin lähellä tulta. Kehollistettuna punainen on kestoaltaan lyhyt ja tietyn ajan jälkeen väri katoaa; näyttelijä pystyy fyysistämään tätä väriä vain hetken, jonka jälkeen hänen fyysinen representaationsa ei ole *juste*. Kuten elementeillä ja materiaaleilla, myös jokaisella värillä on oma laatusa, nopeutensa ja rytminsä. Näin ollen ne ehdottavat tietynlaista kestoja ja suuntaa, horisontaalia tai vertikaalia liikettä.

Muita taidemuotoja muuntaessa esittäväksi taiteeksi olen oppinut että työhön vaikuttaa eniten oikean tilan löytäminen. Mikä on käsillä olevan teoksen tila: onko se pieni, suuri, sulkeutunut vai avara? Miten tilaa käytetään ja mikä teoksen sisällä antaa liikkeelle suunnan? On tutkittava alkuperäisteosta tarkasti, esimerkkinä maalaustaiteessa mietittävä värien sävyjä. Monetin teosten läpikuultavat sävyt eivät ole dynamiikaltaan samanlaisia kuin Dalín tummanpuhuvat, synkät värit. Taidemuodosta riippumatta on selvitettävä, mitkä ovat tämän käsillä olevan teoksen materiaalit, värit ja valot? Mikä on sille ominaista tai mikä toistuu?

Abstraktissa ilmaisussa kokemukseni mukaan on löydettävä suuri herkkyyks (ransk. *Sensibilité*) ja kuuntelu näyttelijöiden kesken. Miten ensemble käyttää tilaa ja mikä on tila näyttelijöiden välillä? Koen kyseen olevan rytminvaihteluista ja liikkeen varioinnista ryhmän sisällä. Alkuperäisteoksen voi jakaa pienempiin osiin niin, että osa näyttelijöistä kuvaa tiettyjä kohtia ja osa taas toisia. Variaatiota yhteisessä liikkeessä voi luoda erilaisilla tasoilla, rytmin vaihteluilla, liikkeen vastakkaisilla suunnilla tai sijoittamalla näyttelijät epätasapainoon tilassa. Mielestäni ryhmänä tai ensemblena rakennettava abstraktio lähestyy tyyliltään antiikin kreikan tragediaa, sillä kyse ei ole yksilöistä vaan ryhmästä, joka yhdessä hengittäen ja liikkuen vaikuttaa yhtenäiseltä, yhdeltä henkilöltä. Suuri kysymys kuuluukin, kuinka löytää keinot luoda teos yhdessä ryhmänä? Abstraktion rakentaminen suuren ryhmän kanssa voi olla haastavaa, sillä taiteelliset mielipide-erot nostavat päätään tässä tyylilajissa.

Uutta taiteellista työtä lähestyessäni palaan aina tekniikkaan todellisuuden havainnoinnista. Mielestäni uuteen teokseen on suhtauduttava tutkimuskohteena ja tarkkailtava sen ehdottamaa maailmaa. Mikä teoksessa hallitsee? Mikä sen pohjimmainen ominaisuus, dynamiikka, on? Lähtökohta toimii ikään kuin ohjaajana, jota lähdetään seuraamaan. Toisinaan ohjaajan ehdotus toimii ja toisinaan on hedelmällistä tehdä sitä vastaan. Kokemuksesta tiedän että on tärkeää hyväksyä ideoiden olevan vain ideoita, jotka eivät välttämättä toimi käytännössä: ideat on kokeiltava läpi ja tunnustettava kokemuksen kautta toimivatko ne oikeasti. Toisinaan on hylättävä ideansa, tapettava omat "darlingsinsa" jotta luomistyö pääsee eteenpäin kohti totuutta eli toimivaa ja todellista ratkaisua.

Seuraavissa kappaleissa avaan omia kokemuksiani esityksen rakentamisesta muoto edellä. Avaan kahta produktiota, joihin olen luonut keholliseen ilmaisuun nojaavan esityksen. Minimal-teoksessa loin tiimin kanssa fyysisen teatterin keinoin performanssin, joka pohjautui Jackson Pollockin maalaukseen *The Deep*. Tyttö ja tanssiva karhu -

produktiossa toimin ohjaajana, ja esityksen lähtökohtana oli alkuperäinen kappale. Eritellen produktioiden työvaiheita ja -tapoja sekä avaan alkuperäisen materiaalin vaikutusta esitysten taiteellisiin lopputuloksiin.

3.2 Minimal ja Jackson Pollock: The Deep

LeCoqin teatterikoulu tekee toisinaan yhteistyötä pariisilaisten museoiden kanssa. Meidän vuosikurssimme pyydettiin mukaan yhteistyöhön Pariisin modernin taiteen museon Centre Georges Pompidoun kanssa. Tehtävämme oli luoda liiketeoksia, jotka vastaavat museon maalauksia tai veistoksia, yleisölle avoimeen iltaan helmikuussa 2018. Tämä työ oli minulle tärkeä oppimiskokemus ja uskomaton mahdollisuus päästä esiintymään Pompidou'hun. Oman työni ja ryhmäni liiketeoksen muodon saneli toisto ja taistelu.

Työ alkoi tammikuuisena tiistai-aamuna, jolloin pääsimme Pompidou'n viidenteen kerrokseen tutustumaan taideteoksiin. Mielenkiinnonkohteiden perusteella meistä muodostettiin pienryhmiä, jotka aloittivat liikkeellisen teoksen luomisen. Valitsin Jackson Pollockin "The Deep" – maalauksen. Se on henkeäsalpaava, mustavalkoinen, kontrastinen maalaus upealla syvyydellä – teoksessa on ikään kuin aukko toiseen ulottuvuuteen. Oli sopivan suuri haaste kehittää liikettä vastaamaan alkuperäisteoksen äärettömyyttä. Sain kolmen hengen tiimin, jossa yhteistyö ja kommunikaatio toimivat loistavasti, työstimme liiketeosta vapaa-iltoina koulullamme, toisinaan Pompidou'n museoon ja alkuperäisteokseen palaten. Opettajat tulivat toisinaan katsomaan työtämme ja antamaan siitä palautetta. He eivät puuttuneet työmme valintoihin vaan kaikilla mahdollisilla keinoilla työnsivät meitä pidemmälle fyysisessä ilmaisussamme.

Ymmärsin, että vastaavanlaista liiketeosta rakentaessa on tärkeää olla ehdottoman selkeä. Olimme koulussa oppineet fyysistämään eri materiaaleja, elementtejä ja värejä, joiden käytössä on oltava tarkka jotta yleisö voi tunnistaa nämä elementit. Havainnoimme alkuperäisteosta tarkasti ja ymmärsimme sen mustavalkoisen vastakkainasettelun olevan taistelunomainen. Seurasimme tätä intuitiota ja näyttämötaistelun kautta löysimme liiketeoksen teemat: elastisuuden, jännitteen ja väkivallan. Rakensimme teoksen äänimaailman teemoista nousseilla kimakoilla taputuksilla ja läpsyillä.

Tämänkaltaista performanssia rakentaessa esiintyjien välinen kontakti ja sen sisältämä impulssi-toiminta-reaktio - ketju on aina perusteltava. On palattava konkretiaan ja ky-

symykseen siitä, mikä aiheuttaa liikkeen. Tanssitaustani nosti luomistyössä päätään ja nautin valtavasti teoksen koreografisoinnista tiimin kanssa. Jokainen toiminto oli suurennettava ja vietävä loppuun, artikuloitava selkeästi yleisöä varten. Teemamme, äärettömyys, alkoi valjeta toiston kautta; lopulliseen rakenteeseen loimme sarjan, jota toistimme varioiden kolme kertaa. Alkuperäisteoksen saturoidut sävyt toimimme kehoon tarkkuudella, tiukoilla suunnanvaihtoilla ja yllättävillä elementeillä kuten nostoilla. Loppukohden oli tärkeää yksinkertaistaa työmme jälkeä, sillä jälleen kerran *less is more*.

Olen tästä kokemuksesta todella kiitollinen. Esitimme performanssin noin 15 kertaa kyseisen illan aikana ja vastaanotto oli lämmin. Museo oli täynnä ihmisiä ja työtämme kehuttiin ylitsevuotavasti. Opin myös, että performanssin päätteeksi on kohdattava yleisö ja annettava heidän kiittää esiintyjää kokemuksesta. Tällainen työ, jossa dynamiikkaa muunnetaan taidemuodosta toiseen, on minusta valtavan inspiroivaa. Toivon saavani tehdä vastaavanlaista luomistyötä myös tulevaisuudessa.



Kuva 5. Jackson Pollock: The Deep.

3.3 Tyttö ja tanssiva karhu

Tyttö ja tanssiva karhu oli taiteellinen opinnäytetyöni. Ohjasin, dramatisoin ja tilasuunnittelin esityksen helmi-maaliskuussa 2019 Helsingin Kellariteatterille. Esitys pohjautui Kaj Chydeniuksen säveltämään ja Marja-Leena Mikkolan sanoittamaan samannimiiseen kappaleeseen. Keskusteltuani heidän kanssaan sain oikeudet moderniin näyttämöversioon, jossa minulle oli tärkeää tyylipuhtaus ja alkuperäisteoksen kunnioittaminen. Esityksen muodon saneli valssin rytmi ja tekstissä toistuva kontrasti.

Tyttö ja tanssiva karhu on sävelletty valssiksi, joka kertoo tarinan työstä, joka rakastuu tanssivaan karhuun ja karkaa sirkuksen mukaan viettämään kiertävää elämää. Tyyllilajiksi valitsin draaman, musiikkia ja visuaalista taidetta sisältäen, nojaten fyysiseen teatteriin sekä tutkimukseen commedia dell'arten perinnöstä.

”Balladissani on kysymys taiteesta ja elämästä taiteelle synkkinäkin aikoina, loputtomasta tiestä tulen ja sauhunkin läpi, rakkaudesta mutta myös kärsimyksestä ja kuolemasta: veitsi tytön kädessä ja karhun huulilta juoksevat punaiset pisarat ovat symboleita, joiden väkevyyttä Kaj Chydeniuksen sävellys ilmentää loistavasti.” - Marja Leena-Mikkola, sähköpostin välityksellä 11.2.2019.

Esityksen maailma oli kiertävä teatteri ja sen tekijät, taiteilijat jotka kulkevat kylästä kylään jakaen iloa ja ihmetystä. Commedia dell'arte ja sen historia on rikas aarrearkku. Antauduin työryhmän kanssa tämän tyyllilajin naurettavuudelle ja monipuolisuudelle sekä yhteiskunnan epäkohtien kritisoinnille. Miten kiertävän teatterin perintö näkyy nykypäivänä kulttuurissa? Valitsin ensembleksi monipuolisen joukon näyttelijöitä, joista jokainen omalla ainutlaatuisuudellaan toi näkökulmaa kokonaisuuteen. He esittivät itsemuodostunutta taiteilijaperhettä, joka kiertää yhdessä loputtomalla tiellä rakkaudesta teatteriin ja taiteeseen.

Esityksen muotoon vaikutti eniten alkuperäiskappaleen rytmi, valssi. Valssin rytmi antoi lähtökohdan liikkeelle ja näin ollen täytti koko köyhän teatterin periaatteella rakennetun esityksen. Ohjasin näyttelijät liikkumaan tilassa valssin rytmiin, luoden jatkuvan pyörteen kiertävän elämän kuvaukseksi. Liikkeessä kiinnostavaksi osoittautui sen varioiminen ja rytmin vaihtelut. Tyyllilaji salli liikkeeseen kuuluvat pysähdykset ja kiihdytykset sekä näyttelijöiden ilmaisun varioinnin suhteessa toisiinsa. Pyörteellä saimme kuvattua eteenpäin kulkevaa voimaa, sitä miten kaikesta huolimatta elämä jatkuu ja show must go on.

Toinen muotoon vaikuttava tekijä, oli tekstin tarjoama ja siinä useasti toistuva lause, mikä on raskasta ja mikä keveää. Tätä kontrastia tutkimalla löysin esityksen sisällön muutkin olennaiset vastakohdat: uusi – vanha, yksin – yhdessä, keveys – raskaus. Havainnoimalla näitä tekijöitä, ymmärsin esityksen tarvitsevan materiaalin, joka korostaa tätä kontrastia. Valitsin sen toteuttamistavaksi visuaalisen taiteen saippuakuplien muodossa. Saippuakuplat ovat katutaiteilijoiden klassista antia. Minulle ne ilmentävät äärimmäistä keveyttä ja iloa, kuten myös rakkautta: kauneutta, joka voi poksahdtaa hetkenä minä hyvänsä. Lisäksi kuplat oikein valaistuna loivat tilaan värien monipuolisen spektrin, joka sopii loistavasti tähän kertomukseen inhimillisten tunteiden kirjosta ja erilaisuuden rikkaudesta.

Alkuperäisteos on kerroksellinen ja täynnä tulkintaa. Sain idean sen siirtämisestä esitysmuotoon vuonna 2015, josta asti olin alitajuisesti työstänyt esitystä. Ohjaajana minulla oli monia tarkkoja visuaalisia kuvia jotka halusin toteuttaa, mutta myös joustovaraa yllätyksille, joita ryhmälähtöinen prosessi aina sisältää. Ohjasin teosta viikko ja kerros kerrallaan, matkaten syvemmälle teoksen ytimeen. Prosessi sisälsi minulle ohjaajana melkoisen metatason sillä kävin läpi syviä keloja siitä, miten olen päätenyt tähän pisteeseen ja miksi teen teatteria työkseni. Opin jälleen kerran uutta ja tämän produkti-
on kautta ymmärrän selkeämmin taiteen tekemisen tärkeyden, kaikessa sen raskau-
dessa ja keveydessä.

Dramatisoituani tekstin, siitä kehittyi 13 kohtauksen kokonaisuus. Takanani oli Helsingin Kellariteatterin suuri joukkue; 10 näyttelijää, kaksi tuottajaa, kaksi puvustajaa, äänisuunnittelija, valosuunnittelija, graafinen suunnittelija sekä kaksi dramaturgia, jotka työstävät esitystekstiä kanssani sekä toimivat viisaina silminä niinä hetkinä, kun aloin sokeutua työlleni. Sain rakentaa kauniita lavakuvia kuten hetkiä, joina aika pysähtyy sekä ohjata nopeaa liikettä hetkiin, kun vuodet vierivät vauhdilla eteenpäin. Koko teos taikatemppuineen ja saippuakuplineen oli omaa estetiikkaani. Olen todella ylpeä koko työryhmästä sekä kiitollinen saatuaani vihdoin siirrettyä tämän esityksen yleisön eteen. Tyttö ja tanssiva karhu - esitys on meidän ja aikamme näköinen, ylistys taiteelle ja kiertävälle elämälle, erilaisuudelle ja rakkaudelle.

4 JOHTOPÄÄTÖKSET JA TULEVAISUUS

4.1 Väripaletti ja esittävän taiteen erityispiirteet

Ajattelen, että jokainen teatterintekijä kantaa mukanaan omaa kulttuuriensa, historiaansa ja kokemustansa. Näistä rakentuu väripaletti, jonka tuo aina mukanaan luovaan työhön. Kansainvälisissä produktioissa työskennellessäni aloin tunnistamaan erilaisten väripalettien dynamiikkaa. Esimerkiksi istuessani israelilaisen ystäväni Talin vieressä L.E.M.in ateljeessa, katselin kuinka Tal teki työtään valtavalla intensiteetillä ja hänen kulttuuristaan kumpuavilla sävyillä, omalla dynamiikallaan. Voisin käyttää hänen töitään inspiraationa omissani, sillä teoksistamme ei kuitenkaan koskaan tulisi samanlaisia. Palattuani hektisestä Pariisista Suomeen löysin rauhan ja lempeyden itseäni kohtaan. Opin syleilemään mukamani kulkevaa pohjoisen dynamiikkaa: kunnioittavaa hiljaisuutta, rakkautta ympäristöön ja kovan työnteon etiikkaa. Tal sanoi monesti pitävänsä työskentelystä kanssani, sillä *“Sinä et puutu ennen kuin sinulla on oikeasti jotain sanottavaa”*. Jälkeenpäin tunnistin tämän piirteen hyvin suomalaiseksi. Omaan väripalettiini kuuluu Lecoqin monipuolinen tekniikka, pedagoginen osaaminen, tanssi, musiikki, visuaalinen taide, sekä huumorintaju ja melankolia.

Eri maalaisten artistien paletteihin kuuluu heidän kulttuurinsa ominaisia värejä ja piirteitä, kuten myös kommunikaation ja työnteon tapoja. Toivon tulevaisuudessa löytäväni keinoja hyödyntää näiden piirteiden potentiaalia kokonaisvaltaisemmin, käyttää niitä prosessissa sekä tuoda ne esille työn lopputuloksessa. Haluan viedä teatteria kohti moniaistillisempaa ja helpommin lähestyttävää muotoa, jaettua kokemusta yleisön kanssa. Teatteri on erityinen taidemuoto, sillä tavanomaisesti sitä tehdään ryhmässä ja ryhmätyöhön sitoutuminen vaatii uskallusta, luottamusta ja kärsivällisyyttä. Turun Taideakatemian teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutus on opettanut minulle miten suuri vaikutus pedagogialla on ryhmän kykyyn työskennellä ja viihtyä yhdessä. Ohjatessani lähestyn teatteria nautinnon ja lempeyden kautta, opettajana tutkin tasapainoa kurinalaisen Lecoq-pedagogiikan ja kasvatustieteellisen yleispedagogiikan välillä.



Kuva 6. Tyttö ja tanssiva karhu, Helsingin Kellariteatteri. Kuva: Liisa Mustakallio.

Tyttö ja tanssiva karhu -esityksessä, halusin tuoda ryhmälähtöisen työskentelytavan konkreettiseksi osaksi lavakuvaa. Tästä syystä ohjasin näyttämölle nuotion edustamaan yhteistä prosessia ja yhdessä rakennettua taiteellista lopputulosta. Jokainen ryhmän jäsen tuo mukanaan oman panoksensa, oman puunsa yhteiseen nuotioon. Teatteriteoksen rakentaminen sovitusta kehyksestä käsin ryhmälähtöisesti, yhdessä tutkivasti työskennellen, on mielestäni antoisaa. Hyvä prosessi näkyy lopputuloksessa: jokaisen tekijän kädenjälki erottuu tehden työstä monitasoisemman kuin yhden ihmisen visiota piiruntarkkaan noudattaessa. Monta päätä yhteisen asian äärellä on mielestäni aina parempi vaihtoehto, kuin vain yksi pää ja yksi mielipide.

Olen tutkinut Anne Bogartin ajatusta päättäväisyyden väkivallasta (2004, 55) ja löytänyt siitä laadun, jota viljelen työssäni. Päättäväisyys on eteenpäin vievää voimaa, periksiantamattomuutta. Kun produktioissa eteen tulevat ne väistämättömät hetket, jolloin ryhmän usko tekemiseen alkaa hiipumaan, ohjaan koko työryhmän esittämään lapsia. Lapset ovat ulospäin suuntautunutta, sensuroimatonta energiaa, artisteja jo itsessään! He eivät arvota tekemisiään oikeaksi tai vääräksi. He leikkivät ja pitävät hauskaa, antavat tunteiden tulla ja oppivat aikuisia imitoimalla. Palaan usein lasten energian laatuun ja vilpittömyyteen saadakseni ryhmän, kuten myös itseni, lopettamaan hulluimpien

ideoidemme sensuroinnin. Päättäväisyys laatuna, hellittämättömyys ja uskominen itseensä vaikeinakin aikoina ovat mielestäni tavoittelemisen arvoisia kultakolikoita.

Lähestyn näyttelijäntyötä liikkeellisestä, toiminnallisesta näkökulmasta ja ajattelen näyttelijäntyössä tärkeää olevan “miten” tekee eikä “mitä” tekee. Kun fyysiseen näyttelijäntyöhön viitataan, siihen kuuluu useammin termi “play” kuin “act”. Play kuvaa tarkemmin työn leikkisää laatua. Taituruus, vilpittömyys, oman kehonsa ja läsnäolonsa omistaminen ovat minusta hyvän näyttelijän piirteitä. Mielestäni näyttelijä lähestyy näyttelijäntaitteen ydintä, kun hän oppii hyväksymään itsensä kaikissa puutteissaan ja vahvuuksissaan, pystyen leikkimään vioillaan ja ominaisuuksillaan.

Nautin valtavasti tanssiesityksien katsomisesta, mutta esittävässä taiteessa liikkeeseen on liitettävä näkökulma ja sanoma. Huomaan ohjaavani lavalle hetkiä, joiha esiintyjä pysähtyy ja antaa yleisön nähdä hänen tunteensa tai ajatuksensa, paljastaen oman inhimillisyytensä, kehon pienten liukahdusten viestiessä hänen sisäistä maailmaansa. Ohjaan näitä hetkiä koska haluan teatterissa nähdä pohdintaa inhimillisyyden keskeisistä kysymyksistä. Teatterin tehtävä on herättää uusia näkökulmia ja ravistella yleisön maailmankuvaa. Ihminen, yhteiskunta, historia, tiede ja ilmiöt ovat täynnä teemoja, joita ammentaa taiteeseen.

Hienoimmaksi esittävässä taiteessa koen niiden erityispiirteiden käytön, joita oikeassa elämässä ei pysty manipuloimaan. Aika käsitteenä on näistä suurin, miten aikaa voi liikkeen keinoin kiihdyttää, hidastaa tai pysäyttää. Voin taivuttaa sen tottelemaan haluttua aikakäsitystä, vuosien vierimistä tai paluuta johonkin tiettyyn muistoon. Luodakseni tämän illuusion, tutkin ajan muuntamisen mahdollisuuksia esimerkiksi tilan ja point fixin keinoin. Myös nukke- ja objektiteatterin kautta on mahdollisuus luoda tätä erilaista aikakuvaa sekä rakentaa fantasiamaailma, jossa kaikki on mahdollista.

Teatterin eri tyyllilajien avulla voin esityksessä korostaa haluttua näkökulmaa. Bouffoni- en tai klovni- en kautta voin tehdä yhteiskuntakriittisen esityksen. Miimillä voin rakentaa illuusion jostakin, joka on olemassa vain esiintyjän mielikuvituksessa. Tanssilla ja liikkeellä on voima kuvata tunteita paljon alkukantaisemmin kuin sanoilla. Musiikin syvyydellä on loputtomat mahdollisuudet kuvata tunnelmaa, paikkaa tai sielun maisemaa. Valon suunnan ja värin vaihdoksilla minkä tahansa luodun tilanteen tai illuusion voi kääntää pääläelleen. Lavastuksella ja puvustuksella voi luoda kokonaisuutta uskottavammaksi, syventää sitä tarkoilla yksityiskohdilla tai haastaa täysin tiukalla kontrastilla. Lopuksi vielä tärkein kaikista, tila, joka tarjoaa loputtomasti vaihtoehtoja jo itsessään

sekä mahdollisuuksia kaiken muun korostamiseen. Yhdessä eri osa-alueista kasvaa teatteria, jonka yhdistävä tekijä on sitä näkemään ja kokemaan saapuva yleisö.

4.2 Niskala – metodia kehittelemässä

Niskala – metodi on tekniikka, jota aloin kehittelemään teatterikoulussa rakentaessani naamioita ensimmäistä kertaa. Olen vieläkin lumoutunut naamiotyöskentelystä, varsinkin larvaalinaamioiden kanssa. Larvaalinaamiot ovat kummallisia ja mielikuvituksellisia naamioita, joissa yksi muoto korostuu yli muiden. Yksi määrittelevä muoto voi olla esimerkiksi valtava pää tai otsan ja leuan yhtenevä diagonaalinen suunta.

Larvaalinaamioiden kanssa työskennellessä, esiintyjän fysiikka rakentuu naamiossa hallitsevan piirteen pohjalta. Niskala - metodi hyödyntää tämän hallitsevan piirteen tekniikkaa fyysisen hahmon luomiseen. Kehittäessään hahmoa, entä jos näyttelijä rakentaisi samanaikaisesti sille naamion? Hahmon naamio voisi muodoltaan olla millainen vain: realistinen, jokin hallitsevan piirteen sisältävä tai täysin oman mielikuvituksen tuotos – tässä tekniikassa yleisö ei koskaan tulisi näkemään sitä. Naamion rakennettuaan, näyttelijä etsii oikean fysiikan joka toimisi naamion kanssa. Hän tarvitsisi tähän harjoituksia, joissa käyttää apuna muiden näyttelijöiden tai ohjaajien ulkopuolisia silmiä tietääkseen, mikä fysiikka naamion kanssa toimii. Kun oikea fysiikka olisi löytynyt, näyttelijä voisi riisua naamion mutta pitää hahmon fyysisen muodon kehossaan.

Metodin tarkoitus on toimia konkreettisena tapana erotella näyttelijän oma fysiikka hahmon fysiikasta. Kehittelin tämän metodin, sillä haluan rakentaa fyysisiä hahmoja erinomaisuudella. Niskala-metodi on keino lähestyä hahmonrakennusta täysin ulkoisista lähtökohdista ja samalla tutkimus siitä, miten syvälle ja miten tarkaksi roolihahmon fysiikan voi rakentaa. Olen kyllästynyt inhorealismiin ja hahmoihin, jotka on rakennettu liian lähelle esiintyjää itseään. Haluan nähdä lavalla fyysisen metamorfoosin: tuntemattoman ja tuoreen hahmon, jonka kehonkieltä on kiehtovaa katsoa.

Rakennetun naamion on oltava laadultaan erinomainen, Ariane Mnouchkine toteaa että huonosti rakennetut naamiot tappavat näyttelijän työn sen katalysoimisen sijaan. Mnouchkinen mukaan naamioteatterin tehtävä ei ole selventää hahmon sisäistä maailmaa, vaan ulkoista olemusta: mikä on hahmon paikka maailmassa ja miten hänet nähdään yhteiskunnassa (2007, 121). Mielestäni naamioteatteri on loistava keino oppia

hengityksen tärkeyttä, artikulaatiota ja toimintojen rytmittämistä. Sen kautta pääsee kiinni itse toimintaan ja oppii kuinka koomista yksinkertaisuus toisinaan on.

Uskon olevani jonkin jäljillä tässä tutkimuksessa, mutta tarvitsen aikaa ja resursseja metodin kehittelyyn. Voisin aloittaa käytännön tutkimuksen rakentamalla itse naamioita tulevaisuudessa luodessani hahmoja. Jos rakentaisin jokaiselle hahmolleni naamion, ehkä vuosien saatossa naamioista kertyisi suuri seinäkollaasi. Tämän ulkoisen tekniikan kautta voisin palata hahmoihin milloin vain tai vähintään ihailla kasvattamaani koelmaa vanhalla iällä.

4.3 Teatteri on pilvenpiirtäjä

Kirjansa *Tip of the tongue* alkusivuilla Peter Brook kirjoittaa neanderilaisen ihmisen pyrkimyksestä kommunikaatioon. Jo ensimmäisissä kommunikaation muodoissa, ihminen haki tapaa ilmaista hyvä ja ei hyvä. Kun ihminen ymmärsi, että näiden välissä on monta muutakin tasoa, hyvä ja ei hyvä muuttuivat merkitykseltään kohti termejä paremmin ja huonommin, joita käytettiin ilmaisemaan rohkaisua tai vihaa ja epätoivoa.

Ilmaisut paremmin ja huonommin ovat läsnä aina toimintaa arvioitaessa, ne ovat suuria evoluution ja kehityksen taustatekijöitä. Brookin mukaan niistä kehittyi ikään kuin tikkaat, joiden kautta ihminen oppi ymmärtämään moraalialia ja Brook vertaa näitä tikkaita nyky maailman pilvenpiirtäjiin. Toisinaan hissi toimii, mutta yleensä huipulle on kiivettävä hieä säästelemättä. (2017,13.)

Ystäväni Michaelin pariisilaisen asunnon seinällä on lainaus: *"There's no elevator to success. You have to take the stairs."* Näin tämän lainauksen ensimmäistä kertaa luukiessani *Tip of the tongue* – kirjaa, ja siitä lähtien nämä kaksi asiaa ovat yhdistyneet päässäni. Koen, että on hyväksyttävä vuodet ja kaatumiset portaissa, noustava ylös ja taisteltava päästäkseen eteenpäin. Välietapeissa voi pysähtyä hengittämään ja ihailemaan miten pitkälle matka on vienyt.

Näinä päivinä katsellessani nuoria näyttelijöitä, olen ällistynyt heidän tavastaan ampua itse itseään jalkaan. Kukaan ei anna heille kritiikkiä tai ajattele heidän toimivan huonosti mutta he rankaisevat itseään muka-kyvyttömyydestään ja tästä käsin tuhoavat uskalluksensa yrittää täysillä. Olen nuorempana ollut samanlainen: vaatinut itseltäni valtavaa tunnemoottoria tai epäillyt osaamistani. Iän myötä oppii lempeyttä itseään kohtaan sekä teknisen osaamisen merkityksellisyyttä. Pitää kaatua niin monta kertaa, että oppii

aina nousemaan ylös jaloilleen. Opettajani Jos Huben kertoi Peter Brookin sanoneen harjoituksissa *"All I look for in rehearsals is one optimistic shot"*. Harvoin jokapäiväisistä harjoituksista nousee upeita hetkiä, mutta yksikin mahdollisuuden siemen, joka voi kasvaa vielä johonkin kukoistavaan, on harjoitusten arvoinen.

Todellisuus on mielestäni hedelmällisin lähtökohta teatteritaiteelle. Värit, tunnelmat ja tunteet inspiroivat minua ja toimivat usein lähtökohtana esityksilleni. Nautin työstäni eniten saadessani tehdä tutkimusta improvisaation ja komposition kautta. Teatteri on paras keino yhdistää kolme minulle rakkainta taidemuotoa: esittävä taide, visuaalinen taide ja musiikki. Minulle ideaalissa työskentelytavassa, taiteellisessa visiossani, teatterin lukuisat osa-alueet sekoittuvat yhdeksi harmoniaksi, jossa tekijöillä on vapaus seurata intuitiotaan ja liukua taidemuodosta toiseen.

Teatteri itsessään on korkea pilvenpiirtäjä, sillä aina on varaa kehittyä. Se tässä ammatissa onkin hienoa, koskaan ei voi sanoa osaavansa kaiken ja olevansa täysin valmis. Aina voi oppia uutta. Uskon että teatterin parissa on tärkeää pitää työ leikkisänä ettei sen tekemisestä tule pakote: täytyy tehdä tosissaan mutta ei vakavasti. Ennen esityksen siirtämistä yleisön eteen, pitää minun ensin luoda se itselleni ja työryhmälleni mieleiseksi, sillä nautinto ja ilo kantavat pitkälle. Jatkuva ryhmätyöskentely vaatii voimaa mutta jokainen produktio tuo mukanaan uuden perheen merkityksellisine ihmissuhteineen ja tuoreine näkökulmineen. Olen oppinut teatterista eniten havainnoidessani ja seurattessani muiden työskentelyä. Mitä enemmän jaksaa harjoitella, kasvaa ja kuunnella, sitä paremmaksi oma näkemys kehittyy ja sitä paremmat näköalat huipulla odottavat.

LÄHTEET

Bogart, A. 2004. Ohjaaja valmistautuu, suom. Annette Arlander. Helsinki: Like kustannus oy.

Brook, P. 2017. Tip of the tongue. Iso-Britannia, Nick Hern Books Limited.

Kolu, S. 2012. Devising, minä ja John Cage: Tyhjän kirjoittamisesta. Teoksessa Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Helsinki: Like kustannus oy.

Lavaste S., Rautavuoma S. & Sirén K. 2015. Avoin näyttämö - käsikirja teatterin uudistajille. Eräsalon kirjapaino oy, Tampere.

LeCoq, J. 1997. Le Corps Poétique / The Moving Body. Ranskankielinen versio Actes Sud-Papiers, englanninkielinen Methuen Publishing Limited, Lontoo.

Miller, J. 2007. Ariane Mnouchkin. Routledge, Oxon & New York.

Toporkov, V.O. 1986. Toiminnasta tunteeseen, Stanislavski – muistiinpanoja, suom. Martin Kurtén & Heikki Mäkelä. Teatterikorkeakoulun julkaisuja.