

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Nukketeatteri

2014

Jenni Helenius

PUHUVA KEHO

– kokonaamion käyttö teatteriesityksessä



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Nukketeatteri

2014 | 26

Ari Ahlholm

Jenni Helenius

PUHUVA KEHO – KOKONAAMION KÄYTTÖ TEATTERIESITYKSESSÄ

Tässä opinnäytetyössäni esittelen kokonaamion käyttöä teatteriesityksessä. Tutkin näyttelijän fyysistä ilmaisua, kokonaamioilla työskentelemisen tekniikkaa ja harjoitustapoja kirjallisuuteen sekä omiin kokemuksiini perustuen.

Taustoitin aluksi työtäni naamioteatterin lyhyellä historialla. Seuraavassa luvussa kerron kahdesta fyysisen teatterin suunnannäyttäjistä ja heidän tavoistaan kehittää näyttelijän fyysistä ilmaisua. Tämän jälkeen käyn läpi kokonaamion käytön tekniikkaa ja haasteita. Lopuksi kerron oman työpäiväkirjani merkintöjen pohjalta *Heideken* naamioesityksen harjoitusvaiheesta ja käytännön työskentelystä kokonaamion kanssa.

ASIASANAT:

naamio, naamioteatteri, näyttelijä, teatteri

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing arts | Puppetry

2014 | 26

Ari Ahlholm

Jenni Helenius

TALKING BODY- USING FULL MASK IN DRAMA

In this written thesis I explain how full mask works in drama. I investigate actor's physical expression, methods and practices when working with full mask by literature and my own experience.

At first I tell shortly about the history of mask theatre. In the following chapter I tell about two vanguard of physical theatre and their ways to improve actor's physical expression. After that I go through methods and challenges of using full mask. Finally I tell about practicing and working with full mask based on my own notebook in a show called *Heideken*.

KEYWORDS:

mask, mask theatre, actor, theatre

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 NAAMIOTEATTERIN HISTORIAA	6
2.1 Naamioatteri Euroopan ulkopuolella	6
2.2 Naamioatteri Euroopassa	7
3 FYYSISYYS TEATTERISSA	8
3.1 Meyerholdin biomekaniikka	8
3.2 Turkka ja ruumiinsyntaksi	9
4 MITEN KOKONAAMIO TOIMII?	12
5 HEIDEKEN	17
6 LOPUKSI	24
LÄHTEET	26

1 JOHDANTO

Teen taiteellista opinnäytetyötäni TEHDAS Teatterissa 6.9.2014 ensi-iltansa saaneessa naamioteatteriesityksessä *Heideken*, jossa olen naamionäyttelijänä. Olin tutustunut tätä aiemmin naamionäyttelemiseen ainoastaan pintapuolisesti kahdella lyhytkurssilla, joten esiintyminen koko illan esityksessä julkisesti kokonaamion kanssa oli itselleni suuri haaste. Tässä kirjallisessa opinnäytetyössäni tutkin, mitä on naamionäyttelemisen kokonaamiota käyttäen sekä omaan kokemukseeni että kirjallisuuteen pohjautuen.

Aloitan lyhyesti naamioteatterin historiasta, mikä alkaa jo 1300-luvun Japanin Noo-teatterista ja etenee aina antiikin Kreikan näytelmistä 1500-luvun Italian commedia dell'arten. Tämän jälkeen kerron fyysisen teatterin historiasta Meyerholdin ja Turkan oppeihin nojaten, koska naamioteatteri on yksi fyysisen teatterin laji. Miten kokonaamio toimii? -luvussa avaan naamionäyttelemisen tekniikkaa ja haasteita käyttäen Toby Wilsherin käytännön naamio-opasta *The Mask Handbook* ja omia kokemuksiani.

Heideken -osio on työpäiväkirja ja omakohtainen kokemus naamionäyttelemisestä ja sen harjoittelemisesta. *Heidekeniä* harjoiteltiin TEHDAS Teatterissa kesällä 2014 kahdeksan viikkoa jokaisena arkipäivänä. Tein joka viikko useana päivänä muistiinpanoja, jotka valikoiden lainaan suoraan tekstiin. Päiväkirjamerkinnän jälkeen avaan muistiinpanon merkitystä ja tarkoitusta sekä lisään siihen omaa pohdintaa.

Opinnäytetyöni on tarkoitettu alkukimmokkeeksi jokaiselle naamioteatterista sekä fyysisestä teatterista kiinnostuneelle. Naamioteatteri on Suomessa vielä aika tuntematon laji ja kokemukseni mukaan siitä on hyvin vähän käännettyä kirjallisuutta suomenkielelle. Toivon oman tutkimukseni raottavan hieman naamioteatterin saloja kokonaamion käytön osalta ja innostavan teatterintekijöitä tutustumaan tähän hienoon lajiin enemmän.

2 NAAMIOTEATTERIN HISTORIAA

2.1. Naamio-teatteri Euroopan ulkopuolella

Afrikassa, Aasiassa ja Amerikassa käytettiin ja käytetään vieläkin pyhiä naamioita uskonnollisissa rituaaleissa ja seremonioissa. Niissä esim. karkotetaan pahoja henkiä, parannetaan sairaita, uhrataan eläimiä, juhlitaan syntymää, kuolemaa ja toivotaan sadetta tai aurinkoa hyvän sadonkorjuun toivossa. Teatterinaamioissa ja pyhissä naamioissa on kuitenkin selkeä ero. Pyhät naamiot saavat vaikutteensa toteemeista, kun teatterinaamiot taas luottavat asenteseen ja hahmon kuvaukseen. (Wilsher 2007, 18.)

Noo-teatterin sanotaan olevan maailman vanhin teatterimuoto, jota yhä esitetään perinteisellä tavalla. Sen kehittivät isä ja poika, Kanami ja Zeami 1300-luvun Japanissa. Noo-teatterin näytelmät ovat usein uskonnollisia tarinoita, joissa hyvä munkki voittaa pahat henget sen jälkeen, kun valepukuun pukeutuneen kummituksen oikea olemus on paljastunut. Tarina kerrotaan musiikin ja tanssin keinoin ja vuorosanat lausutaan laulaen. Näyttelijät ovat aina miehiä ja heitä on alle kymmenen. Noo-teatterissa yleensä ainoastaan pääosan näyttelijä käyttää naamioita. Naamiot peittävät vain kasvo-osan ja jättävät leuan ja korvat näkyville, ja näitä naamioityyppejä tunnetaan noin 450 kpl. Muut näyttelijät pitävät kasvonsa ilmeettömänä koko esityksen ajan. Äärimmilleen vietyinä naamioita olevat näyttelijät eivät saisi räpäyttää edes silmäripsiään, mutta heidän täytyy pitää silti perusilme kasvoillaan. Liikekieli Noo-teatterissa on ankan tyyliteltyä ja minimalistista, esim. itkua ilmaistaan viemällä oikea kämmen vasemman silmän eteen, ja kaikki liike on eräänlaista tanssia, jossa koko jalkapohja koskettaa lattiaa. (Helsingin Kulttuurikeskus 2009, Pätsi 2010, 18.)

Venäläinen fyysisen teatterin suurmies Vsevolod Meyerhold (1874–1940) piti naamioita erittäin tärkeinä näyttelijän välineinä groteskissa teatterissa. Naamioiden kautta näyttelijä saattoi joko paljastaa tai piilottaa olemustaan. Naamioilla ei tässä välttämättä tarkoiteta varsinaisesti naamioita, vaan naamio saattoi olla myös joku tietty hiustyylili tai kasvoniilme, jolla kerrotaan jotakin roolihenkilön so-

siaalisesta asemasta. Meyerholdin lisäksi naamioita Euroopassa käyttivät Jerzy Grotowski ja Tadeusz Kantor. (Pätsi 2010, 78.)

2.2 Naamioiteatteri Euroopassa

Eurooppalaisen teatterin alkukotina pidetään antiikin Kreikkaa (500–200 eaa.). Antiikin Kreikan näytelmissä oli tanssivia miesnäyttelijöitä, muusikoita ja kuoro, joka kommentoi tarinan kulkua. Antiikin Kreikassa näyttelijän tekniikkaan sisältyi pantomiimia, rituaalinomaisia seremonioita, korkeita hyppyjä ja akrobatiaa. Näyttelijät käyttivät naamioita, jotka esimerkiksi koollaan johdattivat näyttelijän käyttämään kehoaan kokonaisvaltaisesti ja tanssillisesti. (Pätsi 2010, 11.) Miehet esittivät myös naisten roolit, minkä vuoksi naamiot ja puvut olivat hyvin tyyli- teltynä. Naamioilla oli tärkeä rooli antiikin Kreikan teattereissa, koska niillä näy- tettiin hahmon tunteita. Komedioissa ja tragedioissa naamiot olivat erilaisia. Naamioihin oli piilotettuna myös jonkinlainen megafoni, joka lisäsi kuuluvuutta. (Wikipedia 2014.)

1560–1570-luvulla Italiassa syntyi koominen teatterimuoto, *commedia dell'arte*, joka levisi nopeasti ympäri Eurooppaa. Sen lähtökohdat olivat pantomiimissa ja improvisoinnissa. Kaikilla roolihahmoilla oli omanlaisensa puolinaamio, puvus- tus ja liikerepertuaari. (Pätsi 2010, 15.) Naiset pääsivät näyttelemään ensim- mäistä kertaa, vaikka kirkon piireissä sitä paheksuttiin. Tavallisesta naamionäyt- telemisestä poiketen *commedia dell'arte* näyttelijät puhuivat ja lauloivat puo- linaamioidensa takaa. *Commedia dell'arte* esitettiin toreilla, karnevaaleissa sekä pienillä lavoilla. Juonikuvio oli sovittu, mutta vuorosanoja ei kirjoitettu etu- käteen, vaan näyttelijät improvisoivat ne esityksessä. Tämä teatterimuoto oli suosittua 1700-luvulle asti, jonka jälkeen se sulautui muihin teatterimuotoihin. Varsinaisia *commedia dell'arte* -esityksiä ei enää juurikaan näe, mutta Italiassa turisteille järjestetään näytöksiä amatöörivoimin. (Wikipedia 2014.)

3 FYYSISYYS TEATTERISSA

Kokonaamiota käytettäessä ei voi puhua, jolloin kaikki mitä kerrotaan, tapahtuu fysiikan kautta. Naamioatterin onkin yksi fyysisen teatterin laji. Esittelen kahden fyysisen teatterin suunnannäyttäjän metodeja, koska näistä metodeista on mielestäni myös naamioiden kanssa työskennellessä apua.

3.1 Meyerholdin biomekaniikka

Vsevolod Meyerhold ihaili satoja vuosia vanhoja aasialaisen teatterin tekniikoita ja erityisesti japanilaista sekä kiinalaista teatteria. Japanilaisesta noo-teatterista hän piti rytmisen liikekielen ja laskelmoitujen eleiden vuoksi. Hän valikoi aineksia biomekaniikkaan myös sirkuksesta, nyrkkeilystä, voimistelusta, armeijan kurinalaisuudesta ja varieteesta. Meyerhold kehitteli kehollista ilmaisua koko teatteriuransa ajan, minkä tavoitteena oli auttaa näyttelijää ilmaisemaan kehoaan mahdollisimman monipuolisesti. Hän halusi luoda perustekniikan, jonka avulla esiintyjät löytäisivät jatkuvan, orgaanisen liikkeen poistamaan lihasjännityksiä, ajattelemaan kehollaan sekä olemaan läsnä näyttämöllä. Tästä syntyi biomekaniikka, elollinen koneellisuus. (Pätsi 2010, 82.)

Meyerhold esitteli biomekaniikan vuonna 1922 pitämässään luennossa ”Tulevaisuuden näyttelijä ja biomekaniikka”. Biomekaniikan harjoituksia oli alun perin parisenkymmentä, ja Meyerholdin oppilaat harjoittelivat niitä päivittäin. Niistä 12 muodostui pysyviksi harjoituksiksi, ”etydeiksi”. (Pätsi 2010, 83.) Näitä ovat esim. jongleerausharjoitukset, keppiharjoitukset, kiven heittäminen, rinnalle hyppy, hyppääminen vastaanäyttelijän selkään, tikarin pisto ja jousella ampuminen. Harjoitukset ovat vaativia fyysisiä harjoituksia, ja niiden onnistunut tekeminen vaatii täsmällisiä liikeratoja, mutta palkintona niistä on plastinen liikekieli. Biomekaniikan perussääntö on äärimmäisen yksinkertainen: näyttelijän koko keho osallistuu jokaisen yksittäisen liikkeen suorittamiseen, esimerkiksi käden nostamiseen ylös, kiven heittämiseen, lyömiseen, pään kääntämiseen ja pieniin eleisiin. Kaikki liikkeet aloitetaan vastakkaisesta suunnasta liikkeen suoritussuuntaan nähden. Esim. jos näyttelijä heittää pallon, hän taivuttaa vartalonsa ensin taak-

se, sitten heittää ja sen jälkeen reagoi pallon heittoon. Tästä syntyy biomekaniikan kolmijakoinen liike. Biomekaniikkaa vaatii ja kehittää mm. seuraavia näyttelijän ominaisuuksia:

- kevyen näköistä, täsmällistä ja tehokasta liikkeiden hallintaa
- näyttelijän ja ryhmän itsekuria
- tasapaino- ja koordinaatiokykyä, jolloin näyttelijän itseluottamus kehonsa hallinnasta vahvistuu
- notkeutta
- rytmistä ilmaisukykyä ja läsnäoloa
- kykyä muunnella liikkeen tempoa
- vastaanottokykyä suhteessa muihin näyttelijöihin, yleisöön ja ulkoisiin ärsykkeisiin
- tietoisuutta liikkeen ulkomuodosta
- tanssillisuutta liikekielessä
- monipuolista esineiden kanssa työskentelyä
- leikkimielisyyttä. (Pätsi 2010, 84.)

3.2 Turkka ja ruumiinsyntaksi

1980-luvun Suomessa ”turkkalainen näyttelijä” tuli tarkoittamaan hikistä, kuolaavaa, vuolaasti kyynelehtivää ja tunteilevaa kummajaista. Tämä on karikatyyri turkkalaisesta *ruumiinsyntaksista*. Tarkemmin katsottuna itseriittoisesta ilmaisusta saattoi erottua erityinen fyysinen ilmaisutapa, jota kannatteli jatkuva liikkeessä olo ja kiihtynyt hengitys. (Hulkko 2011, 15.) Liittämällä yhteen äärimmäisen virittynyt fyysinen tila ja mielikuvia pursuava psykologinen tila oli mahdollista saavuttaa Turkan tavoittelema ihanteellinen, altis esiintyvä ruumiillisuus. Tätä kautta hänen opetuksensa liittyy perinteeseen, jota 1980-luvun puolivälissä alettiin kutsua fyysiseksi teatteriksi ja joka jatkaa 1900-luvun alun avantgarde-teatterista (Mayerhold, Artaud jne.) käynnistynyttä suuntausta. (Hulkko 2011, 21.) Turkan mukaan ”pääasia näyttelemisessä on unohtaa itsensä”, ja tämän itsensä unohtavan esiintymistilan saavuttamiseksi tarvittiin voimakasta fyysistä räsitusta.

Ensimmäisessä teatteriproduktiossa, jossa näyttelin 17-vuotiaana, ohjaaja piti meille jokaisen harjoituksen alkuun psykofyysiset harjoitteet, jotka kestivät noin 30-45 minuuttia, ja niiden tarkoitus oli päästä jonkinlaiseen ”tilaan”. Ne sisälsivät kädet ylhäällä ja silmät kiinni hytkymistä uupumiseen ja sen vastusteluun saakka. Nämä harjoitteet olivat hyvin hämmentäviä lukioikäiselle ensimmäistä oikeaa teatteriproduktiota tekeväälle nuorelle, koska en muista, että niiden tarkoitusta olisi koskaan sen enempää avattu. Ennen kokonaamion kanssa työskentelyä on tärkeää lämmitellä ja tehdä fyysisesti rasittavia harjoitteita, jotta hieman väsynyt keho ei tee mitään ylimääräistä liikehdintää lavalla purkaakseen energiaa. Kuitenkin tällainen turkkalainen äärimmilleen vienti on tarpeetonta.

Turkan näyttelijöistä osa vastusti vahvaa fyysisyyttä, mutta moni näyttelijäopiskelija sai Turkan opeista uralleen valtavasti eväitä. Yksi heistä on Taisto Reimaluoto, joka kertoo raskaiden fyysisten suoritteiden olleen valtavana apuna myöhempiä vuosina ja hän työskentelee edelleen samalla tavalla:

-...olen oppinut erottamaan fyysiset keinot henkisestä mielivallasta. Sillä fyysisellä läsnäololla ja fyysisillä keinoilla on joskus produktion kannalta älyttömän suuri merkitys. Tajuaa, että siellä on voimaa, jonka hallitsen. Vaikka dialogi on harjoiteltu, niin tuntee, kun keho liikkuu ja reagoi ajatuksiin ja muistoihin ja tuleviin juttuihin, eikä tarvitse pakottaa. (Tuisku 2011, 89.)

Toinen Turkan oppeja edelleen käyttävä näyttelijä on Ritva Sorvali. Hän kertoo millä tavalla he harjoittelivat hengitystä Turkan koulussa:

-...esimerkiksi ”too much” – harjoituksella. Kuvitellaan, että mies tulee kotiin ja vaimo on sohvalla toisen miehen kanssa. Itse ollaan oven suussa ja katsotaan sitä kuvaa. Hengitys nousee yläkroppaan ja kainalot on auki. Samaa harjoiteltiin astumalla kuviteltuun kylmään suihkuun. Pakokauhua harjoiteltiin niin, että opiskelija käärittiin jumppamaton sisään ja muut opiskelijat menivät mattorullan päälle makaamaan. Kun sisällä oli antoi merkin, niin hänet piti heti päästää vapaaksi. Lopulta pelkästään käsi suun eteen laittamalla saatiin aikaiseksi sama tunne ja hengitys. Jokke sanoi, että ”te ette voi kaikkia maailman asioita kokea itse”, ja siksi se oli kehittänyt tällaisia harjoituksia.” (Silde 2011, 145.)

Turkka siis pyrki opettamaan tekniikan, miten saada näyttelijät tietoisiksi siitä miltä joku tunne tuntuu fysiikassa ja hengityksessä. Tällöin näyttelijän ei tarvitse joka ilta esityksessä tuoda oikeita tunteita omista muistoistaan lavalle vaan hän pystyy pelkällä hengitystekniikalla saamaan aikaan saman tunteen. Naamioteatterissa kokonaamiota käytettäessä hengitystekniikasta on paljon hyötyä, kuten nukketheaterissakin nuken hengityksestä. Se on oikeastaan välttämättömyys, jotta hahmon tunnetila näkyy yleisölle. Pelkkä hengitystapa kertoo yllättävän paljon. Tästä samasta Sorvali vielä jatkaa:

- ...emootioiden tulee näkyä näyttelijän kropassa. Jos katsojana näen, että näyttelijältä vuotaa kyneleet silmistä, ei se välttämättä liikuta minua. Mutta jos näen tunteen, itkun, lähtevän näyttelijän kropasta, niin silloin meidän ruumiimme puhuvat keskenään vaikkei olisi päitä laisinkaan. Tunne näkyy hengityksen kohoiluna, haukkomisena, tyrskähdyksinä, yri-tyksinä estää itkua tulemasta tai antaa kropalla periksi, jotta itku voi tulla. ...Jokke sanoi, että psykologia näkyy fysiikassa ja sen täytyy näkyä. (Silde 2011, 149.)

4 MITEN KOKONAAMIO TOIMII?

Monelle näyttelijälle tärkeimmät ilmaisuvälineet näyttämöllä ovat ääni ja kasvot. Jollei näyttelijä puhu, tuntuu, että hänen pitää jatkuvasti kasvoillaan ilmaista tunteitaan ja ajatuksiaan. Miten siis saada uskottava henkilöahmo kokonaamio päässään, käytännössä ”yhdellä ilmeellä”? Hahmon, joka tuntee ja ajattelee ilman sanoja. Käsittelen tässä luvussa kokonaamion käyttöä, koska taiteellisessa opinnäytetyössäni käytettiin ainoastaan tätä naamioityyppiä. Kokonaamio on naamio, joka peittää nimensä mukaisesti kasvot kokonaan.

Yleisön suhde naamionäyttelijään

Naamioiteatteri tarvitsee toimiakseen sen, että yleisö lähteä mukaan leikkiin ja hyväksyy sen maailman, joka heidän eteensä on luotu. Siihen saattaa mennä hetki, varsinkin, jos katsoja näkee ensimmäistä kertaa kokonaamioilla tehtyä teatteria. Samoin esiintyjän pitää uskoa roolihahmoonsa, sen ajatusmaailmaan ja siihen, että naamio pystyy näyttämään erilaisia tunteita.

Ihmisen silmä kykenee keskittymään ainoastaan pieneen kohtaan kerrallaan ja yleensä tämä kohta on näyttelijän silmät. Mutta kun näyttelijällä on naamio, silmiä ei yleensä näy, jolloin katsoja kiinnittää huomionsa koko naamioon. Tämä taas aiheuttaa sen, että ihmisen aivot tulevat enemmän tietoisiksi näyttelijän kaulasta ja muusta vartalosta. (Wilsher 2007, 31.)

...it is this awareness that leads the audience to connect directly with the masked actor, since it is principally the relationship between the head and torso that expresses the most in mask theatre. Small readjustments of head, breath, suspensions in movement etc. all inform the audience of the character's innermost thoughts, as if the way that we can carry our heads - the centre of our intelligence and very being - is beyond falsehood. (Wilsher 2007, 31.)

Naamion kanssa kasvoista tulee silmät, jotka näkee ja muusta vartalosta ilmeikkäät kasvot. Tämä tarkoittaa tietysti sitä, että näyttelijän koko pään pitää liikkua nähdäkseen jotain ja jotta yleisö ymmärtää mitä naamio näkee. (Wilsher 2007, 31.)

Ensimmäiset hetket yleisön kanssa ovat hyvin tärkeitä naamionäyttelijälle. Naamion takaa ei saa kuulua ääniä tai puhetta, liikehdintä ei saa olla täysin epäsopivaa hahmolle ja näyttelijä ei saa mennä liian lähelle yleisöä. Liian lähellä oleva naamiohahmo saa yleisön kiinnittämään huomiota liikaa naamioon, rajaan naamion ja näyttelijän ihon välillä ja silloin usko tähän hahmoon menetetään. (Wilsher 2007, 69.) *Heidekenin* kohdalla tässä tehtiin poikkeus teatteritilan pienuuden takia. Näyttelijät käyvät muutamia kertoja aivan katsojien edessä, mutta ei aivan näytelmän alkumetreillä, jolloin katsojien usko hahmoihin luodaan.

Liikkeet ja rytmi

Jos naamionäyttelijä alkaa ”näyttelemään” sen sijaan, että vain ”olisi”, voi tulla ongelmia. Asiaankuulumattomat liikkeet ja toiminnat, joissa ei ole ajatusta takana, saattavat rikkoa illuusion ja yleisö alkaa miettiä näyttelijää naamion takana. Ja tällöin yleisö alkaa tulkata näyttelijän ajatuksia, ei roolihahmon. Naamionäyttelijän pitää siis aina ajatella ja reagoida vain roolihahmonsa totuuden mukaan. (Wilsher 2007, 32.)

The body then reacts to what it has seen, not in any overblown fashion, but in a simple change in tension, breath, alignment, done organically and without artifice. This is the truest and simplest explanation for how the mask works. (Wilsher 2007, 31.)

Kun naamiohahmo tekee tietyllä rytmillä ja nopeudella toimintoja lavalla, yleisö ymmärtää toiminnan, mutta ei välttämättä tarkempaa asennetta tai tunnetta. Kun hahmo tuntee jotakin tai haluaa kommentoida jotakin lavan tapahtumaa, hänen täytyy kääntää kasvot yleisöön eli clockata ja esim. pienellä henkäisyllä

tai eleellä vartalossa kertoa asenteensa. Ja kun tämä on tehty, hahmo kääntyy taas takaisin lavan puolelle jatkaakseen toimintaa. (Wilsher 2007, 34.) Liikkeen rytmi ja nopeus kertovat mitä hahmo ajattelee. Kun hahmo reagoi, sen pitää muuttaa rytmiä ja nopeutta normaalista. Sanonta ”vähemmän on enemmän” pätee naamionäyttelemiseen, esim. pysähtyminen kesken liikkeen tai kävelyn voi olla todella voimakas reaktio tai pelkkä pään pieni kallistus.

Sisäinen monologi

Kun näyttelijä sanoo lavalla jotakin, on lauseella luonnollinen pituus. Samoin, jos naamionäyttelijä haluaa sanoa jotakin, on fyysisellä eleellä luonnollinen pituus.

Over – or underplaying the length of this phrase will come across as a falsehood. Put simply, if character were to ask another if they would like a drink, the gesture they use must last as long as it takes for that character to say ‘Would you like a drink?’ (Wilsher 2007, 34.)

Naamionäyttelijälle on tärkeää puhua koko ajan sisäistä monologia. Jollei näyttelijä tiedä, mitä missäkin kohtauksessa puhuisi, jos esityksessä olisi puhetta, se näyttäytyy eleiden ja rytmin puuroutumisena. Siksi hyvä tapa selventää harjoituskaudella tätä sisäistä monologia, on mennä kohtauksia läpi ilman naamioita puhuen.

Naamiot antavat jokaiselle katsojalle mahdollisuuden tulkita kohtauksia ja tapahtumia oman kokemuksensa mukaan, koska ei ole tekstiä. Katsoja saa käydä omaa sisäistä monologiaan. Siksi naamioteatteri on katsojalle hyvin henkilökohtainen kokemus. Puheteatterissa puhuttu teksti kertoo ja antaa aina katsojalle tarkat raamit, miten näytelmä etenee ja miten sitä pitää tulkita. (Wilsher 2007, 32.)

Fokus

Jotta naamioteatteri toimisi hyvin, täytyy yleisön fokuksistettä ohjata. Yleisön pitää tietää mihin katsoa milläkin hetkellä. Puheteatterissa tämä on helppoa, koska näyttelijöiden puhe kertoo missä tapahtuu. Naamioteatterissa yleisön fokusta ohjataan seuraavasti:

- muut hahmot katsovat sitä, joka on keskiössä
- muut työskentelevät hyvin matalalla energialla verrattuna fokuksen kohteena olevaan hahmoon
- fokuksen ulkopuolella olevat eivät tee mitään, mikä kiinnittäisi yleisön huomion.

Fokus voidaan siirtää lavalla kahdella tavalla:

- muut antavat fokuksen katseellaan seuraavalle
- hahmo ottaa itse fokuksen nostamalla energiatasoaan. (Wilsher 2007, 62-63.)

Myös valosuunnittelulla on luonnollisesti merkittävä rooli yleisön huomion ohjauksessa. Ohjaajan tärkeä tehtävä on varmistaa harjoituskaudella, että yleisö näkee ja huomioi lavatapahtumista juuri sen mitä pitää, muutoin voi mennä monta tärkeää kohtaa katsojalta ohitse.

Kokonaamion haasteet

Paitsi, että kokonaamioilla näyttelemine on täynnä hienovaraisuuksia, tarkkoja ajoituksia sekä rytmiä, tekee kaikesta haastavamman vielä se, että näyttelijän näkökenttä on yleensä hyvin suppea ja sivuille ei näe lainkaan. Tämä taas tarkoittaa sitä, että jos lavalla on useampi näyttelijä samaan aikaan, täytyy liikkeille tehdä tarkka koreografia yhteentörmäysten välttämiseksi. Näiden lisäksi on vielä yksi tekijä, mikä tekee naamionäyttelemisestä haasteellisempaa. Jos naamio on tiivis kokonaamio, ilma kulkee ainoastaan silmä- ja nenäreikien kautta sekä

kaulan alta. Naamio on todella kuuma ja hengästyminen tapahtuu jo minuutin lavalla olon jälkeen. Yleisölle kaiken pitäisi kuitenkin näyttää helpolta ja kevyeltä. Tämä vaatii naamionäyttelijältä hyvää kuntoa ja epämukavuuden sietokykyä.

Eli hyvän naamioteatteriesityksen avainasiat ovat yleisön sekä näyttelijän usko naamiohahmoon ja näin ajateltuna se ei edes juurikaan poikkea naamiottomasta teatteriesityksestä. Naamioteatteri on hyvin paljon näyttelijän teatteria, koska näyttelijällä ei ole tekstiä johon nojata vaan hänen täytyy täyttää kaikki sekunnit lavalla jatkuvalla loogisella ajattelulla ja toiminnalla sekä saada se vielä yleisön ymmärrettäväksi. (Wilsher 2007, 35.)

5 HEIDEKEN

Heideken kertoo legendaarisen, entisen turkulaisen synnytyssairaalan arjesta sekä yhden kättilön elämänvaiheista naamioteatterin ja visuaalisen teatterin keinoin. Esitys on läpisävelletty ja se ei sisällä lainkaan puhetta. Näyttelijöitä on neljä ja he tekevät yhteensä kuusi eri roolia käyttäen kokonaamioita.

Pidin *Heidekenin* harjoituksista työpäiväkirjaa lähes päivittäin, johon kirjasin uusia oivalluksia, ongelmia ja ohjeita. Kirjoitan valikoiden muistiinpanojani ja avaan niitä tarkemmin muistiinpanon perään.

14.7.2014

”Alkulämmittelynä 10,5 km juoksulenkki ja reppuselässä kantoa. Teimme naamioharjoitteita.

- Naamion kanssa heti hotspotiin eli valoon, esitellään naamio, joku toiminta ja heipat yleisölle vielä valossa.
- Kohtaaminen toisen hahmon kanssa. Toinen tulee lavalle ensin, jää odottamaan jollakin asenteella. Toinen hahmo tulee, antaa merkin ekalle, jolloin eka hahmo reagoi. Tapahtuu jokin yhteinen juttu ja toinen lähtee.
- Näytä yleisölle eli ”clockaa” mitä naamio ajattelee kääntämällä kasvot yleisöön päin.
- Ei tarvitse keksiä mitään hienoa ja hauskaa, asenne riittää ja muu syntyy itsestään.”

Aloitimme harjoitukset rajulla juoksulenkillä. Tällä ohjaaja halusi testata paitsi fyysistä kuntoa, mutta myös epämukavuuden sietokykyä ja sitä miten paljon laittaa itseään likoon. Juoksulenkin viimeisellä kilometrillä kannoimme vuorotellen toisiamme reppuselässä. Tällä testattiin ryhmätyöskentelyä ja toisen auttamista. Selvisimme testistä hyvin! Tämän testin merkitys tuli hyvin ilmi myöhemmin, naamioiden kanssa pitää ryhmätyöskentelyn olla saumatonta ja epämukavuusalueilla käydään jatkuvasti. Harjoitusnaamiot otettiin heti käyttöön ja kä-

vimme läpi aivan perusasioita, miten naamio kommentoi yleisöön päin ja miten naamio esittäytyy yleisölle valossa lavalle ensimmäistä kertaa tullessaan ja lähtiessään lavalta. Nämä on niitä perusasioita, joita kaikki naamioesitykset ovat täynnä.

15.7.2014

”Alkulämmittelynä 6 km juoksulenkki ja ylävartalon lihaskuntoa.

- Haastattelu. Yksitellen naamion kanssa lavalle ja katsojat haastattelee. Tavoitteena saada hahmosta esiin laidasta laitaan tunteita (epävarmasta itsevarmaan, iloisesta surulliseen). Hidas kävely ja rytmi yleensä korkea status ja nopea alhainen.
- Pareittain naamiokohtaus, jossa konflikti. Hahmolla pitää kokoajan olla sisäinen replikointi pään sisällä, jotta yleisölle saadaan tunteet selvästi. Vuorotellen reagoidaan ja näytetään miltä tuntuu.
- Improharjoitteita ilman naamiota. Enemmän toimintaa kuin puhetta!! Yleisö ei jaksa katsoa puhuvia päitä.”

Naamio on siitä jännä elementti, että vaikka sillä on käytännössä vain yksi ilme niin sen voi nähdä vaihtavan ilmettä eri tunteiden mukana. Harjoittelimme siis erilaisia tunteita, jotta jokainen pystyi katsojana toteamaan tämän ja uskomaan näin myös oman hahmonsa tunneskaalaan. Joillekin naamioille saattaa esimerkiksi surullisuus tai vihaisuus olla vaikea ja tällöin ne eivät voi täysin niitä tunteita tehdä. Oman pään sisällä puhuminen on todella tärkeää tehdä ja harjoitella kohtauksia ilman naamioita puhuen, jotta saa oikean tunteen kroppaansa joka hetkeen ja ajatukset kirkkaiksi. Jos on joku kohtaus, joka tuntuu katsojasta puuroilta eikä siitä saa selvää, on todennäköistä että naamionäyttelijä ei ole puhunut repliikeillä kohtausta läpi.

22.7.2014

”Alkulämmittelynä joogaa ja tanssi-improvisaatiota.

- Sitä, että naamio vain on ja katselee, jaksaa katsoa aika kauan. Oikeaa näyttelijän naamaa ei jaksa niin kauaa.
- Lavastajan kommentti: Noille naamioille hyväksyy vaikka mitä, ne voi tehdä mitä vaan esim. kompastella ja törmäillä.”

Naamio on maagisen ja mielenkiintoisen näköinen ja sitä jaksaa katsoa yllättävän kauan. On tärkeää antaa yleisön kunnolla katsoa naamiota varsinkin silloin, kun se esitellään ensimmäisen kerran. Naamiot antavat näyttelijöille mahdollisuuden tehdä uskottavasti mitä hölmöimpiä asioita ja myös roolihahmot voivat olla hyvin karikoituja. Omalla roolihahmollani on järkyttävän iso takapuoli sekä isot rinnat ja ne istuvat naamion kanssa täydellisesti. Ilman naamiota ne eivät olisi uskottavia. Naamioilla, jolla on vahva ilme, pitää näyttellä vähän yli jotta vahvat kasvot saavat yhtä vahvaa ilmaisua kehosta.

25.7.2014

”Alkulämmittelynä 10,5 km juoksulenkki.

Ohjaaja: Tiedätkö jo miksi me juoksemme näitä pitkiä lenkkejä? Olette varmaan huomanneet miten raskasta naamioilla tekeminen on? Teidän pitää jaksaa fyysisesti melkein 2 tuntia naamiotyöskentelyä ja sen pitää tuntua siedettävältä. Siksi nostamme peruskuntoa.”

Tämä on totta. Kokonaamion kanssa ei saa happea normaalisti ja se on myös kuuma, joten hiki tulee lähes välittömästi. Sen lisäksi ainakin *Heidekenissä* juostaan, kävellään ja kannetaan raskaita esineitä, joten heikkokuntoinen tuntisi olonsa koko esityksen läpi todella huonoksi. Katsojien huomio kiinnittyy naamioesityksessä enemmän näyttelijän kehoon, jolloin sen jäntevyys ja terveys luo mielikuvan jaksavasta esiintyjästä, joka pystyy muokkaamaan esim. erilaisilla kävelytyyleillä ja ryhdillä hahmoa lennosta. Tämän saavuttamiseksi täytyy

näyttelijän urheilla ja pitää huolta fysiikastaan. Tämä sääntö pätee tietysti myös puheteatterin näyttelijöille, mutta jos esitys ei vaadi hyvää kuntoa, unohtuu itsestään huolehtiminen turhan usein.

28.7.2014

”Alkulämmittelynä katsomon ja lavan rakentaminen.

Moniajoharjoitteita: Tehdään montaa asiaa samaan aikaan, kuten naamiotyökentelyssä. Esimerkkiharjoitteita, joita teimme:

- Parin kanssa luetellaan numeroita järjestyksessä vuorotellen ja samalla tehdään jotakin koordinaatioon liittyvää liikettä.
- Laulua koordinaatiotehtävän kanssa tai käsillä tehtyä rytmiä samaan aikaan sana-assosiaatioleikin kanssa.”

Kun *Heidekeniin* pidettiin casting- tilaisuus, siellä testattiin lähes pelkästään hakijoiden moniajokyvykkyyttä. Naamion kanssa joutuu keskittymään moneen asiaan samaan aikaan. Pitää kuunnella esim. musiikki-iskuja tai muita ääni-iskuja, koska ei näe mitä muut tekee. Täytyy opetella lavarakennelma ulkoa, ettei kompastu tai astu harhaan, koska ei näe. Pitää tehdä tiettyjä tunteisiin ja ”repliikkeihin” liittyviä eleitä ja ajoittaa ne sopivasti eri aikoihin muiden näyttelijöiden kanssa eli opetella oma ja muiden rytmi, clockata yleisöön tietyllä hetkellä ja vaihtaa naamio ja hahmo toiseen kulisseissa muutamassa sekunnissa. Pitää sietää hengästymistä ja hikoilua ja näyttää siltä ettei tunnu missään. Ja kaiken tämän lisäksi pitäisi olla hetkessä ja elää tarinaa.

1.8.2014

”Alkulämmittelynä 10,5 km juoksulenkki.

- Tehtiin erilaisia eleitä naamiot päässä.
Pelästyminen (hartiat eteen ja korviin, askel taakse)

Minä rakastan sinua (suomalaisittain kädet sydämen kohdalle pieneksi.

Ranskalaisittain kädet eteen ja avoin rintakehä)

Ihanaa! (askel eteen, rintakehä avoin, leuka hieman ylös)

Mitä ihmettä? (katse vasen ja oikea ja eteen)

- Ohjaaja kertoi, että Englannissa, jossa hän opiskeli, naamionäyttelijät ovat hyvin teknisiä. He tekevät tekniikan täydellisesti, mutta tunnetasolla ei tapahdu mitään. Hän haluaisi, että meidän työryhmä tekisi lähes päinvastoin eli paljon tunteita ja vähän tekniikkaa.”

Yksinkertaiset eleet luovat katsojalle selkeän mielikuvan siitä mitä hahmo tuntee. Eleitä ei saa tehdä montaa päällekkäin tai liian nopeasti, silloin viesti puuroutuu. Eleiden lisäksi hengitys kertoo paljon tunteesta, esim. katkonainen hengitys kertoo itkusta, pysähtynyt hengitys yhdessä pysähtyneen liikkeen kanssa kertoo, että jotakin merkittävää tapahtuu ja syvän hengityksen pysähdys ja avoin rintakehä kertoo ihailusta tai muistelusta.

Ohjaajan toiveiden mukaisesti, meidän tähtäimemme oli luoda ja tuntea suuria tunteita lavalla ja samalla tehdä tekniikkaa hyvin. Siksi harjoittelimme kohtauksia välillä ilman naamioita kuin puheteatterissa, jolloin tunteiden löytäminen on huomattavasti helpompaa. Sen jälkeen naamioilla tehty sama kohtaus oli täynnä samoja tunteita ilman sanoja.

5.8.2014

”Alkulämmittelynä lihaskuntoa.

- Koska sivunäkö on todella huono naamiot päässä, törmäyksiä tulee, jollei ole tarkkaa koreografiaa.
- Muista clockkaukset aina lavalle tullessa ja poistuessa!
- Ei montaa elettä samaan aikaan, yksi selkeä ele riittää.
- Kun katsoo jotakin ihmistä tai tapahtumaa, ajattelee jotakin. Naamion pitää näyttää eli clockata yleisöön tämä ajatus, muuten ei yleisö tiedä, mikä on hahmon suhtautuminen henkilöön tai tilanteeseen.”

Törmäilimme ja kompastelimme aluksi paljon lavalla toisiimme sekä lavasteisiin ja rekvisiittaan. Se johtui siitä, että naamio päässä ei näe sivuille lainkaan. Eikä jalkoihin. Heti kun sovimme tarkat koreografiat, kuka tulee mistäkin ja missä välissä ja mihin laittaa rekvisiitan, törmäilyt vähenivät ja harjoittelun tuloksena esityksessä ei pitäisi tapahtua törmäilyjä enää lainkaan. Yhdessä esityksessä astuin itse muutamia senttejä liikaa taakse lavan reunaan ja putosin lavalta. Tarkka koreografia tarkoittaa myös sitä, että jos joku näyttelijä on musiikki-iskusta myöhässä, muiden pitää jollakin tavalla huomioida tämä ja kuroa myöhästyneisyyttä kiinni, jottei tapahdu näitä yhteentörmäyksiä ajoitusongelmien takia. Moniajotehtäviä tämäkin.

Clockauksia voi toki tehdä liikaa, mutta se on harvinaisempaa. Yleensä niitä tehdään liian vähän. Reaktiot yleisölle tapahtuu vain clockausten kautta, koska ei ole puhetta jolla kertoa. Katseet pitää kuitenkin ajoittaa niin, ettei ne sekoita katsojien fokusta.

19.8.2014

”Alkulämmittelynä nyrkkeilyä ja lihaskuntoa.

- Turhautumista ilmassa, koska tuntuu ettei saa toimittua lavalla oikealla tavalla.
- Opettajat kävivät katsomassa harjoituksia, palaute heiltä:

Reaktiot selväksi, vain yksi liike.

Naamiot kuolevat, jos kääntyvät liikaa sivulle, ylös tai alas.

Vauvan käsittelyyn tarkkuutta, miten oikeata vauvaa käsitellään?

Selkeät koreografiat kaikille kohtauksille, ettei mene sekoiluksi.

Mikä osa vie hahmon kehoa?”

Harjoituksissa oli havaittavissa kaikkien esiintyjien kesken välillä suurta turhautumista, koska kun perusasiat alkoivat olla kunnossa, ohjaaja haastoi meitä te-

kemään vielä enemmän ja paremmin. Se oli todella hyvä asia lopputulosta ajatellen että mennään osaamisen rajoilla, koska vain niin voi kehittyä vielä paremmaksi. Myös muutoksia useisiin kohtauksiin tehtiin lähes joka päivä pari viikkoa ennen ensi-iltaa. Eli juuri kun olit oppinut ajoitukset, clockaukset ja ko-reografiat yhteen kohtaukseen, sitä muutettiin ja kaikki alkoi ikään kuin alusta. Ne oli tarpeellisia muutoksia, mutta välillä tuntui siltä, kuin aivot olisivat järkyttävän ylikuormituksen tilassa.

Opettajien palautteet olivat hyviä ja ne olivat asioita, joiden kanssa kamppailimme itsekkin sillä hetkellä. Emme olleet juurikaan keskittyneet siihen, mikä kehonosa vie hahmoa. Silti jokaisella hahmolla on oma fysiikkansa ja ne kävelevät ja seisovat jokainen omalla tyylillään. Jokainen esiintyjä loi oman hahmonsa ja automaattisesti niistä tuli hyvinkin erilaisia paitsi ulkonäöltään, myös olemukseltaan. Kokonaamiot, joita *Heidekenissä* käytetään ovat sellaisia, joissa on kiinni myös peruukit. Se mahdollistaa paremmin pään kääntymisen, koska peruukilla pystyy hieman peittämään naamion ja oman ihon rajaa. Naamion kuolemista sivulle, ylös tai alas katsottaessa emme testanneet, ainoastaan katseiden suuntia.

6 LOPUKSI

Kokonaamiolla näyttelemine on vaikeaa, todella vaikeaa. Mutta kun se onnistuu ja tunnelma sekä näyttelijöiden ajatukset saavuttavat yleisön, se on ihmeellistä taikuutta. Naamioiden kasvonilmeet voi nähdä, vaikka niitä todellisuudessa on vain yksi. Vaikutus on sama kuin nukketeatterissa silloin kun nukke herää henkiin. Naamiotheatterissa näyttelijä toimii käytännössä kuin iso nukke. *Heidekenissä* naamiot ovat myös hyvin kiltin ja sympaattisen näköisiä, mikä taas edesauttaa katsojien samaistumista näihin hahmoin.

Tätä tekstiä kirjoittaessani *Heidekenin* esityskausi on vielä kesken, mutta tähän mennessä saamamme palaute on ollut hyvin positiivista ja katsojat ovat ihmetelleet itsekkin, miten ilmeikkäitä naamiot ovat. Myös se, miten pienillä asioilla, kuten hengitys ja katse, voi saada aikaan niin suuren tunteen. Esityksen ohjaaja on varoitellut esityskaudella siitä, että näyttelijät eivät tekisi liikaa eleitä lavalla ja ”täyttäisi” tyhjiä hetkiä. Silloin se, mitä oikeasti halutaan sanoa hukkuu ylimääräisen heilumisen sekaan. Vähemmän on naamiotheatterissa enemmän, kuten on jo aiemmin mainittu.

Fyysisen teatterin hallinta näyttelijänä kehittää myös sitä tavallista näyttelijäntyötä. Miten tekstin yhteyteen voi lisätä fyysisiä tekoja, miten hengitys voi tukea tekstiä tai ehkä tehdä tekstiä vastaan? Kuten Ritva Sorvali asiaa kommentoi aiemmin tässä tutkielmassa, vasta kun näyttelijän fysiikassa näkyy tunne, voi katsoja samaistua samaan tunteeseen. Ihmisen kehossa näkyy aina oikea tunne vaikka hän puhuisi tätä tunnetta vastaan. Näyttelijän pitäisi saada myös näyttämölle nämä kehon tunteet. Puhua myös keholla.

Olen todella kiitollinen, että sain tehdä taiteelliseksi opinnäytetyökseni naamiotheatteriesityksen ja näin sitoa yhteen nukketeatterin ja näyttelijäntyön. Olen sitä mieltä, että jokaiselle näyttelijälle ja nukketeatteria tekeväälle tekisi hyvää tehdä edes kerran naamioesitys ja oppia miten keho puhuu. Opin uuden tekniikan perusteet, innostuin siitä kovasti ja sain työkaluja omaan näyttelijäntyöhöni. Jatkossa olen kiinnostunut tekemään puheteatterin lisäksi myös lisää naamioesi-

tyksiä, koska tarinan kerrontatapa on näissä kahdessa niin erilainen. Ja koska en todellakaan ole vielä mestarillinen naamionäyttelijä, haluan oppia sitä lisää ja tulla ehkä sellaiseksi.

LÄHTEET

Helsingin Kulttuurikeskus 2009. Viitattu 26.9.2014 www.kulttuuri.hel.fi/aasia/2009/noo.html

Hulkko, P 2011. Nykynäyttelijän taide. Helsinki: Maahenki, 15-21.

Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Silde, M. 2011. Nykynäyttelijän taide. Helsinki: Maahenki, 145-149.

Tuisku, H. 2011. Nykynäyttelijän taide. Helsinki: Maahenki, 89.

Wikipedia 2014. Viitattu 25.9.2014 fi.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte

Wikipedia 2014. Viitattu 26.9.2014 fi.wikipedia.org/wiki/Antiikin_Kreikan_teatteri

Wilsher, T. 2007. The Mask Handbook. Abingdon: Routledge.