

Sanaton vapaus

Metodit sanattoman teatterin opetuksessa

KIMMO TÄHTIVIRTA



TEATTERIOPETTAJAN MAISTERIOHJELMA

Sanaton vapaus

Metodit sanattoman teatterin opetuksessa

KIMMO TÄHTIVIRTA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 14.10.2014

TEKIJÄ Kimmo Tähtivirta	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Teatteriohjeittajan maisteriohjelma (MA)		
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Sanaton vapaus-Metodit sanattoman teatterin opetuksessa	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 89 sivua		
TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Lapsus Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu)			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Taiteellis-pedagoginen opinnäytetyöni keskittyy sanattoman teatterin eri muotoihin, sen historiaan ja ennen kaikkea opettamiseen. Olen teatteriohjeittajana työssäni usein huomannut, että verbaalinen ilmaisu lukitsee oppilaat. Varsinkin nuorilla on tarve loistaa ja olla jotenkin hauska tai kekseliäs. Se ei kuitenkaan liity pelkästään ikään, vaan yhteiskunnan meille antamiin odotuksiin olla nopea ja nokkela. Verbaalisesti hitaampi ihminen ei edes ehdi miettiä sanottavaansa, kun hetki on jo mennyt. Sanattoman ilmaisun avulla ihmiset vapautuvat ja rentoutuvat. Heillä ei ole tarve suorittaa mitään vaan reaktiot syntyvät kaikkien keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Mielikuvitus, mielikuvat ja leikki ovat koko ajan läsnä tekemisessä. Sanaton teatteri voi sisältää hyvinkin tarkkoja muotoja, mutta leikkisyyttä ja kokeilemista ei unohteta. Pyrin sanallistamaan sanattoman teatterin opetusta. Sanat ja sanattomuus eivät mielestäni sulje toisiaan pois. Ehkä olisikin aika nivoa ne yhteen. Opinnäytetyössäni käsittelem sanatonta teatteria, mutta en mitenkään väheksy tekstiin ja sanoihin perustuvaa teatteria. Oman kokemukseni mukaan Suomessa, kuten muissakin maissa, teatteriesitys edelleen useimmiten perustuu puhuttuun tai kirjoitettuun kieleen. Siksi tuon esille kirjallisuuden kautta fyysisiin tekoihin perustuvien teatterintekijöiden ajatuksia. Opinnäytetyössäni pohdin ihmisten sanatonta viestintää eli miimiä, jota on ollut aina ja on edelleenkin. Emme me kauheasti eroa muista nisäkkäistä, vaikka ehkä haluammekin niin ajatella. Eläimillä sanaton, eleisiin ja tekoihin pohjautuva ilmaisu on eilinehto. Miksi ei siis myös meille ihmisille? Me edelleenkin tulkitsemme toistemme eleitä, asentoja ja jopa kasvonliikkeitä. Sanat voivat auttaa, mutta ne voivat myös valehdella. Ei ole olemassa täysin rehellistä ilmaisu, liittyy se sanoihin tai tekoihin. Kehonkieli kuitenkin saattaa paljastaa enemmän kuin puhutut sanat. Näytelmäteksti antaa usein alkusysäyksen esitykselle ja tekeminen on tekstilähtöistä. On kuitenkin olemassa monia teatterin muotoja, jotka eivät vaadi kieltä vaan toimintaa. Teatteri on taidetta ja taiteen tehtävänä on ylittää kaikki kielimuurit. Kun se onnistuu esimerkiksi kuvataiteessa, tanssissa ja musiikissa, miksei myös teatterissa? Sanaton ilmaisu on todennäköisesti ollut olemassa meillä ihmisillä jo ennen puhuttua kieltä. En siis esittelen mitään uutta, vaan haluan meidän palaavan historiaan ja elämellisyiden kautta vaistojen ja viettien seuraamiseen. Taiteellis-pedagogisessa opinnäytetyössäni palaan juurille. Ei voi tarkkaan sanoa, mistä teatteri on syntynyt, mutta todennäköisemmin rituaaleista ja karnevaaleista. Leikki ja mielikuvitus ovat varmasti aina olleet ja tulevat aina olemaankin teatterin lähtökohtana. Teatteri on luovaa ilmaisu . Se tarvitsee toteutuakseen mielikuvituksen, jonka kautta syntyvät mielikuvat, jotka mahdollistavat leikkimisen, joka rohkaisee omiin ajatuksiin, joka luo improvisoinnin, jonka kautta syntyy ilmaisu. Opinnäytetyössäni avaan sanattoman teatterin opetuksen pohjautuvia hyvin tarkkojakin tekniikoita. Tekniikan vieminen kehuistiin vaatii aikaa ja toistoa. Kun ei tarvitse enää miettiä, vaan keho toistaa asiat, oma ilmaisu vapautuu reagointiin ja spontaanisuuteen. Tärkeintä eri tekniikoiden oppimisessa on aina mielestäni niiden soveltaminen ja niillä leikkiminen. Loppujen lopuksi tekniikat ovat vain apukeino, joiden kautta mielikuvitus rakentaa täysin uudet merkityksen. Näin jokaisen ihmisen omat ajatukset ja kokemukset ovat tärkeitä. Esittelen kirjallisessa työssäni omassa opetuksessani käyttämäni metodit, joita peilaan oppilaideni mielipiteisiin, teatterin uudistajien ja ennen kaikkea fyysisempää muotoa käyttäneiden tekijöiden kirjoituksiin, biologiaan, filosofiaan ja kasvatustieteeseen. Käsittelem myös Espanjassa suorittamaani työharjoittelua, vaikka se ei olekaan arvioinnin kohteena. Teatterin opettamisessa tärkeää on aina dialogisuus ja sitä korostan myös näin kirjallisesti. Kriittinen pedagogia, jossa oppilas voi kyseenalaistaa ja ihmetellä on oikea tapa tehdä teatteria. Sanaton teatteri ei ole mikään sivutuote teatterin maailmassa, vaan omien kokemusteni mukaan elävä ja kehittyvä taiteenlaji. Sanatonta teatteria ei myöskään mielestäni pitäisi enää käsitellä ”teatterin erikoisena muotona” vaan nimenomaan teatterina. Kumpi oli ensin: sanat vai sanaton ilmaisu?</p>			
<p>ASIASANAT sanaton teatteri, mielikuvitus, leikki, kriittinen pedagogiikka, teatterinaamiot, pantomiimi, näyttämötaistelu, esineteatteri, tyylitelty teatteri, eurooppalainen teatteri, aasialainen teatteri</p>			

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	9
1.1 Teoreettinen viitekehys	12
1.2 Tutkimuskysymys	13
1.3 Tutkimusote	15

2 ESIYMMÄRRYS	18
2.1 Oma tieni	18
2.2 Sanattoman/fyysisen teatterin historia	20
2.2.1 Eurooppalainen teatteri	20
2.2.2 Aasialainen teatteri	27

3 SANATTOMAN TEATTERIN OPETTAMINEN	33
3.1 Miksi sanaton teatteri?	34
3.2 Odotukset/toiveet/pelot koskien sanatonta teatteria	35

4 MIELIKUVITUS	37
----------------	----

5 SANATTOMAN TEATTERIN MUODOT	40
5.1 Leikki	40
5.2 Improvisaatio	44
5.2.1 Teoria	45
5.2.2 Omat kokemukset	46
5.2.3 Oppilaiden kokemukset	48
5.3. Pantommi	49
5.3.1 Teoria	49
5.3.2 Omat kokemukset	51
5.3.3 Oppilaiden kokemukset	53
5.4 Naamiot	54
5.4.1 Teoria	54
5.4.2 Omat kokemukset	56
5.4.3 Oppilaiden kokemukset	58
5.5 Näyttämötaistelu	59
5.5.1 Teoria	60
5.5.2 Omat kokemukset	61
5.5.3 Oppilaiden kokemukset	63

5.6 <i>Elementit ja eläimet</i>	64
5.6.1 <i>Teoria</i>	64
5.6.2 <i>Omat kokemukset</i>	66
5.6.3 <i>Oppilaiden kokemukset</i>	67
5.7 <i>Objektit/esineet</i>	68
5.7.1 <i>Teoria</i>	69
5.7.2 <i>Omat kokemukset</i>	70
5.7.3 <i>Oppilaiden kokemukset</i>	72
5.8 <i>Liikedyamiikat ja energiatasot</i>	72
5.8.1 <i>Teoria</i>	73
5.8.2 <i>Omat kokemukset</i>	73
5.8.3 <i>Oppilaiden kokemukset</i>	75
5.9 <i>Klovneria eli metodien yhdistäminen</i>	76
<hr/>	
6 YHTEENVETO	79
6.1 <i>Eroaako sanaton teatteri puheteatterista?</i>	81
6.2 <i>Sopiiko sanaton teatteri kaikille?</i>	83
6.3 <i>Kehomuisti</i>	83
<hr/>	
7 LÄHDELUETTELO	86
8 LIITE 1: TYÖHARJOITTELU ESPANJASSA	90
8.1 <i>Opetuksen seuranta</i>	90
8.2 <i>Oma ohjaukseni: LAPSUS</i>	91
<hr/>	
9 LIITE 2: KYSELYLOMAKE OPPILAILLE	98

1 JOHDANTO

THERE IS NO TIME OR DESIRE FOR THE QUEST FOR THE FORM AND FUNCTION OF THEATRE.

THEATRE IS A DEMIURGE'S CREATION.

A PERFORMANCE IS THE WORK OF ART.

THE ESSENCE OF THE WORK OF ART IS ITS AUTONOMY.

THE WORK OF ART IS NOT MODELLED AFTER NOR DOES IT FOLLOW THE LAWS OF ANY ORIGINAL.

THE WORK OF ART FOLLOWS ITS OWN LAWS.

(Shakespearean) "MIRRORING" OF THE WORLD AND LIFE MATERIALIZES IN THE WORK OF ART

*IN ITS OWN MATTER,
 LOGIC,
 "ANATOMY."*

THIS LAW OF AUTONOMOUS THEATRE IS

THE LAW OF THE

RADICAL AVANT-GARDE.

THE AUTONOMOUS THEATRE DOES NOT HAVE

A "PRE-EXISTING"

LITERARY TEXT – THAT IS, DRAMA –

THAT, ACCORDING TO THE CONVENTIONAL AND PROFESSIONAL CODE,

LEGITIMIZES ITS EXISTENCE.

THIS IS NOT TRUE!

IT MUST BE CLEARLY STATED THAT

(this code) DIMINISHES THE DEMIURGIVAL POWER OF THEATRE!

(Kantor 1993, 235-236)

Olen vuodesta 2000 opettanut lapsia ja nuoria teatteritaiteen perusopetuksessa Tikkurilan Teatteri – ja Sirkuskoulussa. Varsinkin teini-iässä nuorten on vaikeaa ymmärtää ja hallita omaa kehoaan. Tuntuu, että sanat kyllä virtaavat, mutta keho ei ole mitenkään mukana. Suuret muutokset murroksessa olevan nuoren kehossa tekevät siitä helposti vieraan ja oudon. Näyttelemisen tapahtuu useimmiten verbaalisella tasolla ja ilmaisu lukittuu. Tähän liittyy tahtotila olla hauska ja nokkela muiden silmissä. Olen

huomannut, että kun sanat poistetaan esimerkiksi naamioiden avulla, ilmaisu siirtyy väkisinkin kehoon. Nuoret eivät enää häpeile ja pelkää omaa kehoaan vaan uskaltavat käyttää sitä. Parhaassa tapauksessa he vapautuvat ja ovat paljon rohkeampia.

Vuonna 2003 olin opiskelijavaihdossa Prahassa ja näin siellä monenlaisia esityksiä. Koska en osannut tšekkiä, jouduin ymmärtämään esityksen sisällön näyttelijöiden kehollisesta ilmaisusta. Oivalsin, että hyvin tehty teatteri ei tarvitse sanoja. Taitava näyttelijä osaa käyttää kehollista instrumenttiaan muutenkin kuin vain puhumalla ja ilmaisee tunteet, ajatukset ja pyrkimykset kokonaisvaltaisesti. Parhaita esityksiä olivat ehdottomasti ne, joissa ei puhuttu lainkaan. Sain katsojana oivaltaa asioita muutenkin kuin vain kuuntelemalla ja kieleen keskittymällä. Teatteri on taidetta eikä taide ole rajattua vain yhden maan sisälle. Toisin sanoen teatterin ei pitäisi keskittyä ainoastaan kieleen vaan olla universaalisesti ja globaalisesti ymmärrettävää. Sitä juuri on sanaton teatteri. Toinen vaihto-opiskeluni oli vuosina 2010-2011 Madridissa fyysisen teatterin opettajan Ana Vázquez de Castron johdolla. Sinä aikana opin paljon omassa opetuksessa käyttämistäni työkaluista, jotka perustuvat mm. Jacques Lecoqin ja Etienne Decrouxin ajatteluun. Kirjallinen lopputyöni on taidepedagoginen. Vaikka teinkin taiteellisen teoksen Espanjassa, en käsittele sitä tässä enempää kuin liitteenä. Videointi ohjauksestani on huonolaatuinen, joten sen arvioiminen ei kannata.

Eniten käsityksiini ja opettamiseeni vaikuttanut tekijä on ollut se, että aloitin vuonna 2011 täysin sanattomaan teatteriin keskittyvän ryhmän opettamisen. Työskentely pelkästään itseäni kiinnostavan teatterimuodon avulla nuorten kanssa on avannut silmiäni vielä lisää. Sitä kautta olen saanut lopullisen siunauksen tekemäni työn tärkeydelle ja samalla oppinut enemmän kuin miltään kurssilta tai mistään kirjasta. Omien oppilaideni kokemuksia eri vuosilta olen käyttänyt haastattelumateriaalinani heille esittämieni kysymysten avulla. Kysymyslomake löytyy liitteestä 2, sivulta 88.

Sanaton teatteri antaa helposti mielikuvan pantomiimista ja täysin äännettömästä ilmaisusta kuten esim. Charlie Chaplinin elokuvat. Mimiikka esimerkiksi on kuitenkin selkeä kieli, jonka avulla asioita välitetään toiselle. Tutkin tässä työssäni juuri sanattoman teatterin peruselementtiä. Onko sanaton teatteri jotakin kielen ulkopuolella eli vahvasti tekemisessä esiymmärryksen kanssa? Sanaton teatteri ei tarvitse sanoja ymmärtämiseen, mutta se tarvitsee kuitenkin tunteet, teot ja toiminnot. Kieli vai ei?

Kutsun opettamaani ”ilmiötä” sanattomaksi teatteriksi, koska en parempaakaan tiedä.

Ei ole montakaan vuotta, kun törmäsin sanattomasta teatterista puhuessani seuraavaan dialogiin:

-Onko se pantomiimia?

-Ei.

-Onko se tanssia?

-Ei.

-Mitä se sitten on?

-Sanatonta teatteria eli teatteria!

Kirjallisessa työssäni tutkin sanatonta teatteria, sen opettamista ja sen herättämiä ilmaisun tapoja. Käsittelen sekä omia kokemuksiani ohjaajana ja opettajana että muiden sanatonta teatteria työvälineenään käyttävien ohjaajien kokemuksia. Työni tarkoituksena on auttaa hahmottamaan sanattoman teatterin eri työtapoja ja niiden vapauttavaa vaikutusta esiintyjissä. Nykyään taide ja tiede nähdään usein täysin erilaisina ja jopa toisensa pois sulkevin. Itse en kuitenkaan usko niin. Taiteesta voi tehdä tiedettä ja tieteestä taidetta. On olemassa tutkivaa teatteria ja taidetutkimusta sekä monia muotoja siltä väliltä. Tätä kautta tutkimukseni on tiedettä taiteesta. Tai taidetta tieteestä.

Jottei työstäni olisi tullut pelkästään ns. päiväkirja, on sille olennaista dialogi eri aineiden kanssa. Olen käyttänyt materiaalina omia kokemuksiani, oppilaideni haastatteluja sekä erilaisia teorioita. Fenomenologisesti ajatellen lähtökohdani ei ole edes yrittää löytää yleispätevyyttä, vaan tarkastella kohdettani taiteen ilmaisun keinoin. Tärkeää on löytää pohja eri kulttuuripiireistä ja näkökulmista, kuten vanhat uskonnolliset tekstit, sanakirjat, vieraat kulttuurit ja uskonnot. (Anttila 2006, 333) Sanattoman ja fyysisen teatterin laajuus yllätti minut ilmiönä. Sitä on ollut kauan ennen eurooppalaisen teatterin historiaa käsitteleviä teoksia. Ja ennen kaikkea sitä on ollut ja on monessa edelleenkin elävässä muodossa varsinkin Aasiassa. En edes tiennyt tätä työtä aloittaessani, kuinka monimuotoista ja rikasta ilmaisua sanaton ja fyysinen teatteri voikaan pitää sisällään. Koska halusin saada aikaan erilaisten materiaalien vuoropuhelun, oli luontevaa valita lähtökohdaksi hermeneutiikka, joka nimenomaan pyrkii tekstin ja lukijan väliseen vuoropuheluun. Hermeneutiikassa tutkija suhteuttaa olemassa

olevaan aineistoon omat tulkintansa, merkityksensä ja ymmärryksensä. (Anttila 2006, 305) Tutkimukseni sisältää osia, jotka ovat toisistaan riippumattomia, mutta toisaalta yhdessä ne luovat kokonaisuuden.

Aloitin kirjoittamisen fenomenologis-hermeneuttisesta näkökulmasta laadullisen tutkimuksen alaisuudessa. Monin tavoin työni noudattaa tätä kaavaa, mutta jossakin kohtaa se siirtyy sivuraiteelle. Yritin ja yritin, mutten lopulta voinut pakottaa työtäni fenomenologis-hermeneuttiseen muottiin, vaikka käytänkin silti laadullisen tutkimuksen ja juuri fenomenologis-hermeneuttisen lähestymistavan teoriaa ja keinoja hyväkseni.

1.1 Teoreettinen viitekehys

Jotta sanatonta teatteria voisi ymmärtää laajemmassa mittakaavassa, täytyy tarkastella sen historiaa ja syntyä. Tässä käytän apuna teatteria uudistaneiden teatterintekijöiden kirjoja ympäri maailmaa. Ennen kaikkea he ovat vieneet sitä fyysisempään suuntaan, eikä pelkästään sanoihin perustuvaan. Kaikki tekijät eivät suinkaan ole vain sanattomaan teatteriin suuntautuneita, mutta yhteistä heille on puhutun kielen ylivallan rikkominen. Usein teatteria tehdessäni olen miettinyt, miksi edes ottaa mukaan puhuttua kieltä sotkemaan toimintaa ja tulkita puheella kaikkea valmiiksi. Valmiiksi tulkinnalla tarkoitan liiallista psykologisointia ja analysointia, jolloin lopputulos voi helposti olla paperista eikä aitoa reagoimista toisiin. Ihmisyyteen liittyvä spontaanisuus ei saa karista pois ja esiintyjien pitäisi pystyä säilyttämään lavalla leikkimielisyys. Sitä työssään korosti ranskalainen kirjailija ja teatterin uudistaja Antonin Artaud pyrkimyksillään tehdä suoran fyysisen ja objektiivisen toiminnan teatteria, jolloin se ei ole alistettu kirjoitetulle tekstille (Artaud 1997, 115)

Artaud'n lisäksi on ollut monia ohjaajia, esiintyjä ja erilaisia esitystaiteilijoita, jotka ovat ammentaneet ilmaisuaan kehosta ja sen fyysikasta. Yksi tunnetuimpia metodeja on venäläisen näyttelijän ja ohjaajan Vsevolod Meyerholdin biomekaniikka, joka oli aikanaan täysin uudenlainen tapa näyttelijöiden treenaamiseen. Se sisälsi tarkoin harkittuja fyysisiä harjoitteita, joita toistettiin ja joiden tarkoituksena oli auttaa näyttelijöitä fyysistämään omia muistojaan ja tunteitaan. Meyerholdin harjoitteiden avulla oli tarkoitus löytää mahdollisimman kevyt tapa tehdä työtä ja teatteri lähenei jo tanssia. (Meyerhold 1981, 103-104)

Sanattoman (ja fyysisen) teatterin tekijät tuntevat varmasti ranskalaisen teatteripedagogi Jacques Lecoqin nimen. Hän kehitti omanlaisensa liiketeatterin (Theatre of Gestures) ja Lecoqin kirja sekä metodit ovat yksi tärkeimmistä lähteistä omassa työssäni. Lecoq valottaa mm. neutraalinaamioiden käyttöä näyttelijän opetuksessa. Hänen mukaansa neutraalinaamion antama neutraali tila vapauttaa näyttelijän kehon ja tätä kautta mielen erilaiseen ilmaisuun (Lecoq 2002, 38)

Sanatonta teatteria tutkiessani en voi ohittaa Jerzy Grotowskia (Puola), Peter Brookia (Iso-Britannia), Phillip Zarrillia (Yhdysvallat), Jacques Copeauta (Ranska) tai aasialaisen teatterin tekijöitä. Kaikki nämä rakentavat kontekstin fyysisen teatterin ja sitä kautta myös sanattoman teatterin historialle ja sen toimintatavoille. Tieteilijä ja käsityötieteen emeritusprofessori Pirkko Anttilan mukaan kontekstin ymmärtäminen on oleellista tutkimusta tehdessä. Täytyy tietää, mihin sosiaaliin yhteyksiin, instituutioihin, kulttuuripiirteisiin, ajankohtaan tai ympäristötekijöihin tutkittava asia liittyy. (Anttila 2006, 277) Teatterin lisäksi käytän tutkimuksessani teoksia filosofian, kasvatuksen ja biologian alalta. Biologiasta on pakko tarkastella evoluutiota, koska ihmiset ovat kuitenkin edelleen myös eläimiä, nisäkkäitä. Evoluution ansiosta olemme kehittäneet tueksemme kielen. Esimerkiksi liikkumisen kannalta oleelliset kädet vapautuivat useampiin käyttötarkoituksiin kuten työvälineiden käyttämiseen. (Leakey ja Lewin 1978, 36) Sanattomassa viestinnässä tämä tulee vahvasti esille, koska se perustuu ilmeisiin, eleisiin ja kielettömään viestintään. Sanaton teatteri ylittää kielirajat ja on siksi ehkä helpommin ymmärrettävää maailmanlaajuisesti. Ilman puhuttua kieltä voimme viestiä paljon kuten eläimetkin tekevät. Ihmisten elekieli on ollut käytössä miljoonien vuosien ajan, mutta jostain syystä viestintää tutkittaessa on varsinkin ennen 1970-lukua keskitytty nimenomaan kieleen ja verbaliikkaan. (Pease 1981, 187)

1.2 Tutkimuskysymys

Työni tarkoituksena on tutkia sanattoman teatterin historiaa ja sen tekijöitä sekä valottaa kuinka sanatonta teatteria tehdään nykyään.

Tutkimuskysymykseni on: **Mitkä ovat metodit sanattoman teatterin opetuksessa?** Pääasiallisesti esittelen omia opetusmetodeja, mutta samalla esille tulee myös sanattoman teatterin opetuksen synnyttämiä tulkintoja ja ryhmäilmiöitä. Toki mukaan tulee myös katsojissa heräävää tulkintaa, mutta

fokus on nimenomaan näyttelijöiden tulkinassa. Miten heitä auttaa sanojen poisjättäminen omassa työssään? Miten ennen kaikkea nuorille on helpottavaa ja vapauttavaa ilmaista ilman sanoja? Näkökulmani on sanattomassa ilmaisussa nimenomaan teatterin kautta, vaikkei tanssia voikaan täysin sulkea ulkopuolelle.

Tutkimukseni käsittelee sanatonta ja sitä kautta hyvinkin tyylieltyä teatteria. Kun sanat poistetaan, ilmaisusta tulee väkisinkin tyylieltyä, joskus jopa epärealistista. Vsevolod Meyerhold halusi käyttää tyylieltyä teatteria ja palasi sitä kautta Antiikin Kreikan teatterin keinoihin. Sanaton teatteri vaatii näyttelijältä tarkkaa koreografiaa ja sitä kautta palaa tanssillisuuteen. (Meyerhold 1981, 59) Sana on vain yksi tapa ilmaista asioita ja kun se poistetaan, kehon kieli eli miimi tulee mukaan. (Meyerhold 1981, 66)

The psychophysical exercises begin with the body and move both inward towards subtle realms of experience and feeling, and outwards to meet the environment. They are a form of empirical as well as (meta)physical (re)search. This (re)search is not undertaken by the side of our brain which engaged propositional, analytical thought, but by the bodymind together as they become one in and through daily practice. (Zarrilli 2008, 63-64)

Kirjallisessa työssäni käsitteelen erityisesti nuorten opettamista, mutta se ei sulje pois mitään ikäryhmää. Sanaton teatteri on sanatonta teatteria kaikille. Oppilaideni kautta tutkin erilaisia ryhmädynaamisia ongelmia ja esittelen työtapojani. Aihetta syvennän oppilaideni mielipiteillä. Konkreettisesti lähdän liikkeelle kokemusteni kirjaamisesta omassa työssäni. Luultavasti eniten mielipiteisiini on vahvasti vaikuttanut vuosina 2010-2011 Madridissa suorittamani työharjoittelu, jossa pääsin aitiopaikalta seuraamaan fyysisen teatterin opettajan Ana Vázquez de Castron työtä. Hänen oppiensa mukaan myös ohjasin Madridissa sanattoman esityksen. Työharjoitteluni ja ohjaukseni prosessia avaan liitteessä numero 1, sivulla 81.

Tutkimuskysymykseeni vastatakseni peilaan omia kokemuksiani jo olemassa oleviin teorioihin. Se on siis tutkivaa dialogia, jossa oma ymmärrykseni muuttuu tutkittavien ilmiöiden mukana. (Laine, s. 36) Riskinä on tietenkin useat erilaiset kohteet ja tutkimuksen hajanaisuus, mutta olen valmis kohtaamaan tämän haasteen.

1.3 Tutkimusote

Tutkimusmenetelmäni oli aluksi laadullista tutkimusta. Tutkimusotteekseni valitsin fenomenologis-hermeneuttisen lähtökohdan, sillä tutkimukseni pohjautuu omiin kokemuksiini, joita tarkennan oppilaideni haastatteluilla ja kirjallisuudella. Tutkimukseni on vahvasti pedagoginen, koska teatteriopettajana en usko suoraan opettamiseen. Käyttäisin mieluummin sanaa teatteriopastus. En mielestäni voi opettaa kenellekään, miten teatteria täytyy tehdä. Voin opettaa erilaisia tekniikoita, mutta teatterin perusta on aina jokaisen ihmisen omassa mielikuvituksessa ja tekniikoiden soveltamisessa. Haluan tarkastella fenomenologis-hermeneuttisen tutkimusotteen kautta teatteriopetukseni pohjautumista leikkiin ja vapauteen. Toisaalta täysin ristiriitaisesti olen huomannut toiston ja muodon tärkeyden. Kun toiminnot ovat kehomuistissa, ei niihin tarvitse enää keskittyä ja silloin oma mieli vapautuu kokemiselle ja uusille asioille. Tätä ajatusta tukemassa käytän paljon aasialaisen teatterin muotoja ja niiden teorioita.

Teatterin opetus on mielestäni aina radikaalia kasvatusta. Sen tehtävänä on antaa opiskelijoille mahdollisuus kyseenalaistaa kaikkia teorioita ja kehittää omaa ajatteluaan. On perusteltua, että viittaan työssäni moniin radikaalin kasvatuksen kirjoittajiin, kuten Juha Suoranta, Paulo Freire ja Henry Giroux. Aikuiskasvatuksen professorin Juha Suorannan mukaan radikaali kasvatusta on ennen kaikkea yhdenvertaista ja yhdessä toimimista, jossa kukaan ei saa jäädä ryhmän ulkopuolelle. Tätä tukee opettajan pedagoginen ajattelu ja tarkoituksena on saada ryhmä toimimaan yhdessä. (Suoranta 2005, 16). Oma teatterikäsitelmäni on syntynyt vuosien varrella eri opettajien ja eri ohjaajien yhteisvaikutuksena. Tässäkin teatterin opetus sisältyy radikaaliin kasvatukseen, jossa Suorannan mukaan ei noudateta mitään tiettyä kaavaa, teoriaa tai opetusmetodia. (Suoranta 2005, 233) Sanattoman teatterin opetuksessa radikaalin kasvatuksen merkitys saattaa jopa hieman korostua, koska se perustuu kehollisiin, paljaisiin reaktioihin. Kieli voi olla valheellinen ja jopa vääristää kuvaa todellisuudesta. (Giroux ja McLaren 2001, 80)

Kieli ei heijasta vääristymätöntä kuvaa todellisuudesta. Minkä kuvan tai esineen tai tapahtuman se sitten yrittääkin kuvata, tuo kuva on aina taittunut ja vääristynyt. Tämä ei tarkoita, että oikeaa tietoa on mahdotonta saada, vaan että tieto ei koskaan ole täydellistä. Siksi voimmekin sanoa, että

kieli tuottaa tiettyjä käsityksiä maailmasta – toisin sanoen tiettyjä merkityksiä. (Giroux ja MaLaren 2001, 81)

Fenomenologis-hermeneuttinen tutkimusotteeni ei anna mitään yhtä oikeaa vastausta, koska se perustuu kokemuksiin ja tulkintoihin eli ns. arkitietoon. (Aaltola 2001, 16) Se sopii teatterin tutkimisen välineeksi, koska siitä ei ole mitään yhtä totuutta. Sanatonta teatteria tehdään monilla alueilla ja monin tavoin, enkä halua tai voi ahtaa sitä yhteen muottiin. Kokonainen verkosto kysymyksiä ja ratkaisuja voi olla fenomenologis-hermeneuttisen metodin tulkinnan välineinä. (Laine 2007, 28)

Fenomenologia on kokemuksen tutkimista, mikä taas pitää sisällään ihmisen kehollisen toiminnan, -havainnon ja niiden jäsentämisen. (Laine 2007, 29) Siksi on loogista käyttää sitä keholliseen toimintaan perustuvan sanattoman teatterin tutkimiseen. Hermeneutiikka tukee fenomenologista tutkimusta, koska sen tarkoituksena on etsiä eri tulkinnoille jonkinlaisia sääntöjä, jottei kaikki olisi vain monimutkaista ja leväperäistä.

Tutkimusaineisto pohjautuu silloin vahvasti ihmisten haastatteluista koottuun tietoon. (Laine 2007, 31) Fenomenologinen tutkimus ei seuraa yhtä tapaa, vaan etenee vaihe vaiheelta kohti uutta tietoa ja ymmärrystä. (Laine 2007, 40) Se on kuin peli, joka etenee tasolta toiselle. Ensiksi on selvitettävä yksi vaihe ja siitä päästään seuraavaan vaiheeseen. Jonkinlainen rakenne on seuraava (Laine 2007, 44)

1. Tutkijan oman esiymmärryksen kriittinen reflektio (jatkuu koko tutkimuksen ajan)

2. Aineiston hankinta

-esim. avoin haastattelu

3. Aineiston lukeminen, kokonaisuuden hahmottaminen

4. Kuvaus

-tutkimuskysymyksen näkökulmasta olennaisen esiin nostaminen aineistosta ja kuvaaminen luonnollisella kielellä

5. Analyysi

- aineiston merkitysten jäsentyminen merkityskokonaisuuksiksi

-merkityskokonaisuuksien sisällön esittäminen tutkijan omalla kielellä

-tulkintaa vaativien lauseiden ja lausekokonaisuuksien tarkastelu

6. Synteesi

-merkityskokonaisuuksien yhteen vienti, kokonaiskuva merkitysten verkostosta

- arvioidaan merkityskokonaisuuksien välisiä suhteita

7. Uuden tiedon käytännöllisten sovellusten arvioiminen, kehittämisideat

Fenomenologinen tutkimus voi olla hyvinkin ristiriitaista, kuten vastaajien ja tutkittavien ihmisten mielipiteet. Sanattoman teatterin tutkimuksessa ei voi löytää yhtä teoriaa tai yhtä mielipidettä. Kysymyksiä riittää eikä yhtä oikeaa vastausta ole. Fenomenologis-hermeneuttisen tutkimusotteen mukaan ristiriitaiset tulkinnot ovat tärkeitä eikä niitä tulisikaan hävittää. (Moilanen ja Rähä 2007, 57). Siksi ei voida myöskään luoda yhtä suppeaa tulkintaa ilman vertaamista muihin vastaaviin tutkimuksiin ja ilmiöihin. Fenomenologis-hermeneuttinen tutkimus on dialogia jo olemassa olevien asioiden kanssa ja eri teorit ovat tärkeää lähdemateriaalia. (Moilanen ja Rähä 2007, 61)

Laadullisessa tutkimuksessa tuloksiin vaikuttaa tutkijan mielenkiinto asiaan. Hänen elämäntapansa, ammattinsa ja aikaisempi elämänsä historiaansa vaikuttavat näkökulman valintaan. Laadullista tutkimusta leimaakin se, että tutkija yleensä valitsee lähestymistapansa omasta historiastaan ja käytännön kokemuksista, toisin kuin teknis-luonnontieteellisistä syistä tapahtuva tutkimustarve. (Anttila 2006, 276) Fenomenologisen lähestymistavan mukaan ihminen on aina yhteisöllinen ja juuri sitä kautta lähestyn sanattoman/fyysisen teatterin opetusta. Mikään asia ei ole meissä synnynnäistä, vaan se tulee meihin juuri yhteisön kautta. (Laine 2007, 30)

Kuten jo totesin, työtä kirjoittaessani huomasin mahdottomaksi laittaa sen täysin fenomenologis-hermeneuttisen tutkimuksen raameihin, mutta sen ollessa kuitenkin apuna, halusin avata kyseistä tutkimusotetta.

2 ESIYMMÄRRYS

2.1 *Oma tieni*

Esiintyjänä minulle toimivat nimenomaan fyysiset ja toiminnalliset ohjeet. Minulle on aina ollut vaikeaa, jos ohjaaja antaa epämääräisen ohjeen, ole tässä surullinen. Tarvitsen nimenomaan toiminnallisia ohjeita. Suoritan ikään kuin koreografiaa, jonka kehoni muistaa automaattisesti ja toiminta ja teot rakentavat minulle mielikuvan.

Tätä kirjoittaessani on vaikeata sivuuttaa sitä asiaa, että itse pidän enemmän sanattomasta teatterista tai ainakin hyvin paljon liikkeeseen ja fyysiseen toimintaan perustuvasta teatterista. Olen silti yrittänyt kirjoittaa asioista mahdollisimman neutraalisti. En halua enkä voi väittää, että teatterin tekemiseen olisi vain yksi metodi. Itsellenikin kun se rikkaus on juuri ollut tajuta, ettei loppujen lopuksi ole sääntöjä tai vain yhtä oikeata tapaa toimia.

Joka tapauksessa oman kokemukseni valossa olen alkanut enemmän ja enemmän opettamaan/ohjaamaan juuri toiminnan kautta. Produktiota tehdessäni aloitan aina ensiksi muodosta eli menen ns. ulkoa sisäänpäin. Tämä on vaikea selittää, koska tietenkin minulla on aina jokin ajatus ja halu viestittää ajatuksia liikkeen ja muodon kautta. Mutta näen usein asiat mielessäni kuvina tai animaationa ja sitä kautta myös lähden työskentelemään. Jos minun pitäisi sanallistaa jokin toiminta, osaisin sen varmasti tehdä, mutta usein toivon, ettei tarvitsisi. En nimittäin yksinkertaisesti osaa sanallistaa ajatuksiani, koska ne ovat mielessäni kuvina.

Aloitan ohjaamisen muodosta ja liikkeestä ja jätän sisällön ja roolihenkilön ajatukset näyttelijöille, juuri niin kuin itsekin olen lavalla vapautuneimmillani. Tietenkin autan ja selitän, jos näyttelijä niin haluaa, mutta ensiksi tahdon heidän kokeilevan muotoa. Usein se jo aiheuttaa heille itselleen ajatuksen siitä, mitä ollaan näyttämässä yleisölle. Kirjailija ja ohjaaja Jouko Turkan esitykset pohjautuvat tarkkaan liikkeelliseen toimintamalliin, mutta hän ei silti halunnut aloittaa harjoituksiaan koreografian tekemisellä. Hän koki sen näyttelijöiden puuduttamiseksi. (Ollikainen 1989, 151) En ole samaa mieltä Turkan kanssa, koska monin tavoin olen havainnut koreografian ja toiston vapauttavan näyttelijöitä. En kuitenkaan halua muodosta tulevan vain minun ideoideni orjallista johdattelua. Esiintyminen kun on täysin yksilöllistä. Se täytyy ymmärtää ja löytää kaikille yksilölliset keinot toimia.

Vaikka itse lähdenkin siis liikkeelle jonkinlaisesta koreografiasta, ymmärrän myös täysin vastakkaisen tavan lähestyä esitystä.

Minun mielestäni teatteri on toimintaa. En yksinkertaisesti jaksa katsoa täysin realistista näytelmää, vaan haluan tyylyttelyä, tyypittelyä ja visuaalisuutta. En toisaalta jaksa katsoa realistista maalaustakaan esimerkiksi metsästä vaan pidän abstraktista ja tyylyttelystä taiteesta. Siksi siis teatterinikin on sellaista. Minunhan täytyy olla itselleni rehellinen ja valottaa juuri omaa maailmankatsomustani. Mutta ymmärrän sen, että kyseessä on vain minun ajatukseni eikä yleinen totuus. Tutkimusta tehdessäni on kuitenkin päästävä eroon omista ennakkokäsityksistäni ja aloitettava ikään kuin puhtaalta pöydältä vaikka oma kiinnostukseni aiheeseen onkin ollut alkusysäys. (Anttila 2006, 276) Esiymmärryksen ilmi tuodessani voin antaa lukijalle käsityksen omista lähtökohdistani ja siitä, miksi juuri tätä tutkimusta haluan tehdä. Toisaalta se auttaa tutkimuksen lukijaa kriittiseen tulkintaan, mikä varsinkin tässä aihealueessa on tärkeää. (Anttila 2006, 282) Koska teatteri pitäisi olla mielestäni kriittistä opetusta, täytyy myös sen tulkinta ja siitä tehdyt teoriat olla avoimia kriittiselle tulkinnalle.

Sanattoman teatterin opettajana en halua opettaa jotain, jonka olen oppinut ainoastaan kirjoista. Minulla täytyy olla asioista oma kehollinen kokemus ymmärtääkseni, kuinka ne kehoon vaikuttavat. Lopputyössäni olen toki käyttänyt teorioita, joista minulla ei ole henkilökohtaista kokemusta. Omaan käytännön opetukseeni ovat kuitenkin vaikuttaneet eniten minua opettaneet:

- Andrés del Bosque, Columbia (fyysinen teatteri, Jacques Lecoqin metodi)
- Juan José de la Fuente, Espanja (Etienne Decroux'n metodi)
- Rene Baker, Iso-Britannia (esine- ja nukketeatteri)
- Zdena Kratochvílová, Tšekki (pantomiimi)
- Elena Kuzina, Venäjä (Biomekaniikka)
- Ken Mai, Japani (Buto)
- Soile Mäkelä, Suomi (neutraalinaamiot)
- Taina Mäki-Iso, Suomi (naamiot, klovneria ja fyysinen teatteri)
- Jyrki Nousiainen, Suomi (pantomiimi)
- Metsälintu Pahkinen, Suomi (tanssiteatteri)
- Satu Palokangas, Suomi (Bartenieff fundamentals)
- Sten Rudstrøm, Saksa (Action teatteri)
- Norman Taylor, Iso-Britannia (naamiot, fyysinen teatteri ja Jacques Lecoqin metodi)

- Maya Tångeberg-Grischin, Sveitsi (aasialainen teatteri)
- Maria Saivosalmi, Suomi (Suzuki-metodi)
- Ana Vázquez de Castro, Espanja (naamiot, Commedia dell'Arte, Lecoqin metodi, Etienne Decroux'n metodi)
- Phillip Zarrilli, Yhdysvallat (Kathakali, aasialainen teatteri)

2.2 Sanattoman/fyysisen teatterin historia

Olen tässä opinnäytteessä käsitellyt vain eurooppalaisen, aasialaisen ja hieman myös amerikkalaisen teatterin metodeja. Tietenkin muillakin mantereilla on paljon erimuotoista teatteria, mutta kaikkea en saa tähän mitenkään mahtumaan. Suurin syy on se, että itse Euroopassa asuvana olen nähnyt ja kokenut paljon teatteria juuri täällä. Oman teatterikäsitykseni juuret ovat siis Euroopassa tai tänne Amerikasta levinneiden metodien varassa. Aasialaisen teatterin muotoja olen onnekseni päässyt opiskelemaan ja seuraamaan, joten niistä minulla on parempi käsitys kuin esimerkiksi afrikkalaisesta teatterista. Aasialaisesta teatterista en osaa nimetä yksittäisiä henkilöitä, vaan kuvailen enemmän ilmiöitä tai yhden maan teatteritraditiota. Aasialaisen teatterin muodot ovat lähdeaineistoni mukaan suuresti vaikuttaneet eurooppalaisiin teatterintekijöihin, kuten Meyerhold, Zarrilli, Artaud, ja Chekhov, joten siksi niiden traditioiden käsitteleminen on tärkeää.

En usko, että eri mantereilla tehdään täysin erilaista taidetta vaan kaikki muodot ovat kehittyneet ja vaikuttaneet toisiinsa ajan saatossa. Kaikki lainaamani teatterintekijät eivät ole sanattomaan teatteriin orientoituneita. Heidän teoksistaan voi kuitenkin ymmärtää fyysisten toimintojen tärkeyden ja sitä kautta sanaton teatteri perustelee olemassaolonsa. Saksalaisen teatterintutkijan Hans-Thies Lehmannin mukaan teatteri sai alkunsa jonkun irtaantuessa joukosta ja alkaessa tekemään jotakin poikkeavaa, nimenomaan jotakin fyysistä, joka saattoi olla itsensä esittely ja toisten suojeleminen. (Lehmann 2009, 333) Kukaan ei osaa tätä sanoa varmasti, mutta luultavimmin ensimmäinen impulssi teatteriin oli juuri fyysinen teko.

2.2.1 Eurooppalainen teatteri

Eurooppalaista teatteria hallitsi vuosisatojen ajan paradigma, joka eroaa selvästi ulkoeurooppalaisista teatteritraditioista. Esimerkiksi intialainen kathakali ja japanilainen no-teatteri ovat syntyneet aivan toisin. Ne koostuvat olennaisesti tanssista, kuoro-osuuksista ja musiikista sekä hyvin

tyylitellyistä seremoniallisista jaksoista ja kertovista ja lyyrisistä teksteistä. Eurooppalainen teatteri sitä vastoin tarkoitti pitkään puheiden ja tekojen konkretisoimisesta näyttämöllä jäljittelevän draamallisen näyttelemisen kautta. (Lehmann 2009, 49)

Eurooppalaisen teatterin synty on mahdotonta rajata mihinkään vuoteen tai tekijään. Täällä kuten Aasiassakin teatteri on todennäköisesti syntynyt rituaalien kautta. Eurooppalainen teatteri on luettavissa ns. länsimaalaiseen perinteeseen, jonka ongelma on jo kauan ollut mielen ja ruumiin eriyttäminen. Kuitenkaan ihmisen kehossa ei luonnollisesti ole tällaista erittelyä, vaan se on syntynyt nyky-yhteiskunnan ymmärryksestä ja liiasta egon tavoittelusta. Kehollisuus on kuitenkin aina osa meitä eikä sitä tulisi sulkea pois, ihmisen ykseys vaatii myös kehollisen olemisen. (Parviainen 1994, 26) Eurooppalaista teatteria on jo keskiajalta määrittänyt kirkko ja sen sallimat muodot. Varsinkin realismi ja naturalismi ovat hallinneet kaikkea taiteen tekemistä. Monet teatterintekijät ovat halunneet rikkoa tätä traditiota ja siksi kääntyneet usein aasialaisen teatterin puoleen. Siellä kun on edelleenkin muotoja, jotka hyödyntävät tyyllittelyä, musiikkia, tanssia ja eleitä. (Miettinen 1987, 250)

Jo antiikin Kreikan filosofi ja tiedemies Aristoteles (384-322) oli sitä mieltä, ettei teatterin pitäisi olla realismia vaan kuvausta elämästä. Kuten maalaus metsästä ei ole sama kuin metsä, ei myöskään esitys elämästä ole sama kuin elämä. Aristoteleen mukaan runouden eli tässä tapauksessa näytelmäkirjallisuuden tehtävänä oli jäljitellä kielen avulla elämää outojen sanojen, metaforien ja muiden ilmaisukeinojen kautta. (Aristoteles 2007, 69) Aristoteleen teoksista jälkimaailmalle on säilynyt mm. Runousoppi vuosilta 335-332, jota on käytetty teatterin opetuksessa jo kauan ja käytetään edelleen.

Tätä ohjenuoraa monet näytelmäkirjailijat ja ohjaajat käyttävätkin työssään. Symboliikka, metaforat ja absurdi ilmaisu on tuttua esimerkiksi Bertolt Brechtin (Saksa), Eugène Ionescun (Romania) tai Samuel Beckettin (Irlanti) teksteistä. Samoin ohjaajina muiden joukossa Tadeusz Kantor (Puola), Antonin Artaud (Ranska) ja Peter Brook (Iso-Britannia) luottavat mielikuvien voimaan ja absurdiin ilmaisuun. Jostain syystä Aristoteleen kuvailevaa ja vapaata muotoa korostavat tekstit kuitenkin tulkittiin jonkinlaisiksi normatiivisiksi säännöiksi, joista tuli määräyksiä ja niistä lakeja.

Todennäköisesti tähän oli syynä keskiaikainen kirkko, joka hallitsi kaikkia taiteenmuotoja. (Lehmann 2009, 330)

Ehkä tunnetuin teatterin tyyllisuuntaus Euroopassa on Commedia dell'Arte, jonka vapaasti suomennettu nimi on ”ammattilaisten esittämä näytelmä” ja sen kulta-aikaa oli 1600-luku. Italiassa kehittynyt muoto perustui paljolti improvisaatioon, leikkiin, fyysiseen ilmaisuun ja teatterinaamioiden käyttöön. Se syntyi esitettäväksi toreilla ja muualla tavallisten ihmisten keskuudessa. (Rudlin 1994, 23) Vaikka nykyään varsinainen Commedia dell'Arte onkin kadonnut, voi sen vaikutteita nähdä edelleen. Enenevässä määrin Commedia dell'Arte on tullut takaisin monien taiteilijoiden kautta, kuten Meyerhold (Venäjä), Gordon Craig (Iso-Britannia) ja Charlie Chaplin (Iso-Britannia). Heitä kiinnosti Commedia dell'Arten elinvoimaisuus ja energisyys. Myös Jacques Copeau kiinnostui tästä leikin, akrobatian, naamioteatterin ja klownerian keinoja yhdistävästä tyylistä. (Evans 2006, 79-80)

Commedia dell'arte was born, some time around the middle of the sixteenth century, in the market place where a crowd has to be attracted, interested and then held if a living place to be made. Zanni for example, speaks in a loud, coarse voice because his comic type is based on that of the Venetian market porter who had to make himself heard offering his services above the clamour of the piazza and the rest of its traders, if he was not to go hungry. (Rudlin 1994, 23)

Omaa käsitystäni teatterista on varmasti eniten muokannut ranskalainen näyttelijä, miimikko ja teatteriopettaja Jacques Lecoq (1921-1999), vaikkon ole hänen opetuksessaan ollutkaan. Kuitenkin vuosien varrella olen törmännyt juuri hänen koulunsa (*L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*) käyneisiin opettajiin ja heidän kauttaan olen saanut oppia Lecoqin metodin. Hänelle tärkeää oli fyysinen ilmaisu jo alusta alkaen ja nimenomaan sen vaikutus opiskelijoiden mielikuvitukseen luoden täysin omanlaistaan ilmaisua tai tulkiten jo olemassa olevia tekstejä uusin tavoin. (Lecoq 2002,18) Opiskelu hänen koulussaan ei perustu teksteihin vaan aasialaisen teatterin ja Commedia dell'Arten muotoihin. (Lecoq 2002, 46)

Movement analysis gives rise to a few common laws of motion, which I sum up as follows:

1. *There is no action without reaction.*
2. *Motion is continuous, it never stops.*
3. *Motion always originates in a state of disequilibrium tending towards equilibrium.*
4. *Equilibrium is itself in motion.*
5. *There is no motion without a fixed point.*
6. *Motion highlights the fixed point.*
7. *The fixed point, too, is in motion (Lecoq 2002, 89)*

Puolalainen Tadeus Kantor (1915-1990) oli aluksi taidemaalari ja lavastaja, joka käytti ohjaajana visuaalisuutta paljon. Hän kertoi usein tarinoita omista kokemuksistaan ja loi ne lavalle nimenomaan kuviksi tai muodoksi. Kantor ei halunnut seurata mitään jo olemassa olevaa muotoa tai teoriaa, vaan loi omansa. Hän ei ollut oman käsityksensä mukaan menneiden muotojen vanki eikä menneisyys ollut hänelle kiinnostavaa. Kantor koki olevansa nykyisyyden ja nykyhetkessä elävien ihmisten kuvaaja. Näitä hetkiä hän halusi hakea kontrastien eli naurun ja tragedian kautta. (Kantor 1993, 33) Kantor haki omista esityksissään abstraktia ilmaisua jo tapahtuneisiin asioihin.

THE ELEMENTS OF ABSTRACTION – that is, the square, the triangle, the circle, the cube, the cone, the sphere, the straight line, the point, the concepts of space, tension, and movement – are all elements of drama. They can be defined by philosophical, human, and psychological categories. Each of (these elements), however, has its own (autonomous) essence, its quandary, and its closure.

A line (has its) infinity; a circle, its repetitiveness; a point, its separateness. (These characteristics) constitute the fabric of drama as interestingly as human conditions, conflicts, and misfortunes did in Greek tragedy. (Kantor 1933, 209)

Edward Gordon Craig (1872-1966) oli englantilaisen draaman uudistaja 1800- ja 1900-luvuilla. Hänkin oli Tadeusz Kantorin tavoin alun perin lavastaja, jolle teatterin visuaalisuus ja muoto olivat tärkeitä. Gordon Craig halusi näyttelijöiden käsittelevän asioita mielikuvien ja muodon kautta. Hän

ei arvostanut näyttelijää, joka perusti ilmaisunsa realistisiin silmän- tai kädenliikkeisiin. Gordon Craigille tärkeää oli mielikuvien ja mielikuvituksen käyttö, ja sitä kautta intohimon kätkeminen ja sen näyttäminen symboliikan kautta.

Avoid the so-called “naturalistic” in movement as well as in scene and costume. The naturalistic stepped in on the Stage because the artificial had grown finicking, insipid; but do not forget that there is such a thing as noble artificiality. (Gordon Craig 2009, 16-17)

Puolalainen Jerzy Grotowski (1933-1999) on yksi tunnetuimmista eurooppalaisen teatterin kehittäjistä, ja juuri hänen tapansa viedä teatteri takaisin alkulähteilleen eli rituaaliseen teatteriin. Hän ei itse kuitenkaan kokenut sulkevana pois mitään teoriaa tai metodia. Teatteri on monimutkainen ja monitasoinen laji, jossa pelataan myyteillä, historialla ja nykyhetkellä. (Grotowski 1993, 11)

Esityksiämme tarkkailevat ulkopuoliset, erityisesti ulkomaalaiset puhuvat antiikin teatterista (näyttelijä, joka yhdistää laulun, puheen ja tanssin), keskiaikaisista mysteeriöistä, espanjalaisesta barokkiteatterista ja niin edelleen. Nämä vertaukset eivät ole perusteettomia. Se, mikä meitä erityisesti näyttelijäntyössä kiinnostaa, on suora kohtaaminen, suhde tai jopa kontakti näyttelijöiden ja katsojien eli teon suorittajien ja asian todistajien välillä. (Grotowski 1993, 34)

Ranskalainen teatteriohjaaja Jacques Copeau (1879-1949) perusti teatterikäsitöksensä täysin lasten leikkeihin ja niiden variaatioihin. Työssään hän käytti teatterinaamioita, improvisaatiota, pantomiimia ja fyysistä ilmaisua nimenomaan kouluttaakseen näyttelijöitä luovaan ja lapsenkaltaiseen ajatteluun. (Evans 2006, 1-2) Copeaulle tärkeää oli teatterin käsittäminen nimenomaan taiteena ja ryhmätyönä. (Evans 2006, 46) Hänen toiminnassaan varsinkin teatterinaamiot olivat hyvin tärkeässä osassa:

In Copeau’s theatre the mask could operate holistically, rather than politically, to heal the division between the actor’s body and will – releasing the body into controlled and yet spontaneous physical expression of the

actor's creativity. The mask was, in this sense, a method by which the actor could re-establish the vitality of the theatre, its primitive life-blood restored once more to its veins. For Copeau, the magic of the theatre was based on its physical truths, on the corporeal power and technique of the actor. (Evans 2006, 72)

Saksalainen koreografi ja tanssiteatterin kehittäjä Pina Bausch (1940-2009) yhdisteli teoksissaan tanssia ja teatteria. Hänelle tärkeää oli ryhmätyö ja kaikkien teokseen osallistuvien taiteilijoiden omat ideat. Bausch halusi käyttää tanssijoidensa omia kokemuksia luodakseen liikesarjoja, jotka perustuivat emotionaalisiin eleisiin. (Climenhaga 2009, 10 Bausch) lanseerasi termin *Tanztheater*, joka yhdisteli poikkitaiteellisesti kaikkia taiteen muotoja, tanssin ja teatterin lisäksi myös kuvataidetta, musiikkia, elokuvaa ja performanssia. Hänen työssään yhdistyi aikaisempien eurooppalaisten teatterintekijöiden innovaatio ja ajatukset.

Tanztheater forms at the conjunction of these formal practices and more subjective concerns, where it attempts to create an expressive area for the individual human subject. While dance critics debate if what tanztheater offers is actually dance, theater critics are quick to point out its connection to theater history and the ideas of experimental theater artists from Vsevolod Meyerhold (1874-1940) and Bertolt Brecht to Jerzy Grotowski (1933-99) and Antonin Artaud (1896-1948). Bausch simply took the methods of construction she knew best from her dance background and developed them through theatrical means. (Climenhaga 2009, 15)

Ranskalainen näyttelijä ja teatteriopettaja Etienne Decroux (1898-1991) opiskeli Jacques Copeaun johdolla ja kehitti lopulta oman metodinsa corporeal mimen, joka nimensä mukaisesti liittyy kehollisuuteen ja kehon ilmaisuvoimaan. Hän halusi rikkoa perinteisen pantomiimin pinnallisen kaavan ja omassa metodissaan aloitti ilmaisun kehon syvistä lihaksista, ilman tarkoitusta viihdyttää ketään. (Leabhart 2007, 3) Decrouxin opetuksessa oleellista oli työntäminen, vetäminen ja vastapainon käyttö. (s. 21, Decroux) Hän halusi rikkoa näytelmäkirjailijoiden jo Aristoteleen ajoilta jatkuneen dominoinnin ja siirtää huomion näyttelijäntaiteeseen. (Leabhart 2007, 34) Hän ei myöskään uskonut psykologiseen ilmaisuun vaan korosti, että ajattelu

tuli yleisölle näkyväksi ainoastaan toiminnan kautta. (Leabhart 2007, 90)
 Decrouxn kehittämä kaavio Charles Deburaun (Ranska) opettaman perinteisen pantomiimin ja hänen opettamansa miimin eroista on alla (Leabhart 2007, 3):

<i>Corporeal Mime</i>	<i>Pantomime</i>
<i>(Etienne Decroux)</i>	<i>(Charles Deburau)</i>
Twentieth-century modernist	Nineteenth-century romantic
<i>Emphasis on articulated trunk</i>	<i>Emphasis on expressive face and hands</i>
<i>Body uncovered, face masked</i>	<i>Body covered, face exposed</i>
<i>Nonnarrative (symbolic or abstract)</i>	<i>Storytelling (linear)</i>
<i>Physical causality replaces plot</i>	<i>Traditional beginning, middle, end</i>
<i>Gestures exist for themselves</i>	<i>Gestures replace words</i>
<i>Often tragic</i>	<i>Often comic</i>
<i>Lower center of gravity</i>	<i>Higher center of gravity</i>

Venäläinen näyttelijä, ohjaaja, kirjailija ja näyttelijäntäyönopettaja Michael Chekhov (1891-1955) halusi löytää tavan lähestyä tiedostamatonta luovuutta ei-analyttisillä tavoilla eli fyysisten toimintojen kautta. Hän ei myöskään pitänyt psykologisesta ja pelkästään ajatteluun pohjautuvasta taustatyöstä teatterissa. Asiat, ajatukset ja tahdonsuunnat täytyi muuttaa toiminnaksi, jotta yleisökin ne ymmärtäisi.

The written play gives the actor the first ideas about the kind of Psychological Gestures, including their Qualities, he will need. By producing and exercising the Psychological Gesture suggested by the script, the actor approaches his subconscious creative powers. At this point, the Psychological Gestures absorb the music, rhythm, and beauty, the flame and the intensity of the thoughts and ideas of the actor's subconscious in their purest and most crystal-clear forms. (Chekhov 1991, 86)

Suomalaisessa teatterissa todennäköisesti merkittävin tekijä ajattelun ja psykologian ylivallasta fyysisten toimintojen tärkeyteen on ristiriitaisen maineen saanut Jouko Turkka. Hänen teatterinäkemyksensä pohjautuu mm. Meyerholdin biomekaniikkaan. Turkalle oleellista on ensiksi löytää näyttelijän

liike ja rytmi, jotka tukevat puhetta. Vasta sen jälkeen tulee mukaan ääni. (Ollikainen 1989, 124) Turkka kehitti omalla rehtorikaudellaan Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyylin koulutusta fyysisempään suuntaan ja muutti opetusmetodejaan aina tekeillä olevan produktion mukaan. Turkka oli taiteilija ja pedagogi samanaikaisesti, koska hän ei halunnut opettaa mihinkään teoriaan perustuvaa näyttelijäntyyliä vaan alisti menetelmät palvelemaan taiteellista päämäärää. (Ollikainen 1989, 101) En ole itse osallistunut Jouko Turkan opetukseen, ainoastaan kokeillut joitain harjoitteita hänen entisten opiskelijoidensa opetuksessa. En voi siis suoraan ottaa kantaa Turkan opetukseen. Tavoitteet tuntuvat oikeilta, toteutustapa ja opetusmenetelmät sen sijaan vierailta. Joka tapauksessa Jouko Turkka tuntuu tuoneen Suomeen nimenomaan fyysisiin toimintoihin perustuvan teatterin.

Näyttelijän työn tietoinen lähestyminen fyysisestä toiminnasta, liikkeestä ja rytmistä käsin ei tarkoita itse näyttelijäntaiteen ja sen vastaanoton kaventamista tietoisuuden alueelle, vaan pikemminkin sillä pyritään avaamaan portteja sekä näyttelijän omaan että katsojan alitajuntaan. Tanssilliset ainekset tuovat arkirealismista poikkeavaa maagista voimaa näyttelemiseen, ihmeen kosketusta joka liikauttaa niin näyttelijöiden kuin katsojienkin mielikuvitusta elämyksellisellä tavalla. (Ollikainen 1989, 126)

Tietenkin tekijöitä ja tapoja on useita, mutta kaikkia ei mitenkään voi mainita. Erityisesti oman tutkimukseni aikana merkittäviä nimiä ovat olleet: amerikkalainen Phillip Zarrilli, amerikkalainen Anne Bogart, saksalainen Bertolt Brecht, italialainen Eugenio Barba ja venäläinen Konstantin Stanislavski.

2.2.2 Aasialainen teatteri

Monet teatteritaiteilijat käyttävät töissään aasialaisen filosofian innoittamina kiviä, kasveja, maa-ainesta ja tunnelmia etsiessään ”henkisempää” kokemisen muotoa. (Lehmann 2009, 364)

Aasialainen kulttuurin tuntemus on historian kirjoitusten mukaan vanhin tiedetty. Siksikin se on varmasti vaikuttanut moniin taiteen lajeihin ympäri maailmaa. Tästä ei voi täydellistä faktaa olla, mutta ainakin aasialaisesta

kulttuurista on säilynyt eniten kirjoituksia pisimmältä ajanjaksolta. Jukka O. Miettisen mukaan teatterin syntyhistorian voi ulottaa kauas rituaaleihin. (Miettinen 1987, 14) Nykyäänkin juuri aasialaisessa teatterissa voi nähdä rituaalien vaikutuksen. Vanhimmat tiedetyt kulttuuriperinteet ovat Kiinasta vuosilta 4500-1500 eKr (Miettinen 1987, 151) kuten myös Intiasta, jossa yli 4000 vuotta vanhassa taideperinteessä on onnistuttu säilyttämään samanlaiset ominaispiirteet tähän päivään asti. (Miettinen 1987, 14)

Kuten Euroopassa, on myös Aasian jokaisessa maassa omat tapansa tehdä teatteria. Käytän tässä kappaleessa muutamia esimerkkejä kymmenien, jos ei jopa satojen joukosta. Aasialainen teatteri tuntuu vaikuttaneen moneen länsimaalaiseen teatterintekijään eikä suotta. Siellä elävät edelleen vanhat traditiot, jotka ovat toisaalta hyvinkin leikkisiä, mutta kuitenkin täysin muotoon valjastettuja. Käsitykseni mukaan aasialaisessa teatterissa ei edes yritetä mieltä hahmoa psykologiselta kannalta, vaan lähtökohta on aina muodossa ja toiminnoissa.

Nō-teatteri muodostui jo 1300-luvulla ja se on edelleenkin elinvoimainen musiikkiteatterin muoto Japanissa. Nō-teatterille ominaista on naamioiden käyttö ja rytmisen runonlaulanta. Se on vaikuttanut moniin taidemuotoihin Japanissa ja yleisesti Aasiassa. Nō-teatteri perustuu vanhoihin japanilaisiin traditioihin ja siksi varsinaista perustajaa ei tiedetä. Juuret ovat kuitenkin vahvasti Kiinasta tulleen esittävän taiteen muodossa nimeltä sangagu, joka sisälsi koomisia temppuja, akrobatiaa ja taikuutta eli lähellä länsimaalaista sirkusta. (Udaka 2010, 150) Aikaisemmin Nō-teatterin esiintyjät tekivät myös omat naamionsa ja se yhdistikin monia taiteenaloja. Naamiot tehdään puusta ja niiden ilme säilyy samana. Naamioissa on vahvat emotionaaliset ilmeet, jotka elävät näyttelijän kehon hallinnan mukaan. (Udaka 2010, 7)

Noh's true uniqueness lies in the way it eschews any portrayal of visible reality, instead of expressing the inner working of the protagonist's heart and mind through a bare minimum of movements and chanting to aid the narrative progression, with musical accompaniment adding further dramatic color. (Udaka 2010, 146)

Buto syntyi Japanissa melko myöhään eli 1900-luvulla. Sen kehittäjät Hijikata Tatsumi (1928-86) ja Ohno Kazuo (1906-2010) kuitenkin käyttivät butossa paljon Japanissa jo olemassa olevia vuosisatoja vanhoja traditioita.

Butoa voi kuitenkin kutsua postmoderniksi tanssilajiksi, johon yhdistyy paljon teatterillisiä elementtejä. Buton perusajatus on muodonmuutoksessa. Kuten aikanaan alkemiassa yritettiin muuttaa metallia kullaksi, Butossa butoh-ka eli butotanssija käy läpi muodonmuutoksen. (Fraleigh 2010, 3)

Performatiivisuuden lähtökohta Butossa on erilaisten mielikuvien fyysistäminen kehossa. Nämä mielikuvat voivat olla kuvallisia, runollisia, luonnollisia, metafysisiä tai absurdeja. (Fraleigh 2010, 13) Buto on saanut paljon vaikutteita eurooppalaisesta avant-garde teatterista ja surrealismista. Sille ominaista ovat hyvinkin groteskit eleet, ilmeet ja symboliikka. (Fraleigh 2010, 26-27) Butossa ei pelätä rumuutta tai kärsimystä, ne kaikki muutetaan kehon avulla kuviksi ja yhteys maahan sekä eläimiin on vahvasti läsnä. (Butoh, s. 216) Butossa tanssin opiskelua voisi kuvailla kehollisuuden purkamiseksi. Se on päinvastainen tapa oppia tanssia kuin länsimaisessa perinteessä. Lännessä tanssin opiskelu on taidon oppimista, lisäävässä mielessä, Butossa se on luopumista ja purkamista. (Parviainen 1994, 69)

Muuntautuminen on sulautumista ympäröivään maailmaan ja sen ilmiöihin. Muuntautuessaan butotanssija ajattelee kuvin sijoittaen kuvat kehoonsa tai sijoittuu kuviin, ja keho vastaa aina odottamattomalla tavallaan. (Parviainen 1994, 69)

Kabukiteatteri on japanilaisen teatterin muoto, jonka synty sijoittuu 1600-luvulle. Se voi olla hyvinkin rohkeaa ja eroottista. Kuten kiinalaisessa teatterissa, myös Kabukissa näyttelijän virtuoosimaisuus on oleellista ja hän kannattelee koko esitystä. Yleisö tuntee useimmiten kaikki pelisäännöt, joten näyttelijän tehtävänä on traditioita seuraamalla muodostaa oma uniikki symboliikkansa ilman aikaisempien esiintyjien imitoimista. (Scott 2013, 17) Kabukissa kaikki on tyyliteltyä ja liioiteltua, se on selkeästi muotoon tehtyä ja kuvioita toistavaa. (Scott 2013, 169) Tanssi on suuressa osassa Kabukia, dialogia sisältävissä näytelmissä tulee aina tanssikohtaus ja on myös monia muotoja, jotka perustuvat pelkästään tanssiin, eleisiin, asentoihin ja sanattomaan ilmaisuun. (Scott 2013, 88) Kabuki käyttää myös paljon nukketeatterin estetiikkaa, joko nukkeja tai nukkemaisia näyttelijöitä. Yksi tekniikka, jossa näyttelijät nimenomaan muuttuvat (eläviksi) nukeiksi on nimeltään ningyo ni naru. Se alkaa usein stillikuvasta, josta näyttelijät yhtäkkiä ”heräävät eloon”. (Scott 2013, 115-116)

The Kabuki play has always laid great emphasis on visual appeal and pictorial effect. In a sense all drama aims at visual appeal, but whereas in the Occident, at any rate in more orthodox playwriting, any visual effect is merely a support to the all important spoken word, the reverse is true of the Kabuki. Here the dialogue is only a part of the general stage pattern, it supplements and assists but does not supersede movement and gesture on the stage. (Scott 2013, 199)

Intialainen tanssidraama kathakali on vahvasti tyyliteltyä ja siihen kuuluvat liioitellut meikit, värikkäät puvut, vahvat instrumentit, kekseliäät tanssiliikkeet ja uniikki ilmaisu. Se on samanaikaisesti tanssia, teatteria, pantomiimia, balettia ja ihmeiden tekoa lavalla. (Balakrishnan 2004, 12) Kathakali kehittyi 1700-luvun puolivälissä ja se pohjautuu vahvasti intialaisiin tarinoihin, Ramayananna, Mahabharataan ja Bhagavata Puranaan. Monet kathakalin liikkeet, asennot ja askeleet löytyvät Keralassa, Intiassa syntyneestä taistelulajista kalarippayattusta. (Balakrishnan 2004, 12) Kathakalista ovat vaikuttuneet myös monet eurooppalaiset teatterintekijät kuten Phillip Zarrilli. Hän on opiskellut useaan otteeseen Intiassa ja käyttää oman metodinsa pohjana kathakalia. Yksi kathakalin muodoista on thodyam, jossa kaksi esiintyjää pitelee verhoa, yhden tai kahden tanssijan esiintyessä. Se on rukoustanssi, jonka tarkoituksena on symbolisoida luovuuden syntymistä. (Balakrishnan 2004, 42)

Choreographic Structures: There is usually an introductory song behind the curtain, before the start of the scene, that describes the situation and the mood of the characters. Then the curtain is removed and the enactment begins. For a love scene, the hero and heroine are seen locked in an embrace and the performance begins on a slow and restrained note. Heroic scenes begin with powerful and vigorous movements in medium tempo. In angry moods, the characters rush in, rather like a storm. (Balakrishnan 2004, 44-45)

Balilla tanssi, draama ja musiikki ovat paljon muutakin kuin vain esityksiä. Ne ovat värikkäitä ja äänekkäitä spektaakkeleita, joiden tarkoituksena on samalla miellyttää jumalia ja henkiä. Balilaisille esiintyjille on tärkeää taksu

eli ns. henkinen energia, joka vaikuttaa kaikkeen tekemiseen ja on suunnattu sekä ihmisille että pyhille katsojille. (Ballinger ja Dibia 2004, 8) Esiintyjien on Balilla oltava monitaitureita ja tanssidraamojen opettelu aloitetaan jo lapsena. Ehkä vaikein muodoista on nukketeatteri nimeltään Dalang. Se on täysin yhden esiintyjän varassa ja tämän esiintyjän täytyy olla kykenevä esittämään kaikki roolit vaihtaen ääntään ja tyyliään. Toki muusikko ja nukkien käytössä tarvittavat apurit ovat tukena, mutta silti Dalang-esiintyjän täytyy tuntea kaikki hahmot ja valtava repertuaari. (Ballinger ja Dibia 2004, 44) Nuket voivat edustaa kaikkia mahdollisia ihmisluonteita ja nukkesitykset pohjautuvatkin usein ns. pahan ja hyvän taisteluun. (Ballinger ja Dibia 2004, 46)

A performer had to be virtuoso in dance and drama. In pure dance, the performer expresses the music through facial expressions and body language. The actors in Drama Gong, while primarily miming everyday movements, also incorporate dance convention on stage. (Ballinger ja Dibia 2004, 53)

Japanilainen teatteriohjaaja ja filosofi Tadashi Suzuki on yksi eniten aasialaista ja länsimaista teatteria yhdistänyt tekijä. Yhdessä amerikkalaisen ohjaaja Anne Bogartin kanssa hän on luonut mm. fyysiseen teatteriin keskittyvän koulun (SITI Company) sekä kansainvälisen teatterifestivaalin Japaniin (Toga Festival). On hankalaa määritellä Suzukia aasialaisen teatterin tekijäksi, mutta hänen oppinsa juontavat juurensa kuitenkin juuri japanilaisesta teatterista, kuten Kabuki ja Nō-teatteri. Suzukin metodin pääajatus on eläimellinen energia eikä hän perusta työtään varsinaisesti jumalallisiin rituaaleihin vaan ihmisen fysiikkaan ja energiaan. Vaikka esiintyjä onkin tietyllä tapaa hengellinen olento, ei mikään varsinainen uskonto tai jumaluus ole Suzukille oleellista. (Allain 2002, 4-5) Suzukin työtä johdattavia teorioita ovat olleet eksistentialismi, surrealismi ja fenomenologia. Näiden kautta hän keskittyy työssään nimenomaan esiintyjiin eikä näytelmäkirjailijaan. Suzukin mielestä näytelmäkirjailijoiden tarve realismiin saattaa jopa aiheuttaa katkoksen esiintyjien ja katsojien välille. (Allain 2002, 19) Hänelle tärkeää on saada koko keho puhumaan eikä keskittyä pelkästään verbaaliseen ilmaisuun. (Allain 2002, 126)

The focus must be on the total physical act, emphasising the integration of process more than mental interpretation or imaginative association. Words have a visceral, catalysing impact but little meaning. The act of speech should transform the body, almost overwhelming it. (Allain 2002, 128)

Myös aasialaisen teatterin alueelta jää mainitsematta monia merkittäviä tekijöitä ja muotoja, kuten japanilainen näyttelijä ja ohjaaja Yoshi Oida, tunnetuin kiinalainen teatterimuoto Peking-ooppera (kehittynyt vuonna 1790) ja japanilainen nukketeatteri Bunraku (kehittynyt vuonna 1684). Minulla ei ole näistä metodeista kuitenkaan omakohtaista kokemusta ja vaikka olen niihin usein teoriassa törmännyt, en ole avannut niitä enempää lopputyössäni.

3 SANATTOMAN TEATTERIN OPETTAMINEN

Aloitin syksyllä 2011 Tikkurilan Teatterikoulussa sanattomaan teatteriin painottuvan opetuksen yhdelle syventävän tason ryhmälle. Syksyllä 2011 kokeilimme ensimmäistä kertaa systeemiä, jossa opiskelijat saivat valita itseään kiinnostavan teatterin muodon eivätkä enää siirtyneetkään automaattisesti yhtenä ryhmänä seuraavalle tasolle. Sanattoman teatterin ryhmään valikoitui 12 kiinnostunutta. Olin suoraan sanottuna todella yllättynyt, että niinkin moni kuitenkin valitsi ensimmäiseksi juuri sanattoman teatterin, sillä se ei kokemukseni mukaan ole kovin ”mediaseksikäs” aihe varsinkaan verbaliikan kautta yksilöllisyyttään etsivien nuorten keskuudessa.

Teatterin opettaminen ei voi mielestäni perustua mestari ja kisälli-systeemiin, jossa opettaja muokkaa oppilaansa itsensä näköisiksi. Toki silläkin voidaan saada oppimista aikaan, mutta tärkeämpää on käyttää radikaalisen oppimisen keinoja ja saada oppilaat dialogiin opettajan kanssa. Omien kokemusteni mukaan juuri näin syntyy parhaita tuloksia. Vaikka kuinka opettaisin jotain tekniikkaa, on se tekniikka vain yksi monista. Teatteri perustuu leikille ja mielikuvitukselle, joten jokaiselle on tärkeää saada tilaa tuoda esiin omia tulkintojaan. Varsinkin tässä hektisessä maailmassa se on tärkeää. Peruskoulussa opitaan tekemään asiat yhdellä tavalla, sillä vain yksi vastaus on oikein ja useimmissa kouluissa vallitsee edelleenkin sääntö istuttaa lapset pöytänsä taakse kuuntelemaan. Teatteri kuten kaikki taiteenlajit ovat vallitsevien normien ulkopuolella. Taiteen tarkoituksena on vahvistaa jokaisen ihmisen omia vahvuuksia ja auttaa kyseenalaistamaan opittuja malleja. Taide on lähtökohtaisesti dialogisuutta, dialogia tekijöiden ja kokijoiden välillä. (Buber 1993, 65)

Opettajan ja oppilaan, ohjaajan ja näyttelijän, vanhempien ja lasten vuorovaikutus on parhaimmillaan dialogia. Se perustuu uskoon ihmiskunnan taidosta rakentaa yhdessä jotain parempaa ja vahvempaa. Yhdessä rakennettujen käytäntöjen kautta on mahdollista rakentaa parempi maailma. (Suoranta 2005, 47) Ihmisten erilaisuus ja erilaiset maailmankuvat on tärkeää hyväksyä. Sukupuolisuus, synnyinpaikka, kulttuurisuus, uskonnollisuus ja jopa täysin erilaiset ajatusmallit eivät ole välttämättä vaikeus vaan lähtökohta ajatustenvaihdolle ja kaikkien oppimiselle. (Suoranta 2005, 224) Kun kasvattaja, opettaja, ohjaaja tai kuka tahansa ihmisten kanssa työskentelevä persoona on valmis myös itse oppimaan ja laajentamaan ajatusmaailmaansa,

on oppimistilanne rikastuttava kaikille ja elinikäinen oppiminen mahdollistuu. (Suoranta 2005, 226)

Sanattomassa teatterissa teemme hyvin paljon ryhmätyötä ja opetus perustuu yhdessä toimimiseen. Vaikka treenaammekin asioita yksilöinä, yhdessä toimiminen esityksessä on lähtökohta. Mitään fyysistä tai toiminnallista ei voi tehdä ilman tarkkoja sääntöjä ja vahvaa kontaktia. Niin sanottuun sooloiluun ei siis ole varaa ja siksi sanaton teatteri vahvistaa ryhmän yhteishenkeä aivan huomaamattomasti. Jokaisen omaa tapaa tehdä tuetaan ja se myös lisää hyväksyntää ja suvaitsevaisuutta ryhmän sisällä. Tekniikat ovat kuitenkin vain pieni osa ja tekeminen perustuu jokaisen omaan persoonaan. Laittamalla oma persoona työskentelemään toisen persoonan kanssa ei ole aina niin helppoa, mutta onnistuttuaan se lisää omaa onnistumisen kokemusta ja itsensä arvostusta sekä toisten ymmärtämistä. Siis tärkeitä perusarvoja teatterin tekemisessä. Yleensä yhdessä tekeminen ja samaan asiaan keskittyminen esimerkiksi näyttämötaistelussa vie huomion tekemiseen eikä asioiden psykologiseen pohtimiseen. Näin hitsaudutaan helpommin yhteen kehollisen yhteyden kautta. Kun taas puhumisessa törmätään moniin eri näkökantoihin ja asioiden erilailla ymmärtämiseen. Olen nyt opettanut sanattomaan teatteriin painottuvaa ryhmää neljän vuoden ajan. Joka vuosi oppilaani vaihtuvat ja heidän mielipiteitään vuosien varrelta hyödynnän kirjallisessa lopputyössäni. Oppilaideni vastauksista olen löytänyt monia yhteneväisyyksiä ja kaavoja, jotka eivät kerro koko totuutta, mutta ovat vieneet omaa tutkimustani eteenpäin. Oppilaille antamani kyselylomake löytyy liitteestä 2, sivulta 88.

Seuraavissa kahdessa alaluvussa näkyvät vastaukset siitä, miksi oppilaat valitsivat alun perin juuri sanattoman teatterin ja mitkä olivat heidän odotuksensa/pelkonsa ja toiveensa kyseistä lajia kohtaan.

3.1 Miksi sanaton teatteri?

Vastauksista voi lukea monia syitä, miksi oppilaat ovat valinneet sanattoman teatterin. Koska kyseessä on syventävän tason oppilaat, he ovat yleensä osallistuneet teatteriopetukseen vähintään kuuden vuoden ajan eli jonkinlainen tietoisuus teatterista on jo syntynyt.

Olin jo ensimmäisenä vuonna aivan varma, etten saa yhtäkään oppilasta ryhmääni, mutta huomasin omat ennakkokäsitykseni vääriksi. Sanaton teatteri ei selkeästi ole enää täysin vieras ja omituinen asia, vaan näille

nuorille täysin normaali osa teatterin tekemistä. Se on kasvattanut omaa tekemisen motivaatiotani opettamisessa ja tämän lopputyön kirjoittamisessa. Olen varma, että kymmenen vuotta sitten asiat olivat toisin. Silloin tuntui, että saa taistella tuulimyllyjä vastaan, mutta nykyisin nuoret omaksuvat sanattoman teatterin täysin omaan repertuaariinsa. Tähän syynä on varmastikin vaihto-opiskelun yleistyminen, fyysiseen teatteriin keskittynyt teatteri-ilmaisunohjaajan koulutus Vaasassa sekä Teatterikorkeakoulun fyysisen teatterin opintokokonaisuus. Tätä kautta myös Suomeen on levinnyt hahmotus ja kiinnostus tehdä juuri sanatonta tai fyysistä teatteria.

Oppilaideni vastauksissa tärkeimmät teemat olivat uuden kokeileminen, haasteiden ottaminen, omien manereiden ymmärtäminen ja karsiminen, fyysisen ilmaisun tärkeys näyttelijäntyössä.

-Sanaton sopii syventäviin opintoihin, koska kaiken teatterin ydin on oma keho ja se, miten sitä ilmentää. Tavallaan palataan alkuun mutta syvennyttään omaan ilmaisuun.

-Ajattelin, että se voisi vapauttaa minua tietyistä näyttelijän manereistani. Se on myös sen verran erilaista siihen, mitä olen muuten tehnyt. Haluan saada kehoni paremmin käyttööni.

-Koska halusin parantaa fyysistä ilmaisuani ja ”suurentaa” sitä.

-Muut vaihtoehdot eivät kiinnostaneet. Sanaton teatteri on myös aina kiehtonut minua ja innostuin ajatuksesta päästä tekemään teatteria naamioilla. Ja oli kiva saada ohjaaja, jonka prokkiksissa ei ole aiemmin ollut mukana.

-Koska mielestäni fyysinen ilmaisu on tärkein asia näyttelijän työssä ja koska olin kuullut paljon hyvää kurssista ja koska kurssissa oli ammattitaitoinen ohjaaja.

-Olen hyvin verbaalinen ihminen ja sain kehotuksen entiseltä opettajalta kehittää fyysistä teatteria kehollista ilmaisuun kartuttaakseni.

3.2 Odotukset/toiveet/pelot koskien sanatonta teatteria

Tästä voi nähdä alkuodotusten erilaisuuden. Se riippuu jälleen kerran yksilöstä itsestään, eikä mitään yhtä totuutta voi tai edes kannata yrittää löytää. Kaikilla oli joko pelkoja tai odotuksia, mutta koska ryhmään tulo on täysin vapaaehtoista, ei näistä vastauksista voi tietenkään luoda minkäänlaista mallia. Siksi vastauksiin täytyy suhtautua pienellä varauksella, mutta ne

antavat kuitenkin jonkinlaista suuntaa nuorten mielipiteistä. Yleisimpiä pelkoja olivat sanojen vieminen ja sitä kautta ilmaisun rajoittaminen, fyysisen tekemisen rankkuus. Yleisimpiä odotuksia sen sijaan olivat itsensä haastaminen, uudet lähestymistavat teatterin tekemiseen ja oman kehon valjastaminen ilmaisuun.

-Pelko: sanattomuus/eleet. Myös se miten sanattomuus rajoittaa tekemistä

-Virkistävää vaihtelua. Toivon että keveämpää, mutta pelkäsin että rankempaa. Odotin tukevan muuta teatterin tekemistä.

-Odotukseni ovat ne, että opin mahdollisimman paljon uutta. Ja toiveeni on se, että minä opin mahdollisimman hyvin ilmaisemaan itseäni lavalla ilman puhetta.

-Toivon, että löytäisin todella paljon fyysistä ilmaisuvoimaa kehostani.

-Jännitin pitääkö harjoituksissa olla pääosin hiljaa, koska on tottunut sanallisesti ilmaisemaan itseään. Toivon omien manereiden tunnistamista ja niistä ”irrottautumista”.

-Odotin fyysiikkaan painottuvaa teatteria sitä on tullutkin, pelkotiloja en ole kokenut etukäteen enkä treenien aikana :)

-Etukäteen odotin sanattoman teatterin olevan hyvin mielenkiintoista ja haastavaa. Toivoin oppivani paljon uusia tapoja tehdä teatteria. Mitään varsinaisia pelkoja ei ollut, vaikka ajattelin että sanaton teatteri on ainakin minulle vaikeaa.

-Odotin, että fyysinen teatteri olisi hyvin rankkaa fyysisesti. Odotin sen myös olevan tylsää.

-Odotin haasteita ja toivoin uusien asioiden oppimista sekä omien karikatyyrien ylittämistä, ja pelkäsin aika lailla sitä etten oppisi mitään. Mutta kyllä olen oppinut.

-Toiveeni on että pystyn luomaan selkeästi eri hahmoja fysiikan kautta sekä ns.”maalaamaan” ympäristöä ja asioita mimiikan kautta. Pelkoni on että kun sanoja käytetään vähän, niin kommunikaatiosta tulee helposti symbolistista ”viittomakieltä”.

4 MIELIKUVITUS

Metodimme on lähempänä niiden henkilökohtaisten mielteiden lainalaisuuksia, joiden varassa esimerkiksi unet toimivat toistaessaan jotakin tiettyä tapahtumaa. Kyseessä on ikäänkuin uni, joka palaa erityisen voimakkaaseen ja rajoitettuun tapahtumaan elämän varrelta. Paluu ei toteudu kuvina vaan todellisina impulsseina ja fyysisinä reaktioina. (Grotowski 1993, 38)

Ilman mielikuvitusta meillä ei oikeastaan ole mitään! Rankasti väitetty, mutta kuitenkin totta. Mielikuvitukseen perustuu kykymme leikkiä ja kuvitella, unemme sekä monet muut asiat. Siksi niiden käyttöä teatterissa ei tarvitse edes perustella. Mielikuvituksen kautta käsittelemme myös ikäviäkin asioita. Juuri siihen perustuu teatteri kuten kaikki taide. Vaikeat asiat omassa elämässä voi ”loihkia” sadussa omituiseksi olioksi tai ilkeäksi äitipuoleksi. Ne eivät sinällään kuulu maailmaan, mutta ovat kuitenkin ulkopuolisen maailman sisäpuolta ja sisäpuolisen maailman ulkopuolta, joten niistä tulee kaksipuolisia. Fakta on fiktiota ja fiktio faktaa jokaisen ihmisen mielessä. Kuvitteellinen maailma kuvaa realistista maailmaa eri keinoin ja liittää kuviin omat tarinansa. (Merleau-Ponty 2006, 22)

Lapsena ehkä jokainen on leikkinyt roolileikkejä, joissa hän kuvittelee olevansa joku toinen. Itse ainakin leikin kotia, lääkäriä ja muita arkisia paikkoja. Käsittelin omaa elämäni leikin kautta kuvittelemalla olevani joku toinen. Mielikuvituksen kautta saamme mielikuvia eli kirjaimellisesti kuvittelemme asioita. Mielikuvat ovat aina lähtökohtani teatterin tekemisessä. Ne voivat liittyä tekoihin, ajatuksiin, esineisiin, eläimiin tai mihin tahansa. Juuri niiden kautta leikkimisen periaate toteutuu lavalla ja esimerkiksi pantomiimi mahdollistuu. Ei ole väliä, liittyykö mielikuva tunteisiin, asioihin tai abstrakteihin käsitteisiin. Kun näyttelijä uskoo itse johonkin, myös yleisö uskoo siihen ja näkee sen.

Michael Chekhov oli sitä mieltä, että taiteilijan perusedellytys on uskoa mielikuvitukseensa ja mielikuviin. Ne ovat ikään kuin eläviä olentoja, joiden kautta sisäiset asiat tulevat näkyviksi fyysisessä toiminnassa. (Chekhov 1991, 4) Se on rikasta ja monimuotoista lavaolemista, joka välittyy myös katsojalle. Koska näyttelijä kuvittelee asiat kehonsa kautta, hän ei voi välttää liikkeitä ja eleitä syntymästä omista mielikuvistaan. (Chekhov 1991, 95) Nō-teatteri

perustuu täysin mielikuvien ja niiden tuottamien tuntemusten varaan. Siinä ei haeta roolihahmon sisäisiä tunteita vaan ilmaisu perustuu esiintyjän liikkeisiin ja toimintaan. (Udaka, 2010, 146)

Pina Bausch käytti esityksessä hyvin kurinalaiselta näyttävän liikekielensä synnyttämisessä nimenomaan mielikuvien mukanaan tuomaa liikettä. Kun kuva tai liikesarja oli syntynyt, sitä varioitiin monin tavoin. Toiston ja eri tempon kautta liikkeisiin syntyi mielikuvallinen tarina ja niistä tuli jotain aivan muuta. (Climenhaga 2009, 122) Tadeusz Kantorin mukaan taide ei missään nimessä saisi olla liian psykologista. Luova prosessi ei ole tutkimusta ihmisen ajatuksista vaan luonnon mukanaan tuoman mielikuvituksen leikkiä. Tämä yliaistillisuus ainoastaan lyhyesti koskettaa asioita, mutta kulkee kuitenkin nopeasti eteenpäin, juuri kuten mielikuvitus. (Kantor 1993, 264-265)

Filosofi ja kuvataiteen tutkimuksen ja opetuksen professori Juha Varto on kirjassaan *Tanssi maailman kanssa – Yksittäisen ontologiaa* kuvannut duendea, jonka suora suomennus olisi jonkinlainen haltija tai keiju. Varton tarkoitus on kuvata flamencossa tapahtuvaa syvää laulua, jonka kautta esiintyjän eläimelliset tunnot tulevat esiin. Se on verrattavissa jonkinlaiseen hengelliseen tilaan, joka on myös kamppailulajeista ja joogasta tuttua. Kun ihminen keskittyy täysin, hän menee hurmukseen eikä enää tiedä, mitä ympärillä tapahtuu. Hän antautuu mielikuviansa ja aistiensa vietäväksi. (Varto 2008, 56-58) Tämä lienee tuttua kaikille taiteen harrastajille. Oma käsitys hämärtyy ja tilalle astuu luova intuitio. Sitä ei edes ajattele eikä sitä voi sanallistaa. Se on jotain, joka tapahtuu ja siis jonkinlaista hurmiota. En tarkoita, etteikö ilman tätä omituista tapahtumaa voisi tehdä taidetta tai teatteria. Mutta uskon täysin, että kaikki taide liittyy aina mielikuvituksen virtaan, joka synnyttää mielikuvia ja sitä kautta toimintaa. Lasten leikkiminen on täydellinen esimerkki mielikuvien käytöstä. He uskovat siihen, mitä tekevät ja näkevät asiat mielessään. Lapset myös matkivat aikuisia leikeissään ja kuvittelevat olevansa aikuisia. Sitä kautta he itse asiassa käsittelevät vaikeitakin asioita, koska mielikuvat antavat heille turvaa. Kun jokin asia tuottaa ongelmia, lapset käyttävät sitä mielikuvan kautta leikeissään ja ”selvittävät” sen. (Lacan 1977, 2)

Amerikkalaisen tanssijan Ruth Zaporahin kehittämän improvisaatioon pohjautuvan Action teatterin perustana ovat mielikuvat. Nimensä mukaisesti se on toimintaa, mutta lähtökohtana on mielikuvien käyttö. Kaikki toiminnot,

puhe, äänet ja eleet merkitsevät jotakin. Ne luovat mielikuvia, informaatiota ja tunteita. (Zaporah 1995, 167) Samoin Buto perustuu täysin mielikuviin ja sen kehittäjän Ohno Kazuon yksi useimmin kuulluista lauseista olikin: ”Ole kivi”. (Frleigh 2010, 43) Butossa etsitään tilaa, jossa muodonmuutos ihmisestä esimerkiksi kiveksi tapahtuu. Tässä tapauksessa mielikuva riittää: kun olen kivi, olen kivi! Butossa tätä tilaa kutsutaan nimellä *Ma*. Se tarkoittaa vapautunutta mielentilaa, joka ottaa vastaan mielikuvat eikä kyseenalaista niitä. (Frleigh 2010, 6) Myös Kathakalissa nimenomaan mielikuvien käyttö rakentaa ilmaisun. Tekstiä muokataan fyysiseksi monien selkeiden kuvien kautta. Niistä eniten käytettyjä voivat olla esimerkiksi uiva joutsen, kukkaan puhkeava lootus, kiimainen eläin, jalkapallon pelaaminen tai jonkin instrumentin soittaminen. (Balakrishnan 2004, 46) Tämän esimerkin kautta on helppo ymmärtää mielikuvien käytön laajuus. Ei ole väliä, mihin esiintyjä uskoo, kunhan uskoo johonkin. Ja kun esiintyjä uskoo johonkin eli näkee jonkin mielessään, myös katsoja näkee sen.

Täysin erilainen lähestymistapa on balilaisessa teatterissa, jossa käsieleet, silmän liikkeet ja asennot ovat alkusysäys kaikkeen. Niiden kautta ilmaistaan kaikki asiat, mutta ne eivät ole täysin tarinankerrollisia vaan symbolisia. Usein ulkopuolinen katsoja ei ymmärräkään kaikkia tarkoituksia eleiden taustalla. Tämä antaa katsojalle vapauden tulkita oman mielikuvituksensa mukaan. (Ballinger ja Dibia 2004, 18)

Teatterissa mielikuvien käyttöä on siis tapahtunut aina ja kaikissa kulttuureissa. Monet tekijät etsivät esityksiinsä unenomaisuutta tai lapsen leikkiä. Edvard Gordon Craig koki mielikuvien tulevan lähelle ihmisiä juuri niiden symboliikan kautta. Se on universaalia eikä vaadi mitään muuta teatterissa kuin katsojan vapauden tulkita asioita. Ja juuri sitä teatterin pitäisikin olla, mielikuvia ja vapautta tulkita. Se ei ole mitään pelottavaa, vaan omaan tulkintaan perustuvaa ja teatterissa juuri sitä kautta taidetta. (Gordon Craig 2009, 145)

5 SANATTOMAN TEATTERIN MUODOT

5.1 *Leikki*

Itselläni teatterin tekeminen alkoi jo lapsena, olen oikeastaan aina tehnyt sitä. Roolileikit kuuluivat vahvasti lapsuuteeni enkä usko olevani siinä poikkeus. Varmastikin kaikki lapset käyvät läpi vaiheen, jossa leikitään kotia tai lääkäriä tai mitä milloinkin. Se on tapa käsitellä erilaisia maailmassa olevia ilmiöitä sekä yritys ymmärtää aikuisten maailmaa. Muistan edelleen, kuinka leikittiin täysillä vaikka se olikin hauskaa. Sitä samaa uskon teatterin olevan: leikkiä tosissaan. Kun lapsi juoksee hipassa karkuun, on hän aivan tosissaan, mutta päällimmäinen tunne on kuitenkin hauskanpito, leikki. Minulle teatteri on edelleen sitä ja peräänkuulutan sitä aina ohjatessani tai opettaessani. Leikki ei tarkoita ”tekemistä vähän jotain sinne päin”, vaan tosissaan tekemistä. Mutta se voi kuitenkin olla myös hauskaa.

Lecoqin koulussa Ranskassa hauskan pito on yksi perusasioista ja esimerkiksi pelkästään lavalla kävelemisessä täytyy säilyttää nautinto. (Lecoq 2002, 65). *Katarsis*-kirjan artikkelissaan suomalainen näyttelijä ja teatteri-ilmaisun opettaja Jouni Leikkonen perustelee leikkimistä nimenomaan ryhmän jäsenten luottamuksen löytämisellä. Kukaan ei saa pelätä nolaamista, vaan kaikkien pitää tuntea olonsa turvalliseksi. (Jouni Leikkonen 2001, 168). Leikkien kautta ns. mokaaminen saadaan normaaliksi ilmiöksi ryhmän sisällä eikä sitä tarvitse pelätä. Suurin osa leikeistähän perustuu juuri siihen, että joku tekee mokaan ja leikki edistyy. Ilman mokia leikki voi kestää tuntikausia ja muodostua todella tylsäksi kaikille. Teatterintekijöistä myös esimerkiksi Peter Brook, Jacques Copeau ja Ruth Zaporah pitivät leikkimistä teatterin oleellisimpana alkuna. Sitä kautta syntyy vapaus ja luottamus.

Brookin mukaan näyttelijä täytyy ensiksi vapauttaa, jotta hän voi löytää omat sisäiset voimavaransa. (Brook 1971, 123) Copeaun koko teatterikäsitteen perustana oli nimenomaan lapsen (viaton) leikki ja sille hän perusti oman koulunsa opetuksen. Mielikuvituksen vapaa ja luonnollinen käyttö lasten leikeissä oli juuri sitä, mitä hän halusi nähdä teatterissa. (Evans 2006, 57 ja 58) Myös Zaporah korostaa lapsuuden leikkien tärkeyttä. Lapsi pystyy käsittelemään jopa pelkojaan leikkien avulla. Lapsi pystyy myös vaihtamaan tunteesta toiseen hetkessä, itkevä lapsi näkee jotain hauskaa ja alkaa nauraa. Tätä emotioiden vaihtumista pitäisi tapahtua myös

näyttelijälle lavalla. (Zaporah 1995, 37). Olen samaa mieltä Ruth Zaporahin kanssa. Katsomossa ei ole mielenkiintoista nähdä näyttelijän uppoavan tunteen syövereihin, sillä se vie minulta katsojana mahdollisuuden tuntea. Enemmän kiinnostaa juuri tunteesta toiseen vaihtuminen ja nopeat leikkaukset. Itselleni juuri se edustaa näyttelijäntyön taitoa ja vaatii pohjakseen leikkimistä.

Aloitin aina kaikki harjoitukseni erilaisilla leikeillä, oli kyseessä sitten lapset, teinit tai aikuiset. Leikkejä täytyy vain osata soveltaa kohderyhmän mukaisesti, jotta ne säilyvät hauskoina ja samalla haastavina. Ei ole ihme, että monet leikit pitävät sisällään niin paljon teatterin tekemisessä vaadittavia taitoja: ryhmässä toimiminen, säännöt, mielikuvitukseen luottaminen, tunteiden näyttäminen ja mielikuvat. Ryhmässä toimiminen ei ole kaikille itsestäänselvyys ja siksi siihen on kiinnitettävä varsinkin alussa huomiota. Jotta ryhmä toimii hyvin, jokaisen on pystyttävä luottamaan toisiin ja se vie aikaa. Ajan kanssa eri vaiheet käydään läpi ja yhteistyö sujuu luontevammin. (Eskola ja Jauhiainen, s. 50)

Miksi me aikuiset kadotamme lapsuuden luonnollisen tavan leikkiä ja luoda mielikuvia? Todennäköisesti lapsi ei häpeä sitä, miltä hän näyttää. Eikä pelkää erottuvansa. Päinvastoin, lapsihan haluaa tulla nähdyksi ja kuulluksi. Aikuiset tarvitsevat varmasti sitä samaa huomiota, mutta eivät enää uskalla näyttää sitä. Ehkä me yksinkertaisesti juutumme liikaa ajatuksiimme ja älyllisyyteemme. Meihin kasvaa vähitellen joku toinen, joka ei anna meidän enää vapaasti näyttää tarpeitamme tai tunteitamme. Joku toinen, joka sanoo, kuinka täytyy käyttäytyä tietyissä tilanteissa. Vaikka emme niin haluaisikaan toimia. Kasvatustieteen professori Kari Uusikylä muistuttaa, ettei lapsuus ja sen leikit ole ollenkaan turhia. Päinvastoin, sillä LAPSUUDEN kokeneet ovat yleensä aikuisiässä onnellisempia. (Uusikylä 2000, 99). Toki monet asiat vaikuttavat ihmiseen, mutta lapsen pitäisi silti saada olla lapsi mahdollisimman pitkään. Eikä tee meille aikuisillekaan pahaa palata leikkeihin ja hullutteluun tässä hektisessä yhteiskunnassa.

Erilaiset roolit näyttämöllä ovat oiva tapa käsitellä omia piilossa olevia tunteitamme. Roolin kautta on helpompaa olla ruma, häijy, rietas, raaka, vaativa jne. Siinä ei ole mitään pahaa ja siksikin teatteri on juuri leikkiä. Teatteri on sitä samaa, jolla lapset käsittelevät vaikeita asioita. Mutta haluan teatterin todella säilyvän leikkinä. Se voi olla terapeutista, se voi olla puhdistavaa. Se ei kuitenkaan saa olla niitä lähtökohtaisesti. Miksikö ei? Eikö

jokainen meistä voisi osata leikkiä edes sen verran siviilissä, ettei omia syvimpiä pelkojaan tarvitsisi käsitellä lavalla muiden edessä roolin turvin? Esityksen täytyy säilyä leikkinä, ei kukaan katsomossa halua nähdä oikeasti prakaavia ihmisiä. Se on epämiellyttävää, se luo pelkoa muista näyttelijöistä ja ennen kaikkea liian syvällä tunteissa märehdivä näyttelijä vie tunteet pois yleisöltä. Aasialaisessa teatterissa lähtökohtana ei ole ikinä se, miksi tunnen vaan se, miten tunnen. Näyttelijät kuvaavat tunteita elein, ilmein, asennoin ja symbolein. Näin katsojalle jää oikeus ymmärtää asiat omalla tavallaan ja vapaus tuntea ne. Tai olla tuntematta.

Ryhmätyössä ongelmilta ei voi mitenkään välttyä eikä pitäisikään. Järjestys ja epäjärjestys ovat molemmat oleellisia ja opettavaisia tilanteita. Ongelmia ei kannata nähdä ainoastaan pahana asiana, koska niiden kautta luovuus pysyy mukana toiminnassa. (Eskola ja Jauhiainen 1994, 89) On mahdotonta ennustaa, millä mielialalla ryhmän jäsenet tulevat harjoitukseen kullakin kerralla. Ei toisiin voi tietenkään aivan järjettömän paljon purkaa omaa pahaa oloaan, mutta siltikin kaikki tunteet ovat lahja eikä teatterissa tarkoituksena ole teeskennellä iloista, jos ei siltä tunnu. Helposti ajatellaan, että viha ja suru ovat jotenkin negatiivisia tunteita, joita ei saisi näyttää. Miksi ei? Ne ovat tunteita siinä, missä muutkin ja kuuluvat kaikkien ihmisten elämään. Jos niitä vain yrittää välttää, aiheuttaa itselleen todennäköisesti vieläkin pahempaa oloa. Kokemukseni mukaan hyvinkin äkäisenä harjoitukseen saapuva oppilas tempautuu leikkimisen kautta spontaaniin riehumiseen ja unohtaa hetkeksi oman pahan olonsa. Ei se tietenkään kokonaan katoa, mutta ainakin hetkellisesti. Itselleni teatteri oli lapsena paikka unohtaa hetkeksi arjen murheet ja sitä samaa haluan tarjota edelleen muille omassa opetuksessani.

Jos ja kerran teatteri on syntynyt rituaaleista ja kansanjuhlista, on niissä ollut mukana symboliikka ja leikki. Sitähän teatterin pitäisi vieläkin olla. Ei niin, että näyttelijä menee syvälle omiin tunteisiinsa ja jättää katsojan tyhjäksi. Leikki on kollektiivista. Kollektiivinen näyttelijä ei märehdi omassa surussaan vaan leikkii ja eläytyy, jolloin katsoja voi löytää omat kipupisteensä. Ja ennen kaikkea nauru, sitä ei saa unohtaa. Leikki perustuu hauskan pitoon, vaikka se olisikin vakavaa ja tosissaan tehtyä. Mutta aina jossain kohdassa tulee nauru eikä sitä saa unohtaa teatterissa. Nauru on kollektiivinen asia, joka vapauttaa monia tunteita. Kaikelle pitäisi pystyä nauramaan. Eli kaiken kanssa ja kaikkien kanssa pitäisi pystyä leikkimään.

Teatterin maailmassa on paljon erilaisia tekijöitä ja osa opetuksesta on todella kurinalaista. Yksi tekniikan ja toiston äärimmäisistä kannattajista oli Etienne Decroux. Hänen entinen opiskelijansa Thomas Leabhart kertoo kirjassaan *Etienne Decroux*, ettei Decroux suostunut työskentelemään kuin omassa opissaan olleiden näyttelijöiden kanssa ja saattoi syyttää jopa yleisöään väärissä kohdissa nauramisesta. (Leabhart 2009, 11) Decroux halusi löytää esiintyjistään kyvyn toistaa jopa tylsiä liikekuvioita energialla ja leikkimielisyydellä ilman robottimaisuutta. (Leabhart 2009, 116) En vain aivan ymmärrä, miten se on ollut mahdollista, jos ei virheille ja naurulle ole mitään tilaa. Olen täysin eri mieltä Decrouxin kanssa siitä, että harjoitusten täytyy olla totaalisen kurinalaiset. Itse koen, että tylsätkin rutiinit ja toistot voi silti tehdä ilon ja leikin kautta. Kuten aikaisemmin jo totesin, lapset leikkivät tosissaan, mutta ilon kautta.

Itselläni on ollut kaksi hyvin erilaista opettajaa Jacques Lecoqin oppeihin perustuvassa eleiden teatterissa (Theatre of Gesture). Toinen opettaja opetti hyvin tarkkoja kuvioita ja tekniikoita. Vaikka jokin asia olisikin mennyt aivan erilailla, tämä opettaja innostui oppilaiden ideoista ja tavoista tehdä löytäen niistä aina jotakin mielenkiintoista. Näin hän sai opiskelijansa vapautumaan eikä virheitä edes pelännyt, ne olivat enemmän jopa hyvä asia ja leikkisyys säilyi koko ajan tekemisessä. Täysin erilainen opettaja sen sijaan halusi kaiken toiminnan tapahtuvan juuri hänen toistamallaan tavalla eikä virheisiin ollut varaa. Jos ja kun niitä tapahtui, oli vastauksena moittimista. Näin ollen sitä meni helposti lukkoon, eikä uskaltanut vapaasti kokeilla. Vaikka molempien opettajien opetus perustui samoihin harjoituksiin, oli harjoittelemisen aivan erilaista. Molemmilta opettajilta opin paljon, mutta leikkivän ja kannustavan opettajan avulla asioita oikeasti uskalsi kokeilla, kyseenalaistaa ja tehdä jopa eri tavoin.

Hänen opettamisensa oli minulle juuri sitä, jota brasilialainen kasvatustieteilijä Paulo Freire (1921-1997) kuvasi kirjassaan *Sorrettujen pedagogiikka* vapauttavaksi kasvatukseksi. Se perustuu yhteiseen ymmärrykseen ja tavallaan juuri vapauttaa oppilaan oppimaan omien kysymystensä kautta eikä pelkästään sokeasti omaksumaan annetut ohjeet lakeina. (Freire 2005, 85) Omien kokemusteni mukaan oppilaana ja opettajana juuri tällä tavoin asiat omaksutaan paremmin, kun oma keho ja mieli vapautuu. Dialogisuus kaikessa opettamisessa, mutta ennen kaikkea teatterin opettamisessa on jonkinlainen elinehto.

Dialogi ei pakota omaksumaan, ei manipuloi, ei sopeuta, ei käytä ”iskulauseita”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että dialoginen toiminta olisi päämäärätöntä, eikä sitä, etteikö dialogisella ihmisellä olisi selkeää kuvaa siitä, mitä hän tahtoo, tai niistä tavoitteista, joihin hän on sitoutunut. (Freire 2005, 187)

Leikkien avulla kaikki voivat oppia samalla uusia asioita. Leikki palauttaa luottamuksen hullutteluun, heittäytymiseen ja spontaanisuuteen. Samalla se voi kuitenkin sisältää enemmänkin merkityksiä ja kehittää motorisia taitoja aivan huomaamatta. Esimerkki leikistä, joka samalla kehittää osallistujien rytmitajua, aksentointia, kontaktia ja nimien muistamista on kutsuntarinki:

-Kaikki osallistujat seisovat piirissä.

-Yksi aloittaa ja ottaa selkeän kontaktin toiseen.

-Ihminen, jota katsotaan sanoo katsojan nimen.

-Kun oma nimi on sanottu, voi lähteä todella hitaasti kävelemään tätä ihmistä kohden.

-Kontakti täytyy säilyä niin kauan, että toinen ihminen ehtii ottamaan kontaktin uuteen ihmiseen, kuulee nimensä ja lähtee kävelemään häntä kohti.

-Rytmin täytyy pysyä koko ajan samana tai nopeutua hieman. Lopulta juostaan.

-Tärkeää loppuun asti on aksentoida kontakti, kuulla oma nimi ja vasta sitten lähteä liikkeelle.

5.2 Improvisaatio

Improvisaatio pohjautuu esiintyjän omaan heittäytymiseen ja mielikuvitukseen. Jos ei luota omiin ajatuksiin, on kovin vaikeaa improvisoida mitään. Improvisaatio on suora alalaji leikille, jossa myöskin annetaan mielikuvituksen viedä. Sen ei tarvitse eikä pidä olla lähtökohtaisesti hauskaa. Hauskuus on sivutuote, joka syntyy yllättävien käänteiden, reaktioiden ja aksenttien synnyttämänä. Jonkinlaisena ohjenuorana itselläni pidän järjestystä: mielikuvituksesta syntyy mielikuvat, mielikuvista syntyy leikki, leikistä syntyy spontaanisuus ja spontaanisuudesta syntyy improvisaatio.

5.2.1 Teoria

Monet oppilaat tukahduttavat mielikuvituksena, koska he pelkäävät olevansa tavanomaisia. He uskovat tietävänsä täsmälleen, mitä omaperäisyys on, samalla tavalla kuin kriitikot ovat aivan varmoja siitä, että he kykenevät tunnistamaan avantgarden. (Johnstone 1996, 86)

Periaatteessa improvisaatio ei vaadi kuin spontaania lavalle menoa, toisten ideoiden hyväksymistä ja uusien ideoiden tarjoamista. Se kehittää näyttelijän kykyä reagoida toisten impulsseihin ja kuunnella heitä. Se ei kuitenkaan ole kaikille helppoa ja vaatii yhtä lailla harjoittelua kuin muukin näyttelijäntyö. Toisto ja erilaisten ratkaisujen kokeileminen on oleellista. Samoin kuin vaikka tenniksessä tuhansien lyöntien jälkeen peli alkaa sujumaan vaatii improvisaatiokin toistoa, toistoa ja toistoa. (Leikkonen 2001, 182-183)

Improvisaatiota voi käyttää lyhyinä kohtauksina oman mielikuvituksen aktivoimiseksi, mutta myös jo valmiissa esityksessä olisi tarkankin muodon alla oltava tietty vara improvisoida. Muodon sisäistettyään toiston kautta näyttelijän ei tarvitse enää ajatella sitä vaan muoto ja toiminnot ovat kehomuistissa. Näin siis mieli vapautuu reagoimiselle. Meyerholdin mukaan näyttelijän kehitys on pysähtynyt, jos hän ei enää improvisoi. (Meyerhold 1981, 269)

Improvisaation syntyä on vaikea sijoittaa yhteen tekijään tai tiettyyn metodiin. Se on todennäköisesti aina ollut mukana ihmisten rituaaleissa ja sitä kautta teatterin tekemisessä. Commedia dell'Arte esimerkiksi perustui vahvasti hahmojen ja naamioiden kanssa leikittelyyn ja improvisointiin, vaikka siinä onkin selkeät säännöt. Paras tapa oppia Commedia dell'Artea onkin perussäännöt opittuaan mennä ulos teatteritilassa luontoon, laittaa naamio päälle ja antaa sen viedä. (Rudlin 1994, 48) Kehollisessa ilmaisussa hyvä esimerkki on lapsen toimiminen. Hän koettelee rajojaan ja ottaa riskejä esimerkiksi kävelemään opetellessaan. (Parviainen 1994, 29) Lapsena myös aksentointi ja tunnetilasta tai tilanteesta toiseen vaihtaminen on täysin luontevaa eikä se vaadi pohtimista. Nauru voi muuttua itkuksi sekunneissa. Lapset uskovat tekemäänsä ja tekevät sen vakavissaan vaihtaen nopeasti asiasta toiseen. (Zaporah 1995, 37)

Kuten jo aiemmin mainitsin, Jacques Copeau vaikutti lasten tavasta leikkiä ja improvisoida roolileikeissä. Hän käytti opetuksessaan paljon improvisointia esimerkiksi ryhmän työskennellessä naamioiden ja hahmojen

kanssa. Copeaulle oli tärkeää improvisaation kautta kehittää näyttelijäopiskelijoidensa intuitiivisuutta, mielikuvien käyttöä ja paluuta lasten tapaan leikkiä. (Evans 2006, 62) Monet muutkin tarkan muodon kanssa työskentelevät teatterintekijät haluavat säilyttää improvisaation mahdollisuuden. Anne Bogartin mukaan toimintojen on tapahduttava hetkessä ja niiden analysointi tapahtuu vasta jälkeenpäin. Hänen mukaansa juuri se on luovaa työtä. (Bogart 2004, 60) Tarkat asemoinnit ja kulkuohjeet, rajoitukset ja täsmällisyys vapauttavat näyttelijän varioimaan ja tulkitsemaan. (Bogart 2004, 56)

Improvisaation tunnetuksi tekemisen pioneerina etenkin lasten kanssa tehtävässä teatteriopetuksessa voitaneen pitää Amerikkalaista Viola Spolinia (1906- 1994). Improvisaatiota voi harjoituksissa etsittävän spontaanisuuden ja ideoiden kehittelyn lisäksi käyttää myös kokonaisen esityksen pohjana ja muotona. Tähän on suuresti vaikuttanut mm. kanadalainen ohjaaja ja draaman opettaja Keith Johnstone (syntynyt 1933). Hänen metodejaan ja kirjoittamiaan kirjoja käytetään ympäri maailmaa, myös Suomessa. Kirjassaan *Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*, Johnstone kertoo kokemuksistaan siitä, kuinka improvisointi kehittää luottamusta omiin ihan tavallisiin ideoihin (Johnstone 1996, 87) Vaikka hän onkin kehittänyt improvisaatiosta monia esityksellisiä muotoja, sopii se hänen mukaansa myös vuorovaikutustaitojen opiskeluun aivan kenelle tahansa. (Johnstone s. 7) Improvisaation yksi tärkeimmistä säännöistä on hyväksyä toisen idea ja rakentaa siihen vastavuoroisesti jotakin, joten se tosiaan on merkittävä työkalu ryhmätaitojen hiomiseen.

5.2.2 Omat kokemukset

Improvisaation kautta voi oppia äärettömästi tulkinnasta, ryhmästä ja itsestään. En aikanaan itse voinut sietää improvisaatiota, koska kuvittelin, että lavalla pitäisi aina olla hauska ja omaperäinen. Varsinkin aikuistumisen jälkeen hakiessani omaa paikkaani teatterin kentällä oli usko itseensä minimissä ja huomasin tarkkailevani koko ajan omaa suoritustani lavalla. Mietin kaiken, mitä siellä tein jokaista elettä ja ilmettä myöten. Onko se enää mitään eläytymistä? Ei todellakaan, vaan vain jäykkää patsastelua. Tehtyäni improvisaatioharjoitteita vuosia pääsin paineesta yli ja ymmärsin sen olevan oiva tapa opettaa teatteria lapsille. Ilman improvisaatiota oma ilmaisuni sekä sanoilla että liikkeillä olisi todennäköisesti jäänyt kovin tekniseksi ja

ulkokohtaiseksi. Edelleenkin improvisaatiota opetuksessa käyttäessäni, muistan kuinka omaan mielikuvitukseen kannattaa luottaa.

Vaikka aina muistutankin oppilailleni, ettei improvisaatio perustu hauskuuteen eikä nerokkaisiin ideoihin vaan toisiin reagoimiseen, on silti monella ihmisellä suorastaan kammo improvisaatioon. Tietenkään se ei voikaan olla kaikille niin helppoa ja luontevaa, mutta olen huomannut puheen poistamisen helpottavan usein näyttelijöitä. Minulla on ryhmässäni tällä hetkelläkin eräs nuori, joka selkeästi pelkää improvisaatiota ja menee usein lavalla lukkoon. Olen puhunut asiasta hänen kanssaan ja syynä on selkeästi jonkinlainen paine olla hauska. Mutta kun hän tekee sanattomia improvisoituja kohtauksia, ei pelosta ole jälkeäkään. Hän keskittyy ja reagoi luontevasti. Hän on vahvasti läsnä lavalla ja saa selkeästi onnistumisen kokemuksia. Näen suuren eron esimerkiksi improvisaatiossa, jossa kolme ihmistä on penkillä ja reagoi toisiinsa. Jos he käyttävät puhetta, ei kontakti ole niin vahva. Mutta kun he reagoivat ainoastaan kehollisilla liikkeillä, ovat he todella yhteistyössä ja reaktiot ovat yllättäviä ja oivaltavia. Ne tulevat helposti, eikä niitä tarvitse miettiä. Ensiksi tulee siis fyysinen reaktio ja sitten vasta ajatus tai tunnetila.

Improvisaatiota voi käyttää myös tekniikoiden syventämiseen, jolloin ne menevät syvemmälle tietoisuuteen ja ennen kaikkea kehomuistiin. Tekniikka jää hyvin ulkokohtaiseksi, jos sitä ei heti pääse soveltamaan käytännössä. Esimerkiksi elementtihahmojen ja eläinhahmojen kanssa on tärkeää leikkiä, kokeilla ja improvisoida. Yleensä tehtävien täytyy olla todella yksinkertaisia, jotta näyttelijät voivat vain unohtaa analyysin ja antaa mielikuvan viedä. Parhaimpia ovat simppelet kahden näyttelijän kohtaamiset tai improvisoidut kohtaukset selkeällä toiminnalla. (Kuten halu istua tuolille, halu käyttää jotain esinettä, halu vältellä toisia tai halu halata toista.) Kun antaa mielikuvan eli elementin tai eläimen johtaa, ei tule tarvetta keksiä mitään nerokasta sanottavaa. Vaikka en koskaan kielläkään puhetta, hyvin usein näyttelijät eivät sitä edes käytä. Kokemukseni mukaan tämä johtuu siitä, että he antavat mielikuviansa viedä eikä yleisö ole enää tärkeä. Kun he leikkivät näillä mielikuvilla, he ovat enemmän läsnä ja kommunikoivat nimenomaan keskenään. Silloin yleisö unohtuu. Yksinkertainen ja paljon käyttämäni harjoite on kohtaaminen:

-Toinen näyttelijä lähtee vasemmalta ja tarkoituksena on edetä oikealle.

-Toinen taas aloittaa oikealta päämääränään päästä vasempaan laitaan.

-Molemmat päättävät itsekseen, minkä elementit tai eläimen antavat johdattaa ja lähtevät kulkemaan näkemättä toisiaan.

-Kun ohitus on tapahtunut, näyttelijät kääntyvät toisen hahmon puoleen ja reagoivat tähän.

-Kohtaaminen voi olla lyhyt, pitkä, sanaton tai sanallinen.

-Tärkeää on antaa nimenomaan mielikuvan viedä ja reagoida sen avulla toiseen. Ei kannata eikä voi suunnitella mitään etukäteen.

-Kun kohtaaminen on ohi, molemmat poistuvat joko samaan tai eri suuntaan. Kohtaamisista muodostuu usein alitajunnan ja mielikuvien kautta täysin suunnittelematon ja spontaani kokemus.

5.2.3 Oppilaiden kokemukset

Vastauksista voi huomata, ettei improvisaatio ole kaikille niin yksinkertaista ja mielekästä. Moni pitää improvisaatioon heittäytymisestä, mutta joillekin se on kauhun paikka. Siksi en ikinä pakotakaan ketään menemään lavalle. Yritän kannustaa ja löytää erilaisia tapoja, jotta jokainen saisi onnistumisen kokemuksen. Mutta kaikkiin tekniikoihin ei siis kannata pakottaa.

Improvisaatio vaatii myös ehdotonta luottamusta ryhmään. Se vahvistaa ryhmähenkeä, mutta pohjana on oltava uskallus mokata.

-Aina yhtä hupaa. Improamisessa tosin on kyllä kiva puhua.

-Vanha kunnon tuttu tapaus. Tätä on aina kiva ja rentouttava tehdä, oli se sitten sanatonta tai sanallista.

-Improvisaatio on kivaa, mutta vähän pelottavaa, kun ei ennalta tiedä miten kohtaaminen etenee ja miten tilanteisiin pitäisi suhtautua.

-Hauskaa, kivaa, rentoa. Tulee huomaamattaan tehtyä paljon kaikkea ja joutuu nopeasti reagoimaan muiden tekemiin asioihin. Pirstysruiske.

-Hyvin hyödynnettävissä myös sanattomassa.

-Parasta! Impro on aina kivointa ja sitä voisi tehdä kosolti enemmän, mutta eihän se aika riitä!

-Mä sekä vihaan että rakastan improvisaatiota. Kaikkien näiden vuosien jälkeen on edelleen oudon suuri kynnyks heittäytyä ihmisten edessä. Tosin onnistumisen kokemus on iso, kun välillä uskallan. Vaikeinta on kävellä lavalle, improtessa ei enää niin kauheasti ujostuta ja noloilu on jees. Muiden improvisaatioita on tosi hauska seurata! Välillä saa nauraa oikein kunnolla.

Yhdessä improominen lähentää ryhmäläisiä. Yhdessä ollaan taitavia ja huonoja, nauretaan ja noloillaan.

5.3. *Pantomiimi*

Tämä on yksi niistä todella teknisistä lajeista, joita täytyy opiskella tarkkaan. Koen pantomiimin osaamisen tärkeäksi kaikille esiintyjille. Enkä tällä tarkoita pelkästään sanatonta ja fyysistä teatteria vaan ihan kaikkea. Teatterin avulla on mahdollista luoda illuusio toisesta ajasta, paikasta tai maailmasta. Pantomiimin lähtökohta on huomiopisteen avulla saada yleisön reaktio juuri toivottuun tapahtumaan. Sitä voisi ajatella elokuvamaisena kerrontana: ihminen pysyy paikallaan, mutta ympäristö liikkuu. Teatterin lavalle voi luoda oikeastaan mitä vaan ja juuri pantomiimi auttaa siinä suuresti. Näyttelijä voi vaikka uida, kiivetä portaita, avata oven tai vaikka lentää yleisön edessä, jos hänellä on käytössään pantomiimin tekniikka. Näin hän luo selkeän illuusion, joka on kaikille ymmärrettävä ilman puhuttua kieltä.

5.3.1 *Teoria*

Me olemme kaikki samaan ihmislajiin kuuluvia eikä maantieteellinen sijaintimme tai syntymäpaikkamme erota meitä muista. Olemme Homo sapiens sapiens lajiin kuuluvia ja maantieteelliset muutokset ovat vain biologisia vivahde-eroja. (Leakey ja Lewin 1978, 255-256)

Jokainen haluaa tulla ymmärretyksi ja hyväksytyksi ja siihen päästään ainoastaan avoimen kommunikaation kautta. Siitä syystä ryhmän jäsenet viihtyvät ryhmässä. (Eskola ja Jauhiainen 1994, 130) Puhuminen vaatii joiltakin enemmän rohkeutta kuin muilta ja ryhmässä pitäisikin heti luoda malli siitä, että kielellisesti heikot ilmaisut ovat aivan yhtä tärkeitä kuin hienosti muotoillut ajatukset. (Eskola ja Jauhiainen 1994, 157) Tanssi on loistava esimerkki eri ihmisten kyvystä kommunikoida keskenään, koska se ei perustu kieleen tai muihin merkityksenantoihin. Tanssin lähtökohta on kehollisuus ja se tulee jaetuksi ihmisten kesken esiobjektiivisella tasolla. Filosofi, tutkija ja tanssikriitikko Jaana Parviaisen mukaan esiobjektiivinen on jotain, joka syntyy ennen kielellisyyttä ja josta ei voi puhua, mutta se siltikin koskettaa kaikkia. (Parviainen 1994, 5) Sosiaaliset eläimet kuten ihmiset ovat aina käyttäneet jonkinlaista keinoa kommunikoida keskenään. Se voi olla ääntelyä, eleitä tai ilmeitä. Ihminen on kehittänyt avukseen myös kielen,

mutta sen synnystä ei ole mitään tarkkaa tietoa ja se saattaa olla myös osittain täysin tiedostamatonta. (Darwin 2009, 59)

Myös miimi on kieli vaikkei siinä sanoja käytetäkään. Sen avulla ihmiset kuitenkin kommunikoivat keskenään. Pantomiimi on tärkeä tekijä dramaattiselle luovuudelle ja siksi se onkin teatterin oleellisin elementti. Ei pelkästään näyttelijöille, vaan myös ohjaajille ja näytelmäkirjailijoille. (Lecoq 2022, 22) Meyerholdin mukaan näytelmäkirjailijasta voi tulla todellinen näytelmäkirjailija vasta hänen kirjoitettuaan miimisiä näytelmiä. (Meyerhold 1981, 75.) Hän myös ihmetteli, miksi teatteri rakennetaan ainoastaan psykologian ja sanojen varaan. Vasta fyysinen toiminta avaa tunnetilat ja tahdonsuunnat yleisölle. Siksi näyttelijän pitäisikin perustaa näyttelemisensä fyysiseen toimintaan. (Meyerhold 1981, 106) Lecoq puolestaan halusi jopa puhutun kielen kulkevan toiminnallisuuden kautta ja käytti käsitettä ”puhuva keho” (body of words). (Lecoq 2002, 49) Hän harjoitutti näyttelijänsä toteuttamaan selkeitä miimisiä toimintoja kuten työntäminen, vetäminen, kiipeäminen, käveleminen, juokseminen, hyppiminen, nostaminen, kantaminen, hyökkääminen, suojeleminen ja uiminen. Ne ovat kaikki tunnistettavia toimintoja, jotka herättävät ihmisessä emootioita. Varsinkin työntäminen ja vetäminen ovat pantomiimin perusta. (Lecoq 2002, 71)

Aasialaisissa teatterin ja tanssin muodoissa on aina käytetty runsaasti miimisiä eleitä ja ilmeitä, joskus pelkästään niitä eikä puhuttua kieltä ollenkaan. Aasialainen teatteri on aakkosellisen teatterin malli, kuten myös Euroopassa tehtävä pantomiimi. Ne vaativat esiintyjiltä huikeita taitoja, jolloin syntyy maaginen vaikutelma. (Grotowski 1993, 89) Esimerkiksi Kathakalissa käytetään pelkästään miimiä ja siinä on laaja eleellinen kieli, jonka oppimiseen näyttelijät treenaavat useita vuosia.

Kathakali is a dance-drama, but is considered nritya or dance, because its actors do not use verbal expression but instead use mime. Kathakali has well-developed gestural language in which the actors converse. Codified in a text, called Hasthalakshna Deepika by an unknown author, the gestural language has been taken from Kudiyaattam with necessary modifications. The structure is like the other languages with alphabets that make words, which in turn make sentences. It has almost the grammatical structures like nouns, pronouns, verbs, conjunctions and even prepositions. The basic hand gestures are used as samyukta (using the same gesture in both hands),

asamyukta (single hand) and misra (using different basic hand gestures by each hands) to depict various ideas. For example the basic gesture pataka is used to depict a king with both hands, 'to go' with single hand, 'Ravana' in combination with kartareemukha (another basic hand gesture). (Balakrishnan 2004, 75-76)

5.3.2 Omat kokemukset

Joskus asioiden sanallistaminen voi olla todella tuskaista. Itselleni on välillä aivan mahdotonta yrittää selittää jotakin ajatustani. En väitä, että se olisi sanattomasti jotenkin sen helpompaa, mutta kyllähän miimisesti vaikka elokuvaa selittävä lapsi on vapautuneempi ja leikkii enemmän. Kun ryhmäläiset luottavat toisiinsa, he uskaltavat sanoa asioita ääneen ja tietenkin ryhmän toiminnan kannalta ajatusten verbaalinen tuottaminen on tärkeää. Sanattoman ilmaisun kautta paine sanoa täysin korrekteja tai jäsenneltyjä lauseita poistuu täysin. Jos sanat eivät riitä, voi ajatuksen aina näyttää. Esimerkiksi pelästystä kuvaillessa voi hypähtää säikähtyneenä taaksepäin tai väsymystä kuvatessa voi lysähtää kasaan.

Vaikka käytänkin opetuksessasi paljon Jacques Lecoqin metodeja, en halua pakottaa oppilaitani kopioimaan orjallisesti mitään tekniikkaa. Varsinkin perusasioiden jälkeen voi asioita soveltaa ja kehittää itse. Tehdessämme sanattoman teatterin ryhmän kanssa adaptaatioita Chaplinin elokuvapätkistä, oli pakko miettiä miten esimerkiksi verhoon kiipeäminen ja sieltä alas liukuminen voidaan toteuttaa. Ihaninta oli se, ettei minun itseni tarvinnut ottaa siitä vastuuta, vaan innokkaat oppilaani kehittivät aivan omanlaisensa toimivan tavan verhoon nousemisessa meidän esityksessämme. Tässä korostui teatterin dialogisuus ja se, etteivät he kokeneet olevansa vain minun opettamieni tekniikoiden varassa vaan sovelsivat ja leikkivät.

Pantomiimissa kämmenet ovat tekemisen sydän ja niillä johdetaan yleisö katsomaan huomiopistettä. Silmillä taas nähdään kaikki, sillä näyttelijän täytyy itse uskoa tekemäänsä. Vain sitä kautta hän saa katsojan uskomaan. Ovea avattaessa miimisesti on tärkeää ensiksi nähdä ovi edessään. Sen jälkeen kämmen laitetaan oven kahvalle ja sitä käännetään, toisella puolella vaihdetaan kättä eli huomiopiste siirtyykin sinne ja ovi suljetaan. Pelkästään huomiopisteen (englanniksi fix-point) harjoitteluun on käytettävä aikaa. Hyvä perusharjoitus on laittaa käsi yhteen kohtaa, kuten esimerkiksi pöydän päälle ja sitten siirtyä sen ympärillä kehoa käyttäen. Käden täytyy kuitenkin pysyä

täysin samassa kohdassa. Jos se liikkuu, illuusio särkyy. Samantapainen harjoite on mennä kyykkyyyn ja nostaa kädet suoriksi, kämmenet taivutettuna ikään kuin pöydän tms. päälle. Noustessa ylös täytyy kämmenien asennon pysyä samalla korkeudella eikä heilua edestakaisin. Tähän auttaa jälleen pieni vastaliike. Kehon noustessa paina kämmeniä (enemmänkin ajatuksen tasolla) hieman alaspäin ja kehon laskiessa nosta kämmeniä (ajatuksen tasolla) hieman ylöspäin. Näin ne pysyvät samalla tasolla eikä miimisen tason illuusiota rikota.

Välillä esimerkiksi mieminen kävely näyttää omituiselta eikä sovi näytelmän tyyliin. Silti se on mielestäni hyvä opetella, sillä sen avulla saa jalkojen liikkeisiin terävät aksentit. Juuri aksentit tekevät pantomiimista toimivan ja antavat mahdollisuuden kuvata oikeastaan mitä vain. Aksentoitu liike on rytmikästä ja siksi jo itsessään kiinnostavaa. Pantomiimin avulla on helppo opettaa fyysisessä teatterissa tarvittavia perustaitoja kuten veto ja työntö sekä aaltoliike (undulaatio). Niihin perustuu oikeastaan kaikki ihmisen fysiikassa ja niitä varioimalla on mahdollista tehdä monia asioita. Yksi pantomiimin perusharjoitus on muurille nousu, joka opettaa oikeastaan kaiken pantomiimissa tarvittavan eli vedon, työnnön, mielikuvituksen, katseen:

-Näe muuri ja määritä sen korkeus katseellasi

-Ponnistus

-Hyppy, kantapäät ylös

-Tarttuminen, kantapäät maahan

-Veto muurille, kantapäät ylös

-Käsien asennon vaihto, yksitellen

-Työntö muurille, katse vaihtuu alaspäin

-Käsien lasku

-Toisen jalan nosto muurille ja askel muurille

-Käsien ja jalan lasku maahan hitaasti

-Toisen käden ja jalan nosto

-Askel muurille, toinen jalka toisen viereen

-Käsi pois maasta

-Nousu seisomaan

-Katso alaspäin muurilta ja määritä korkeus katseellasi

Miimisen toiminnan avulla voidaan leikkiä eri tasoilla, kuten toisen näyttelijän noustessa portaita ylös ja toisen pysyessä alatasolla. Kun he kommunikoivat keskenään, toinen katsoo alas ja toinen ylös. Tässä korostuu

teatterin taika, sillä hyvin tehtynä ja näyttelijöiden itse siihen uskoessa, myös katsoja uskoo toisen näyttelijän olevan toista korkeammalla. On tärkeää, ettei lattiaa, seiniä tai muita oikeita elementtejä korosteta. Jos esimerkiksi halutaan luoda mielikuva alas hyppäämisestä muurin päältä, ei näyttelijä voi oikeastaan irrota lattiasta. Jos sen tekee, tömähtää hetkessä takaisin eikä mielikuvaa ilmalennosta synny. Näyttelijä ei miimimisessä hypyissä siis missään vaiheessa irtoa lattiasta, vaan kehonsa ja reaktioidensa avulla näyttää putoamisen. Toinen selkeä esimerkki on lumipallon rakentaminen. Klassinen virhe on kaapia sormilla lattiaa, jolloin ainoastaan tehdään lattia selkeämmin näkyväksi. Toimivampi keino on kaapia lunta muutama sentti lattian päällä eli ilmassa. Siinä samalla pystytään sormien avulla näyttämään lumen resistenssi ja muokattavuus. Kun lattiaan ei kosketa, ei katsoja sitä muista. Huomiopiste on näyttelijän käsissä, jotka rakentavat illuusion jonkin materiaalin käytöstä.

Jos ollaan eri tasoissa, mutta samassa tilassa, korkeuserot voi näyttää katseella. Toinen katsoo ylänurkkaan ja toinen alaspäin. Tässäkin miiminen toiminta rikkoo kaikki rajat ja antaa teatterille taianomaisen mahdollisuuden luoda lavalle mitä tahansa. Toki on olemassa tekniikoita pantomiimissa, mutta silti moka ei ole paha asia. Tätä, leikkimistä tekniikoilla ja niiden kehittämistä yritän tuoda sanattoman teatterin opetuksessa mahdollisimman paljon esille. Monet kerrat olen opettanut asian yhdellä tavalla, mutta oppilaani ovat keksineet uusia tapoja toteuttaa se. Esimerkiksi miimiset tikkaat voi yläpäässä lopettaa vaikka uimahallista tuttuihin pyöreisiin kaiteisiin. Asia, joka minulle ei olisi ikinä tullut mieleeni, mutta sitä sitten yhdessä kehittelimme.

5.3.3 Oppilaiden kokemukset

Useimmat oppilaat tuntuivat olevan jopa hämmästyneitä siitä kaikesta, mitä pantomiimin avulla voi tehdä. Vaikka se koettiin myös vaikeaksi ja varsinkin toisto turhautti, oli pantomiimi kaikkien mielestä oleellinen taito näyttelijäntyössä.

-Ajoittain hankalaa, mutta oleellista illuusion kannalta.

-Vaikeeta, kun pitää muistaa ottaa huomioon niin moni asioita. Jotkut asiat tuntuu jopa vähän turhilta/väärin tehdyiltä.

-Todella hauskaa ja hyödyllistä. Yksi niistä sanattoman teatterin jutuista, jotka tiesin etukäteen. Tämä harjoittaa hyvin sanatonta viestintää.

-Vaikeaa/hastaavaa mutta todella kiva on ollut opetella - huomaan kiinnostäväni enemmän huomiota pantomiimin osaamiseen kun sitä jossain näkee (esim. jos joku tarttuu oven kahvaan eri kohdasta kuin äsken, se ärsyttää)

-Vaatii todella paljon harjoittelua. Vaatii kunnon keskittymistä. Pidän paljon, vaikka välillä jatkuva toistaminen alkaa kyllästyttää ja ärsyttää, kun esimerkiksi yrittää harjoitella yksinkertaista oven avaamista.

-Hauskaa ja mielenkiintoista! Olen oppinut hallitsemaan kehoani näyttämöllä paremmin pantomiimin avulla

-Yksi teatterinäyttelijän tärkeimpiä taitoja. Haasteena on selkeyden ja uskottavuuden tasapainottaminen.

-Oli todella hauskaa opetella. Ei olisi uskonut jonkun näkymättömän käsittelemisen näyttävän niin hyvältä.

5.4 Naamiot

Naamiot ovat yksi konkreettisimmista tavoista saada esiintyjät ymmärtämään oman kehonsa käyttöä ja vapauttaa heidät siinä. Olen monesti todistanut saman ihmeen, jossa nuorikin ihminen vapautuu huimasti, kun saa käyttöönsä naamion. Helposti varsinkin hieman epävarmat esiintyjät suojautuvat verbaaliseen ilmaisuun ja selittävät kaikki reaktionsa. Keho ei silloin elä mukana vaan lopputuloksena on ainoastaan puhuva pää näyttämöllä. Kun esiintyjiltä poistetaan puhe ja kasvon ilmeet, alkaa keho elää huimasti. Tähän ei tarvita edes mitään erityistä naamiota vaan ihan tavallinen ruskea paperipussikin toimii ja vapauttaa kehollisen ilmaisun. Uskon, että silloin esiintyjä vieraantuu itsestään ja suojautuu naamion taakse. Hän ei ole niin selvästi enää oma itsensä vaan jokin muu. Sanonta: ”Naamio peittää paljastaakseen” pitää täysin paikkansa. Vaikka siis tuntisikin olevansa suojassa naamion takana, näkyvät kehon pienimmätkin liikkeet entistä paremmin.

5.4.1 Teoria

It is true that a mask has no individualized past when it appears, only a present presence as a Mask. In Commedia, ‘Mask’ refers to character type and is inclusive of each individual mask... ..A Commedia plot, therefore, moves forward from its point d’appui, not back into the investigation of past events, and from that point on, one action begets another – but both as a

series of psychological consequence. The Mask remains what it seems and at the end of the play it is returned to its box unaffected by the game which has been played with it. (Rudlin 1994, 35)

Meyerholdin mukaan näyttelijän ammattitaito saa ns. kuolleen naamion heräämään henkiin. (Meyerhold 1981, 83) Neutraalinaamio auttaa näyttelijää ymmärtämään tilaa ympärillään ja vapauttaa näyttelijän katsomaan, kuulemaan, tuntemaan ja koskemaan. (Lecoq 2002, 38) Neutraalinaamioiden ensimmäinen perustehtävä on käyttäytyä kuin pieni lapsi, joka kohtaa asiat ensimmäistä kertaa ja käyttää kaikkia aistejaan. Naamionäyttelijä yllättyy kaikesta ympärillään ja antaa yksinkertaisimpien asioiden vaikuttaa omaan toimintaansa. Juuri tämä vapauttaa näyttelijän omista manereistaan ja hän voi löytää uusia asioita omasta kehostaan. (Lecoq 2002, 38) Myös Copeau vaati naamioiden käytössä luonnollisuutta ja tahtoi syvällistä fyysistä ilmaisua pohjautuen esimerkiksi eläimiin. Tärkeää on näyttää asiat fyysisesti, ilman kliseitä kuten esimerkiksi nälkäinen hahmo hieromassa mahaansa. (Evans 2006, 139) Naamiot auttavat näyttelijää puhdistautumaan ja palaamaan intuitiiviseen tapaan suhtautua ympäröiviin asioihin. (Evans 2006, 74) On tärkeää oppia olemaan neutraali, jotta voi ilmaista ja rakentaa jotain uutta. Naamioiden kanssa työskentely vapauttaa näyttelijän kokemaan ja toimimaan lavalla, mutta tietenkään kaikki teot eivät toimi. Tarkoituksena on löytää luonnollinen tapa tehdä eikä kuvittaa tahdonsuuntia.

Naamioiden traditio yltää vuosisatoja taaksepäin. Ensimmäiset havainnot liittyvät aasialaiseen teatteriin, jossa nykyäänkin käytetään paljon naamioita. Jo 1200-1300-luvuilta on periytynyt indonesialainen teatterimuoto Wayang Topeng, kun animistiset naamiorituaalit sekoittuivat hovitanssiin. (Miettinen 1987, 130) Monissa Aasian maissa, kuten Koreassa, naamioiden kanssa tehtävä teatteri ja tanssi juontavat juurensa šamanistisista rituaaleista. Vanhin säilynyt naamio lienee neoliittiselta kivilaudelta. (Miettinen 1987, 199) Balilaisessa teatterissa naamioiden käyttö juontaa myös juurensa jo kaukaa, mutta ne ovat siltikin arkea nykypäivän teatterissa. Tunnetuin tyylilajeista on *Topeng*, joka on naamioiden ja liikkeiden osalta myös monipuolisin. (Ballinger ja Dibia 2004, 64) Toinen Balilaisen tanssiteatterin muodoista on *Topeng Pajegan*, jossa näyttelijä esittää kaikki naamiot yksinään. (Ballinger ja Dibia 2004, 65) Yksi kuuluisimmista naamioiteatterin

muodoista on japanilainen nō-teatteri, jossa edelleen kunnioitetaan vanhoja perinteitä.

Nō-naamiot (omote) kehittyivät Japanin varhaisemmista naamioista, mutta päinvastoin kuin pään peittävät gigaku-naamiot, nō-naamiot peittävät vain kasvo-osan jättäen leuan ja korvat näkyviin. Naamioita kunnioitetaan taideteoksina ja naamioityyppejä tunnetaan n. 450 kpl. (Miettinen 1987, 214)

5.4.2 Omat kokemukset

Naamioiden käytössä uskon rauhaan ja kunnioittamiseen. Niitä käyttäessä yleensä viltimmätkin tapaukset rauhoittuvat ja keskittyvät.

Naamioyöskentely on hyvin kurinalaista ja siksi en aivan pienimpien kanssa sitä itse uskaltaisi kokeilla. Toki jälleen kerran törmätään siihen tosiasiaan, että kaikki säännöt on tehty rikottavaksi ja kaikkea voi/saa ja täytyy kokeilla. Mutta silti naamioiden kanssa haluan pitää muutamista perussäännöistä kiinni.

-Kokonaamion kanssa ei ikinä käytetä omaa ääntä

-Naamio tulisi aina suunnata yleisöön päin

-Naamioon ei saisi koskea

-Naamiota ei saisi kauheasti peittää omilla käsillä tai vaatteilla

-Kun esiintyjä aloittaa laittamalla naamion, on hän selin yleisöön.

Lopettaessa hän kääntyy jälleen selin, ennen kuin riisuu naamion

-Naamion kanssa ei voi tehdä pieniä ja nopeita liikkeitä. Oma ilmaisu on hyvä yksinkertaistaa, hitaat ja suuret liikkeet toimivat paremmin

Sääntöjä on vielä monia lisääkin, mutta nämä ovat ne, joita useimmiten käytän. Karakterinaamioiden kanssa on helpompaa, sillä ne ovat hahmoja ja voivat olla puvustettuja. Neutraalinaamiot taas olisi syytä pitää mahdollisimman neutraaleina eli omat hiukset yms. olisi hyvä saada piiloon. Näin naamion ikä, sukupuoli ja muut selkeät piirteet katoavat. Neutraalius taas auttaa naamionäyttelijää saamaan naamionsa elävämmäksi valoissa liikuttamalla omaa kehoaan. Neutraalinaamioiden kanssa on helppoa saada esiintyjät ymmärtämään ihmisen fysiikan perusasiat ja tunteiden fyysistäminen. Siksi haluankin aina, että puolet ryhmästä katsoo kun toiset tekevät. Omat näköhavainnot auttavat naamioiteatterissa paljon ja usein aloitan naamioyöskentelyn vapaalla kokeilulla.

Pienryhmissä seurataan, kun yksi ihminen kokeilee naamion kanssa liikkumista. Tarkoitus on juuri havainnoida, mikä toimii ja mikä ei. Mitä naamion kanssa voi tehdä uskottavasti ja mikä rikkoo sen. Neutraalinaamio ei ajattele eikä tunne, se on viaton ja utelias ilman persoonaa. Sitä kautta omat maneerit on helppo tunnistaa ja leikkiä niiden kanssa. Meillä kaikilla on liikkeelliset tapamme elää ja siksi en pidä termistä manerisoitunut näyttelijä. Tietenkin näyttelijä toimii omalla mukavuusalueellaan ja käyttää itselleen sopivia toimintoja.

Naamiot toimivat myös konkreettisenä keinona opettaa näyttämön perusasiat, kuten yleisön suuntaan seisominen. Vaikka aluksi voikin tuntua, että ohjeita on liikaa, niin melko nopeasti naamiot alkavat elää omaa elämäänsä eikä esiintyjä joudu enää itse miettimään kuumeisesti, mitä tehdä. Naamioiden avulla todella yksinkertaiset perusasiat toimivat eikä tarvitse koettaa kehittää uskomattomia tarinoita. Naamioiden kautta konkretisoi myös se esimerkiksi improvisaatiossa tärkeä asia, että tunnistettavat ja yksinkertaiset tapahtumat riittävät. Karakterinaamioiden kautta on helppo rohkaista ihmisiä kokeilemaan omaa fysiikkaansa hahmoja luoden. Se tosiaan alkaa elää itse. On kiinnostavaa ja hämmentävää, että usein sama naamio synnyttää melko samanlaisen hahmon, vaikkakin jokainen esiintyjä pääsee sen itse luomaan. Ikään kuin niissä tosiaan olisi jokin energia tai hahmo jo sisäänrakennettuna.

Viimeisin kokemukseni naamioden vapauttavasta vaikutuksesta on kesältä 2014. Pidin kansainvälillä Neata-festivaalilla naamioatterityöpajaa, johon osallistui kaiken ikäisiä ja erilaisista lähtökohdista tulevia teatterin tekijöitä. Yksi kurssilaiseni, joka oli ylittänyt 80:n vuoden ikärajan, sanoi aluksi pelkäävänsä workshoppiin tuloa. Hän ajatteli olevansa aivan liian vanha ja fyysisesti rajoittunut. Työpajan aikana naamioita käytettäessä en tunnistanut mitenkään hänen normaalia ryhtiään tai tapaansa liikkua. Jälkeenpäin hän sanoikin olleensa täysin vapautunut, sillä naamio ei loppujen lopuksi vaadi yhtään mitään. Kun antoi naamioille luvan viedä ja sen jälkeen luotti ainoastaan omiin mielikuviinsa, ei tullut paineita tehdä oikeastaan mitään. Hän kiitti suuresti kokemuksestaan ja siitä, että koki hänen iässään vielä vapautuksen ja tunteen olla osa (paljon nuorempaa) ryhmää. Yksi hyvin yksinkertainen ja valaiseva harjoitus neutraalisen ilmaisun etsimisestä ja sen vaikeudesta on ns. neutraalinaamiorivi:

-Näyttelijät ottavat neutraalinaamion ja kääntyvät selin katsojiin.

- Kun kaikilla on naamio hyvin kasvoilla, he kääntyvät katsojien suuntaan.**
- Aluksi annetaan ohjeita seistä esimerkiksi pää vinossa tai jalkaterät ulospäin, jolloin katsojat huomaavat jokaisen asennon viestittämän asenteen tai tunnetilan.**
- Sitten naamionäyttelijöitä pyydetään seisomaan mahdollisimman neutraalisti.**
- Katsojat analysoivat jokaisen kohdalla, mikä kehossa viestittää tunteita tai asenteita.**
- Jos asento ei ole neutraali, katsojat voivat korjata jalkojen, hartioiden, pään tai jonkun muun kehonosan asentoa.**
- Lopuksi näyttelijöitä pyydetään rikkomaan asento ja löytämään neutraalisuus uudestaan.**

Vaikka naamiolla onkin yksi ilme, hyvin tehty naamio elää ja muuttaa muotoaan toisaalta näyttelijän ja toisaalta naamion monipuolisen ulkopinnan ansiosta. Commedia dell'Artessa naamiot yleensä valmistettiin nahasta. (Rudlin 1994, 249) Nö-teatterissa esityksissä elävät naamiot taas tehdään puusta. (Udaka 2010, 155) Sellaisia ei Suomessa valmisteta. Meillä on muutenkin vaikeaa saada eläviä teatterinaamioita, koska prosessi on todella pitkä ja työläs. Tällä hetkellä omasta mielestäni elävimmät teatterinaamiot valmistaa kuvataiteilija Kati Sorvali. Teatteri Metamorfoosi puolestaan jatkaa Suomen ehkä kuuluisimman naamiotaitelija Antero Poppiuksen työtä. Aina voi tietenkin ostaa valkoisen muovisen naamion harjoittelua varten esimerkiksi Pilailupuodista Helsingistä. Mutta sen käyttäminen lavalla osoittautuu hyvin haasteelliseksi sen symmetrian ja tasaisen pinnan takia. Ennemmin suosittelen aikaisemmin mainitsemaani paperipussia, jonka pinnan rosoisuus saa sen elämään valoissa.

5.4.3 Oppilaiden kokemukset

Olen vuosien aikana törmännyt moniin oppilaisiin, joille naamiot ovat ahdistava ajatus. Se on täysin ymmärrettävää, sillä paniikki voi iskeä, kun jotain asetetaan aivan kasvoihin kiinni. Naamioidenkaan käyttöön en halua ketään pakottaa, mutta kannustan silti edes kokeilemaan. Aika usein naamiot eivät olekaan niin ahdistavia. Oppilaideni vastauksista voi lukea, että monille ne edustavat jotain taianomaista ja ovat todellista teatteria. Sanojen lisäksi myös kasvojen ilmeet on poistettu ja monet kokevat senkin aluksi hyvin

vaikeana. Mutta treenattuaan tarpeeksi naamioilla, he ovatkin huomanneet kehon ilmaisun voiman. Vastausten perusteella voi myös huomata, että naamioihin ei helposti kyllästy ja niiden käytöllä voi koko ajan oppia uutta ilmaisua.

-Tekee persoonista erilaisia, pakottaa erilaisiin ratkaisuihin.

-Jonkin verran ahdistavia, mutta tehokkaita ilmaisemaan/näyttämään esim. massaa. Keskittää tekemisen kehoon, mikä sinänsä vaikeaa, kun on tottunut ilmaisemaan tunteita kasvojen kautta. Pitää kasvattaa ilmaisua.

-Karakterinaamiot ovat yllättävän vekkuleita! Vaikka naamioilla olisikin tietty ilme, siitä voi syntyä todella monia erilaisia hahmoja.

Neutrinaamioissa liikkeen aksentit taas korostuvat, mikä voi olla vaikeaa, mutta kiintoisaa katsottavaa.

-Vaikka käyttänytkin aikaisemmin, niin aina oppii uusia asioita omasta kehostaan.

-Ihan parhaimpia juttuja! Pidän naamioden tuomasta haasteesta - kun kasvot on peitetty ei ole mahdollista käyttää edes ilmeitä tai äännähdyksiä, vaan on todella keskityttävä kehoon. Neutrinaamioiden ilmeenmuutokset ovat frikkejä ja siitä tosiaan huomaan miten vahvasti kehollinen ilmaisu toimii. Tykkään tykkään ja kaikkien pitäisi päästä tekemään naamioilla ja riisumaan turhat maneerit pois!

-Pidän todella paljon naamioista. Niiden kanssa on mielenkiintoista tehdä teatteria.

-Vaikeaa olla neutraali, mutta upean näköistä: maagista ja hieman jopa pelottavaa.

-Neutraalit naamiot paljastavat kuinka paljon ryhdillä ja asennolla on merkitystä. Naamioiteatterissa on jotain seremonialisempaa.

5.5 Näyttämötaistelu

Näyttämötaistelun tarkoituksena on luoda mielikuva väkivallasta, mutta täysin turvallisesti ilman kenenkään esiintyjän vahingoittamista. Se on onnistuessaan näyttävän näköistä, mutta vaatii paljon teknistä harjoittelua. Siinä treenataan lyömistä ja iskujen vastaan ottamista sekä kaatumista omaa kehoa suojelevilla tavoilla.

Koska sanaton teatteri vaatii selkeämpää kontaktia, on toisen kosketus siinä myös luontevaa. Tämänkin olen huomannut helpottuvan sanat poistettaessa. Kosketus ei tunnu enää niin vaikealta tai henkilökohtaiselta vaan on luonteva

osa esiintymistä. En tiedä tarkalleen, mistä tämä johtuu, mutta ehkä puheen kautta ihminen pelkää paljastavansa omaa itseään liikaa ja kun se poistetaan, tulee ihmisestä rohkeampi. Tietenkään toisen kosketus ei ole kaikille helppoa ja sitä pitää harjoitella paljon. Yksi hyvä tapa tässä on näyttämötaistelu, joka tuntuu helpottavan monen suhtautumista kosketukseen. Parhaita tuloksia olen saanut itse asiassa hidastetusta näyttämötaistelusta. Se perustuu ihmisten väliseen leikkiin ja on hyvin turvallista hitautensa takia. Koska hitaan liikkeen tuottaminen vaatii energiaa, ei ehdi enää ajatella, mitä tekee ja miltä näyttää. Hidastetussa näyttämötaistelussa esiintyjät uskaltavat ilmaista erilaisia tunteita ja koskea toisiaan aivan suvereenisti.

5.5.1 Teoria

Näyttämötaistelusta on monia muotoja ja sitä käytetään paljon fyysisessä teatterissa ympäri maailmaa. Taistelunäytökset ovat edelleen hyvin suosittuja Aasiassa, varsinkin Kiinassa Peking-oopperan myötä. Monet tanssilliset liikkeet pohjautuvat itsepuolustusharjoituksiin ja niihin on myöhemmin lisätty akrobaattisia elementtejä. (Miettinen 1987, 152) Peking-oopperassa näyttelijöiden on hallittava kehon käyttönsä ja oltava samalla akrobaatteja. He treenaavatkin jo lapsesta lähtien taistelukohtauksiin liittyviä hyppyjä, voltteja, ilmavoltteja sekä miekkojen, kilpien ja keihäiden käsittelyä. (Miettinen 1987, 175)

Näyttämötaistelu vaatii näyttelijöiden tarkan kehon hallinnan, jonka kautta syntyy myös luottamus. Luottamus taas vaatii molemminpuolista yhteyttä ja vahvaa kontaktia. Molemminpuolinen yhteys tavoitetaan, kun ollaan elävässä vastavuorossa omaan keskukseen sekä toisiin ihmisiin (Buber 1993, 70-71) Näyttämötaistelussa korostuu reaktioiden tärkeys, sillä uhri ja hänen toimintansa määrittää lyönnin voimakkuuden. Aina voi leikitellä esimerkiksi seisomalla aivan stillissä lyönnin aikana, jolloin antaa kuvan supersankarista. Reaktiot luovat näyttelemisen, reagointi toiseen on oleellisinta lavalla. Englannin kielellä kyseinen lause kuvaa kaiken: action is reaction. (Lecoq 2002, 70)

Näyttämötaistelun tekniikoita on erilaisia: itsepuolustuslajit (kuten karate, capoeira ja taido), aseet (kuten miekka, sapeli ja peitsi) ja fyysinen väkivalta (kuten nyrkin isku, seinään heitto ja potkiminen). Commedia dell'Artesa leikitellään väkivallalla ja näyttämötaistelu on iso osa esitystä. Yhtenä syynä on varmaankin se, ettei keskiajan Italiassa karnevaalien aikaan naamioidulla

miehellä ollut oikeutta kantaa asetta, koska hänen pelättiin olevan jokin muu hahmo kuin oma itsensä. Myös teatterissa eli Commedia dell'Artesa oli vaarana toisten vahingoittaminen ”toisen persoonan” kautta ja siksi kehiteltiin turvallisia näyttämötaistelun tapoja, joissa kukaan ei vaarantunut. (Rudlin 1994, 34) Taistelemisen toisia vastaan rikkoi kaavoja teatterista ja sen konventioista. Se oli taidetta, mutta brutaalia. Se oli vapautta, ilmaisua ja kurinalaisuutta. (Rudlin 1994, 32)

5.5.2 Omat kokemukset

Näyttämötaistelun koen tärkeänä yhdessä toimimisen kannalta. Lähtökohta on aina se, että molemmat (kaikki) näyttelijät tietävät, mitä tehdä ja miten tehdä. Se on myös siis hyvin tekninen laji, joka vaatii paljon harjoittelua. Harjoittelun tarkoituksena on saada oma keho toimimaan ns. automaattisesti kuten tanssissa. Kun liikerataa ei tarvitse miettiä, vaan keho tekee sen kuin itsekseen, on helpompi lisätä omia reaktioita ja tuntemuksia. Kiellän ehdottomasti näyttämötaistelun kanssa improvisoinnin. On luotava yhteinen koreografia ja tiedettävä jo ennalta, mitä tulee tapahtumaan. Vaikka näyttämötaistelun tekniikat ovatkin silmänlumetta, voi silti sattua, jos ei tiedä toisen tapaa toimia. Itselläni näihin tekniikoihin tutustumisen lähtökohtana on esitys nuoruudestani. Minulle opetettiin usein, että oikean litsarin voi lyödä, kunhan ei tee sitä liian kovaa ja osuu juuri oikeaan paikkaan poskessa. Näin tapahtui monesti eikä vahinkoja syntynyt. Kuitenkin yhdessä esityksessä vastaanäyttelijäni osui juuri korvani kohdalle. Vaikkei isku ollut kova, onnistui se silti rikkomaan tärykalvoni. Teatterin ei pitäisi olla näyttelijää tuhoavaa eikä ainakaan lähtökohtaisesti kehon rikkoontumista saisi tapahtua. Kaiken väkivallan näyttämöllä voi luoda tekniikoiden, illuusioiden ja mielikuvien kautta.

Näyttämötaistelu herättää kokemukseni mukaan kaiken ikäisissä kyvyn leikkiä. Väkivalta on asia, jota emme hyväksy, mutta silti sitä esiintyy kaikissa. Turvallisen ja teknisen tavan avulla jokainen pääsee purkamaan paineitaan. En voi sanoa, että on tärkeää päästää väkivalta esiin. Mutta kun sen tekee hallitusti ja muille turvallisesti, jokin meissä kuitenkin purkautuu. Onko väkivalta sitten ehdotonta ihmiselle? Siihen en ota kantaa. Itse kuitenkin totaalisenä pasifistina nautin näyttämötaistelun kautta saamastani vallan tunteesta. Teatteri on monesti niiden asioiden purkamista, joihin emme todellisessa elämässä voi mennä. Näyttämötaistelu on usein todella koomista,

sillä se vaatii rytmitystä ja näyttää hurjalta, mutta perustuu kuitenkin näyttelijöiden väliseen vuorovaikutukseen ja yhteiseen leikkiin.

Yksi todella tärkeä näyttämötaistelun tarjoama kyky on rytmitys. Teatteri on ennen kaikkea toimintaa ja reagoimista tapahtumiin. Jos reaktio on vain pään sisäistä, ei katsoja voi sitä nähdä. Se täytyy näyttää. (Tämä on tietenkin koulukuntaero, mutta itse uskon juuri näyttämiseen enkä ajatusten lukuun.) Tämä rytmitys on aina tärkeää lavalla, sillä se jälleen kerran aksentoi asioita eikä esityksestä tule tasapaksua. Ihminenhan ei luonnostaan reagoi sillä samalla hetkellä, kun jotain tapahtuu. Esimerkiksi pelästys tapahtuu sekunnin murto-osan viiveellä, sillä viestin kulkeminen aivojen ja kehon välillä vie aina hetken. Tätä samaa sekunnin murto-osan viivettä käytetään näyttämötaistelussa. Se on selkeä rytmi: PA – PAM, jossa PA on tapahtuma ja PAM siihen reagointi. Musiikin termi off-beat toimii tässä hyvin, sillä isku heti perusiskun jälkeen on monille tuttu juuri musiikista. Ja vaikka ei terminä olisikaan, se on helppo ymmärtää musiikin avulla.

Näyttämötaistelun tärkein tekijä ei itse asiassa ole lyöjä vaan uhri. Hän reagoi valitulla tavalla ja tekee asioista kiinnostavan. Uhri voi lennähtää vottisarjalla kauas tai vain kääntää hieman päätään ollen terästä. Tässä korostuu teatterin vastavuoroisuus ja reagoiminen. Näytteleminen on kuitenkin juuri reagoimista toisen näyttelijän tekoihin.

Harjoite, jossa kaikki osatekijät eli kontakti, luottamus, rytmitys, reagointi ja näytävävyys korostuvat on toisen pään omaan polveen iskeminen:

-Molemmilla on katsekontakti

-Lyöjä asettaa kätensä uhrin niskan taakse, muttei missään nimessä paina

-Uhri hengittää syvään merkiksi olevansa valmis

-Uhri vie päänsä lyöjän jalkojen väliin ja samalla lyöjä nostaa uhrin ja yleisön välissä olevan polvensa ylös

-Lyöjä siirtää liukuen kätensä uhrin niskan takaa ja iskee ne omaan polveensa

-Tämän äänen kuultuaan uhri tekee vastaliikkeen eli heilauttaa päänsä ylöspäin

Loppu onkin sitten näyttelijäntyötä eli mitä uhrille tapahtuu ja mikä on asenne. Erityisen tärkeää on, ettei lyöjä missään vaiheessa paina uhrin päätä. Uhri itse johdattaa liikkeen ja lyöjä vain myötäilee. Uhrin vastaliike on tärkeä

luomaan illuusio polven antamasta iskusta. Tässäkin rytmitys PA-PAM täytyy olla hallinnassa.

Näyttämötaistelussa jokaisen esiintyjän omat fyysiset vahvuudet saadaan yhteiseksi omaisuudeksi. Esityksessä joku saattaa lennähtää voltilla taaksepäin iskun voimasta ja toinen taas horjahtaa vain hieman tai ei liikahda ollenkaan. Se sopii kaikille eikä vaadi minkäänlaista fyysisen lajin taitoa. Näyttämötaistelu itsessään kehittää kehon hallintaa ja antaa jokaiselle leikin kautta nimenomaan kehollisen onnistumisen tunteen.

5.5.3 Oppilaiden kokemukset

Vastausten perusteella voi huomata, että lähes kaikki oppilaat ovat olleet näyttämötaistelusta innoissaan. Olen huomannut tämän tehneen vaikutuksen oikeastaan kaiken ikäisiin. Turhautuminen näyttämötaistelun harjoittelussa on ymmärrettävää, koska ne vaativat täydellisen reaktiotarkkuuden. Mutta onnistuessaan oppilaat ovat olleet onnellisia ja monesti toisia seuratessaan jopa pelästyneet iskuja.

-Tosi hyviä käytännön vinkkejä ja prosessinomaisesti käyty eri tekniikat läpi. Ohjaajalla hyvät neuvot omien persoonien korostamiseen kaikessa sanattomassa.

-AIVAN MAINIOTA! Purkaa omiakin paineita ja energisoi. Voisi olla lisääkin...

-Ihan mahtavaa! Tarkkaa "koreografian" seuraamista ja tarkkaa yhteistyötä muiden näyttelijöiden kanssa. Todella hienon näköistä, kun tekee hyvin ja hauskaa harjoitella/katsoa.

-En kamalasti pidä näyttämötaistelusta. Ne ovat myös vähän vaikeita.

-Mielenkiintoisempaa, mutta todella haastavaa ja oikea ajoitus on kaikki kaikessa.

-Toimiessaan näyttävää ja tehokasta niin draamassa kuin komediassakin. Vaikeaa tosin, haluaisin oppia enemmän ja paremmin.

-Mahtavaa! Olen tykännyt - vaikka kokeilinkin kotona ja sain kipeän silmän. Näyttämötaistelussa tarvitaan sekunninmurto-osan tarkkaa ajoitusta ja keskittymistä huimasti, ja ne ovat hirmu haastavia, mutta olen tykännyt tosi paljon ja eri tekniikoita voisi opetella vielä lisääkin!

-Vaikeaa. Hienon näköistä, silloin kun tekijät tietävät mitä ovat tekemässä. Vaikeaa tässäkin on juuri se, miten tarkasti täytyy keskittyä ja hallita liikkeensä.

-Hauskaa ja kehittää reaktiokykyä vastareaktion ajoittamisessa. Myös näyttää hurjalta!

-Todella hauskaa! Miksen ole oppinut sitä aikaisemmin? Helppoja kikkoja millä nostaa näytelmä uudelle tasolle tai ainakin vangitsemaan yleisön huomio.

-Oli hauskaa. Kun sitä toisen satuttamisen vaaraa ei ole, on upeaa kun sillä voi leikkiä.

5.6 Elementit ja eläimet

Tekstin tulkinta ei suinkaan ole helppoa kaikille. Selkeästikin kirjoitettu näytelmä voi olla hyvin hankalaa ymmärtää. Tähän vaikuttavat keskittymisvaikeudet, lukihäiriöt, ymmärtämisongelmat tai jokin muu asia. On perusteltua välillä poistaa teksti ja keskittää toiminta fyysisiin tekoihin. Monet saavat mielettömän energian itseensä yksinkertaisen mielikuvan kautta. Esimerkiksi mielikuva vedestä saa ihmiset käyttämään fysiikkaansa mielettömän liikkuvasti ja sen kautta on helppo rakentaa erilaisia hahmoja. Eläimet myös auttavat, sillä kaikki tunnistavat erilaisia eläimiä ja tekeminen muuttuu silloin enemmän leikin kaltaiseksi. Kun esityksen valmistamisessa keskitytään tekoihin ja mielikuviin, ne on helpompi ymmärtää ja muistaa. Eivätkä ne ole niin orjallisia, jos ei kysymys ole tarkkaa tekniikkaa vaativista lajeista. Tarkkaa tekniikkaa taas on harjoiteltava tarpeeksi, jolloin se on kehomuistissa eikä sen jälkeen tarvitse keskittyä siihen enää niin orjallisesti.

Nämä ovat asioita, jotka toimivat kaikenikäisten kanssa. Meillä kaikilla on mielikuvia eläimistä ja ymmärrämme neljä peruselementtiä: MAAN, ILMAN, TULEN ja VEDEN. Luonto ja maailma ympärillämme tarjoavat suunnattoman määrän virikkeitä ja ideoita myös teatterin tekemiseen. Siksi onkin itsestään selvää myös käyttää sitä. En itse usko niinkään esiintyjän vahvoihin tunteisiin vaan enemmänkin vahvoihin mielikuviin. Toki se joillakin voi olla tunne, mutta joillakin se on kuva tai materiaali tai eläin. Siksi elementit ja eläimet ovatkin niin helppoja ja niistä voi ammentaa paljon.

5.6.1 Teoria

Suuri osa ihmisten ilmaisusta tapahtuu ilman sanoja ja eläimellisyys on vahva osa meitä. Käyttäydymme itse jonkin vietin vallitsemana eläimellisesti ja lemmikkimme ovat meille kuin lapsia. Itävaltalais-israelilaisen filosofin Martin Buberin mukaan (muilla) eläimillä on meihin ihmisiin nähden tietty

rehellisyys ja niiden silmillä on vahva kyky ilmaisuun, jopa ilman eleitä ja äänteitä. (Buber 1993, 127) Ehkä juuri siitä syystä eläimellisyys on usein lähtökohtana tanssissa ja teatterissa. Eläinten rehellisyys vangitsee ja kiehtoo meitä ihmisiä, koska se ei perustu sanoihin.

Copeau halusi koulutuksessaan löytää näyttelijöiden autenttisuuden eläimiin, jolloin ääni ja liikkeet ilmaisevat rehellisesti kaiken. Eläinten fysiikan kanssa työskentely rohkaisi hänen mukaansa opiskelijoita käyttämään koko kehoaan ja unohtamaan omat maneerinsa. Eläimellinen rytmin vaihtelu ja dynamiikka auttoi opiskelijoita luottamaan enemmän omaan mielikuvitukseensa. (Evans 2006, 68) Copeau mm. halusi oppilaidensa miettivän eläimen liikkumistapaa ja sen eri laatuja. Missä on painopiste? Onko se kevyt vai raskas eläin, nopea vai hidas eläin? Käveleekö, ryömiikö, kuljeskeleekö, väijyykö, asteleekö ylväästi, pinkaiseeko se vai miten se liikkuu? Ovatko sen liikkeet nopeita, säännöllisiä, äkkinäisiä vai hitaita? Kun näihin kysymyksiin oli vastattu keholla, alkaa hahmon äänen etsiminen. Onko se hidas, nopea, korkea, matala, nasaali, falsetti yms? (Evans 2006, 131-132) Lecoq puolestaan uskoi, että eläinten fysiikan opiskelu tuo näyttelijän lähemmäksi omaa kehoaan ja auttaa monenlaisten hahmojen luomisessa. (Lecoq 2002, 87)

Usein mielikuvat eläimistä ja elementeistä synnyttävät täysin erilaisia hahmoja, mutta jonkinlainen yhteisyys niissä näkyy. Siihen selityksenä lienee ihmisten ilmaisujen läheisyys eläimiin. Hiusten pystyyn nouseminen kauhussa tai hampaiden paljastaminen raivossa liittyvät vahvasti eläimelliseen ilmaisuun. Jotkut ilmaisut, kuten samojen lihasten liikkeet ja samantapaiset reaktiot esim. nauruun ovat selkeä merkki siitä, että ihmiset ovat aikoinaan olleet paljon alemmalla ja eläimellisemmällä tasolla. (Darwin, s. 22) *Commedia dell'Artessa* kaikkien hahmojen taustalla oli jokin eläin, koska ne tekivät hahmoista helposti lähestyttäviä. Vaikkei tarkoitus olekaan arvata, mikä eläin on kyseessä, ovat eläinten maneerit intuitiivisesti tunnistettavia. Tunnetuimpien hahmojen kuten *Pantalonen* eläin on kana tai kalkkuna (Rudlin 1994, 95) ja *Harlekiinin* kissa, apina tai joskus susi. (Rudlin 1994, 79)

Eläimellisyys on aina kiehtonut ihmisiä ja jo Shang-dynastian aikana n. 1600-1066 eaa on historiallisten tietojen mukaan esitetty metsästystansseja ja eläimiä imitoivia tansseja. (Miettinen 1987, 152) Balilla eläintanssit ovat edelleenkin todella suosittuja ja varsinkin 1960-luvun jälkeen niiden

vaikutuksen on voinut nähdä puvustuksessa ja liioitelluissa liikkeissä. (Ballinger ja Dibia 2004, 98) Buto puolestaan perustuu pelkästään esiintyjän mielikuvien mukanaan tuomaan metamorfoosiin, jolloin eläimet ja luonnon elementit ovat nykykatsojallekin täysin ymmärrettäviä. (Fraleigh 2010, 53) Me olemme osa luontoa ja elämme sen keskellä. Nykyaikainen ihminen länsimaissa varsinkin saattaa olla vieraantunut luonnosta ja eläimellisyydestä, mutta jollain tasolla kuitenkin tunnistaa tuon alkuvoiman.

5.6.2 *Omat kokemukset*

Opetukseni ja myös ohjaukseni pohjautuvat nimenomaan mielikuviin. En halua, osaa tai edes uskalla pakottaa näyttelijöitä tekemään tunnetta vaan käytän apuna mielikuvia. Ne voivat olla mitä vain, kunhan ne liittyvät toteutettavaan asiaan. Monet tunteet ilmenevät ihmisissä fyysisesti. Siksi esimerkiksi epävarmuuden näyttelemisen voi olla helpompaa, jos mielikuvana on vaikkapa puu. Ihminen, joka käyttäytyy jäykästi, luo heti jonkinlaisen mielikuvan muissa. Ja epävarmuushan tuntuu usein juuri jäykkyytenä tai kömpelyytenä. Mielikuvat ovat suora jatkumo lasten roolileikkeihin, mutta vain hieman jalostettuna.

Eläimet ovat myös helppo tapa tuottaa esiintyjille mielikuvia, jotka vaikuttavat heidän fysiikkaansa ja sitä kautta ajatuksiin/tunteisiin. Yksi eläin voi tuottaa monenlaisia mielikuvia, eikä mikään niistä ole väärä. Leikkimällä ja kokeilemalla mielikuvia jokaisen näyttelijän kanssa, voi auttaa heitä löytämään juuri sen oikean tilanteen. Muistan itse, kuinka (varsinkin teini-iässä) yritin tavoittaa todellisia tunteita lavalla. Harvoin se onnistui, koska tunteita ei voi pakottaa. Mielikuvan taas saa helposti, jos uskaltaa luottaa mielikuvitukseensa ja leikkiä sillä.

Elementtien kanssa lähden ensiksi liikkeelle maasta. Sen ilmenemismuotoja voivat olla savi ja puu. Saven kautta tyypillisin tapa on aluksi kuvitella työstävänsä jotain savesta. Vahva mielikuva siitä, mitä se on, on täysin näyttelijöiden mielikuvituksen varassa. Tärkeintä on löytää saven resistenssi sormiin, kuinka se muokkautuu vastuksen kautta. Siitä siirrymme parityöskentelyyn, jossa toinen on savea ja toinen mobilisoi savea. Parityöskentelyn tarkoitus on auttaa savea löytämään oma tapansa vastustaa mobilisointia. Tämän jälkeen kaikki alkavat liikkumaan savi-mielikuvan avulla ja muuttavat saven vähitellen ihmishahmoksi, jossa on savimaisia piirteitä. Lopulta mukaan lisätään ääni ja kohtaaminen muiden savihahmojen

kanssa. Puussa taas liikkeelle lähdetään vahvasta mielikuvasta, jossa oma keho on kuin puu. Ja samoin parityöskentelyssä toisen tehtävä on auttaa löytämään puun resistanssi. Tuli, vesi ja ilma perustuvat samanlaisiin yksilöllisiin mielikuvaharjoitteisiin ja siitä rohkaistuneena parityöskentelyyn.

Käyn yleensä aina läpi yhdellä kerralla kaksi elementtiä ja jatkan seuraavalla kerralla toiset kaksi. Tämä siksi, että joillekin elementtien käyttö voi tuntua jopa tuskallisen helpolta. Useimmiten niitä tehdessä kuitenkin unohtaa ajattelun ja vain tempautuu tekemiseen. Elementit ovat oiva tapa rakentaa näyttämölle tunnetiloja, mielikuvia ja atmosfäärejä. Kun kaikki näyttävät yhtä jäykästi kuin puu, tai yhtä arvaamattomasti kuin tulen lieska, voi loihkia esiin vaikka mitä.

Eläimien kanssa aloitan usein erilaisten eläinten liikkumisen, seisahdusten ja ääntelyn kautta. Tärkeintä on se, että jokainen uskoo olevansa eläin. Lopputulos eli miten eläimen ilmaisee, ei ole tärkeää:

-Kaikki liikkuvat eläimenä (sika, pingviini, karhu, kissa tms.) läpi tilan

-Kontaktia ei saa ottaa, vaan jokainen leikittelee oman tulkintansa mukaan.

-Valitaan muutama eläin, jonka manereita ja käyttäytymistapoja pohditaan yhdessä.

-Valittuja eläimiä kokeillaan tarkemmin.

-Valituista eläimistä muodostetaan ihmishahmoja, joilla on eläimien tapoja toimia.

-Aluksi etsitään fyysinen ilmaisu.

-Vähitellen lisätään myös ääni ja kontakti toisiin.

Eläinten kanssa treenaaminen vapauttaa kaiken ikäiset näyttelijät leikkimään. Kaikilla on kuitenkin vahvoja mielikuvia eläimistä ja sitä kautta työskentely vapauttaa heidän oman kehonsa. Eläimet tuntuvat olevan turvallinen tapa heittäytyä ja unohtaa se, miltä näyttää.

5.6.3 Oppilaiden kokemukset

Mielikuvat ovat vapauttavia, mutta myös vaativia. Eläimet tuntuvat olevan kaikille oppilaille helpoimpia, sillä niiden kautta voi hullutella. Jotkut kokivat eläinten ja elementtien tekemisen aluksi hölmönä, mutta heittäytyttyään tekemiseen, löysivätkin itsestään aivan uusia puolia. Elementeissä ja eläimissä kiehtovaa on se, että katsoja tunnistaa jotain, muttei välttämättä tiedä mitä.

Ihminen on osa luontoa vaikka hieman vieraantunutkin siitä. Oppilaille luontoon palautuminen oli vapauttavaa ja rentouttavaa.

-Tykkään, näiden kautta löytyy uusia keinoja.

-Pidin kovasti. Mainio, helppo ja luova työkalu.

-Ihan sinänsä hyviä tapoja ammentaa liikekieleen uusia asioita ja tuoda eroja. Toisaalta liika hinkkaaminen ärsyttävää, mutta antavat todella hyviä lähtökohtia hahmon ja elekielen rakentamiseen.

-Tosi hyviä tekniikoita ja tavallaan sanattomaan ilmaisuun ”lämmittelyä”. Ihanaa, kuinka perusteellisesti käytiin läpi.

-Näiden tekeminen tuntui ehkä aluksi hölmöltä, mutta kun unohtaa sen ja keskittyy vaan tekemään ja olemaan niin kyllä se siitä lähti. Ei ehkä lemppareitani mutta oli kiva tehdä ja huomata miten voi olla VETTÄ tai tuuuuulta...! :)

-Näitä oli hauska kokeilla ja tehdä. Tuntui ehkä kaikkein helpoimmalta tehdä muihin verrattuna.

-Rakastan näitä sillä niistä voi ammentaa niin paljon omaan työhön/mihin tahansa rooliin.

-Todella käytännöllisiä ja lähestyttäviä tapoja hahmon luontiin. Helppo soveltaa kaikkeen, esim. mikä on koko näytelmän elementti, tai kohtauksen ja itse elementtejä voi laajentaa kysymällä että minkä laatuinen elementti on kyseessä.

5.7 Objektit/esineet

Objektin, esineen ja nukan kautta näyttelijä pystyy tutkimaan energian muotoja ja siirtämään fokusta eri asioihin. Se auttaa konkretisoimaan fyysisen teatterin perusasiaa eli fix-pointia, vetoa ja työntöä. Esineet myös tekevät harjoitteista enemmän leikin kaltaisia eikä tekeminen tunnu niin raskaalta. Toisaalta opiskelijat huomaavat jälleen hyvin konkreettisesti, että perusasioiden tekeminen lavalla voi olla hyvinkin mielenkiintoista. Esimerkiksi astioiden tiskaamisesta saa aivan mielettömän leikin, kun tiskattavat astiat yhtäkkiä heräävätkin eloon. Esiintyjällä on esineiden kanssa toimiessa yleensä kolme eri tasoa: esiintyjä roolissa, animoija roolissa esineen kanssa tai esineiden siirtelijä. Myös esineellä voi olla kolme eri tasoa: esine itsenään(lelu), symboli tai elävä olento. Näitä tasoa vaihtelemalla esityksen saa toimimaan aivan uudella tavalla ja jälleen kerran erilaisten maailmojen luominen lavalla onnistuu.

5.7.1 Teoria

Teatteri leikkii – ja tähän perustuu marionettiteatterin lumous – heijastuksella, jossa esiintyjä muuttaa esineen eläväksi ja toimii samalla tavalla itse kuin liki tiedottomasti toimiva laite, jota tietyllä tapaa ohjaavat mekaniikan (tai suloisuuden) kätkeyt lait. (Lehmann 2009, 351)

Esineiden käyttäminen omassa elämässä on ihmisille olemassaolon edellytys. Joka päivä kirjoitamme kynällä, valmistamme ruokaa paistinpannalla tai näytämme matkakorttia bussissa. Esineistä on tullut tärkeä osa elämää ja sitä kautta eroammekin eniten muista eläimistä. Ehkä juuri esineillä leikkiminen, niiden nosteleminen ja kokeminen eri aisteilla on vaikuttanut ihmisten (kuten häntäapinoiden ja ihmisapinoidenkin) kykyyn nähdä asiat värillisinä ja kolmiulotteisina. (Leakey ja Lewin, 45) Pisimmälle tämä esineiden kanssa toimiminen ja niiden kanssa leikkittely on viety esineteatterissa.

Nuket ja esineet ovat inspiroineet teatterintekijöitä lähestulkoon aina. Tunnetuin nukketeatterin muoto lienee japanilainen Bunraku-teatteri, johon monet muut muodot pohjautuvat. Kun yleensä aasialainen nukketeatteri kuvittaa uskonnollisia aiheita ja eurooppalainen nukketeatteri on lapsille suunnattua, on Bunraku aina ollut aikuisille ilman uskonnollisia rituaaleja tehtyä nukketeatteria. (Miettinen 1987, 223) Bunraku on todennäköisesti teknisesti kehittynein nukketeatterin muoto maailmassa, koska siinä yhdistyy kolme taidemuotoa eli kerronta, musiikki ja nukkien käsittely. (Miettinen 1987, 223) Myös esimerkiksi Burmassa näyttelijöiden liikekieli pohjautuu vahvasti nukketeatteriin. Siinä imitoidaan nukken liikettä ja usein nukke on näyttelijän kanssa samaan aikaan lavalla. Siellä teatteri on edelleenkin vahvasti tyylyteltyä ja käsivarsien asennot, yllättävät romahdukset ja epäinhimillinen hymy näyttelijän kasvoilla tulevat suoraan nukketeatterista. Yhteyttä nukketeatteriin ei edes yritetä peitellä vaan se kuuluu oleellisesti esittävään taiteeseen. (Miettinen 1987, 88)

Edvard Gordon Craig halusi puhua käsitteestä Über-marionette, joka on vapaasti suomennettuna enemmän kuin marionettinukke tai yli-marionetti. Hän ei ehkä itsekään ollut tyytyväinen kyseiseen nimeen, muttei parempaakaan keksinyt. (Gordon Craig 2009, 39) Tämä Über-marionette tarkoitti näyttelijää, joka osasi tulkita nukkemaista liikettä ja sitä kautta ylitti normaalin elämän rajan. Se oli kuin transsitilassa oleva keho, jonka avulla kaikki elämän kauheimmatkin asiat voitiin tulkita näyttelijän kautta, mutta

vieraannuttamalla ne ihmisestä. (Gordon Craig 2009, 40) Nukkemaisuus ja objektivisuus kuuluu usein näyttelijän työhön. Se ei tarkoita, ettei näyttelijä voisi ajatella itse, mutta on tärkeää pystyä myöntämään olevansa jollain tasolla puoliksi marionetti. Sen tehtyään alkaa todellinen innostus, intuitiivisuus ja kuunteleminen. (Bogart 2004, 138) Eli jälleen kerran muoto vapauttaa tulkinnalle.

Monet teatterin muodot tukevat esineiden herättämistä eloon. Ei pelkästään nukketeatteri tai esineteatteri vaan myös naamioteatteri, teatteriaseiden käyttö tai aasialaisessa teatterissa viuhkojen kertomat tarinat. Niissä elottomasta esineestä tulee yhtä tärkeä, jos ei jopa tärkeämpi kuin esiintyjästä. Hans-Thies Lehmann toteaa kirjassaan *Draaman jälkeinen teatteri*, että nykyään yritetään jälleen herättää ihmisten ja esineiden välinen vuorovaikutus eloon. Vuorovaikutus, joka Euroopassa hävisi tekstin valtaamassa teatterimaailmassa ja siirtyi pelkästään lapsille suunnattuun teatteriin. (Lehmann 2009, 352)

5.7.2 Omat kokemukset

Käytän tässä sanaa animoija, koska näin se on minulle opetettu. Animoija tarkoittaa esineiden ja nukkiensa kanssa toimivaa näyttelijää, joka jossakin vaiheessa oli suomeksi nukettaja. Animoija-sanan juuret liittyvät englannin kielen sanaan ”animator”, joka tarkoittaa sekä elävöittäjää, että liikuttajaa. Juuri molemmista asioista on kyse esineen kanssa toimisessa. Sitä liikutetaan itse, jotta siitä tulee elävä.

Perusharjoituksena voidaan käyttää esineen kanssa kävelyä. Joskus esineessä on vain 10 prosenttia energiaa ja esiintyjässä 90 prosenttia. Tai sitten esineessä on 90 prosenttia ja esiintyjässä 10 prosenttia. Vaikein muoto lienee se, kun molemmissa on 50 prosenttia energiaa. Kumpikaan ei voi missään vaiheessa olla nolla energiassa, sillä silloin sitä ei yksinkertaisesti ole enää olemassa. Esineiden kanssa työskentely saa aikaan aivan uusia muotoja ja niitä voi hyvinkin käyttää näyttelijän kanssa samassa esityksessä. Itselläni oli pitkän aikaa uskomus siitä, että nukke- ja esineteatteri on pelkästään lapsille suunnattua. Prahassa näin esityksiä, joissa esineitä animoitiin ja ne olivat aivan yhtä tärkeitä kuin ihmisesiintyjät. Mielenkiintoisin kokemus oli varmastikin Buchty a Loutky-ryhmän aikuisten nukkesatu, jossa marionetti ja ihminen harrastivat seksiä. Tämän esityksen kautta ymmärsin, että mielikuvitus on pelkkä raja eikä muita sääntöjä edes pitäisi olla. Nukkien

avulla korostettiin tapahtumia, jotka muuten eivät tulleet esille. Huomiopiste toimi tässäkin, kuten miimisessä esiintymisessä.

Nuket ja sitä kautta esineet käyttävät toki usein puhetta, mutta niiden animoijan täytyy olla tarkkana siitä, miten puhua. Jos ihminen innostuu liikaa eleillään ja ilmeillään, huomio esineistä katoaa. Animoijan on pystyttävä olemaan fyysisesti neutraali, vaikka puheessa kuuluisikin esineen innostus. Animoijan täytyy myös katsoa esinettä koko ajan, koska yleisön nähdessä hänen silmänsä, esine katoaa ja ihminen tulee näkyväksi. Juuri siksi nuken tai esineen kanssa näyttelemine on hyvin fyysistä. Animoija ei voi vain seisoa, vaan hänen on löydettävä nuken energia omasta kehostaan piilottaen se. Nuket ja esineet ovat se huomiopiste, joita yleisön halutaan seuraavan.

Kun objekti toimii, on energia siinä erilaista kuin omassa kehossa. Objektin energia tulee kehosta, mutta fokus on objektissa. Animoijan on tärkeää osata leikkiä oman fysiikkansa kanssa ja siksi esineen kanssa työskenteleminen vaatii tarkkaa kehon hallintaa. Kun esimerkiksi animoija työntää objektia, impulssi lähtee hänestä itsestään. Kun objekti taas työntää animoijaa, impulssi lähtee objektista. Tähän parasta harjoittelua on jokaisen esiintyjän treenaus juuri työntämisen ja vedon kautta (mimiikka!). Objekti on hieno tapa oppia näyttelijäntyötä, sillä se vaatii energiaa, rytmitystä, hengitystä, fysiikkaa ja impulsseja.

Oppilaani ovat alun pohdimisen jälkeen aina vapautuneet leikkimään esineen/objektin kanssa. Toisaalta juuri nukkemainen ilmaisu lavalla on vapauttanut heitä, koska jälleen kerran vahva mielikuva erottaa heidät liiasta ajattelusta ja itsensä tarkkailusta. Leikin kautta tehtävä, mutta ymmärtämistä herättävä harjoitus on se, että animoija näyttää esineen kanssa ja tekee kaikki reaktiot liian energisesti ja liikaa huomiota herättävästi. Silloin esine ei elä. Seuraava vaihe on näyttellä esineen kanssa niin, että innostus/kauhu/halu tms. kuuluu äänessä, mutta animoijan keho ei liiku ja hän katsoo pelkästään käsittelemäänsä objektia.

Oman kehollisen toiminnan kautta esineteatterikin tulee lähemmäksi oppilaita, kun fyysistä ilmaisua ohjaa selkeä mielikuva. Tässä toimiva harjoite on räsynukke:

-Toinen on nukke ja toinen animoija

-Animoija ei saa katsoa muita ihmisiä, vaan hänen katseensa on omassa nukessa koko ajan

-Nukke ei voi itse liikkua vaan animoijan tehtävänä on antaa liikkeeseen tarvittavat impulssit

-Nukke voi puhua, ajatella ja kohdata muita nukkeja

-Impulssina voi olla nukken puhe, joka vaikuttaa animoijan impulsseihin tai animoijan impulssit, jotka vaikuttavat nukken puheeseen

Toisen ihmisen kanssa harjoittelun jälkeen on selkeämpää siirtyä harjoittelemaan esineen kanssa. Aluksi toimii aivan tavallinen keppi. Täytyy vain päättää, missä ovat sen silmät ja saada sen toiminta eläväksi liikkeen ja vastaliikkeen kautta. Esimerkiksi kepin hypätessä täytyy sen ensiksi ponnistaa aivan niin kuin ihminenkin tekee. Pienet yksityiskohdat liikkeissä tekevät esineistä eläviä.

5.7.3 Oppilaiden kokemukset

Tämä teatterinlaji on selkeästi ollut oppilailleni vaikein ymmärtää. Ehkä asiaa olisi helpottanut nimenomaan nukkien kanssa toimiminen, mutta nopeasti valitun esineen (kynä, roskakori, reppu tms.) ymmärtäminen osaksi teatteria oli haastavaa. Sen pystyi lukemaan myös oppilaideni ilmeistä, kun sanoin, että nyt animoidaan esinettä. Osa koki sen täysin turhana ja toisarvoisena. Toisaalta harjoitteiden jälkeen näki heidän ymmärryksensä laajentuneen ja omien ennakoasenteiden poistuneen.

-Toimiessaan hienon näköistä, itseni pitäisi kyllä vielä treenata...

-Esineitä on kiva tehdä. Ne ovat haastavia, mutta kivoja.

-Hankalia, mutta opettelulla varmasti menee paremmin.

-Fix-pointit vaikeita. Elävät esineet hauskoja.

-Hyvin vaikeaa ja fyysistä, mutta auttaa rekvisiitan hyödyntämisessä.

-Oliko tämä sitä kun tuijoteltiin sukan tms. kanssa toisiamme? Hauskaa! Ja jälleen kerran hyvää ajoitus- ja keskittymistreeniä - oli hauska nähdä miten elävältä esineet voivat vaikuttaa.

5.8 Liikedynergiikat ja energiatasot

Nämä ovat helppo tapa lisätä kohtauksen sisälle muutoksia ja tapahtumia.

Kun kohtausta tuntuu junnaavan paikallaan, voi liikedynergiikan tai energiataason vaihtamisella muuttaa toiminnan uuteen suuntaan. Jälleen kerran vahva mielikuva auttaa vapauttamaan kehon liikettä ja tuloksena on mitä moninaisempia tyylejä. Liikedynergiikat ja energiatasot toimivat hyvänä

työkaluna näyttelijän omassa työssä ja toisaalta taas ohjaajan työvälineenä, ohjatessa näyttelijän ilmaisua produktion vaatimaan suuntaan.

5.8.1 Teoria

Esiintyjän ei ole tarkoitus olla robotti, joka vain seuraa annettuja liikeratoja. Fyysinen lähestymistapa herättää aina mielikuvia, koska keho ja mieli ovat yhtä. Keho-sydän-pää ajattelu on monen somaattisen metodin lähtökohta, kuten myös Action-teatterissa. Kehon liikkeiden kautta voi kehittää omaa tietoisuutta ja nämä liikkeet herättävät muistoja, tunteita ja mielikuvia. (Zaporah 1995, 24) Fyysinen muoto voi auttaa esiintyjää improvisoimaan ja luomaan asioita. Muoto antaa keholle tavan liikkua ja sitä seuraamalla on helppo unohtaa turha analysointi. Tärkeää on se, **miten** asioita tehdään eikä se **miksi** niitä tehdään. (Zaporah 1995, 3)

Usein verbaalisesti lahjakkain tai kovaäänisin joutuu keskeiseen asemaan. Hän käyttäytyy ja hänen oletetaan käyttäytyvän johtajan tavoin. Tähän asemaan päästyään/jouduttuaan hän ei välttämättä enää osaa poistua siitä. (Eskola ja Jauhiainen 1994, 115) Koska sanattomassa teatterissa ei pääse käyttämään puhetta niin paljon, menevät nämä asetelmat usein aivan uusiksi. Tauoilla sama asema voi toistua, mutta ainakin lavalla kyseinen henkilö joutuu ja pääsee jäsentämään toimintamallejaan täysin uudella tavalla. Se voi olla suuri helpotus itselle ja muille ryhmän jäsenille. Tietynlaiset roolit alkavat jossain vaiheessa toteuttamaan itseään. Jos jonkun odotetaan esimerkiksi käyttäytyvän häiritsevästi, hän todennäköisesti alkaa niin tekemäänkin. (Eskola ja Jauhiainen 1994, 118) Siksi sanojen poistaminen helpottaa tätä rakennetta, sillä omiin puhemanereihin ei pääse turvautumaan ja on pakko seurata, mitä toinen tekee. Olen huomannut monesti, että puheen kautta ylästatuksen helposti lavalla ottavat muuttuvatkin sanattomassa teatterissa alastatuksen ottaviksi. He uskaltavat leikitellä enemmän rooleilla.

5.8.2 Omat kokemukset

Energiatasot auttavat eläinten ja elementtien tavoin mielikuvien luomisessa näyttelijässä. Ne perustuvat fyysisyyteen ja ovat oiva esimerkki siitä kuinka selkeä mielikuva vaikuttaa fyysiseen tekemiseen. Fyysinen toiminta taas herättää jokaisen näyttelijän mielikuvituksen ja sisäisen maailman. Vaikka lähtökohta on kaikille sama, on lopputulos aina erilainen. Harjoitus, jota ei voi tehdä mitenkään väärin!

-Energiataso 1: Katatoninen

Makaa selin lattialla, äläkä käytä energiaa lainkaan jalkojen tai käsien tai minkään muunkaan kannattelemiseen. Rentoudu. Vähitellen aikaa käyttäen nouse seisomaan ja kävele. Yksilöstä riippuen pää voi roikkua hieman rintaan päin. Mikään ei hätkäytä, mikään ei tunnu miltään. Laula jotain tuttua laulua, mutta rentouta myös kasvot ja äänenkäyttölihaksen, laulu voi olla siis muminaa.

-Energiataso 2: Jamaikalainen

Notkista polvia ja pidä koko ajan tietty vibraatio niissä. Typerä hymy ja olkapäät hieman taaksepäin. Tätäkään ei mikään stressaa. Mieti tavallinen lause ja sano se kaikille mahdollisimman rennosti ja itsevarmasti.

-Energiataso 3: Neutraali näyttämömies

Tämä hahmo siirtää esineitä ja asioita paikasta toiseen ja puhuu koko ajan siitä, mitä tekee. Liikkuminen on ripeää, muttei kiirehtivää. Äänessä ei kuulu minkäänlaisia tunteita. Kiinnostava kokeilu on laittaa neutraalit seisomaan riviin ja antaa heidän haukkua, kiroilla ja puhua todella pervoja asioita. Äänessä ei saa kuulua vahvojen sanojen tuomaa emootiota.

-Energiataso 4: Pessimisti

Pessimisti jatkaa asioiden siirtämistä ja organisoimista. Häntä ärsyttää koko ajan kaikki ja hän valittaakin toimiessaan.: ”Miksi minä olen ainoa, joka tämän tekee?”, ”Tuokin on taas väärässä paikassa!”. Liikkumisen rytmi on nopeaa ja katkonaista.

-Energiataso 5: Optimisti

Optimisti kulkee tilassa ja näkee asioita, ihmisiä ja paikkoja. Hän pysähtyy ensiksi, huutaa: ”Ihanaa” ja syöksyy halaamaan kaikkia ja kaikkea. Optimisti innostuu asioista monta kertaa. Liike on todella monimuotoista ja rytmitettyä. Havainto-pysähdys-huuto-syöksy.

-Energiataso 6: Vainoharhainen

Vainoharhainen näkee joka puolella jotain pahaa. Hänen perusasentonsa on polvet hieman koukussa ja haara-asento. Kädet ovat sivuilla suojaamassa. Näin hän on koko ajan valmis vaihtamaan suuntaa. Hän pelästyy kaikesta ympärillään, alhaalla, ylhäällä tai vieressään. Se vaikuttaa myös hengitykseen, joka on

katkonaista ja saattaa aiheuttaa huudahduksia tai kiljaisuja. Hyvä harjoite on panna vainoharhaiset silmät kiinni piiriin, jossa he seisovat lähekkäin. Iskusta he avaavat silmänsä ja antavat vainoharhaisuuden johtaa.

-Energiataso 7: Kuolonkankeus

Kuolonkankeus eli rigor mortis vaatii kaikkien lihaksien jännittymistä. Mielikuvana on ladatun aseensa piippu ohimolla, joka voi laueta koska vain. Kaikki energia on keskittynyt tuohon pisteeseen eikä kehossa ole rentoutunutta kohtaa. Hengitys on usein katkonaista ja välillä jopa pysähtynyttä. Tätä ei tietenkään voi tehdä lasten kanssa, vaan mielikuvaksi on valittava jotain muuta.

Liikkeeseen perustuvia harjoitteita on useita ja niitä on toisaalta turhaa edes kategorisoida. Niiden tarkoitus on antaa tekijälle liikkeellinen mielikuva, jota seurata. Liikedyneamiikan mukanaan tuoma mielikuva ja oma fyysinen tapa tuottaa sitä muuttuu joka kerta ja on jokaisella tekijällä erilaista. Itse käytän aina erilaisia liikedyneamiikan tapoja, jotka liittyvät haluttuun päämäärään tai tekeillä olevaan esitykseen. Viimeisin oli pimeässä tapahtuvaa esitystä ohjatessani nimenomaan sokea/ilman katsetta liikkuminen. Helposti seurattavia liikedyneamiikan lajeja ovat esimerkiksi:

-Jyrkät linjat

-Pehmeät käännteet

-Vibraatio

-Hypyt

-Raskas liikkuminen

-Ilmava liikkuminen

-Kulmikas liikkuminen

-Sekava liikkuminen

-Keinuminen

-Spiraali

5.8.3 Oppilaiden kokemukset

Oppilaat kokevat useimmiten eläinten ja elementtien lisäksi helpoksi myös energiatasot ja liikedyneamiikat. Kun heille annetaan jokin selkeä fyysinen ohje, oma mielikuviutus ottaa vallan ja sitä kautta keho tuottaa täysin käsittämättömiä liikeratoja, joita ei koreografisesti voisi edes luoda.

Vastauksista voi lukea sen, että fyysiset ohjeet vapauttavat kehoa toimimaan. Vaikka ohjeet ovatkin tavallaan tarkkoja, on niitä helppo seurata eikä tule painetta suorittaa mitään. Tanssillisuus on vahvasti läsnä, mutta kukaan ei kuitenkaan ajattele energiatasojen ja liikedynamiikoiden kautta syntyvää liikettä varsinaisesti tanssina.

-Hauskoja, visuaalisia keinoja. Hyvin fyysisiä myös, auttavat paljon.

-Korkeat jännitteet rankkoja ja vaikeita. Slow motion hankala tehdä hyvin.

-Tärkeitä ilmaisemaan ”opettamaan” sitä, miten lavalla voi olla tekemättä mitään ja silti vahvasti läsnä. Hyviä harjoituksia.

-Todella jännää katsottavaa, lähes tanssillista.

-Hyviä tehokeinoja, korostuksia.

-Pidin slow motionista. Se on hauska tehokeino. Myös energiatasot oli kiva juttu. Nämä olivat elementtien ja eläinten lisäksi helposti ymmärrettäviä ja lähestyttäviä. Eivät tuntuneet liian vaikeilta.

-Taas lähestyttäviä tekniikoita monipuolisen teatterin luomiseen. Hyviä harjoitteita näyttelijälle.

-Spesiaaliefektejä oikeassa elämässä.

-Havahduttavia ja loistava työkalu hahmojen luomiseen yms. (Ja tietenkin ymmärtämiseen.)

5.9 Klovneria eli metodien yhdistäminen

En varsinaisesti opeta klovneriaa, mutta siihen voi sisältyä kaikki käyttämäni muodot ja harjoitteet. Punainen nenä on maailman pienin naamio, joten naamioteatterin säännöt koskevat klovneriaa yhtä lailla. Klovni reagoi fyysisesti tapahtumiin, kompastelee, lyö ja tulee lyödyksi, improvisoi, leikittelee asioilla ja on esimerkiksi eläimen kautta luoto karrikoitu hahmo. Lecoqin mukaan kaikki ihmiset ovat omalla tavallaan klovneja, koska haluamme olla kauniita, kekseliäitä ja vahvoja. Kuitenkin meissä kaikissa on omat heikkoutemme ja omituiset toimintatapamme, jotka naurattavat ihmisiä. (Lecoq 2002, 145) Klovneria perustuukin jokaisen esiintyjän oman persoonan korostamiseen. Elämä on tragikoomista, halusimme tai emme. Ihmisellä on tahto ja tarve tehdä jotakin ja tekeminen tapahtuu vahvan tunteen kautta. Ulkopuolisille tämä reagoiminen saattaa kuitenkin olla täysin naurettavaa. Ehkä siksi, että ollessamme vaikka paniikissa, eläimelliset vaistot ja toimintamallit ottavat vallan. Tekijälle totta ja jopa traagista, katsojalle huvittavaa.

The clown is the person who flops, who messes up his turn, and, by doing so, gives his audience a sense of superiority, through his failure he reveals his profoundly human nature, which moves us and makes us laugh. (Lecoq 2002, 146)

Klovnerialle tyypillisiä harjoitteita, joita käytän omassa opetuksessani ovat toisten kävelyn imitoiminen ja liioittelu, kompastuminen ja ns. tuplakatse:

-Esiintyjä kävelee jonkun ohi ja katsoo sitä nopeasti ymmärtämättä
-Esiintyjä pysähtyy, katsoo kunnolla ja reagoi esimerkiksi säpsähtämällä

Tätä voi vielä lisätä katsomalla kaksi kertaa ohimennen ja reagoimalla vasta kolmannella kerralla. Komiikka syntyy aina siitä, että yleisö tietää tai näkee enemmän kuin esiintyjä. Klovneria on perusteellinen tapa harjoittaa reaktioita eikä pitäisi edes kuvitella sen olevan naurettavaa. Hauskuus syntyy nimenomaan vilpittömyydestä ja hieman hitaista reaktioista. Vaikka monet tekniikkani perustuvatkin tähän, en jostakin syytä uskalla käyttää termiä klovneria. Jacques Lecoqin koulussa kaikki opiskelijat opettelevat myös klovneriaa, mutta aivan opintojensa loppuvaiheessa. Silti läheskään kaikki eivät käytä klovnin hahmoa työssään. (Lecoq 2002, 153)

Toisen provosoiminen vaatii tilan antamista. Teatterissa kolme oleellista asiaa (näyttelijälle, ohjaajalle, kirjoittajalle) ovat tila, liike ja rytmi. Liikkumisessa katsomisen lisäksi on tärkeää kuunnella toista. Jos ei kuuntele, ei voi leikkiä/toimia yhteistyössä. Jos lavalla ei tapahdu mitään toimintaa vaan siellä on liikaa psykologista ajattelua, lopputulos on tylsä. On tärkeää yllättää itsensä esimerkiksi dynamiikkaa vaihtamalla, silloin voi yllättää myös yleisönsä. Epänormaalit ja oudot asiat voivat olla silti vaikeita seurata, tuttuus/tunnistettavuus on yleisölle tärkeää samaistumisen takia.. Näyttelijäntyö perustuu mielestäni aina vastaanäyttelijän kohtaamiseen ja hänen toimintaansa reagoimiseen. Sitten taas omat reaktiot antavat vastaanäyttelijälle tilaa kokea. Teatteri on vastavuoroisuutta ja toisen toimintaan on pakko reagoida. (Jos ei hahmo ole täysin sisäänpäin kääntynyt, jolloin reaktioita ei ole tai ne tulevat myöhässä.)

Yhteenvetona käyttämistäni harjoitteista ja tavoista, voi kiteyttää seuraaviin ”teeseihin”:

-Tärkeintä on aina leikki.

- Yleisön täytyy ymmärtää, mitä näyttelijä viestittää.**
- Toiminta (miimi) tulee aina ennen draamaa. Teksti/puhe ei ikinä saa tulla ensimmäiseksi, koska silloin siinä ei ole pohjaa. Ihminen reagoi aina ensiksi kehollaan.**
- Jos näyttelijä ei näe, tunne tai usko, ei yleisökään voi sitä tehdä.**
- Fyysisen reaktion jälkeen on mahdollista näytellä oma tunne ja se on tietyllä tapaa jokaisen näyttelijän soolohetki. Näyttelijän suurimmat ja parhaimmat hetket ovat nimenomaan reaktiot.**
- Jos asioita ei osaa tehdä tarkasti ja teknisesti oikein, ei synnytä illuusiota eri paikoista.**
- Rytmi ei tarkoita nopeutta vaan leikkiä. Ilman leikkiä ei ole rytmiäkään.**
- Näyttelijän täytyy uskoa omaan toimintaansa, hahmoonsa ja tunteeseensa.**
- Impulssi liikkeeseen on tärkein! Mistä se lähtee?**

6 YHTEENVETO

Työssäni käsittelin omia tapojani opettaa, mutta niitä on lisäksi monia. Metodeja ei pitäisi noudattaa tarkasti vaan luottaa omaan intuitioon. Nuoret eivät sinällään eroa opetettavasta materiaalista, mutta heidän kanssaan täytyy muistaa tukea jokaisen omaa identiteettiä ehkä jopa enemmän kuin aikuisten kanssa. Ketään ei tulisi aivopestä noudattamaan yhtä linjaa, vaan kyseenalaistamiselle ja omille ideoille on annettava tilaa. Toisaalta tämä koskee kaikkea teatteriopetusta ja palaankin tässä termiin teatteriopastus. Ei pidä ahtaa kaikkia samaan muottiin vaan antaa heidän mielikuvituksensa kautta syntyvälle yksilöllisyydelle tilaa. Itse koen, että olisi jopa tyhmää olla käyttämättä oppilaiden ideoita. Ei minun opettajana tai ohjaajana tarvitse keksiä kaikkea itse. Teatteri on ryhmätyötä!

Lopputyöni alkoi fenomenologis-hermeneuttisesta lähtökohdasta ja noudattaakin sitä aika lailla. Kuitenkin elävä vuorovaikutus oppilaisiini ja eri teorioihin muutti tutkimustani eikä sitä enää täysin voi pakottaa fenomenologis-hermeneuttiseen muottiin. Tieteen pitää olla elävää ja muuttuvaa eikä samoihin kaavoihin kangistumista. Kuvaamisen sijaan asioita voi myös muuttaa. (Aaltola 2001, 25) Teatteri on koko ajan muuttuvaa, joten sitä ei voida laittaa mihinkään kaavaan. Olen kirjoittanut tätä lopputyötä monen vuoden ajan ja tavallaan olen aina jäljessä. Teatteri elää ja asiat muuttuvat. Jos päivän aikana luen yhden kirjan, on siitä aiheesta ehditty todennäköisesti kirjoittaa samalla jo kolme uutta. Tähän kirjasuohon olinkin jossain vaiheessa uppoamassa, mutta sain vedettyä itseni siitä kuiville.

Teatterin ei mielestäni tarvitse olla sanoihin perustuvaa, sillä asiat voi viestittää sanattomasti. Monet tutkijat ovat tulleet siihen tulokseen, että verbaalinen viestintä on vain keino välittää informaatiota. Ei-verbaalinen viestintä sen sijaan välittää myös asenteita ja tuntemuksia. (Pease 1981, 10) Teatterin ei pitäisi olla vain arkitodellisuuden rakentamista lavalle vaan sen kuvaamista symbolisesti ja ennen kaikkea toiminnan kautta. (Kantor 1993, 37) Näyttelijä voi ilmaista tunteitaan ja ajatuksiaan täysin fysiikan varassa, jolloin sanoja ei tarvita. Symboliikka alkaa esiintyjän tavasta kuvata toimintojaan, mutta ei vain sattumanvaraisesti vaan jokaisen eleen takana on ajatus. (Lacan 1977, 80) Asioita voidaan aina analysoida, mutta mitä syvemmälle mennään, sen syvemmälle voidaan myös jatkaa. Jossakin

vaiheessa on lopetettava ja laitettava asiat toimimaan lavalla. Silloin siitä tulee esitys, jonka katsojat ymmärtävät. (Leppäkoski 2001, 156)

Sanattoman teatterin kautta olen omien kokemusteni perusteella onnistunut ratkaisemaan monia ryhmässä syntyviä ongelmia. Se ei ole ainoa keino, mutta hyvin varteenotettava keino. Kaikillahan meillä on pelko sanoa jotakin tyhmää, mutta nuoret eivät välttämättä osaa vielä käsitellä mokaan kautta syntyvää komiikkaa vaan kokevat olevansa typeriä. Kun sanat poistetaan, jäljelle jää kehon reaktiot, joiden ei tarvitsekaan jostain syystä olla niin nerokkaita. Pelkkä katse tai sen poissulkeminen riittää. Naamioiden kautta omat kasvot poistuvat ja se luo turvallisuuden tunnetta. Yhteiskunta tuntuu tukevan kovasti verbaalisesti lahjakkaita ihmisiä, jolloin hitaammat jäävät jalkoihin. Sanattomassa teatterissa olen huomannut statusten vaihtelun ja omien roolien kokeilemisen rohkeuden.

Fyysisten ilmaisujen tiedostaminen on ehdottoman tärkeää kaikissa teatterin lajeissa, ei vain sanattomassa. Tietenkin ilman sanoja fysiikka korostuu. Silti pitäisi muistaa, ettei voi olla olemassa tarkkoja sääntöjä, koska ihmiset ovat erilaisia. Usein esimerkiksi ajatellaan, että sormien rummuttaminen pöytää vasten kertoo ikävystymisestä tai kärsimättömyydestä. (Pease 1981, 74) Tästä olen vahvasti eri mieltä, koska teen sitä lähes aina. Väitän sen johtuvan energian purkamisesta ja jonkinlaisesta ”rytmistä veressä”. Minä vain kuulen musiikin koko ajan. Ehkä olen väärässä, mutten ainakaan suostu myöntämään olevani sormien kautta rytmittellessäni ikävystynyt.

Sanaton teatteri on aivan yhtä monipuolista kuin sanallinen teatteri, kuten historia osoittaa. Siinä käytetään ehkä vahvemmin vielä esiintyjän omaa mielikuvitusta, koska mitään ei voi selittää auki. Tekijöitä on ollut monenlaisia ja tulee vielä olemaankin. Olen lopputyössäni käyttänyt vain murto-osan teatterintekijöistä, jotka eivät välttämättä tee pelkästään sanatonta teatteria, mutta perustavat tekemisensä fyysisyyteen. Esimerkiksi Suomessa sanatonta teatteria tekeviä ryhmiä on useita, kuten:

- Teatteri Krepsko (sanaton teatteri, toimii myös Tšekissä)
- Teatteri Metamorfoosi (naamio teatteri)
- Teatteri Tuike (sanaton- ja esineteatteri)
- Totem Teatteri (lapsille suunnattu fyysinen teatteri)
- Wusheng Company (Peking-oopperaan keskittynyt teatteri)

Suomessa meillä on myös Jyväskylän teatterikesä-festivaali, joka keskittyy sanattomaan ja fyysiseen teatteriin, MasQue-Festivaali, joka nimensä mukaisesti kokoaa yhteen naamioteatterintekijät ja kaksi kertaa järjestetty Sanaton-festivaali, joka keskittyi nimenomaan sanattomaan teatteriin.

Kuten olen työssäni tuonut esille eri teorioiden kautta, ymmärtävät teatterintekijät ympäri maailman toimintaan perustuvan teatterin vahvuuden ja käyttävät sitä työssään. Esitykset eivät aina ole pelkästään sanattomia, mutta niitä voi tulkita juuri toiminnan kautta ymmärtämättä puhuttua kieltä. Suurin vaikuttaja omalla urallani on ollut mentorini Ana Vázquez de Castro, jonka kanssa nauroin, itkin ja taistelin. Ana oli ensimmäinen opettajani aloittaessani opinnot Teatterikorkeakoulussa. Alku oli niin mukaansatempaava, että ymmärsin löytäneeni oman tieni. Ana oli syy, miksi suoritin työharjoitteluni Madridissa. Seurasin Anan opetusta ja autoin häntä, treenasin hänen kanssaan ja ohjasin oman täysin sanattoman esityksen hänen avullaan. Anan ansiosta olen saanut lisää ajatuksia kirjalliseen lopputyöhöni ja ennen kaikkea omaan opetukseeni. Gracias Ana!

6.1 Eroaako sanaton teatteri puheteatterista?

Tämä on täysin turha kysymys omasta mielestäni, koska en näe varsinaista eroa teatterin muotojen välillä. Minulle teatteri on teatteria ja loppujen lopuksi on aivan yhdentekevää, mikä on muoto tai metodi sen toteuttamisessa. Sanaton ja sanallinen teatteri eivät myöskään sulje toisiaan pois, sillä nehan vain tukevat toisiaan. Halusin kuitenkin esittää tämän kysymyksen oppilailleni, koska jaottelua esiintyy edelleenkin. Praham teatteriakatemiassa on erikseen linjat näyttelijän- tai ohjaajantyö traditionaalisessa teatterissa, näyttelijän- tai ohjaajantyö nukketeatterissa ja visuaalisessa teatterissa sekä näyttelijäntyö sanattomassa teatterissa. Madridin teatterikoulussa taas puolestaan on kaksi linjaa kaikille teatterintekijöille: tekstiin keskittyvä linja ja fyysisyyteen keskittyvä linja.

Ottamatta sen enempää kantaa mihinkään näistä, olen edelleen hämmentynyt luokkaeroista. Sekä Prahassa että Madridissa tekstiin perustuvat koulutusohjelmat ovat arvostetumpia vaikka ns. vaihtoehtoisista linjoista työllistyykin paremmin. Eroja on ja niitä täytyykin olla, mutta totaalinen eriyttäminen on mielestäni kyseenalaista. Teatteri pohjautuu mielikuvitukseen ja sen alla kaikki on mahdollista. Miksi tehdä niin selkeitä

rajavetoja? Teen tietenkin sitä itsekin tässä kirjallisessa työssäni keskittyessäni pelkästään sanattomaan ilmaisuun. En kuitenkaan missään vaiheessa kiistä tekstin tärkeyttä, haluan vain kyseenalaistaa sen dominoivuuden.

Oppilaideni vastausten perusteella ero sanattoman ja sanallisen teatterin suhteen on melkoinen. En osaa sanoa olenko tästä ilahtunut, yllätynyt vai pettynyt. He kuitenkin hyväksyvät sanattoman teatterin oleelliseksi osaksi teatterin tekemistä ja korostavat selkeästi tehtyjä fyysisiä toimintoja.

-Eroaa siten, että pitää keskittyä enemmän ja kokonaisvaltaisemmin omaan kehoon, ilmeisiin, reaktioihin ja eleiden SELVYYTEEN.

-Ehdottomasti! Onkin hauskaa, että tämän vuoden aikana olen myös oppinut katsomaan teatteria toiminnan ja puheen välisen vuorovaikutuksen näkökulmasta.

-Eroaa. Joutuu ilmaisemaan asioita enemmän kehon avulla ja vaikea esittää tarkasti joitain asioita. Toisaalta ei tylsiä päätöksiä ja vain kuuntelua.

-Eroaa. Eleet ovat tärkeämmässä asemassa. Kaikki pitää ajatella mahdollisimman yksinkertaiseksi näyttää.

-Eroaa. Itsensä ilmaiseminen tehdään käyttäen kehon kieltä ja miimisiä keinoja. Sanaton voi olla paljon monitulkintaisempaa.

-Asiat pitää tehdä selvemmin ja karsia olennaiseen. Tämä on mielestäni hyvä juttu.

-Eroaahan se, opetellaan ilmaisemaan ilman puhetta. Keholla ilmaiseminen on hyvä taito, jotta näyttelämisestä ei tule puhuva pää-teatteria.

-Toki ne eroavat toisistaan osittain. Sanattomassa teatterissa täytyy löytää muita keinoja ilmaista asioita kuin puhe. Mutta ei puheteatterissakaan voi olla pelkkä puhuva pää.

-Sanaton on samalla vapaampaa ja kontrolloidumpaa kun ”puheteatteri”. Ei ole huolta repliikkien oppimisesta, mutta tekninen puoli on oltava ehkä sitäkin paremmin hanskassa.

-Fyysinen teatteri on yleismaailmallisempaa, toiminnallisempaa ja tiiviimpää juonellisesti. Siinä on vaikeampi saada keskustelua ja mielipiteitä esille ja siinäkin on helppo turvautua eleellisiin kliseisiin.

-Eroaa paljolti, sillä koko toiminta on täysin kehon varassa. Sen takia kehittyä kriittisemmäksi oman kehon toiminnan suhteen. Toisaalta on vapauttavaa olla ihan hiljaa.

-Eroaa, mielestäni fyysinen jättää enemmän katsojalle miettimisvaraa ja on kiinnostavampaa katsoa ”toimintaa lavalla, eikä pelkkää puhetta.

6.2 Sopiiko sanaton teatteri kaikille?

Sanaton teatteri sopii minun ja oppilaideni mielestä kaikille. Se kuitenkin vaatii oikean hetken, kehon hallinnan ja halun kehittää itseään fyysisesti. Se ei ole kaikille itsestään selvää heti ja sitä voi myös vapaasti vihata. Jokainen on yksilöllinen ja kehittyy omaa tahtiaan. Ei kenenkään voi olettaa olevan jo lapsena taitava tanssissa, kielissä, urheilussa ja matematiikassa. Jokainen tarvitsee oman aikansa ja oman tiensä.

-Saisi luvan sopia. Tekisi kaikille hyvää oppia tekemään ja seuraamaan.

-Sopii se, sillä se kattaa paljon eri keinoja. Kuitenkaan kaikki eivät pidä siitä, mutta suosittelen kokeilemaan.

-Miksei? Toisille voi olla vaikeampaa, mutta ehkä samalla jopa hyödyllisempää.

-Kyllä se tuntuu vaativan fyysisiä valmiuksia, että liikettään osaa kontrolloida. Mutta en tietenkään sano, että tarvitsee olla mikään supersankari! Riippuu myös sanattoman teatterin alasta, kuinka tarkkaa liikettä vaaditaan.

-Se voi olla haastavaa, ehkä en ihan teatterin aloittajille heti ohjaisi, mutta periaatteessa joo. On mielestäni tärkeää, että tiedostaa hieman, mitkä ovat omia vahvuuksia ja mitä kehittämiskohteita.

-Kaikkien olisi sitä hyvä kokeilla mutta ehkä ei ole ihan jokaisen juttu - vaatii oman kehonsa tuntemista ja keskittymiskykyä

-Kaikki ei sovi kaikille tietenkään, mutta kannustaisin jokaista teatterista kiinnostunutta ainakin kokeilemaan.

6.3 Kehomuisti

Rytmi, rytmin muutos, järjestys. Ja seuraavaksi: kehomuisti ”nielaisee mukaansa”, ja kaikki tapahtuu itsestään – ulkoisten yksityiskohtien ollessa yhä tarkkoina olemassa – sisältä tulevien elävien impulssien jäsentämänä. (Grotowski 1993, 103)

Sanattoman teatterin opetuksesta tai sen ”tuloksista” ei voi tehdä mitään yleisiä sääntöjä. Kuitenkin yksi asia, joka sanattoman teatterin kautta varmasti välittyy kaikille on kehomuisti. Fyysiset toimintamallit, liikesarjat ja

radat saattavat aluksi tuntua hankalilta, mutta toiston kautta ne juurtuvat kehoon. Tämän jälkeen keho voi toimia ja se vapauttaa esiintyjän energiaa reaktioihin ja tunteisiin. Toisto siis ei ole orjallista liikesarjan noudattamista vaan se vapauttaa ilmaisua. Myös usein fyysiseen tekoon keskittyminen auttaa vapauttamaan energiaa spontaanisuuteen, kun ei tarvitse muistella sanoja. Sanaton teatteri sopii erinomaisesti myös äänihäiriöistä kärsiville. Joskus puheviat voivat muodostua ylitsepääsemättömiksi ongelmiksi ja tuhota ilmaisun ilon. Sanattomassa teatterissa tätä ongelmaa ei luonnollisesti ole. Tietenkin fyysisuus on joillekin helpompaa, mutta sanaton teatteri ei perustu fyysiseen notkeuteen tai ketteryyteen. Vaikka opettelemmekin tarkkoja tekniikoita, voi sanaton ilmaisu olla oikeastaan mitä vain. Kehomuisti on yksi vahvimista tavoistamme muistaa. Asioiden sinne vieminen vaatii aikaa ja toistoa. Mutta kun asiat sitten kehomuistissa ovat, eivät ne aivan helposti katoa. Mitä paremmin jokin tekniikka tai lavalla tehtävä toiminta ovat toiston ansiosta kehomuistissa, sen vähemmän niihin täytyy keskittyä ja energia vapautuu ajatuksiin, ilmaisuun ja vastaanäyttelijöihin. (Leikkonen 2001, 176) Toistettaessa harjoituksissa fyysisiä toimintoja, ne alkavat vähitellen olla tiedostamattomia ja niitä voi myös varioida.

Ihminen on ensiksi kehollinen ja sitten vasta tulevat ajatukset ja tulkinnat. Esimerkiksi pelästyessä keho säpsähtää ja vasta hetken päästä tajuaa, mitä oikeastaan pelästyti ja oliko se edes pelottavaa. Jaana Parviainen kuvaa tätä kirjassaan *Tanssi ihmisen eksistenssiä – Filosofinen tutkielma tanssista* ymmärrettävästi. Hänen mukaansa kukaan ei ensiksi ajattele, miten liikkua ja sen jälkeen liiku vaan ensiksi keho liikkuu. Sitä ei voi kuitenkaan sanoa mielen ohjaamaksi kehon liikkumiseksi vaan keholla on oma tapansa ajatella ja reagoida (Parviainen 1994, 25) Tämänkin on laskettavissa kehomuistin alaisuuteen. Kun olemme kerran kokeneet jotakin vahvasti keholla, saattaa tuo reaktio uusiutua aina samankaltaisissa tapahtumissa ilman, että sitä ajattelee sen kummemmin aivoillaan. Itselläni esimerkkinä toimii lapsena kokemani takaisin iskevän oksan isku suoraan silmääni. Kun se osui, pelästyin tietenkin kovasti ja kehoni koki ns. shokkireaktion. Yhä nykyäänkin nähdessäni vaikka vain osittain jotain liikkuvan lähellä silmiäni säpsähdän. Jälkeenpäin saatan huomata, ettei vaikka pääni ohi lentänyt lintu ollut lähelläkään silmiäni.

Ihmisen keho on aivan oma muistinlajinsa, jota voi harjaannuttaa toistolla ja toiminnoilla. Se on hyvin kokonaisvaltainen ja vahva. Jos keskitty

harjoituksissa vain ristiselkään ja sen toimintaan, tukkiutuu muu toiminta ja sitä kautta kehomuisti. Fyysisten reaktioiden jäsennyskeskuksen tukkiminen harjoituksissa, voi aiheuttaa saman tukkiutumisen myös esityksissä tai arkielämässä. (Grotowski 1993, 101)

The actor imagines with his body. He cannot avoid gesturing or moving without responding to his own internal images. The more developed and stronger the image, the more it stimulates the actor to physically incorporate it with his body and voice. (Chekhov 1991, 95)

Aloitin tutkimuksen kysymyksellä: **Mitkä ovat metodit sanattoman teatterin opetuksessa?**

Lopetan sen vastauksella: **Monenlaiset, mutta kaikki niistä pohjautuvat mielikuvitukseen, leikkiin, ryhmätyöhön ja kehollisiin toimintoihin.**

7 LÄHDELUETTELO

Allain, Paul 2002: *The Art of Stillness: The Theater Practice of Tadashi Suzuki*. New York: Palgrave Macmillan.

Anttila, Pirkko 2006: *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen*. Hamina: Akatiimi.

Aristoteles 2007: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Artaud, Antonin 1997: *The Theatre and Its Double*. Translated from the French Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.

Balakrishnan, Sadanam P V 2004: *Kathakali*. New Delhi: Wisdom Tree.

Ballinger, Rucina ja Dibia, I Wayan 2004: *Balinese Dance, Drama & Music – A Guide to the Performing Arts of Bali*. Singapore: Tuttle Publishing.

Bogart, Anne 2004: *Ohjaaja valmistautuu – Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Helsinki: Like-Kustannus Oy.

Brook, Peter 1971: *Tyhjä tila - kirjoitelmia nykyteatterin lajeista*. Suom. Raija Mattila. Porvoo: WSOY.

Buber, Martin 1993: *Minä ja Sinä*. Juva: WSOY.

Chekhov, Michael 1991: *On the Technique of Acting*. Translated Mel Gordon. New York: Harper.

Climenhaga, Royd (2009) *Pina Bausch*. London: Routledge.

Darwin, Charles 2009: *Tunteiden ilmaisu ihmisissä ja eläimissä*. Suom. Anto Leikola. Helsinki: Terra Cognita.

Eskola, Marjatta ja Jauhiainen, Riitta 1994: *Ryhmäilmiö*. Juva: WSOY.

Evans, Mark 2006: *Jacques Copeau*. London and New York: Routledge.

Fraleigh, Sondra 2010: *Butoh – Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Urbana, Chicaco, and Springfield: University of Illinois Press.

Freire, Paulo 2005: *Sorrettujen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino.

Giroux, Henry A. ja McLaren, Peter 2001: *Kriittinen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino.

Gordon Craig, Edward 2009: *On the Art of the Theatre*. Edit. Franc Chamberlain. London and New York: Routledge.

Grotowski, Jerzy 1993: *Hän ei ollut kokonainen - Tekstejä vuosilta 1965-1969*. Suom. Martti Puukko. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Johnstone, Keith 1996: *Impro - Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. Suom. Simo Routarinne. Helsinki: Yliopistopaino.

Kantor, Tadeusz 1993: *A Journey Through Other Spaces – Essays and Manifestos, 1944-1990*. Edit. And translated Michael Kobialka. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Lacan, Jacques 1977: *Écrits: a selection*. Translated Alan Sheridan. London and New York: Routledge.

Laine, Timo 2007: *Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma*. Teoksessa: *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II*. Toim. Aaltola, J. & Valli, R. Jyväskylä: Ps-kustannus.

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

Leakey, Richard E. ja Lewin Roger 1978: *Ihmisen synty: mitä uusimmat tutkimukset paljastavat ihmisen varhaisvaiheista sekä tulevasta kehityksestä*. Suom. Virve Kajaste ja Antero Manninen. Helsinki: Kirjayhtymä.

LeCoq, Jacques 2002: *The Moving Body*. Suom. ja toim. Marja Jänis. Suffolk: St Edmundsbury Press.

Lehmann, Hans-Thies 2009: *Draaman jälkeinen teatteri*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Leikkonen Jouni 2001: Alkuharjoitteista roolin rakentamiseen. Teoksessa: *Katarsis – Draama, teatteri ja kasvatus*. Toim. Korhonen, Pekka ja Østern Anna-Lena, Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Leppäkoski, Raila: Ohjaaminen- mystiikan ja matematiikan välissä. Teoksessa: *Katarsis – Draama, teatteri ja kasvatus*. Toim. Korhonen, Pekka ja Østern Anna-Lena, Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Merleau-Ponty, Maurice 2006: *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide.

Meyerhold, Vsevolod 1981 *Teatterin Lokakuu*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino.

Miettinen, Jukka O. 1987: *Jumalia sankareita demoneja – Johdatus Aasialaiseen teatteriin*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu – Valtion painatuskeskus.

- Moilanen, Pentti ja Rähkä, Pekka 2007: *Merkitysrakenteiden tulkinta*. Teoksessa: *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II*. Toim. Aaltola, J. & Valli, R. Jyväskylä: Ps-kustannus.
- Ollikainen, Anneli 1989: *Lihat ylös*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Parviainen, Jaana 1994: *Tanssi ihmisen eksistenssissä- Filosofien tutkielma tanssista*. Tampere: Fitty, vol 51.
- Pease, Allan 1981: *Elekieli – Käytännön opas ei-verbaalisen viestinnän ymmärtämiseen*. Mänttä: Kauppiaitten Kustannus Oy.
- Rudlin, John 1994: *Commedia dell'Arte – An Actor's handbook*. London and New York: Routledge.
- Scott, A.C. 2013: *The Kabuki Theatre of Japan*. Mineola, New York: Dover Publications, INC.
- Suoranta, Juha 2005: *Radikaali kasvat*us. Helsinki: Gaudeamus.
- Udaka, Mischishige 2010: *The Secrets of Noh Masks*. Tokyo, New York, London: Kodansha International.
- Uusikylä, Kari (2000) *Vastatulia – Inhimillisen kasvatuksen ja koulutuksen puolesta*. Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Varto, Juha 2008: *Tanssi maailman kanssa – Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Niin & Näin.
- Zaporah, Ruth (1995) *Action Theater: the improvisation of Presence*. Berkeley, California: Norts Atlantic Books.
- Zarrilli, Phillip B. 2008: *Psychophysical Acting - An intercultural approach after Stanislavski*. London: Routledge.

8 LIITE 1: TYÖHARJOITTELU ESPANJASSA

8.1 Opetuksen seuranta

Suoritin Teatterikoulun opintoihini kuuluvan syventävän työharjoitteluni Madridissa, Espanjassa ajalla 1.10.2010-30.6.2011. Olin opettaja/ohjaaja Ana Vázquez de Castron assistentti hänen tunneillaan Real Academia Superior de Arte Dramáticossa (RESAD) eli seurasin hänen opetustaan ja osallistuin itse tunneille. Autoin myös Anaa hänen ohjatussaan toisen vuoden opiskelijoiden lopputöitä. Analla on vuosien kokemus fyysisen/liikkeeseen perustuvan teatterin opettamisesta ja halusin oppia siitä lisää. Päättökimuksenaiheeni oli kuinka fyysistä teatteria opetetaan erilaisille ihmisille ja kuinka jokaisesta heistä voi löytää liikkeen. Lisäksi ohjasin Madridissa sanattoman teatteriesityksen *Lapsus*, jonka teossa Ana auttoi minua tietotaidollaan.

Ana sanoi fiksusti, että voidakseni opettaa fyysistä teatteria, minulla täytyi olla myös omassa kehossani kokemus siitä. Se osoittautui erittäin avartavaksi, sillä pystyin koska vain hyppäämään sivuun ja katsomaan kuinka erilaiset opiskelijat tekivät asioita, joita olin itse treenannut vuosia aikaisemmin muiden opettajien kanssa ja toisaalta palauttamaan niitä mieleeni itsekin opiskelijana. Fyysisen teatterin laitos RESAD:issa teki minuun vaikutuksen. Suurin syy oli opiskelijoiden heterogeenisyys, heitä ei yritetty painaa yhteen ja samaan muottiin vaan heidän omaa persoonallisuuttaan ja taitojaan kohotettiin. Tietenkin ymmärrän, että näyttelijän täytyy rikkoa omat maneerinsa, mutta tasapäistämistä teatterin tekemisessä en ole koskaan ymmärtänyt.

Toki välillä törmäsin myös espanjalaiseen mentaliteettiin, jota en ymmärrä tai hyväksy. Alun tutustumisen jälkeen nimittäin opiskelijoita saa mielin määrin haukkua ja rääkätä ja heille voi huutaa pienimmästäkin asiasta. Tämä oli täysin normaali käytäntö RESAD:issa. Ymmärrän ajatuksen, että näyttelijästä yritetään potkia enemmän irti, kun nähdään hänellä olevan käyttämätöntä kapasiteettia. Mutta en ymmärrä, miksi se täytyy tehdä pelkästään negaation kautta ja jatkaa, vaikka opiskelija menisi todella lukkoon. Se on myös täysin ristiriidassa Jacques Lecoqin ajatuksiin, jonka entisiä opiskelijoita moni opettaja oli ja jonka oppeja he myös opetuksessaan käyttävät.

Yhtenä tärkeimmistä tehtävistäni koin opiskelijoiden itsetunnon vahvistamisen. Puhuin usein heidän kanssaan ja annoin myös positiivista palautetta. Se kun ei kuulu espanjalaiseen tyyliin. Toki kerroin, mitä voisi kehittää, mutta en huutamalla tai haukkumalla. Halusin tuoda ilmi, että opettajan mielipide on vain yksi tuhansista eikä ainoa oikea totuus. Voi olla, että rikoin jonkinlaista opettaja-assistentti sääntöä vastaan, mutta en vain voinut olla puuttumatta. Eräs opiskelija sanoi lukuvuoden aikana oppineensa poimimaan huudoista ja haukuista vain oleellisen eikä ottavansa niitä enää niin henkilökohtaisesti. Ja tästä hän nimenomaan kiitti minua. En osaa sanoa, onko se totta, mutta uskoni kannustavaan pedagogiikkaan vahvistui. Virheitä saa ja täytyy sanoa, mutta ne voi sanoa joko rakentavalla tavalla tai sitten rikkoen ja tyrmäten.

Tuntien seuraamisen lisäksi osallistuin Anan apuna opiskelijoiden arviointiin. Koska pystyin katsomaan opiskelijoita paljon enemmän ulkoa päin kuin hän ja näin heitä myös enemmän siviilissä, osasin paneutua jokaisen vahvuuksiin ja kehittämistä tarvitseviin kohtiin. Vierailin usein katsomassa opiskelijoiden itsenäistä työskentelyä ja autoin ratkaisemaan ongelmia heidän itse työstämässään kohtaauksissa.

8.2 Oma ohjaukseni: *LAPSUS*

Haastavin osa työharjoitteluani oli oma ohjaukseni *LAPSUS*, jonka ensi-ilta oli RESAD:in tiloissa perjantaina 27.5.2011. Se oli sanaton esitys tytöstä, joka on arkeen kyllästynyt ja kaipaa jotain muuta. Lopulta hän rikkoo rutiinin ja lähtee toiseen maailmaan.

Koko ajatus lähti siitä, että ystäväni Vilja oli muuttamassa Barcelonaan. Hän on kirjoittaja ja sanataideohjaaja ja ollut myös ohjattavani Tikkurilan Teatterissa. Erään kerran kävellessämme kurjassa sateessa Pasilasta kotiin, heitin idean, että hän voisi kirjoittaa minulle sanattoman teatteritekstin Espanjaa varten ja myös näytellä siinä. Ennen Madridiin menoa ja varsinaisen työharjoitteluni alkua, asuin kolme viikkoa Viljan luona Barcelonassa, jossa ideoimme tekstiä. Aluksi meillä ei ollut mitään, mutta aika äkkiä huomasimme pohtivamme miksi oikeastaan olimme lähteneet Espanjaan? Mikä ajoi meitä pois Suomesta? Miksi emme viihtyneet siellä vaan olimme levottomia? Tätä lähdimme pohtimaan yhdessä ja erikseen. Oma päiväkirja ja aikaisemmat ulkomaan kokemukset osoittautuivat tärkeiksi. Luotimme myös omaan alitajuntaamme ja esitimme itsellemme kysymyksiä aivan illan

lopuksi, joihin heti ensimmäiseksi aamulla vastasimme. Aloimme listaamaan omia kokemuksiamme niin konkreettisina tapahtumina kuin mielikuvinkin. Espanjan ja Suomen erot olivat kiinnostavia: äänet, tuoksut, tavat jne.

Nimi ”Lapsus” tuli niinkin omalaatuisella tavalla, että avasin Suomi-Espanja-sanakirjan ja tökkäsin sormella umpimähkään johonkin. Lapsus tarkoittaa virhettä tai erehdystä, joka useimmiten osoittautuukin hassuksi tai jopa mukavaksi asiaksi. Nimessä kiehtoi se, että sana on täysin sama suomeksi, espanjaksi ja englanniksi. Minulla ei ollut muita vaatimuksia tulevalle esitykselle kuin, että sen piti olla sanaton. Ymmärrettävä ihmisille ilman yhteistä kieltä. Lapsus nimenä saattoi merkitä vain hassua väärinymmärrystä kahden eri kulttuurin välillä esimerkiksi kielisekaannukset tai sitten jopa jonkinlaista itse aiheutettua virhettä. Kai se jonkun mielestä onkin typerää ja jopa virhe lähteä vieraaseen kulttuuriin. Meidän mielestämme ei.

Luimme molemmat Andersenin satuja espanjaksi, oppiaksemme kieltä paremmin ja jossain vaiheessa aloimme pyörittelemään eri satuja esityksen pohjana. Pieni merenneito sopi omiin kokemuksiimme täydellisesti. Tyttö, joka haluaa merestä maalle ja on valmis luopumaan kaikesta tutusta, jopa omasta äänestään. Se tuntui selkeältä metaforalta uuden kielen kanssa tuskaillessa. Itselleni meri edustaa ääretöntä vapautta ja jotakin kaunista ja kiehtovaa. Siksi käänsimme juonen toisinpäin, omassa tarinassamme tyttö halusikin nimenomaan mereen eli vapauteen.

Minulla ei ollut tarkkaa mielikuvaa esiintyjien määrästä. Olin ajatellut pyytäväni mukaan espanjalaisia näyttelijäopiskelijoita Anan ryhmästä. Huomasin kuitenkin, että opiskelijat tekivät jo koulussa 12 tuntista päivää, joten heillä ei olisi aikaa. Sattumanvaraisesti pyysin mukaan tuntemani suomalaisen näyttelijän Marjon, joka asui Madridissa. Hän on miehensä kanssa perustanut teatteriryhmän nimeltään: *Compañía de teatro Ilmatar*. Marjon tultua mukaan, oli luontevaa tehdä esitys heidän teatteriryhmänsä nimellä vaikka ensi-ilta tulisikin olemaan RESAD:issa. Marjo on tanssinut flamenco vuosikausia ja halusin ehdottomasti käyttää sitä osana esitystä.

Kerran ollessani tupakalla koulun ulkopuolella aloin juttelemaan Prahasta tulleen vaihto-opiskelijan Evan kanssa. Kävi ilmi, että hän opiskelee vaatesuunnittelua ja pyysin häntä suunnittelemaan esitykseni puvustuksen. Näin minulla oli siis tšekkiläinen pukusuunnittelija, suomalainen kirjoittaja/näyttelijä sekä Espanjassa asuva suomalainen näyttelijä. Meillä

kaikilla oli kokemuksia ulkomaille muuttamisesta. Lopulta pyysin puvustajaani Evaa myös esiintymään. Hänellä ei ollut kokemusta teatterista kuin puvustajana, mutta pienen miettimisen jälkeen Eva suostui. Tosin sain vannon moneen kertaan, että auttaisin häntä tuntemaan olonsa turvallisesti lavalla.

Pidimme ensimmäisen tapaamisen noin kuukausi ennen harjoitusten alkua. Vilja tuli Barcelonasta luokseni ja tapasimme kaikki neljä työryhmän jäsentä illallisen merkeissä. Vaikka tarkoitus olikin lähinnä tutustua, siirtyi keskustelu melko nopeasti prokkikseen. Olimme kaikki siitä innoissamme. Jaoin omia kokemuksiamme ulkomaille muutosta ja ideoimme tulevaa tarinaa. Vaikka pohjana olikin Pienen Merenneidon tarina, halusin kaikkien kokevan olevansa osa luomisprosessia. Meillä kaikilla oli omat osa-alueemme: Viljalla kirjoittaminen, minulla ohjaus, Marjolla flamenco-koreografia ja opetus sekä Evalla puvustus. Ja lisäksi me kaikki tulisimme olemaan yhdessä lavalla. Ensimmäinen ajatukseni ei ollut olla itse lavalla, mutta aikataulutuksen vaikeuden takia, totesin sen kuitenkin helpommaksi.

Täytyy myöntää, että innostuksen lisäksi myös pelotti. Otin vastaan suuren haasteen, oikeastaan monta: tyhjästä luotu tarina, ensimmäinen täysin sanaton ohjaus, ensimmäinen ohjaukseni englanniksi, kokematon näyttelijä, vieras kulttuuri ja itseni ohjaaminen ensimmäistä kertaa. Vaikka jostain syystä uskoin juttuun täysin, olin samalla todella epävarma ja välillä jopa kauhuissani.

Harjoitusjakso alkoi helmikuussa 2011, tarkoitus oli harjoitella kaksi viikkoa keräten materiaalia ja sen jälkeen pitää kahden viikon tauko. Maaliskuussa alkaisi sitten todelliset kohtausharjoitukset, jolloin ensi-iltaan olisi noin kaksi ja puoli kuukautta aikaa. Tosin vielä viikkoa ennen harjoitusten alkua en ollut varma saanko tilat RESAD:ista vai en. Ohjaava opettajani Ana oli minulle jo luvannut sanoen asian olevan kunnossa. Mutta Espanjassa kun olimme, ei mikään ollut niin yksinkertaista. Sen lisäksi, että siellä kaikki tulevat tapaamisiin ja tunneille myöhässä, tuntui myös asioiden sopiminen tapahtuvan aivan viime hetkellä. Se aiheutti tietenkin ylimääräistä painetta ja kartoitin jo muitakin vaihtoehtoja. Lopulta kuitenkin saimme tilat seuraavalle viikolle kolmeksi iltapäiväksi. Luulin, että asia oli sillä selvä ja meillä olisi aina kolmet treenit viikossa. Mutta väärässäpä olin. Joka perjantai aulaan tuli lista, josta näki harjoitustilat seuraavalle viikolle. Päivät, kellonajat ja tilat vaihtelivat miten sattuu. Onneksi minulla oli Ana, sillä ilman hänen

painostustaan ei varmasti olisi onnistunut mikään. Kuulin paikallisilta opiskelijoilta tämän olevan yleinen käytäntö eikä tilojen käyttöä osattu organisoida. Tuplavarauksiakin tuli ja muutaman kerran meiltä peruttiin treenit edellisenä päivänä ilmoittamalla.

Kahden ensimmäisen viikon aikana keräsin materiaalia teettämällä erilaisia fyysisiä harjoitteita ja improvisaatiotehtäviä, jotka kuvasin videolla. Samalla myös keskustelimme paljon aiheesta ja Vilja toimi näyttelijän roolin lisäksi dramaturgina. Teetätin näyttelijöilläni erilaisia liikkeellisiä harjoitteita: liikedyamiikat, elementit, eläimet ja nuket. Niitä tutkittiin omassa kehossa ja annettiin niiden luoda hahmoja ja tilanteita. Jotenkin juuri peruselementit vesi, ilma, maa ja tuli tuntuivat virittävän ilmaisuun oikeaan suuntaan. En ollut edes ajatellut asiaa, mutta yhtäkkiä tajusin, että Eva oli minulle jonkinlainen koekaniini. Kolmekymppinen ihminen, joka ei ollut ikinä ollut lavalla ja joka arasteli sitä vaikka halusikin kokeilla. Jouduin siis miettimään harjoitteita, joissa sain hänet vapautettua. Muutama sanallinen improvisaatio lukitsivat hänet täysin vaikka hän saikin käyttää omaa kieltä. Silloin hän alkoi heti miettiä, mitä sanoa ja mitä tehdä. Elementtien ja eläinten kautta syntyvien mielikuvien avulla, hän yhtäkkiä rentoutui, avautui ja heittäytyi rohkeasti. Niiden harjoitusten jälkeen oikeasti hieman itkin, koska koin niin suuren onnistumisentunteen Evan onnistumisenkokemuksen kautta. Ymmärsin jälleen, että tulisin aina olemaan pedagoginen ohjaaja eli haluan vapauttaa esiintyjät ja käyttää heidän luomaansa materiaalia enkä aloittaa vain suoraan – kärjistettynä - tekstin tankkaamisesta tai liikeratojen opettelusta.

Alun pariviikkoisen jakson jälkeen oli tosiaan tauko, jonka aikana Vilja viimeisteli tekstin ja minä keräsin kaiken kiinnostavan liikemateriaalin videoilta. Olin onnellinen, että valitsin Viljan kirjailijaksi, sillä hän todella onnistui liimaamaan erilliset palaset yhdeksi tarinaksi. Tarinaksi, joka ei ollut liian rautalangasta väännetty, mutta kuitenkin ymmärrettävä. Tiesin, että sanatonta esitystä tehdessäni on pakko olla tunnistettavia kohtia ja jonkinlainen seurattava juoni. Suurinta mielihyvää minulle tuotti se, että tarinasta pystyi lukemaan meidän kaikkien neljän kokemuksia ulkomaille lähdön syistä ja seuraamuksista. Se kiteytyi vapauteen, vapauden olemukseen ja vapauden kaipuuseen. Viljan ja minun kirjoittama synopsis meni näin:

Tyttö tavoittelee **tilaa, jossa kaikki ei ole ennalta-arvattavaa**, jossa hänen ei täydy tehdä niin kuin muiden. Jossa hän voi etsiä jotakin omaa. Unelmoija, joka haluaa nukahtaa pysyvästi omaan uneensa.

Aluksi kuva, jossa mekaaninen hevoslelu kiertää loppumatonta kehäänsä.

Toinen kuva, jossa tyttö on töissä tehtaassa ja kaikki toistuu yhden kaavan mukaan. Kotiin mentyään, tyttö katsoo isänsä kanssa televisiota. Tyttö yrittää kaikin tavoin rikkoa rutiinit, muttei onnistu siinä. Unessa hänelle näyttäytyy villisti flamenco tanssiva hevonen.

Tyttö jättää kotinsa, perheensä ja työnsä ja lähtee maailmalle etsimään unessa kohtaamaansa tanssivaa hevosta, jonka kanssa hän tahtoo itsekin tanssia. Rajalla meren alle hän ymmärtää, että jos haluaa poistua maasta, täytyy jättää oma käsitemalli rajan toiselle puolelle, muuten ei pääse ylitse.

Maat ovat tytön mielentiloja. Kaksi erilaista mielentilaa, jotka toistuessaan käyvät tylsiksi. (Teemana vapaus ja vankeus.) Itse asiassa vapautta ei ole olemassakaan. Vapauden käsite on eräänlainen harha, jossa ihminen haluaa palata muistamaan uudelleen ja uudelleen olevansa elossa. Koska hän luulee, että rutiini tarkoittaa yhtä kuin kuolema.

Rajan ylittääkseen tytön on luovutettava kielensä merinoidalle eli hänen huulensa ommellaan yhteen.)

Mykkänä tyttö ylittää rajan ja lähtee merenalaiseen maailmaan jäljittämään hevosta. Toisella puolella hän kohtaa liian lähelle tulevia ankeriaita, jotka ahdistavat tyttöä. Lopulta hän tapaa merenelävistä koostuvan katusirkustaiteilijoiden joukon ja ihastuu heidän kirjavaan ja äänekkääseen olemiseensa. Tyttö haluaa olla yksi heistä, mutta kuitenkin ei onnistu. Joukko ottaa tytön mukaansa, mutta hän saa aivan väärän roolin. Tytöstä tehdään sirkuspelle. Pellen roolissa hän alkaa harjoitella hevosen tanssia, jota kukaan ei tunnu ymmärtävän. Hevosta itseään ei näy mailla halmeilla.

Olleessaan seurueen mukana, tyttö joutuu kohtaamaan irtonaisuuden ja erillisyyden tunteet. Halu olla mukana, mutta kyvyttömyys kommunikoida jättää tytön ulkopuoliseksi ilonpidosta ja vitseistä. Tyttö vetäytyy kuvion laidalle ja tarkkailee sieltä uutta kulttuuria.

Kommunikaatiokohta. Maailman kappaleille annetaan nimet ja järjestys. Muutamien soitinten avulla yhteys muihinkin syntyy.

Kun tytön kommunikaatiotaso on riittävä, hän on oppinut tanssimaan, muut paljastavat, että tanssivaa hevosta ei ole olemassakaan. Kun tyttö kertoo hevosesta, joku sirkustaiteilija muistaa mekaanisen hevoslelun ja kiikuttaa sen tytölle katsottavaksi. Hevonen on sama, joka on kiertänyt rinkiä alussa. Tyttö joutuu ymmärtämään, että tanssiva hevonen on hän itse. Ja mihin tahansa hän pysähtyy hetkeksikään pidempään, sinne syntyy kommunikaatio, elämä, rutiinit ja suhteet muihin ihmisiin. Samat ongelmat seuraavat, vaikka paikka vaihtuu.

Kohtaus, jossa tyttö repii kiinniommellun suunsa auki ja huutaa suureen ääneen tuskansa. (Suomeksi!) Tämä lähentää tyttöä ja sirkusseuruetta. Opittuaan tanssimaan, tyttö voi jäädä sirkuksen taiteilijoiden joukkoon. He tuntevat nyt toisensa, pitävät toisistaan ja osaavat alkeellisesti viestiä keskenään. Esiintyminen on menestys. Kaikki menee hyvin, mutta tuttu tuuli puhaltaa jostakin kaukaa. Esiitykset seuraavat toisiaan samanlaisina, rytmi kiihtyy ja sirkuksen tirehtööri ruoskansa kanssa vaatii enemmän ja enemmän.

Esiintymisrutiinin jälkeen loppukohtauksessa, tyttö kohtaa valkoisen kaniinin, joka houkuttelee tyttöä seuraamaan. Hän viestii taas uudella liikkumisen tavalla, tyttö ei ymmärrä mitään, mutta tuntematon kutsuu. Kuinka tilanne ratkeaa, jää nähtäväksi. Jääkö hän vai lähteekö hän?

Uskon ehdottomasti ryhmätyöhön, mutta uskon myös ohjaajan tärkeyteen tai syntyä kaaos. Varsinkin Espanjassa, jossa ympäristö on todella kaoottinen eikä aikatauluihin tai ihmisiin voi luottaa, se korostui. Meillä oli tietenkin myös työryhmän sisällä ongelmia, jotka jouduin itse kantamaan, koska olin koollekutsuja ja ohjaaja. Päivä ennen ensi-iltaa tajusin, että olisin itsekin lavalla enkä ollut miettinyt omaa roolityötäni lainkaan. Olin pitänyt huolta muiden tekemisestä, muistamisesta, varmuudesta ja hyvästä olost. En ollut miettinyt itseäni lainkaan. Siinä meni sitten viimeinen yö miettiessä, mitä piti tehdä ja milloin.

Ensi-ilta päivänä kaikki tietenkin venyi Espanjassa ja saimme tilan myöhemmin kuin oli tarkoitus. Silloin minulle vasta selvisi, että joutuisin itse suuntaamaan valot ja hankkimaan äänilaitteet. Olin jo tehnyt päätöksen, että ajan valot ja äänet itse. En vain tajunnut, etten saisi mitään apua ja se aiheutti todelliset ylikierrokset. Muutaman harjoitusajan peruuntumisen takia, ensi-ilta oli samalla ensimmäinen kerta täydelliseen läpimenoon ja totaalisen

ensimmäinen kerta esitystilassa. Vaikka olin ajatellut, että voimme treenata missä tahansa, koska halusin esityksestä helposti siirrettävän, olisi ehkä ennen ensi-iltaa kuitenkin kannattanut olla samassa tilassa. Ja valojen ja äänien itse ajaminen oli typerin idea koko elämäni aikana.

Me selvisimme ensi-illasta! Se ei ollut täydellinen, mutta meni kuitenkin mutta hyvin. Saimme murskaavaa palautetta, mutta enemmän kuitenkin ylistävää. Eräs katsoja tunnisti selvästi henkilökohtaiset kokemuksemme Espanjassa asumisesta. Silloin olimme onnistuneet. Olin ja olen edelleen ylpeä meistä. Haasteita oli, otimme ne vastaan ja selvisimme niistä. Haasteita siis kannattaa olla, mutta sen opin, että enää en ohjaa itseäni ja aja samalla ääniä ja valoja. Eva oli todella onnellinen, että oli uskaltanut lavalle ensimmäistä kertaa ja kiitteli minua paljon. Hän sanoi sen auttavan myös puvustajan työtä. Viljalle oli tärkeää saada oma teksti muiden nähtäväksi. Marjo taas nautti suunnattomasti saadessaan tehdä jotakin erilaista ja tanssiessaan flamencoä lavalla. Ja minä? Olin vain niin onnellinen, että aina sitä hetkeä ajatellessa tulen onnelliseksi. Sanattoman esityksen valmistaminen vastasi unelmaani ja sitä tietä aion jatkaa edelleenkin. Katsomossa kuitenkin istui ihmisiä Suomesta, Tšekistä, Espanjasta, Iso-Britanniasta, Itävallasta ja Belgiasta. He kaikki ymmärsivät esityksen, kukin omalla tavallaan. Ja siihen me emme tarvinneet sanoja!

9 LIITE 2: KYSELYLOMAKE OPPILAILLE

KYSELY SANATTOMAN TEATTERIN OPINNOISTA TIKKURILAN TEATTERIKOULUSSA

- 1.Miksi valitsit sanattoman teatterin?
- 2.Mitkä olivat odotuksesi/toiveesi/pelkosi sanattoman teatterin suhteen?
- 3.Ovatko opinnot vastanneet näitä?
- 4.Eroaako sanaton teatteri mielestäsi ns.puheteatterista ja miten?
- 5.Mikä on helpompaa sanattomassa teatterissa tekijänä
- 6.Mikä on vaikeampaa sanattomassa teatterissa tekijänä
- 7.Onko sanatonta teatteria helpompi vai vaikeampi seurata?
- 8.Sopiiko sanaton teatteri mielestäsi kaikille

VASTAA SEURAAVIIN TEKEMIIMME METODEDEIHIN VAPAASTI OMIEN KOKEMUSTESI MUKAAN

- 1.Pantomiimi
- 2.Naamiot
- 3.Näyttämötaistelu
- 4.Elementit(tuli, ilma, maa, vesi) ja eläimet
- 5.Objektit/esineet
- 6.Liikedyamiikat ja energiatasot (mm.slow motion, ekonomia
- 7.Improvisaatio