

Soile Mäkelä

LOST PERSONS AREA

**naamioatterintekijän
muodonmuutoksia**

TEATTERIKORKEAKOULU
Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos
Teatteriopettajan
koulutusohjelma
Opinnäyte
Kevät 2008

SISÄLTÖ

NAAMION MUOTOINEN UNELMA

I NAAMIONVALMISTUSVAIHE

1. TAVOITTEET
2. HIMOTTU 2005- PROSESSIKUVAUS
3. NÄKÖKULMIA NAAMIONVALMISTUKSEEN

j

II PEDAGOGINEN VAIHE

1. NAAMIOTEATTERIN TEKNISIÄ PERUSTEITA
 - 3.1 Miimi
 - 3.2 Tietoinen tilankäyttö
 - 3.3 Naamion käytöstä
 - 3.4 Neutraalinaamio
 - 3.5 Larvaire-naamio
 - 3.6 Ekspressiivinen naamio
2. ESITYSMATERIAALI
3. YHTEINEN KIELI
4. OPPIMISKOKEMUKSEN ÄÄRELLÄ OPETTAJA

III ESITYKSEN HARJOITUSVAIHE

1. RYHMÄTYÖ
2. ESITYSDRAMATURGIA
3. NAAMIOROOLITUS
4. SKENOGRAFIA
5. VALO- JA ÄÄNISUUNNITTELU
6. LOST PERSONS AREA

IV TAITEELLISEN PEDAGOGIN POHDINTOJA

Lähteet

IN MEMORIAM

Lost Persons Area on osoitettu suomalaisen naamiontekijän Antero Poppiuksen muistolle. Poppius kuoli 19.12.2005, samana päivänä ja samaan kellonaikaan kun otimme ensimmäistä kertaa hänen tekemänsä naamiot esiin matkalaukusta. Seuraavina päivinä ilmassa oli surun lisäksi hienoa pyhyttä, tuntui että Poppius olisi, ja tulisi aina olemaan, läsnä naamioidensa kautta meille.

NAAMION MUOTOINEN UNELMA

” Jos mieliä tehdä naamioteatteria Suomessa, millaiset ovat työllistymismahdollisuudet? Millaiset mahdollisuudet on kehittyä alalla ja kehittää naamioteatterikulttuuria? Kuvittelen itseni seuraavan kolmenkymmenen vuoden ajan hiipimään naamio vinossa puhenäytelmien symbolisissa unikohtauksissa tai kiertämään yksinäisenä komeettana Suomen opisto- ja kurssikeskustaivaalla, naamionäyttelemisen alkeiskurssin vetäjänä. Ampukaa minut alas! Vaihtoehtona ei ole kuin lopettaa haaveilu tai perustaa oma puulaaki.”

Näissä tunnelmissa aloitin opinnäytetyöni suunnittelemisen keväällä 2005. Samaan hengenvetoon perustimme Davide Giovanzanan kanssa naamioihin erikoistuvan Teatteri Metamorfoosin ja päätimme että teatterimme ensimmäinen naamioesitys olisi osana kummankin opinnäytetyötä.

Taiteellispedagoginen opinnäytteeni jakautuu kolmeen osaan päättyen sanattomaan naamioteatteriesitykseen Lost Persons Area. Esityksen lähtökohtana oli halu tehdä täysin naamioiden ehdoilla toimiva sanaton esitys, joka toteutettaisiin suomalaisen naamiontekijän Antero Poppiuksen kokonaamioilla. Aiheeksi valittiin vanhuus, esitysisältö ja dramaturgia suunniteltiin luotavan ryhmätyönä prosessin kuluessa. Pedagoginen näkökulma astui suunnitelmiin mukaan siinä vaiheessa, kun tajusimme että naamionäyttelijöitä ei kasvanut joka oksalla, vaan joutuisimme perehdyttämään kaksi muuta näyttelijää naamioteatterin alkeisiin ennen varsinaista esityksen harjoituskautta. Kolmas työvaihe, eli naamionvalmistus, lisättiin myös suunnitelmiin, sillä meiltä puuttuivat pedagogisella jaksolla tarvittavat koulutusnaamiot.

Opinnäytteeni kirjallinen osio ei ole pelkästään prosessikuvaus tästä nimenomaisesta työrupeamasta, vaan se on myös kertomus uuden teatteriryhmän synnytyksivuista ja toimintakulttuurin hahmottelemisesta. Tämä kirjoitusvaihe ja kaiken kaikkiaan Teatterikorkeakoulussa tekemäni pedagogiset opinnot ovat auttaneet minua jäsentämään ja artikuloimaan myös aikaisempia oppimiskokemuksia ja kokoamaan niistä taiteellispedagogista työkalupakkia.

Opinnäytetyöni on ollut käytäntöpainotteinen ja olen keskittynyt taiteellispedagogiseen reflektointiin lähinnä Lecoq- kokemusteni valossa. Miltei kaikki kirjallisuusviitteeni nojaavat joko Lecoqin itsensä kirjoittamiin ajatuksiin tai Lecoqista tehtyyn tutkimukseen.

Ehdottoman suositeltavaa naamioaiheista luettavaa on Maya Tångeberg-Grischinin Teatterikorkeakoulun S-laitokselle 2005 tekemä opinnäyte *The mask as a tool for the actor's mimesis*, sekä Taina Mäki-Ison Tampereen yliopistoon 1992 tekemä Naamioilla näyttölemisen perusteet ja naamiot näyttelijäntyön koulutuksessa. Tångeberg ja Mäki-Iso ovat suomalaisen naamioteatterin uranuurtajia ja aktiivisia kehittäjiä.

Henkilökohtainen naamiohistoriani. Olen yhä matkalla, jonka aloitin 1995 opiskellessani silloisessa Helsingin taide- ja viestintäoppilaitoksessa, nykyisessä Stadiassa, teatteri-ilmaisun ohjaajalinjalla. Opettajani Elina Rainio toi Antero Poppiuksen tekemiä naamioita tunnille ja minä jäin koukkuun. Naamio vei minut katsojana ja tekijänä heti toiselle tasolle. Tuntui kuin olisin saanut kiinni jostakin teatteriin liittyvästä olennaisesta. Naamioiden astuminen kuvioihin toi tervetullutta vaihtelua myös luokkatovereiden naamioihin ja antoi vapautuksen sosiaalisista rooleista. Teatteriroolit saivat puheenvuoron. Siihen aikaan olin käytännössä lähes mykkä, puhuminen tai vielä pahempaa, laulaminen, eivät olleet minun keinojani ilmaista itseäni. Olin kiinnostunut visuaalisesta ja fyysisestä ilmaisukielestä ja naamiot olivat polttoainetta tähän nälkään. Ne toivat myös kaipaamaani pyhyiden tuntua arkeen. Samaan aikaan naamiot olivat jotain konkreettista mihin tarttua ja minähän tartuin. Stadian loppumetreillä etsin jatko-opiskelupaikkaa, sillä minun oli saatava lisää oppia naamioista ja fyysisestä näyttelijäntyöstä. Toinen naamio- opettajani Maya Tångeberg- Grischin suositteli minulle Lecoq- teatterikoulua Pariisissa.

Opiskelin kaksi vuotta Pariisissa, ensin vuoden Lecoqin L.E.M- liiketutkimuslaboratoriossa ja sitten vuoden teatterilinjalla. Sen jälkeen menin Italiaan Kiklos – teatterikouluun, jossa suoritin opinnot Lecoq- pedagogiikan toisen vuosikurssin mukaan. Nämä kolmen vuoden opinnot ovat olleet minulle merkitykselliset ja olen systemaattisesti jatkanut omaa taiteellista polkuani Lecoq- pedagogiikan innoittamana. Opinnäytetyöni pedagogisen jakson harjoitteet ovat suurimmalta osin peräisin Lecoq- kouluajoilta. Se mihin suuntaan minä olen harjoituksia vienyt ja mitä ajatuksia ne minussa herättää nyt on kehittynyt vuosien kuluessa oppimaani

sulatellessa, aiheeseen syvemmin tutustuesssa, niin kirjallisuuden kuin käytännön opetus- ja esitystyön kautta. Luonnollisesti se miten yhdistelen asioita, mitä oppimastani olen poiminut, ja millä painotuksilla asioita opetan, on omaa käsialaani.

Lecoq- pedagogiikan ehdottama lähestymistapa teatterin tekemiseen antaa loogiset raamit ja konkreettisia työvälineitä teatterikoulutukseen, mutta jättää vapauden jokaisen omalle luovuudelle ja kannustaa kehittämään omaa teatterikieltään. Lecoq- pedagogiikalle tunnusomaista on fyysinen lähestymistapa teatterin tekemiseen. Naamioita ja miimiä käytetään opetusvälineenä mm. improvisaation tai liikeanalyysin tunneilla. Koko kouluajan opetuksen rinnalla kulkee viikoittainen oppilaiden keskinäinen pienryhmätyö. Ryhmätyön hedelmät esitetään ja arvioidaan viikon lopuksi koko koulun edessä. Ryhmätyö kannustaa oppilaita ottamaan vastuuta omasta luovuudestaan ja harjaannuttaa kommunikaatiotaitoja.

I NAAMIONVALMISTUSVAIHE

”Teatteri Metamorfoosin yksi toiminnanaloista on naamionvalmistus. Pyrimme ylläpitämään ja kehittämään jäsentemme naamionvalmistustaitoja osallistumalla alan ammattilaisten järjestämiin työpajoihin, sekä kehittämällä yhdistyksen omaa Himottu-naamionvalmistustyöpajatoimintaa. Teemme teatterinaamioita ammattimaisin ottein, taiteellisten seikkojen lisäksi panostaen tarkoituksenmukaisuuteen ja laatuun. Suunnittelemme ja toteutamme naamiomallistoja, joita testataan ja kehitetään käytännön esitys- ja koulutustyössä. Valmistamme naamioita lähinnä teatterimme omiin tarpeisiin, mutta ajan salliessa teemme tilaustöitä myös ulkopuolisille esim. teatteriopetuskäyttöön, sekä ooppera-, sirkus-, ja teatteriesityksiin. Naamionvalmistuksen opetus voi tarvittaessa olla osana koulutusproduktiota. Järjestämme myös avoimia työpajoja, johon kaikki naamionvalmistuksesta kiinnostuneet ovat tervetulleita.”

Opinnäytetyön ensimmäinen vaihe pidettiin kesällä 2005. Allekirjoittaneen lisäksi naamionvalmistukseen osallistui kaksi muuta Teatteri Metamorfoosin perustajajäsentä: ohjaaja ja näyttelijä Davide Giovanzana ja kuvanveistäjä Laura Mäkelä.

1 TAVOITTEET

Työpajaa lähdettiin toteuttamaan puhtaasti käytännön syistä; meiltä puuttuivat tulevassa pedagogisessa työvaiheessa tarvittavat koulutusnaamiot. Teatterin tarvehankintalistalla olivat larvaire- ja neutraalinaamiot. Viimeksi mainitut tilasimme Italiasta Sartorin ateljeesta ja larvaire-naamiosarjan päätimme tehdä itse. Näitä Lecoq- pedagogiikasta tututtuja työvälineitä tul taisiin käyttämään myös opinnäytetyön jälkeen Teatteri Metamorfoosin koulutustyössä.

Larvaire-naamio. Alun perin nämä suuret ja groteskit naamiot ovat lähtöisin Sveitsiläisestä karnevaaliperinteestä. Baselissa naamiota kutsutaan ”Larfe” nimellä mikä juontuu Etruskin

sanasta ”lar” ja tarkoittaa esi-isää. Larvaire-naamiot tekivät vaikutuksen Jacques Lecoq’iin kun hän vieraili Maya Tångeberg Grischinin opastuksella Baselin karnevaaleissa 1970. Tångebergin mukaan Lecoq väärin ymmärsi sanan alkuperän ja sekoitti sen ”larva”, eli toukka sanaan, sillä ennen karnevaalimaalauksen väriloistoa valkoiset naamiot muistuttivat hänestä perhosen toukka-asteella olevia epäkehittyneitä olentoja. Alun alkaen karnevaaleissa naamiohahmot edustivat kaupunkiin palaavia esi-isiä ja niiden avulla ajettiin talven pahat henget pois. Tämän päivän karnevaaleissa naamiot ovat välineitä joiden avulla muuten niin puritaaninen kaupunki voi heittäytyä järjestäytyneeseen epäjärjestykseen ja purkaa edellisen vuoden aikana kerääntyneitä paineita. (Tångeberg- Grischin 2005)

Tarkastelen naamionvalmistusvaiheen tavoitteita kahdesta eri tulokulmasta ja jaan ne kuvanveistoon ja naamionvalmistukseen itseensä liittyviin *taiteellis-käytännöllisiin* tavoitteisiin, sekä *teatteripedagogisiin* tavoitteisiin.

Naamioatteriaihetta tuntemattomalle lukijalle haluan korostaa eroa karnevaalinaamareiden ja teatterinaamioiden välillä. Karnevaalinaamarille riittää että se on esteettisesti houkuttava, toisin kuin teatterinaamiolta vaaditaan muodon dynamiikkaa ja toimivuutta. Italialaisten teatterinaamioiden valmistajien piirissä karnevaalinaamari on miltei kirosana; venetsialaisten turistikauppojen naamarit koristavat takanreunusta ja ajavat matkamuiston asemaa loistavasti, mutta teatterinaamioihin niitä ei tule sekoittaa. Suomenkielessä on kaksi sanaa *naamari* ja *naamio*, joista jälkimmäistä käytetään puhuttaessa teatterinaamioista. Sana naamari taas sopii vappurihkamalle tai kaasunaamari ym. suojanaamareille. Suojanaamareita voi toki käyttää teatterinaamioina jos muoto sen sallii ja on toimiva.

Taiteellis-käytännölliset tavoitteet. Teatterinaamion tärkein ominaisuus on toimivuus.

Tavoitteena on että naamio, kolmiulotteisena esineenä, on muodoltaan dynaaminen.

Dynaamisella muodolla tarkoitan sitä että objektin muoto jo itsessään pitää liikettä sisällään.

Naamion tulisi voida ehdottaa näyttelijälle uutta tapaa liikkua tilassa ja näin ikään kuin antaa kantajalleen mahdollisuus herättää se ”henkiin.” Mistään henkimaailman asioista ei

kuitenkaan ole kyse; näyttelijän tulee pystyä luomaan naamion, joka on kuollutta materiaalia ja kehonsa, joka on elävää materiaalia, välille saumaton liitto, ja antaa vaikutelma yhdestä,

kokonaisesta roolihahmosta. Mikäli katsoja näkee kaiken aikaa vain joko naamion tai

kaverinsa tutun olemuksen naamion kantajana, jotain on pielessä; joko naamiossa tai näyttelijän kehonkäytössä. Yksi haasteistamme oli tutkia nimenomaan näitä naamionvalmistuksen muotokieleen liittyviä seikkoja.

Alkuperäisessä karnevaaliympäristössään larvaire-naamiot ovat kookkaita ja painavia. Se ei ilmeisesti tuota ongelmia kantajilleen, sillä he kantavat naamioita ilman sen kummempaa kehollista muodonmuutosta. Koulutustilanteessa nämä naamiot taas nimenomaan haastavat näyttelijöitä kokonaisvaltaiseen kehonkäyttöön ja silloin huomioarvon saavat myös naamion *mukavuustekijät*. Tuoreessa muistissa oli kouluajkojen tukalat naamiotunnit alkuperäisten sveitsiläisten naamioiden kanssa, joten päätimme tehdä omasta sarjastamme hieman näyttelijäystävällisemmän: Pienempi koko, keveys ja silmän reikien mitoittaminen oikeille paikoille tai ylipäättään silmäaukkojen tekeminen, tulivat ensinnä mieleen. Edellä mainitut muutokset saattavat auttaa hieman, mutta loppupeleissä larvaire-naamiot eivät koskaan päästä näyttelijää helpolla.

Teatteripedagogiset tavoitteet. Täytyy myöntää, että laatiessani opinnäytetyösuunnitelmaa keväällä 2005, en ollut vielä pohtinut naamionvalmistusvaiheeseen liittyviä pedagogisia merkityksiä meille naamionvalmistajille. Lecoq- kouluajoista lähtien olen prosessoinut miten voisin yhdistää naamionvalmistusta osaksi näyttelijäntyyön opetusta tai roolinrakennusta, mutta opinnäytetyön ensimmäisen osan suunnitteluvaiheeseen se ei kuulunut. Tärkeintä oli saada luotua larvaire-naamiosarja koulutusvälineeksi ennen pedagogista jaksoa.

Esimerkkinä naamionvalmistukseen liittyvistä erilaisista pedagogisista mahdollisuuksista kerron muutaman kouluaikaisen muiston:

Ensikosketuksen naamionvalmistukseen sain Lecoq- koulun liikelaboratorion linjalla L.E.M. Siellä työskenneltiin hyvin abstraktein ottein ja abstraktia vaikutelmaani lisäsi myös senhetkinen kielitaidottomuuteni. Olin kieltämättä hieman ihmeissäni, vihdoinkin ymmärrettyä tehtävänannon, että meidän piti tehdä pahvista naamio ja keskittyä, ei esim. nenän muotoiluun, vaan nenän ympärillä olevan *tilan* ja nenän väliseen dynamiikkaan(?). Oli mahtavaa olla aivan hukassa: luuhasin lukuvuoden aikana kaikki mahdolliset ylimääräiset ajat ateljeessa ja tein tehtävänannoista monia versiota. L.E.M.- linjalla naamionvalmistus oli yksi

keino tutkia tilankäyttöä piirtämisen, liikkumisen, saven muotoilun ja tikkumallien rakentamisen ohella. Luonnollisesti kurssi antoi perspektiiviä ja työvälineitä myös naamionvalmistukseen tai esitysten tilalliseen suunnitteluun.

Toinen pedagoginen suhtautuminen naamionvalmistukseen aukeni minulle Lecoq- koulun näyttelijäntyön linjan ensimmäisellä vuosikurssilla. Jokainen oppilas joutui tekemään naamion omin päin ilman minkäänlaista opastusta ja tuomaan sen sitten kouluun näytille. Tein varmuuden vuoksi neljä. Luokka-asteella oli satakunta oppilasta ja pelkästään meidän luokalla kolmekymmentäviisi oppilasta ja yli kymmenen eri kansallisuutta. Naamioiden kirjo oli melkoinen. Puimme naapurin naamion päällemme, asetuimme riviin ja opettajan pyynnöstä teimme yksitellen yksinkertaisia toimintoja, testaten esim. voiko naamiolla ilmaista eri tunteita, vai rajoittuuko sen ilmaisumahdollisuudet vain yhteen virnistykseen. Toinen puoli luokasta seurasi sivusta ja arvioi opettajan johdolla naamioiden toimintamahdollisuuksia. Raati oli ankara, mutta totuudenmukainen. Suurin osa tekeleistä diskattiin, eli joutui ”takan reunukselle”, sillä niillä ei ollut mitään mahdollisuutta luoda näyttelijän kehon kanssa yhteisvaikutelmaa naamiohahmosta. Minun tekeleistäni ensimmäinen oli liian abstrakti, toinen muistutti avaruusoliota, mutta kolmas ja neljäs sentään toimivat hyvin. Kantapään kautta...

Myöskään edellä mainitussa tapauksessa naamion tekemistä itseään ei siis opetettu, eli harjoituksen tarkoitus oli muualla kuin kuvanveistotaitojen kehittämisessä. Lecoq-pedagogiikalle on tyypillistä käyttää observointia oppimisen välineenä, ja mitä enemmän virheitä oppilas pääsee havainnoimaan, sen parempi. Kiitos lukuisien epäkelpojen naamioviritysten, meillä observoijilla oli mahdollisuus oppia jotakin naamion toimivuudesta ja muodon dynamiikasta. Myöhemmin käytimme toimiviksi luokiteltuja naamioita sanattomissa naamiotheatteriesityksissä, joissa hyödynsimme vuoden aikana harjaannutettuja taitoja ilmaista kehollisesti ja tilankäytöllisesti tilanteita, tyypejä ja tunteita.

Italiassa, Kiklos teatterikoulussa opiskellessani Lecoq- pedagogiikan toisen vuosikurssin mukaisia asioita, meidän tuli tehdä puolinaamio, *commedia umana*- jaksolle, joka edelsi vaativampaa *commedia dell'arte*- jaksoa. Teimme naamiot ominpäin, aivan kuten Pariisissa. Tällä kertaa tein vain kaksi, ja epäilyttävästä ulkomuodostaan huolimatta, muutaman

nenäleikkauksen jälkeen, ne toimivat. Meille järjestettiin myös ylimääräinen ohjattu naamionvalmistustyöpaja, jolloin Stefano Perocon johdolla sain ensimmäistä kertaa opetusta itse naamionteosta.

Myöhemmin olen opiskellut naamionvalmistusta italiassa Sartorin johdolla, sekä Perocon kanssa Italiassa, Ranskassa ja Suomessa. Näillä kerroilla olemme tehneet paperin sijaan naamiot nahasta.

2 HIMOTTU 2005- PROSESSIKUVAUS

Kahden viikon naamionvalmistustyöpaja pidettiin Himottu- järven rannalla, mökkiolosuhteissa. Ateljeessamme ei ollut sähköä, viemäriä eikä juoksevaa vettä, ellei joku sitten innostunut juoksemaan ämpärin kanssa kaivolta. Valloitimme askeettisen mökkimme verannan, kamarin, ja pihan. Keinovaloon tottuneena oli outoa ja samalla hienoa olla riippuvainen auringon rytmistä. Oltiin jo loppukesässä, joten yöt eivät olleet valoisia. Hämärän tullessa yritimme jatkaa työpäivää kynttilän valossa.

Suunnittelu. Piirsimme ja suunnittelimme baselilaisten esikuvien innoittamana kuusi erimuotoista, mutta suunnilleen samankokoista naamiota, jotka palvelisivat myöhemmässä opinnäyttevaiheessa pedagogisia tavoitteitamme. Jokainen naamio edustaisi omaa, toisistaan poikkeavaa muotokieltä, mikä koulutustilanteessa olisi naamion avulla helposti visualisoitavissa. Sisällytimme naamioihin yksinkertaisia muotoon tai liikkeen suuntaan liittyviä adjektiiveja, kuten pyöreä, kulmikas, diagonaali, suoraviivainen, keinuva, alaspäin valuva ja horisontaali. Larvaire-naamioilla tultaisiin ennen kaikkea tutkimaan itselle vierasta ja elämellistä tapaa liikkua, joten pyrimme välttämään inhimillisiä luonteenpiirteitä kuvastavia adjektiiveja.

Minulla on kaksi täysin päinvastaista kokemusta naamionvalmistajien suhtautumisesta piirtämiseen suunnitteluvaiheessa. Sartorin ateljeessa piirtäminen on erittäin tärkeä osa naamionvalmistusta ja siellä tehdään lukuisia luonnoksia, ei pelkästään naamioista, vaan koko

naamiotyypistä. Piirtäminen on myös yksi keino kommunikoida tilaajan kanssa. Suunnitteluvaiheessa tehdään myös naamioanalyysi, missä listataan naamiotyyppejä kuvastavia asioita mm. mikä eläin, elementti, ikä tai väri naamiotyyppi olisi.

Toinen italialainen opettajani, Stefano Perocco di Meduna, käy suoraan saven kimppuun; piirtäminen kun on kaksiulotteista ja muotoilu taas kolmiulotteista puuhaa. Hän tekee luonnokset mielensä syövereihin, tietäen kuitenkin mitä tahtoo, aloittaessaan naamionveiston. Olen ollut Peroccon opissa Italiassa ja Ranskassa ja Teatteri Metamorfoosi kutsui hänet Suomeen 2007 pitämään nahkanaamionvalmistustyöpajan. Ensimmäisen tapaamisemme aikana 2001 Perocco kysyi minulta mitä olin tekemässä. En osannut vastata kysymykseen, sillä siihenastisten naamioluomuksieni kohdalla olin käyttänyt, niin kuin Perocco metodiani nimitti, ”taiteellisromanttista työtappaa”. Annoin naamion muodon kummuta savesta, tietämättä itse mitä olin tekemässä. Tämä johti siihen, että läträsin savea loputtomasti ja aloitin aina uudestaan ja uudestaan ja lopputulokset muistuttivat toisiaan. Perocco kehotti ammattimaisempaan otteeseen eli olemaan tietoisempi siitä mitä tekee. Saman teorian voisi siirtää ”omana itsenä” näyttelymiseen. Maneerien karikatit voisi ehkä välttää, jos olisi ensin tietoinen maneeereistaan.

Nykyinen suhtautumiseni suunnitteluvaiheeseen asettuu johonkin Sartorin ja Peroccon työtapojen välimaastoon. Piirustustaitoni ovat keskinkertaiset ja turhaudun helposti, kun hieno ideani ei näytä paperilla samalta kuin mielessäni. En silti luovu piirustusvaiheesta, vaan yritän muistaa että piirustuksilla ei tässä ole itseisarvoa, vaan ne tehdään palvelemaan tulevaa muotoiluvaihetta. Teen yksinkertaiset, raat luonnokset ja visualisoin piirtämällä linjat, suunnat ja muodot, ripustan piirroksen työpisteeni eteen ja aloitan muovailun. Naamioanalyysi on mielestäni myös tarpeellinen vaihe, etenkin kun suunnitellaan inhimillisiä ominaisuuksia kantavia naamioita. Psykologisia naamion ominaisuuksia on yhtä vaikea muotoilla naamioon, kuin saada näkyviin näyttelijän kehon- ja tilankäytössä. Siksi naamioanalyysissä yhtä hyvin kuin näyttelijäntyön harjoituksissa etsitään psykologisille ilmiöille vastaavan vaikutelman antavaa muuta luonnonilmiötä. Naamioon haluttuja ominaisuuksia on helpompi etsiä esim. eläinten kautta. Naamiota suunniteltaessa voidaan sille piirtää esim. lehmämäisiä piirteitä, sen sijaan että yritettäisiin muotoilla naamiota, joka muistuttaa ”hidasta hämäläistä”.

Tärkeintä suunnitteluvaiheessa on tehdä *päätös* mitä alkaa muotoilla savesta, joko paperilla tai mielessä.

Muotoilu. Käytimme saven muotoiluun keskimäärin kaksi päivää per naamio. Kiinnitimme huomiota siihen, että muoto tulee ikään kuin savimöykyn sisältä ulospäin. Tähän auttaa se että mieluummin lisää savea kuin kaivertaa sitä pois, sillä jos innostuu kaivertamaan liikaa, voi lopputulos muistuttaa lässähtänyttä pannukakkua. Naamionvalmistuksessa, niin kuin näyttelijäntyössäkin, liike lähtee keskustasta ja koko keho osallistuu muotoiluun. Paradoksaalista kyllä, mitä yksinkertaisemmalta teatterinaamio näyttää, sitä enemmän muotoilijan tulisi kuvanveistosta tietää.

Kipsivalu. Savimallista tehdään kipsinegatiivi, jotta mallin yksityiskohdat saataisiin toistumaan tarkasti ja naamiosta voitaisiin halutessa tehdä useita kopioita. Kipsivalu kannattaa tehdä jonkun kanssa, jolla on jo kokemusta, sillä muotti ei kaikissa tapauksissa lähde irti savimallin päältä. Eli jos muotti on ”ei päästävä” se on otettava huomioon *ennen* kipsivalua ja silloin kipsi valetaan useassa eri osassa.

Paperilaminointi. Käytimme naamionvalmistuksessa perinteistä paperilaminointitekniikkaa. Revityillä paperipaloilla liisteröidään kostean kipsimuotin sisus eli kipsinegatiivi. Kerrosten määrä riippuu paperin paksuudesta. Kerrosten välistä pyritään poistamaan ilma, jotta saadaan kova, miltei puumainen lopputulos.

Viimeistely. Paperikerrosten kuivuttua, naamio irrotetaan kipsimuotista. Reunat ja silmäaukot leikataan. Kuminauha kiinnitetään ohimon korkeudelle. Naamion pinta hiotaan, tasoitetaan ja maalataan lopuksi valkoiseksi. Sivelimme naamion sisäosaan myrkytöntä akryylilakkaa, jotta se kestäisi puhdistusta. Idea sisäpinnan lakkaukseen on syntynyt opetustyössä havaitusta käytännön tarpeesta: hikisten ja räkäisten harjoitustilanteiden jälkeen on huomaavaista pyyhkiä naamion sisäpinta seuraavia käyttäjiä ajatellen.

Emme ehtineet saada kahdessa viikossa naamiosarjaa valmiiksi, sillä loppuvaiheessa olimme säiden armoilla ja naamioiden kuivuminen hidastui. Naamiot tungettiin jopa puuhellan uuniin

jotta kuivuminen nopeutuisi. Viimeistelyä jatkettiin kaupungissa, vaikka naamion hiominen keskustan kadulla ei ihan vastannutkaan ateljee- idylliä.

Käytäntö. Vasta käytännössä, eli kun naamio on näyttelijän päällä, voidaan varmuudella sanoa onko onnistuttu luomaan toimiva naamio. Larvaire-naamiot testattiin pedagogisella jaksolla hyvin tuloksin. Opinnäytetyöni pedagogisen jakson ohjaaja Taina Mäki-Iso jopa tilasi meiltä koko sarjan. Loppujen lopuksi naamiot päätyivät myös itse esitykseen, avaten aivan uuden esitystodellisuuden tason. Samaisia naamioita on sittemmin tilattu meiltä myös sirkusesityksiin.

Teatteri Metamorfoosin Himottu- naamionvalmistustyöpaja on aloitusvuotensa 2005 jälkeen toteutunut joka kesä uusin kokoonpanoin ja naamionvalmistuksellisin haastein. Pyrimme luomaan työpajatoiminnasta jokakesäisen tradition.

3. NÄKÖKULMIA NAAMIONVALMISTUKSEEN

Himottu- naamionvalmistustyöpaja valoi perustan Teatteri Metamorfoosin naamionvalmistukselle ja aloitti monipuolisen Lost Persons Area opinnäyteprosessin. Työpajalle ei asetettu muita tavoitteita kuin naamioiden valmistus itsessään, mutta näin jälkikäteen voin nähdä että se antoi paljon muutakin kuin Larvaire- naamiosarjan.

Miksi teatterintekijän; näyttelijän, ohjaajan tai opettajan, pitäisi itse värkätä naamioita? Eikö kannattaisi jättää homma naamiontekijälle, tarpeistonvalmistajalle, tai ostaa valmis naamio kaupasta?

Opettajan näkökulmasta naamionvalmistusprosessi auttoi minua tutustumaan perinpohjaisesti tulevaan työvälineeseen ja sille asetettuihin liikelaadullisiin ja tilankäytöllisiin tavoitteisiin. Valmista naamiota katsoessaan tai naamiota luodessaan osallistuu huomaamattaan omilla kasvoillaan tarkkailuun, tätä luontaista matkimista pyrimme laajentamaan koko kehoon.

Näyttelijän vinkkelistä naamionvalmistus ja dynaamisen muodon etsiminen muovailemalla savea tai veistämällä puuta, tukee ymmärrystä liikkeen synnystä. Väitän että jos naamionvalmistaja päätyy esiintymään itse luomallaan naamiolla, niin ymmärtämys naamion, eli roolihahmon ”sielusta”, tai sanotaanko vähemmän mystisesti, liikekielestä, on jo lähtökohtaisesti olemassa kehossa.

Ohjaajan tai *projektin vetäjän* näkökulmasta vastaavanlainen naamionvalmistustyöpaja voisi olla loistava alku esityksen valmistamiselle, ja nimenomaan niin että koko työryhmä osallistuisi työpajaan. Ryhmäytymisen kannalta ideaalia olisi, että työpaja pidettäisiin Himottu- työpajan lailla, keskellä ei mitään. Se että työryhmä on vapaa kaikista arkisista oman asuinkaupunkinsa asettamista velvoitteista, antaa mielestäni loistavat edellytykset ryhmähengen rakentumiselle ja auttaa fokusoimaan taiteelliseen työhön.

Parin vuoden jälkeen toteutimme idean naamionvalmistuksen osin: keväällä 2007 Teatteri Metamorfoosin Kalevala dell’Arte esityksen työryhmän näyttelijät osallistuivat esityksessä käytettävien nahkaisten commedia dell’arte- naamioiden valmistamiseen Stefano Perocco di Medunan johdolla. Tähän työpajaversioon ei tosin liittynyt maaseutuidylliä, vaan naamiot tehtiin kaiken muun kiireen keskellä, Teatterikorkeakoulun tiloissa.

Se että opettajana, esiintyjänä ja ohjaajana olen mukana luomassa naamioita ja joudun kourat savessa miettimään mistä muoto syntyy, sopii minun käsitykseeni teatterin tekemisen monipuolisuudesta.

Yksi naamionvalmistukseen motivoiva asia on se että *toimivia* teatterinaamioita ei löydy kaupoista suomessa eikä ulkomailla. On löydettävä ammattitaitoinen naamiontekijä, ja ammattitaidolla on aina hintansa. Suomessa ei ole naamiontekijöiden ammattikuntaa, siinä mielessä että meillä kehitettäisiin aktiivisesti naamionvalmistustaidetta naamioteatterin tarpeisiin. Se ei ole päässyt kehittymään, sillä meiltä puuttuu myös naamioteatteriperinteet. Antero Poppius on ainoa suomalainen jonka voidaan sanoa luoneen pitkän naamionvalmistusuran, ja sekin tapahtui palkkatyön ohessa. Poppius teki viidenkymmenen vuoden ajan naamioita suomalaisiin teattereihin ja elokuvaan rekvisiitaksi, sekä opetusvälineiksi teatteriopettajille. Hänen luomansa ekspressiiviset naamiot ovat

riemastuttaneet opetusvälineinä ja harrastajateatteriesityksissä ympäri suomea ja jonkin verran maamme ulkopuolella. Lost Persons Area on yksi harvoista ammattimaisesti tehdyistä kokopitkistä naamioteatteriesityksistä mitä Poppiuksen naamioilla on tehty.

Kiinnostus naamioihin ja naamioteatteriin on selvästi lisääntynyt viimeaikoina. Toivottavasti tämä kiinnostus lisää ammattimaisia tekijöitä ja myös naamioiden kysyntää. Teatteri Metamorfoosi yrittää omalta osaltaan paikata tätä naamion mentävää aukkoa.

II PEDAGOGINEN VAIHE

”Teatteri Metamorfoosi järjestää työpajoja esittäväntaiteen laajalla kentällä; mm. teatterin, sirkuksen ja nukketeatterin tekijöille. Naamioiden käyttö, miimi ja ylipäättään fyysinen lähestyminen esitystaiteeseen antavat ominaisleimansa opetustarjonnalle. Kurssit räätälöidään tilaustyönä, joten ne soveltuvat yhtä hyvin ammattilaisille, ammattiin opiskeleville kuin harrastajille. Suunnittelemme ja toteutamme myös naamioteatteriesityksiin tähtääviä koulutusprojekteja. Koulutustoimintamme on saanut voimakkaasti vaikutteita Lecoq- pedagogiikasta. Pedagoginen ote on läsnä myös Teatteri Metamorfoosin omissa taiteellisissa tuotannoissa. Pyrimme pitämään yllä tutkivaa otetta kaikilla toiminnanaloillamme ja sisällytämme projekteihin jäsentemme ammattitaitoa ylläpitävää ja kehittävää koulutusta.”

Lost Persons Area- esityksen harjoitusvaihetta edelsi kahden kuukauden pedagoginen jakso (14.11–21.12.2005). Vetovastuu oli minun ja Davide Giovanzanan kontolla. Teimme opetussuunnitelman yhdessä ja jaoin vastualueet. Tässä tekstissä käyn läpi vain omia pedagogisia tavoitteitani ja prosessin synnyttämiä ajatuksia. Daviden mietteisiin voi tutustua lukemalla hänen S-laitokselle vuonna 2007 tekemän opinnäytetyön, Unveiling illusions.

Pedagogisen jakson työryhmä koostui Lost Persons Area esityksen näyttelijöistä, eli Daviden ja minun lisäksi mukana oli Tanja Eloranta ja Johanna MacDonald. Meitä oli neljä työryhmässä, eli minulla oli vain kolme oppilasta.

Harjoittelimme Teatterikorkeakoulun tiloissa kolme kertaa viikossa. Oppitunteja kertyi yhteensä kahdeksankymmentäkaksi, joista minulle viisikymmentäseitsemän. Koululla ei ollut esitysruuhkaa vuodenvaihteessa, joten pääsimme jo seitsemän viikkoa ennen ensi-iltaa tulevaan esitystilaan eli Studio III. Esityksemme vaati tilalta pimennysmahdollisuutta ja mustaa teatteritilaa joten studioon pääseminen oli tilankäytön puolesta loistava uutinen. Huomasimme kuitenkin että musta tila kävi viikkojen kuluessa todella raskaaksi. Mikäli ulkona vallitseva kaamos ja loska ei ollut ehtinyt tehdä tehtävänsä, niin viimeistään harjoitustilan mustat seinät uhkasivat imaista työryhmältä kaiken keveyden ja energian.

Tulevaisuutta ajatellen ideaalia olisi harjoitella päivänvalossa, tai ainakin vaaleassa tilassa, ja vasta loppumetreillä siirtyä mustaan loukkoon.

Tavoitteet. Tanjalla ja Johannalla ei ollut aiempaa naamioteatterikokemusta, joten jaksolle asetetut tavoitteet liittyivät luontevasti siis näyttelijäntyön tekniikkaan. Pidin tärkeänä että voisimme keskittyä *naamionäyttelemisen perusteisiin ja yhteisen teatterikielen* etsintään ilman esityksen teon paineita. Aivan ilman esityksen teon paineita emme pedagogisella jaksolla kuitenkaan voisi olla: yksi jakson tavoitteista olisi opetustyön ohessa tuottaa *materiaalia* tulevaan esitykseen, sillä Lost Persons Areasta ei ollut olemassa kuin aihe, vanhuus.

Mitä pitää sisällään naamionäyttelemisen perusteet? Tähänastisella pedagogisella taipaleellani opetuksen tavoitteet olivat olleet jossain muualla kuin naamioteatterissa itsessään. Naamiot olivat olleet pikemminkin työvälineitä, joiden avulla opetan näyttelijäntyötä fyysisistä lähtökohdista. Nyt opinnäytetyötä tehdessäni tähtäimessä olisi tämän lisäksi esityksen tekeminen. Millainen opetussisältö minun olisi suunniteltava, jotta ryhmällä olisi kahden kuukauden jakson jälkeen perusvalmiudet naamioteatteriesityksen luomiseen? Naamionäytteleminen, ja ylipäätään sanaton tarinankerronta asettaa haasteita näyttelijän kehon- ja tilankäytölle. Näitä haasteita lähtisimme tutkimaan koulutusnaamioiden ja miimin avulla. Tanjalle ja Johannalle lähestymistapa olisi aivan uusi. Tiesin että heillä on vankka ja monipuolinen esiintymiskokemus niin teatterin, kuin tanssin saralla, joten luotin että he omaksuvat nopeasti uusia tekemisen tapoja.

Tällä jaksolla meidän tulisi tutustua myös varsinaisiin esitysnaamioihin, eli Antero Poppiuksen ekspressiivisiin kokonaamioihin. Toivoin että tutustumisen lisäksi jokainen meistä onnistuisi luomaan 1-3 mieleistä naamiohahmoa, joiden kanssa jatkaisimme työskentelyä tammikuussa, esityksen harjoitusvaiheessa.

1 NAAMIOTEATTERIN TEKNISIÄ PERUSTEITA

Ennen varsinaisiin esityснаамioihin tutustumista, meidän oli käytävä läpi monia valmistavia näyttelijäntyyön peruseriaatteita. Näyttelijän tila- ja kehotietoisuuden herättely, tilallinen jännite, sekä muutos olivat mm. aiheita joita aloimme tutkia *miimin* ja *koulutusnaamioiden* avulla. Käytimme viisi ensimmäistä treenikertaa tilankäytön tutkimiseen ja teknisiin perusteisiin ja vasta kuudennella kerralla otimme esiin ensimmäiset koulutusnaamiot.

1.1 Miimi

Pantomiimi, illuusiomiimi, valkoinen pantomiimi, roomalainen pantomiimi, mimodynamiikka, le mime d'action, figuratiivinen miimi, mimiikka...Miimiin liittyvän termiviidakon selvittämiseen ei yksi oppinäytetyön kappaleen osio riitä. Minun miimikäsitteeni on sidoksissa Lecoq taustaani, joten miellän miimisen ilmaisun näyttelijälle kuin näyttelijälle perustavaa laatua olevaksi *kehollisen transformaaion* välineeksi. Miimi ei ole ainoastaan imitoimista vaan siihen liittyy ammattilaisen tekemänä myös teatterillinen transformaaio. Miimisesti osaava näyttelijä ei kanna kehonkielessään tietyn tyyllilajin manereita, vaan hän voi hyödyntää rikasta kehonkäyttöään teatterin tyyllilajeista toiseen. *Pantomiimilla* ja vastikään oppimallani termillä *illuusiomiimi* käsitan taas teatterista irtaantuneen tyyllilajin jossa virtuoosimainen näyttelijä kertoo tarinaa ilman sanoja kuvailevan ja koodatun elekielen avulla. Rajaan miimikäsitteksen avaamista lähinnä Lecoq pedagogiikan näkökulmaan, sillä oppinäytetyöni käytäntö nojaa siihen.

Sana *miimi* viittaa (ranskaksi, englanniksi) sekä näyttelijään että lajityyppiin. Antiikin Rooman aikana miimillä tarkoitettiin lyhyitä näytelmiä, jotka pitivät sisällään tarinankerrontaa, eleitä ja laulua. Miimi sanan merkitys on muuttunut ajan, paikan ja tekijöiden myötä. 1800-luvulla Ranskalainen miimi tarkoitti jotakin aivan muuta; siitä oli tullut jonkinlainen viittomakielen muoto näyttelijälle joka ei saanut puhua. Pantomiimiksi kutsuttu, lähinnä käsiin keskittynyt elekieli ja ilmeily korvasivat puuttuvat sanat. Vanhan miimin oli aika väistyä. Uuden miimin nousukausi alkoi 1920-luvulla Ranskassa ja sen kehittäjinä olivat Etienne Decroux, Jean-Luis Barrault, Marcel Marceau ja Jacques Lecoq. Modernin miimin uranuurtajilla oli kaikilla oma, toisista poikkeava käsitys siitä mitä miimi

on ja mikä asema sillä on taidekentällä. Lecoq yritti omalta osaltaan muuttaa miimi- sanan merkitystä ja vapauttaa sen aiemmista koodeista ja jähmeistä muodollisuuksista, sekä antaa miiminäyttelijälle mahdollisuuden myös puhua. (Marinis 1993; Lecoq & Bradby 2006)

Lecoqin suhtautuminen miimiin kiteytyy muistossa, joka syntyi hänen uransa alkumetreillä Italiassa 1948. Hän antoi paikallisille teatterintekijöille taidonnäytteen kuuluisasta *miimisestä paikallaan kävelystä* jonka oli oppinut Étienne Decrouxilta ja Jean- Louis Barraultilta Pariisissa. Lecoq sai ihailevia katseita osakseen ja Cantarello niminen näyttelijä nousi ylös ja sanoi: ”Che bello! Che bello! Ma dove va? eli minun suomentamanani Hienoa! Hienoa! Mutta mihin olet matkalla? Lecoqille tämä tapahtuma säilyi symbolina oivalluksesta, jonka mukaan miimi itsessään, irrallisena ja yksinään ei johtaisi mihinkään. (Lecoq 1987)

Opintojeni alkumetreillä Pariisissa kirjoitin päiväkirjaani turhautuneena ”En ymmärrä tätä puolivillaista pantomiimi- näyttelemistyyliä!” Turhautuminen johtui lähinnä siitä että minun teatteritaustani ei nojannut miimiseen perinteeseen edes himpun vertaa, enkä ollut koskaan edes nähnyt miimistä esitystä. En pitänyt miimistä ilmaisua uskottavana, se oli mielestäni lapsuuteen kuuluvaa mukamas- puuhastelua. Vasta kuukausien jälkeen aloin ymmärtää että liikeanalyysituntien miimiset harjoitukset eivät tähänneet pantomiiminäyttelemistyylin kehittämiseen saati siihen, että minusta pitäisi valmistua miimi-artisti. Rentouduin hieman. Miimin käytön pedagogiset mahdollisuudet avautuivat minulle pikku hiljaa opintojen myötä.

Lecoq-pedagogiikassa miimin käyttö kuuluu olennaisena osana teatteriopetukseen, vaikka koulussa ei opeteta miimiä itsenäisenä taidelajinaan. Miimiä, kuten naamioita, käytetään teatterin oppimisen välineenä *liikeanalyysissä*.

Le Mime d'action on Lecoqin käyttämä nimitys liikeanalyysitunneilla käytettävästä miimisestä harjoituksesta, missä fyysiselle ihmiselle toiminnalle etsitään mahdollisimman ekonominen toimintatapa. Harjoituksissa käytetään perinteisten ammatinedustajien kuten lautturin, teurastajan tai urheilijoiden toimintoja. Myös esineiden käsittelyä tutkitaan; teen juontia ja oven tai matkalaukun avaamista. Aluksi liikettä observoidaan, sitten se toistetaan niin kuin se on, ilman tyylyttelyä. Liike analysoidaan pilkkomalla toiminto osiin ja osasista puhdistetaan esiin oleellinen. Osaset laitetaan takaisin yhteen ja liikesarjaa toistetaan ilman

psykologisointia, mahdollisimman ekonomisesti. Lopulta kun liikesarja on sisäistetty, pyritään pääsemään eroon miimin jäykästä muodosta; liikettä vuoroin isonnetaan, vuoroin pienennetään äärimmilleen, jotta löydetään liikkeen draamallinen sisältö ja teatterillinen transformaatio voi alkaa. (Lecoq 1997)

Opinnäytetyöni pedagogisen jakson opetussuunnitelmaan ei sisältynyt lainkaan pantomiimiharjoituksia, sillä Lost Persons Area ei tulisi olemaan pantomiimiesitys. Emme myöskään suunnitelleet käyttävämme miimistä *tarpeistoa* naamioiden kanssa, sillä esityksessä käytettävät ekspressiiviset naamiot kaipasivat kaikessa realistisuudessaan konkreettisia esineitä ympärilleen. Käytännössä kuitenkin teetimme Daviden kanssa improvisaatioharjoituksia, joihin sisältyi piilo-oletus myös pantomiimin perusteiden hallinnasta. Kantapään kautta tajusin että olisimme voineet välttää turhautumisia käymällä läpi edes muutaman tunnin pantomiimin teknisiä perusteita, ennen näyttelijäntyöllisesti vaativimpia improvisaatioharjoituksia. Käytin miimiä lähinnä työkaluna liikeartikulaatioita opettaessani tai kun tutkimme roolienvälisiä tilallisia jännitteitä. Miimi oli myös oivallinen apuväline, kun käsitelimme fokuksen suuntaamista *kiintopisteen* avulla.

Fix- point. Pantomiimitaiteilija tekee näkymätöntä näkyväksi ja luo illuusioita esineistä, paikasta ja ajasta virtuoosimaisella kehonkäytöllään. Olennaisena osana liikkeen hallintaa on myös *liikkumattomuuden* hallinta. Näyttelijäntyön opetuksessa pantomiimia voidaan käyttää keinona tutkia mm. kiintopistettä, eli fix-pointtia. Suunnatakseen katsojan huomion johonkin tiettyyn näkymättömään esineeseen, vaikkapa edessään olevaan pöytään, on näyttelijän ensin määriteltävä pöytä liikkeellään. Jotta pöytä pysyisi olemassa, on näyttelijän pidettävä se elossa luomalla siihen kiintopiste. Kaikki liike mikä tapahtuu, tapahtuu kiintopisteen ympärillä ja tekee sen, eli tässä tapauksessa pöydän, näkyväksi. Näyttelijä voi esimerkiksi kumartua ottamaan jotakin pöydän alta, mutta samaan aikaan hänen on toisella kädellään määriteltävä pöydän pinta, joka ei saa laskeutua näyttelijän kumartuessa. Liikkeen keskellä oleva liikkumaton piste kerää huomion itseensä, ja näin näyttelijä voi ohjata katsojan katseen fokusta. Paradoksaalisesti tämä liikkumaton piste saa myös sen ympärillä olevan liikkeen näkyväksi, sillä liike määrittyy suhteessa liikkumattomuuteen. Kiintopisteen määrittely tuli vastaan myös seuraavassa harjoituksessa jota teetin työryhmälle.

Je vais prendre, je prends. Tämä liikkeen *artikulaatioharjoitus* on ollut minulle yksi esimerkki siitä miten tietyt harjoitukset elävät ja niistä voi aueta ajan mittaan uusia puolia. Tein harjoitusta monet vuodet vain artikulaatioon itsetarkoituksellisesti keskittyen, vasta nyt kirjoitusvaiheessa pohdin tietoisemmin syitä *miksi* näyttelijän pitäisi artikuloida toimintaansa? Se että näyttelijä harjaannuttaa liikeartikulaatiota edesauttaa *tietoista* toimintaa lavalla. Artikuloitu liike auttaa toiminnan suuntaamisessa, jotta näyttelijä voi kuljettaa katsojan fokusta ja saa läpi halutun viestin haluttuun aikaan.

Käyn seuraavaksi läpi harjoituksen vaiheet, jotta lukija saisi kuvan miten esitystilanteessa yksinkertaisen toiminnan taakse saattaa kätkeytyä monivaiheinen ja tietoinen liikeanalyysi. Näyttelijä seisoo leveähkössä ns. samuraiasennossa, polvet koukussa. Käsivarret ovat kannateltuna ja hieman irti kehosta.

- 1) Ensin määritellään suunta mihin tuleva toiminta kohdistuu. Tässä harjoituksessa kuvitellaan että tilassa, näyttelijän edessä noin metrin päässä vasemmalla leijuu vertikaaliasennossa oleva kepakko: *pää* käännetään kohti keppiä.
 - 2) Sen jälkeen koko keho määrittää tahdon suunnan: otetaan vas. jalalla askel kohti keppiä ja nojataan koko keholla kohti.
 - 3) Määritellään tahdon kohde: käsi ojentuu ja ottaa kiinni imaginaarisesta kepestä.
 - 4) Fokusta alleviivataan pitämällä tilallinen kiintopiste kepeissä ja nyt otetaan myös oikealla jalalla askel kohti keppiä.
 - 5) Kepakolla tehdään toiminto: tässä harjoituksessa kepillä lyödään ja liike pysäytetään tarkasti alas ja vasemmalle.
 - 6) Pää indikoi seuraavan toiminnon suunnan, uusi kepakko houkuttaa nyt oikealla etuviistossa.
 - 7) Oikea jalka ottaa askeleen ja koko keho nojaa kohti
 - 8) Käsi ojentuu ja ottaa kepeistä otteen. (Vanha kepakko on yhä vas. kädessä ja jäänyt fix-pointtiin. Keho on jännittynyt uuden ja vanhan välille)
 - 9) Pää indikoi vanhan kepin toisesta kädestä ja päästää siitä otteen.
 - 10) Keho ottaa askeleen uutta keppiä kohti, uuden kepin pysyessä fix-pointissa.
- Liikesarja jatkuu alkaen alusta.

Tätä artikulaatiotekniikkaa, aivan kuin kaikkia Lecoq- pedagogiikan harjoitteita, voi käyttää hyväksi yhtä hyvin naamionäyttelijä kuin ilmaisullisesti toisessa ääripäässä oleva elokuvanäyttelijäkin. Harjoitus itsessään on liioitellun kaavamainen, jotta treenivaiheessa näkisimme ja keskittyisimme olennaiseen liikesarjan dynamiikkaan. Käytännön näyttelijäntyössä sitä pitää luonnollisesti soveltaa sopivaksi roolihahmolle ja ilmaisuvälineelle.

Mimodynamiikka. Tässä miimin lajissa tutkitaan elämän ilmiöitä niiden mimodynaamisista lähtökohdista, mikä tarkoittaa sitä että näyttelijä yrittää kehollistaa elementtien, materiaalien tai vaikkapa tunteiden liikelaatuja eli tapaa liikkua ja olla tilassa. Toisin kuin pantomiimissa mimodynamiikassa ei pyritä *kuvittamaan* ilmiöitä, esimerkiksi tekemällä käsillä tulta muistuttavia eleitä, vaan siinä etsitään kokonaisvaltaista liikettä ja näyttelijä ikään kuin *on* ilmiö.

Lecoqin mukaan miimiseltä näyttelijältä vaaditaan tarkkaa ihmisten ja luonnon observointia: eleiden, asentojen ja liikkeiden tarkkailusta on hyötyä näyttelijän oman taiteen ilmaisussa. Ensin toistetaan ympäröivää maailmaa niin kuin se todellisuudessa on ja lopulta oma visio siitä esitetään yleisölle. Näyttelijä saa taidoillaan katsojan näkemään sen mikä on näkymätöntä. Harjoitellessaan tekemään esimerkiksi merta miimisesti ei riitä että piirtää aaltoja ilmaan käsillään, vaan näyttelijän tulee ensin etsiä merelle tyypillinen rytmi ja antaa meren tulla eläväksi itsessään ja lopulta tulla itse mereksi. Meren rytmi, jonka näyttelijä on luonut harjoituksessa, kuuluu emotionaalisesti hänelle itselleen ja saa aikaan tunteita ja ideoita. Seuraavassa vaiheessa näyttelijä toistaa liikkeen, mutta edeten nyt toiselle tasolle: meren dynamiikkaa ilmaistaan nyt antamalla liikkeelle tarkempi muoto. Fyysisiä vaikutelmia muokataan ja valintoja tehdään. Näyttelijä luo toisenlaisen meren, oman tyyliinsä mukaisen, meren jossa on läsnä jotakin joka kuuluu hänelle itselleen. Edellisessä esimerkissä ilmaisuvälineeksi valittiin liike, mutta se olisi voinut yhtä hyvin olla piirustus, musiikkia tai puhetta. Kaikkien taiteiden pohjalla on miimi. (Lecoq 2006)

Alun abstraktin liiketutkimuksen jälkeen, kun näyttelijä on herätellyt keho- ja tilatietoisuuttaan erilaisista liikelaaduista, mimodynaaminen osaaminen voidaan ottaa avuksi kohtausharjoituksiin ja roolinrakennukseen. Tukipilariksi voidaan esimerkiksi ottaa vesi

elementti. Veden liikelaadulle tyypillinen horisontaalisuus, jatkuvuus ja aaltoilevuus voivat toimia lähtökohtana roolihahmon tavalle liikkua tilassa, ajatella ja puhua. Elementteistä saa myös käyttökelpoista rakennusmateriaalia eri tunnetilojen ilmaisulle. Varsinkin kokonaamioilla näytellessä on itsestään selvää että puhe ja kasvoihin rajoittuva tunteen ilmaisu on korvattava ilmaisuvoimaisella kehonkäytöllä. Mimodynaaminen lähestymistapa roolinrakennukseen on hyödyllinen muodonmuutoksen väline teatterikäsitksessä, missä tavoitellaan illuusioita siitä että esiintyjä on joku muu kuin oma itsensä.

Lecoq -koulussa koko ensimmäinen vuosi käytettiin ilmiöiden keholliseen tutkimiseen. Pariisissa kävimme elementtien lisäksi läpi, materiaaleja, eläimiä, värejä, taideteoksia, sanoja, runoja ja lopulta tunteita. Lisäksi L.E.M –liikelaboratoriossa tutkimme edellä mainittuja asioita liikunnan lisäksi muovailemalla, piirtämällä ja rakentamalla.

Opinnäytetyössäni ehdimme käydä mimodynaamisesti läpi vain elementit, joitakin materiaaleja ja tunteita. Tunteita alettiin tutkia tosin vasta esityksen harjoitusjaksolla. Tärkeintä oli tutustuttaa Tanja ja Johanna mimodynamiikan perusideaan, ja siihen miten sitä voi hyödyntää roolinrakennuksessa. Aluksi tutkimme miten erilaiset elementit liikkuvat. Miten liikkuu tuli, maa, ilma tai vesi. Mikä ero niiden liikelaadussa on? Pyrimme analysoimaan liikkeen suuntaa, muotoa, rytmiä, säännönmukaisuutta ja painoa. Teimme harjoituksia aluksi ilman naamioita ja myöhemmin neutraalinaamioilla.

1.2 Tietoinen tilankäyttö

Teatteriesityksessä tapahtuvan liikkeen ei pitäisi jäädä vain teknisen toiminnan tasolle, vaan kaiken liikkeen tulisi olla *perusteltua*. Liikkeen voi perustella kolmella eri tavalla. Lecoq käyttää esimerkkitoimintona näyttelijän käden nostoa. Näyttelijän liike on perusteltua jos hän tekee sen:

osoittaakseen/ indikoidakseen: näyttelijä nostaa kätensä halutessaan *osoittaa* jotakin.

tehdäkseen toiminnan: käsi nostetaan jotta yletytään *ottamaan* esine hyllyltä

ilmaistaakseen mielentilan: käsi nousee *sisäisestä* tunneimpulssista eli liikkeellä on sisäinen motivaatio. Lecoq rinnastaa nämä kolme liikkeen motivaatiota kolmeen eri teatterin lajiin.

Osoittava viittaa pantomiimiin, toiminta commedia dell'arten ja viimeinen vie meidät kohti draamaa. (Lecoq1997)

Korostin opetuksessani että kaikki liike mitä tekisimme lavalla, tulisi olla tietoista ja että näyttelijöinä meidän tulisi olla myös tietoisia liikkeen vaikutuksesta ympärillä olevaan tilaan. Liikkeen tilallista reaktiota voisi verrata äänen tuottaman kaikuun. Liike, aivan kuin ääni, ei jumitu siihen pisteeseen missä se tuotetaan, vaan sillä on tilallisia seuraamuksia. Näillä tilallisilla seuraamuksilla on taas ilmaisullisia ja tarinankerronnallisia seuraamuksia. Fyysisessä roolinrakennuksessa esimerkiksi ei riitä että irvistellään ja vaihdellaan hassuja asentoja, vaan on oltava tietoinen miten näyttelijän muuttunut kehonasento vaikuttaa roolihahmon tilankäyttöön ja mitä tämä tilankäyttö taas kertoo hahmon suhtautumisesta ympäröivään esitysmailmaan.

Neuf attitudes. Yhdeksän asentoa on harjoitus, missä tutkitaan tilankäytön mahdollisuuksia eri asentojen avulla. Harjoitus tehdään mahdollisimman ekonomisesti paikallaan seisten ja asentoja vaihdetaan vain painonsiirrolla ja yläkehon suuntaamisella. Asennot ovat dynaamisia, eli näennäisestä paikallaolostaan huolimatta, ne pitävät liikettä sisällään.

Asento on pysähtynyt hetki, jonka voisi sijoittaa ennen tai jälkeen liikettä tai johonkin toiminnan käännekohtaan. Kun liike vie äärimilleen, niin löydetään asento. (Lecoq 1997)

Attitude sana eli asento, ei rajoitu tarkoittamaan vain fyysistä asentoa, vaan se pitää sisällään myös mielen asennon merkityksen. Suomenkielessä sitä varten on oma sanansa, asenne. Kehonasenoilla viestimme siis myös psykologisesta suhtautumisestamme ympäröivään todellisuuteen. Näyttelijälle, missä tyylilajissa tahansa, on tärkeätä tehdä tätä tietoisesti. Harjoitustilanteessa dynaamisen asennon avulla näyttelijä havainnollistaa kehonsa ja ympäröivän tilan välille syntyvän jännitteen.

Aluksi opettelimme asentosarjan ulkoa ja testailimme sitä eri hengitysrytmeillä. Teimme myös harjoituksia, missä kävellään tai juostaan tilassa ja reagoidaan äänimerkkiin salamannopeasti pysähtymällä ja valitsemalla yksi asento jolla osoittaa miten *reagoida* kehollisesti ääneen.

Pousser tirer. Lecoq tuli miimisien (le mime d'action) tutkimusten jälkeen siihen tulokseen että kaikki ihmisen elinaikanaan tekemä toiminta määrittyy kahden perustoiminnon välille; *työntö* ja *veto*. Ihminen joko työntää tai vetää, on työnnettävänä tai vedettävänä. Nämä toiminnat voidaan tehdä horisontaalasti, vertikaalasti tai diagonaalisti. (Lecoq 1997)

Tilallista jännitettä ja sitä kautta draamallisia jännitteitä voi tutkia näiden kahden vastakkaisen tapahtuman avulla. Aluksi teimme työryhmän kanssa työntämis- ja vetämistoimintoja, niin että analysoimme missä järjestyksessä keho osallistuu toimintaan kun se tehdään oikeasti. Analysoinnin jälkeen teimme miimisesti erilaisia harjoitteita yksin tai ryhmänä. Sen jälkeen tarkkailimme toistemme kävelytyylejä ja pyysin kiinnittämään huomiota siihen millainen suhde heidän kehonkäyttöönsä on ympäröivään tilaan. Saako kävelijästä vaikutelman että tila työntää häntä, vai esimerkiksi että hän työntää itseään tilan läpi. Seuraavaksi pyrimme vaihtelevaan tietoisesti ja liioitellen erilaisia etenemisiä ja työntö- veto variaatioita. Teatterin ulkopuolella ja vielä korostetummin teatterissa päätelemme ihmisen kehonkäytöstä tiedostamatta tai tietoisesti, henkilöä tuntematta, millainen suhde hänellä on itseensä, ihmisiin jotka ovat hänen ympärillään tai ylipäätään millainen elämänasenne hänellä on. Yksi kävelee vastahakoisesti, kuin joku vetäisi häntä tilan läpi, toinen etenee päämäärätietoisesti vaikuttelun antaen, työntäen tilaa edessään.

Siirsimme työntämisen tai vetämisen aiheuttaman jännitteen myös kahden näyttelijän väliseen liikkumiseen tilassa ja saimme ensimäistä siitä miten visualisoida roolihahmojen välinen lataantunut tila. Tässä harjoituksessa tuli näkyviin myös se miten tärkeätä roolienvälisen jännitteen näkyväksi tekemiselle on näyttelijän oman kehon jännitteen taso. Kuinka paljon näyttelijän kehon tulee olla ns. kannateltu, jotta fokus pysyy kahden roolin *välisessä* jännitteessä eikä putoa näyttelijän siviilikehon problematiikkaan?

Sette niveau de tension. Tutkimme jännitteitä myös toisella klassikkoharjoituksella, jossa käydään läpi kehollisten *jännitteiden tasoa* liikkumalla tilassa eri jänniteasteikolla nollasta *seitsemään*. Kummassakin ääripäässä on liikkumattomuus. Nolla jännitteessä näyttelijä makaa reporankona rentoutuneena kykenemättä liikkumaan, numero seitsemässä taas esim. pelästymisen aiheuttaa maksimaalisen jännityksen ja sataprosenttisen liikkumattomuuden kehossa. Harjoituksella voidaan kysyä mm. missä vaiheessa alkaa näyttelijäntyölle tarvittava

minimijännite tai millaisia jännitteen tasoja sisältyy erilaisiin teatterin tyyllilajeihin? Tästä harjoituksesta löytynee niin monta versiota kuin tekijää: testasimme työryhmän kanssa harjoitusta kolmella eri tavalla: Ensimmäinen versio oli Pariisissa oppimani, toinen oli Daviden Belgiassa oppima ja kolmas Norman Taylorin versio.

Tångeberg-Grisching kiteyttää *seitsemän jännitteen taso*- harjoituksen tarkoituksen siihen että sen avulla voi oppia, että näyttelijän energia ei ole vain jotakin abstraktia, vaan sillä on yhteys tavoitteisiin ja asenteisiin. Tångebergin version (joka taas on peräisin Lecoqilta ja kehittynyt Trestle Mask Companyn ja hänen itsensä myötä) tarkkaan kuvaukseen ja harjoituksesta johdettuun improvisaatioon voi tutustua hänen opinnäytetyössään. (Tångeberg-Grisching 2005, 61)

Hengitys. Kaikissa teknisissä harjoituksissa on erittäin tärkeätä ottaa hengitys osaksi liikettä. Aluksi harjoitus saatetaan kahlata läpi niin, ettei hengityksellä ja liikkeellä ole mitään tekemistä toistensa kanssa, tai vielä pahempaa niin keskittyneesti, että unohdetaan paikka paikoin hengittää kokonaan. Näyttelijän hengittämisvaikeudet paljastuvat, ainakin minulle, siten että liikettä katsoessa on myös vaikea hengittää. Ilman orgaanista hengitystä tekniset harjoitukset jäävät konemaiseksi. Väitän että näyttelijälle ei sen vuoksi voi kehittyä syvällistä ymmärrystä liikkeen synnystä, mikä näkyy siinä, ettei harjoitusta osata integroida osaksi käytännön näyttelijäntyötä. Kehon- ja tilankäytöstään tietoinen näyttelijä on tietoinen myös hengityksen vaikutuksesta liikkeeseen. On aivan eri tarina reagoida vastaanäyttelijän esittämään roolihahmoon ulos-kuin sisäänhengityksellä.

1.3 Naamion käytöstä.

Minulle naamiot ovat samaan aikaan portti konkretiaan ja abstraktiin, lihaan ja henkeen, pyhään ja pahaan. Näillä ääripäillä haluan leikkiä myös koulutus- ja harjoitustilanteessa, sekä ennen kaikkea esityksissä. Väitän että näyttelijöiden *suhtautuminen* naamioihin näkyy harjoitusilmapiirissä. Olen huomannut että opettaessani neutraalinaamioilla ilmapiiri on usein keskittynyt ja varsin juhlava, miltei pyhä. Erilaisten naamioilajien myötä, lähemmäksi esittävää toimintaa mentäessä esitysambyntin ja lavaenergioiden tulee luonnollisesti muuttua eri teatterityylilajien mukaan.

Ennen kuin aloitimme naamiotyöskentelyn, kävin läpi muutamia yleisiä naamioiden käsittelyyn liittyviä asioita. Naamioihin voi suhtautua hyvin eri tavoin, minä peräänkuulutan sitä että naamioita ei käsitellä miten sattuu, vaan tietyllä kunnioituksella. Tunneillani on jokaisen oma asia mitä kunnioittaa, naamion voi ajatella työkaveriksi tai jos menee liian mystiseksi niin voi ajatella vaikka että kunnioittaa köyhän opettajan arvokasta työvälinettä. Säilytän naamioita matkalaukuissa, hyvin pakattuna, ja esille otettaessa asetan ne kankaan päälle. Toivon, että naamioita ei käytön jälkeen jätetä lojumaan minne sattuu, vaan että ne palautetaan kankaalle. Tähän, aivan kuin siihen että naamioita ei viskata nenä edellä pöydälle, ei tarvitse liittää sen enempää hugabugaa, kuin että näin naamiot säilyvät paremmassa kunnossa. Minulla on ollut monia erilaisia naamio- opettajia, jotka kukin ovat suhtautuneet omalla tavallaan naamioihin. Kokemukseni mukaan opettajilla, joilla on kytkentöjä itämaisiin naamiokulttuureihin, naamioihin liittyy selkeästi kunnioittavampi ote. Tapaamani Commedia dell'arte perinteen edustajat taas suhtautuvat naamioihin varsin esineellisesti. Naamio on työväline ja siinä kaikki. Viime kesänä olin Ranskassa tekemässä commedia dell'arte esitystä italialaisen tutorin johdolla, joka *heitti* nahkanaamionsa matkalaukkuun kuin vanhan pesäpalloräpsän! Ryimme vieressä Daviden kanssa hermostuneesti.

Myös Pariisin koulussa naamioiden ympäriltä pyrittiin riisumaan kaikki mystisyys. Lecoq kirjoittaa että oppilaiden omatekemiä naamioita testatessa, mistä lie *mystisestä* keskittymisestä ei ole mitään hyötyä, vaan naamio pitää saada liikkeeseen. Kuitenkin seuraavassa kappaleessa, kun kyse on ekspressiivisistä naamioista, hän ohjastaa naamion laittajia tuntemaan sen mistä naamio on syntynyt, mikä on sen perusta ja miten se resonoi sinussa. (Lecoq 1997)

Illuusio naamiohahmosta. Toinen naamionkäsittelyyn liittyvä asia minkä otin esille, liittyy illuusion luomiseen. Naamioiteatterissa tavoitellaan illuusioita siitä, että naamiotyyppi on kokonainen, elävä olento, eikä vain naamioita kantava näyttelijä. Pyrimme välttämään toimintoja, jotka muistuttavat katsojaa naamion esineluonteesta: naamio laitetaan päälle selkä yleisöön päin tai sermin takana, naamioita ei kosketa tai kokonaamion takaa ei puhuta. Harjoitustilanteissa, missä ei aina ole mahdollisuutta laittaa naamioita päälle sermin takana, otimme käyttöön yksinkertaisen ”rituaalin”. Käännetään selkä yleisöön, katsotaan naamioita, tehdään naamion ehdottama kehollinen muutos ja laitetaan naamio päähän

sisäänhengityksellä. Näyttelijän kääntyessä kohti yleisöä, hän on jo muuttunut ja luo vaikutelman että naamio ja näyttelijän keho muodostavat kokonaisen tyypin. Sama koskee naamion pois ottamista: Toiminta lopetetaan, käännetään pois yleisöstä ja uloshengityksellä otetaan naamio pois ja palautetaan näyttelijän siviilikeho. Naamioon tutustumisvaiheessa koen että pienikin ”rituaali” auttaa näyttelijää tekemään tietoisesti eron oman siviiliminänsä ja roolihahmonsa välillä ja konkretisoimaan sen kehollisesti. Itse esitystilanteessa, kiireisissä vaihdoissa naamion laittoon ei välttämättä ole aikaa kuin muutama sekunti, joten näyttelijän tulee tässä tilanteessa tuntea naamionsa läpikotaisin ja kyetä supernopeaan muodonmuutokseen. Lost Persons Areassa meitä oli neljä näyttelijää ja kuusitoista naamiohahmoa; aika esityslavalla oli miltei pysähtynyt, mutta kulisseissa kävi kauhea suhina, kun näyttelijät vaihtoivat asuja ja naamioita.

Peili. Kun naamion laittaa ensimmäistä kertaa päällensä, moni etsii peiliä, saadakseen naamioista visuaalisen vahvistuksen aivoillensa. En käytä koulutustilanteessa peilejä, jotta oppilaalla olisi mahdollisuus tutustua naamion ehdottamaan keholliseen muodonmuutokseen syvällisemmin, sisäkautta. Peilin edessä alkaa helposti tehdä ulkokohtaisesti hassua kehoa, ja hahmot jäävät karrikatyyritasolle. Pyrimme ymmärtämään kinesteettisesti millaisen muutoksen naamio kehonkäytössämme vaatii ja mistä liike syntyy. Treenitilanteessa voidaan käyttää työparia ikään kuin peilinä. Toinen tekee, toinen katsoo, ja toiminnan jälkeen katsoja antaa muutosehdotuksia näyttelijälle. Yritän välttää palautteen antoa ns. lennossa, eli silloin kun toinen on naamion takana ja toiminnassa. Palaute on selkeämpi antaa ja ottaa vastaan, toiminnan jälkeen ja niin että näyttelijä on ottanut naamion pois. Siinä vaiheessa kun aloimme rakentaa Lost Person Area esitystä ja naamiohahmot olivat jo enemmän tai vähemmän kinesteettisessä muistissamme tuntui tarpeelliselta seistä myös peilin edessä rooliasuineen päivineen ja nähdä miltä se oma naamiohahmo näyttää. Parhain väline hahmonsa ulkopuoliseen tarkasteluun on kuitenkin videokamera, sillä katseluhetki on jo etäännytynyt toiminnan hetkestä.

1.4 Neutraalinaamio.

Tämä Lecoq- pedagogiikan keskeinen työväline on suunniteltu ennen kaikkea koulutuskäyttöön. Toimiva neutraalinaamio on symmetrinen ja ilmeeton, mutta samaan aikaan sen muoto kommunikoi ympäröivän tilan kanssa. Tällaisen naamion toteuttaminen edellyttää kuvanveistotaitoja. Vielä 1987 ilmestyneessä kirjassaan Lecoq väitti että kuka tahansa pystyisi tekemään neutraalinaamion ja että ideaali olisi että ennen neutraalinaamioharjoituksia jokainen tekisi itse oman naamionsa. Kymmenen vuotta myöhemmin hän kirjoittaa että toimiva neutraalinaamio on todella vaikea toteuttaa ja että koulussa käytetään Sartorin valmistamia nahkaisia naamioita. (Lecoq 1987; Lecoq 1997)

Neutraalinaamiotyöskentely on ensimmäinen askel kohti näyttelijältä vaadittavaa muodonmuutosta. Se edeltää kaikkea muuta näyttelijäntyötä ja sen tulisi olla läsnä kaikkien naamioiden pohjalla aina commedia dell'arten asti. Neutraalinaamio ei ole vielä esitysnaamio, joten sillä työskennellään niin sanotussa esidraamallisessa vaiheessa. Tässä draamaa edeltävässä vaiheessa ei ole menneisyyttä, konflikteja, tunteita, mielipiteitä, eikä roolihahmoa, eli kaikki kiinnostava odottaa vuoroaan. Neutraalinaamion kanssa vasta valmistellaan kehoa ja pyritään tekemään tietoinen ero oman siviilikehonkäytön ja lavalla tarvittavan näyttelijän kehon välillä.

Neutraalin kehon etsiminen näyttelijäntyön opetuksessa voidaan vertauksen vuoksi rinnastaa öljyvärimaalaukseen; kangas kannattaa pohjustaa valkoisella pohjamaalilla, jotta itse taideoksessa taiteilijan valitsemat värit pääsisivät oikeuksiinsa, ja ne toistuisivat haluttuina sävyinä. Neutraalinaamion avulla herätellään näyttelijän kehon- ja tilankäytön tietoisuutta, jotta myöhemmin tapahtuvassa roolinrakennusvaiheessa ilmaisullisesti merkityksellinen liike saisi puheenvuoron. Tavoitellessaan neutraalia liikettä näyttelijä tutustuu samalla siihen mikä tekee omasta ja kavereiden liikkeestä ei- neutraalia, eli persoonallista, sekä millaista viestiä luontaisesti kehollamme kerromme. Se mikä saa meidät ajattelemaan että joku liikkuu neutraalisti, on todella vaikea sanallisesti analysoida. Parhaiten oppii observoimalla muita ja analysoimalla sitä mikä vie *poispäin* neutraalista. Neutraalinaamion avulla pyritään karsimaan näyttelijän liikekielestä usein tiedostamattomia parasiittiliikkeitä, jotta myöhemmin roolihahmoa varten luotu liikemateriaali ei muistuttaisi läpikotaisin näyttelijän omaa

siviililiikettä. Jos näyttelijä liikkuu esitystilanteissa aina omana itsenään ja omine maneereineen, niin muutaman esityksen jälkeen voimme vain todeta että Veikkohan se siinä taas näyttölee naamari päässä. Maneerinäyttelemine ei ole pelkästään naamionäyttelijän kiros, yhtä lailla kuin neutraalinaamio ei ole pelkästään naamioteatterin työväline.

Observoidessa muita on helpompi nähdä milloin liike ei ole neutraalia ja hyvälaatuinen naamio on avainasemassa tässä havainnoimisessa. Naamion muoto toimii vertailupintana kehon ja ympäröivän tilan välillä ja saa ei- neutraalit liikkeet pomppaamaan havainnoitsijan silmille. Naamio antaa myös työrauhan ja auttaa fokuoimaan itse asiaan, eikä näyttelijän siviiliolemus ole tiellä. Itse harjoituksen tekijälle, naamion kantajalle, analysointi ei ole läheskään yhtä helppoa. Tekijöinä olemme liian kiinni subjektiivisessä aikakäsityksessämme ja aluksi ajan käsite voi myös vääristyä esiintymisjännityksen, suoriutumispaineiden tai oudon naamion takia. Itsestä voi tuntua että tehtävän tekemiseen kului ikuisuus, vaikka yleisöstä katsottuna näyttelijä kiirehti tekemisiään. Jo aivan yksinkertaisista toiminnoista riittää kiinnostavaa tutkittavaa. Jo pelkästään se, miten näyttelijä kääntyy yleisöön päin, on jokaisella näyttelijällä erilainen. Näyttelijä kääntyy omasta mielestään mahdollisimman neutraalilla tempolla, mutta observoijia naurattaa, sillä tempo on saattanut olla vaikka liian hidas suhteessa neutraaliin ja antaa vaikutelman jostain todella dramaattisesta tilanteesta. Näitä neutraalin poikkeamia on kiintoisaa nähdä, sillä niistä oppii kantapään kautta, miten jo tempolla voi johdattaa katsojan tiettyyn tyyliin.

Monesti näkee miten neutraalin kehon tavoittelu johtaa robottimaiseen liikkeeseen, ikään kuin toimittaisiin janalla kone- ihminen, ajatuksella että karsittaessa kaikki persoonallinen, tuloksena on kone. Neutraalinaamion kanssa voisi pikemminkin toimia janalla yksilöllinen – *universaali* ja sen mukaan naamio edustaisi neutraaliutta *ihmisyydessä*, eikä vain yksittäisessä ihmisessä. Kilpaileva metafora neutraali- käsitteelle on valkoinen valo, joka spektrin läpi heijastuessaan pitää kaikki värit sisällään. Voitaisiin etsiä liikettä joka pitää kaiken inhimillisen liikkeen sisällään ja miettiä mikä olisi kaikkien aikojen liike. Millainen on kaikkien aikojen kävely?

Näitä sinänsä mahdottomia neutraaliuden haasteita tutkimme opinnäytetyössänne naamioiden kanssa vain kolmen päivän ajan. Viisi edeltävää tapaamiskertaa olivat tosin jo valmistaneet

Tanjaa ja Johannaa neutraalinaamion kohtaamiseen, sillä kaikki tilallinen tutkiminen mitä olimme tehneet, oli pyritty tekemään kannatetulla, neutraalilla keholla. Osallistuin itsekin harjoituksiin, päiväkirjamerkintöjeni mukaan olin ”neutraalin tarpeessa”. Olimme vasta tilanneet naamiosarjan Sartorilta, joten tuntui juhlavalta ottaa naamiot esiin. Alun lyhyen historiikin jälkeen ryhmä kokeili miten naamiot istuvat ja tunnustelin Tanjan ja Johannan ensireaktioita naamioihin. Sen jälkeen lähdimme etsimään mahdollisimman neutraalia tapaa liikkua tilassa. Teimme yksinkertaisia arkisia toimintoja kuten seisominen, kävely ja istuminen. Meillä oli ensimmäisenä päivänä epäonnea harjoitustilan koon kanssa, mutta päätin uhmata tilan ahtautta ja pitäytyä suunnitelmissani. Naamiot tarvitsevat ympärilleen paljon tilaa, ja jo pelkästään observointi tuntui kiusalliselta, sillä emme voineet ottaa tarpeeksi etäisyyttä naamionäyttelijään.

Elementtimatka. Teetin neutraalinaamiolla mimodynaamisia harjoituksia joissa näyttelijä etenee eri elementtien ilmenemismuotojen läpi. Teimme improvisoitua, seitsemän vaiheen elementtimatkaa esimerkiksi lätäköstä valtameriin. Liikuimme abstraktissa vaiheessa, jossa naamio ei edusta ihmistä joka räpiköi vedessä ja on hukkuu kosken kuohuihin, vaan naamio *on* ja *liikkuu* kuin lätäkkö, puro, virta, vesiputous, koski, joki ja vihdoinkin, kaikkien aikojen valtameri. Elementtimatkalla näyttelijöiden tuli siis kehollistaa, ei pelkästään vesi-elementti, vaan myös veden eri temperamentteja, säilyttäen vedelle tyypilliset liikelainalaisuudet. Pyrimme siihen että vaikka näyttelijä ei välttämättä käytä fyysistä tilaa kuin muutaman metrin, hän luo vaikutelman siitä että naamio etenee tilassa. Tämä on yksi neutraalinaamion tärkeimpiä tavoitteita, eteneminen. Naamio kulkee eteenpäin, sillä on tahto edetä, se etenee vääjäämättä kuin elämä itse. Hyvälaatuinen naamio on tässä vaiheessa todella tärkeä työväline. Sen avulla paljastuu heti jos näyttelijä ns. putoaa omaan kehoonsa ja hukkuu liikkeeseensä. Liike jää silloin itsetarkoitukselliseksi ja katsoja ei näe muuta kuin naamiota kantavan näyttelijän joka heiluttelee raajojaan. Naamio haastaa näyttelijän olemaan suhteessa ympäröivään tilaan ja valjastamaan liikkeensä ilmaistavalle asialle.

Matkalaukustani löytyy myös Poppiuksen valmistamia neutraalinaamioita, joita kutsuisin mieluummin ilmeettömiksi naamioiksi. Käytännön kokemusten jälkeen Poppiuksen neutraalinaamiot, joita on monia eri versioita, eivät mitkään täytä neutraalinaamion *pedagogisia* kriteerejä. Poppiuksen naamiot muistuttavat ilmeettömiä ihmisiä ja niiden kanssa

toimiminen jää auttamatta inhimilliselle tasolle. Sartorin naamiot ovat askeleen abstraktimmalla tasolla, joten ne johdattavat näyttelijän helpommin esimerkiksi mimodynamiikan abstraktiin maailmaan.

Naamion tulisi olla hiukan isompi kuin ihmiskasvot ja mikä tärkeintä, sen ei saisi liimaantua aivan kiinni näyttelijän kasvoihin. Näyttelijän ja naamion välille pitää jäädä tilaa. Ja juuri se tila antaa *tilaa* näyttelijäntyölle. (Lecoq 1997)

1.5 Larvaire-naamio

Neutraalinaamion jälkeen siirryimme toisiin koulutusnaamioihin, eli kesällä valmistamiimme larvaire-naamioihin. Osallistuin itsekin koeajoon. Naamiot herättivät heti voimakkaan kiintymisreaktion ja annoimme niille hellittelynimiä kuin mitkään hurahaneet koiranomistajat. Laitoin kuusi naamioita tuoleille eri puolille huonetta ja pidimme naamiomessut. Kaikki sai rauhassa kierrellä, kokeilla ja tutustua. Johannan päiväkirjamerkintöjen mukaan oli vaihtelun vuoksi mukavaa että ohjeita ei annettu aluksi liikaa ja sai rauhassa tutustua ja etsiä itse. Neutraalinaamion jälkeen oudon kehon etsintä tuntui vapauttavalta.

Larvaire- naamiot ovat Lecoq- pedagogiikan apuvälineitä muotolähtöisessä liikkeen tutkimisessa. Naamioiden vaatima ei- yksityiskohtainen, mutta väistämättömän muutoksen läpikäynyt kehonkieli haastaa näyttelijän mielikuvitusta. Lecoq käytti naamioita kahdella eri tavalla: toisessa tutkittiin naamion ehdottamaa outoa ja eläimellistä kehonkäyttöä ja toisessa taas arkitilanteiden muuttamista naamiotyylilajiin karrikatyyrimaisten sarjakuvahahmojen avulla. (Lecoq 1997)

Elin aika. Larvairit ovat jo askeleen lähempänä esityksenaamioita. Itse asiassa niitä voi käyttää esityksissä, tosin niiden ilmaisumahdollisuudet ovat rajoittuneempia kuin ekspressiivisillä naamioilla ja siten myös niiden ”elinaika” on lyhyempi. Niin kauan kun näyttelijä pystyy luomaan naamion kanssa illuusion että he ovat yhtä, naamion voisi sanoa olevan elossa. Joskus yhden dominoivan virneen omaava heikkolaatuinen naamio, voi toimia, mutta sen elinaika kestää korkeintaan lavan poikki kulkemisen ajan. Tällaiseen naamionkäyttöön olen

törmännyt usein esityksissä, joissa naamioille on annettu vain symboliarvo. Larvairenaamioilla voidaan jo tehdä lyhyitä kohtauksia ja illuusio elävästä naamiohahmosta säilyy suhteellisen pitkään. Mitä monimutkaisempia inhimillisiä tunteita tai tarinoita kohti mennään, sitä enemmän vaaditaan naamion (ja luonnollisesti myös näyttelijän) ilmaisuvoimalta, jotta tämä pysyisi elossa. Ajatusleikkiä ja elinaikavertailuja voi jatkaa janalla jonka toisessa päässä on abstrakti naamio, esimerkiksi neliö, ja toisessa ääripäässä on ihmiskasvoja muistuttava, mutta voimakkaasti liioiteltu ekspressiivinen naamio.

Naamiotestailujen jälkeen aloimme etsiä kehoa ja tapaa liikkua, joka ei ollut ihmisen, eikä puhtaasti eläimen, vaan pikemminkin jonkun olion siltä väliltä. Naamion muoto toimi inspiraationa *oudolle* ja *eläimelliselle* liikkeelle. Pyrimme rikkomaan ihmiselle tyypillistä vertikaalia kehonasentoa ja rassaamaan mielikuvitusta miten muuten voisimme toimia. Jos kädet eivät ole kädet mitä ne ovat, jos tyypillä on perässään dinosauruksen häntä, miten se vaikuttaa tilankäyttöön? Toisessa vaiheessa teimme jo vähän *inhimillisempiä*, hieman sarjakuvamaisia tyyppejä. Nyt etsimme naamion muodosta vihjeitä liikelaadulle kuten pyöreä, terävä tai kulmikas. Lisäsimme kerta kerralta myös muita fyysisen roolinrakennuksen rakennuspalikoita, mitä olimme aiemmin käyneet läpi. Testasimme naamiohahmoja yksinkertaisissa improvisoiduissa kohtauksissa. Huomasin että kahteen omatekemään naamioon sain heti kättelyssä tuntuman, mutta joidenkin kanssa vaikutti siltä, ettei keho suostuisi ymmärtämään naamion ehdottamaa muutosehdotusta.

Alun perin larvaire-naamiot tehtiin koulutusnaamioiksi opinnäyteprojektin pedagogiseen vaiheeseen ja ideoimme että niitä voisi korkeintaan käyttää esityksen sisäänheittäjinä aulassa. Tietoisuus siitä että larvaire- nimi tarkoittaa esi-isää vaikutti ehkä siihen että naamiot päätyivät lopulta myös itse esitykseen, sillä käsittelimme vanhuutta ja kuolemaa. Larvaire-hahmoista tulikin sisäänheittäjiä tuonpuoleiseen. Kun kyseessä oli esi-isät, valitsimme larvaireille varsin *inhimillisen* liikkumistavan eläimellisen ja oudon sijaan.

Yleisökontakti. Larvaire-naamioiden kanssa tuli hyvin selvästi tarve käydä läpi naamiotekninen kuittaamiskäsite. Kuittaaminen on tärkeä osa yleisökontaktia. Yleisökontaktilla en tarkoita sitä että naamiotyypin pitäisi pysyä välttämättä samassa reaaliajassa ja paikassa kuin yleisö. Tyytilajimme ei vaatisi että näyttelijä ottaa kontaktia

yleisöön vilkuttelemalla tai osallistuttamalla katsojia esitystoimintaan, vaan tulisimme tavoittelemaan illuusiota siitä, että esitysmaailma ei ole sama kuin fyysinen esityspaikka. Emme myöskään tavoittelisi *neljännen seinän* vaikutelmaa, missä näyttelijät touhuavat keskenään aivan kuin yleisöä ei olisi. Sellaistakin naamioteatteria olen nähnyt. Lost Persons Areassa tulisimme käyttämään ns. kuittaustekniikkaa, missä näyttelijä toiminnan jälkeen kääntää pään yleisöön ja ikään kuin kuittaa toiminnan yleisölle. Mitä tämä kuittaaminen sitten tarkoittaa? En saa kiinni mistä suomenkielinen sana kuitata on tullut sanavarastooni, en osaa myöskään jäljittää mistä tekniikan olen oppinut, epäilen että Pierre Gaulier'in klovnikurssilta 1996. Kuittaamis-tekniikkaa on todella vaikea sanallistaa. Parhaiten sen ymmärtää, kun saa seurata naamiokohtausta. Italialainen commedia dell'arte opettajani Carlo Boso sanoo, että yleisöä ei kiinnosta mitä puolinaamiotyyppi *sanoo*, vaan se miten vastaanäyttelijä *reagoi* siihen. Tähän liittyy myös hierarkkinen käsite, jossa dominoiva tyyppi toimii ja dominoitu tyyppi reagoi. Tätä ajatusta voisi mielestäni soveltaa myös sanattomaan tarinankerrontaan, niin että kuittaaminen on naamiotyyppin tapa näyttää reaktionsa yleisölle.

Jatkan kuittaamiskäsitteen määrittelyä eteenpäin. Minulle henkilökohtaisesti käy katsojana niin että jos lavalle tulee naamiotyyppi joka ei katso yleisöön, se ei ole vielä elossa minulle, vai pitäisikö sanoa että minua ei ole vielä otettu mukaan katsojana. Naamion *katseella* tarkoitan tässä tapauksessa sitä, että näyttelijä kääntää vain *päänsä* kohti yleisöä. Vasta kun näyttelijä kuittaa hahmonsä toiminnan tarjoamalla naamionsa heijastuspinnaksi, minä katsojana vastaanotan naamion toiminnan. Kuittaus voi olla siis hetki, jolloin *yleisöllä* on aikaa reagoida naamiohahmon toimintaan. Leikittelen myös ajatuksella että kuittaamisen aikana näyttelijä luo yläpuolelleen puhekuplan, jonka katsoja täyttää itse. Jos näyttelijä pitää naamiota kokoajan yleisöön päin, ehdin analysoida sen läpikotaisin ja muistaa että naamio on vain esine näyttelijän yllä. Illuusio naamiohahmosta häviää ja naamio kuolee. Opinnäytetyöni esitysvaiheen ohjaava opettaja Norman Taylor muistutti, että kuittaus, aivan kuin mikään muukaan tekninen asia, ei saa olla liian systemaattista, sillä silloin tekniikka paistaa läpi.

1.6 Ekspressiivinen naamio

Ekspressiivisyys, eli ilmaisevuus on toimivan teatterinaamion kriteeri. Hyvälaatuinen naamio antaa osaavalle näyttelijälle mahdollisuuden luoda naamiohahmo, joka voi ilmaista useita erilaisia tunnetiloja. Naamionvalmistajalta kysytään taitoa sisällyttää muotoiluun nämä tunteiden aihiot ja mennä pidemmälle kuin yksi dominoiva virne.

Ilmaisun alkulähteelle. Ekspressiiviset kokonaamiot asettavat näyttelijäntyölle koko joukon sanattoman tarinankerronnan haasteita. Kun sanat karsitaan pois, luonnollinen reaktio on että näyttelijä pyrkii korvaamaan *sanat* eleillä. Meitä kiinnosti enemmänkin se miten tulla ymmärretyksi ja kertoa tarinaa ilman sanoja, kuitenkin niin että yleisölle ei tulisi oloa että *sanat* puuttuvat. Sanojen elehtiminen ei siis riittäisi. Meidän tuli sukeltaa ilmaisullisesti *esi-verbaaliselle* kommunikaation alueelle, ilmaisun alkulähteelle. Mimodynaamiset harjoitteet olivat johdattaneet työryhmäämme jo siihen suuntaan, tosin abstraktilla tasolla. Opittu ilmaisumuoto oli otettava nyt käyttöön inhimillisissä tarinoissa ja realististen naamiohahmojen *välillä*. Vaativinta tässä tyyllilajissa onkin sanaton *dialogi*. Kahden naamiohahmon välinen kommunikointi menee helposti sanojen viittomiseksi ja yhtäaikaisen liikkeen tekemiseksi. Avainasemassa on fokuksen suuntaaminen kun lavalla pyörii useampi naamiotyyppi. Näyttelijän pitää tietää milloin fokus on hänellä ja sanottavansa ”sanottuaan”, eli toimintansa tehtyään, hänen pitää osata *lopettaa* toimintansa selkeästi, jotta seuraava näyttelijä saa ”puheenvuoron”. Fokus on hyvä antaa toiselle, eli johdattaa katsojan katsetta esimerkiksi pään liikkeellä ja jäädä sitten stilliin, jolloin yleisö ymmärtää että nyt saa rauhassa seurata sen toisen touhuja. Tässä vaiheessa viimeistään näyttelijän on ymmärrettävä että kaikki liike on oltava perusteltua ja että meidän on kysyttävä alin omaan itseltämme mitä *katsoja* voi lukea toiminnastamme.

Moottorin vaihto- harjoitus. Lämmittelymielessä kävimme ensin läpi ilman naamioita erilaisia kävelytyylejä, ja menimme pikku hiljaa kohti moottorin vaihto- kävelyä. Olimme käyttäneet moottori- ideaa kehonkäytön muuntumisen välineenä jo larvaire-naamioiden yhteydessä, mutta nyt kehitimme sitä kohti tunteiden ilmaisua. Moottori- kävelyllä tarkoitetaan sitä että näyttelijä valitsee tietoisesti joko polvet, lantion, rinnan tai pään liikkeensä aloittajaksi. Mikäli näyttelijä kävelee tilassa ikään kuin joku vetäisi häntä polvista,

voidaan sanoa että hahmolla on moottori polvissa. Tämä on yksinkertaisin, vaan ei yksiselitteisin, fyysinen roolinrakennuspalikka mitä näyttelijä voi käyttää. Jokaiseen moottoriin liittyy eri tarinan mahdollisuus jo itsessään, niihin voi sisällyttää eri ikäkausia, tunteita ja elämänasenteita.

Moottorin vaihto- harjoituksessa yhdistyy moottori-idea ja liikeartikulaatio:

1. alkuasento (moottori selkeästi näkyvissä)
2. pää artikuloi kävelyn suunnan
3. eteneminen tilassa moottorin mukaisesti
4. täydellinen pysähtyminen (moottori säilyy samana)
5. pää indikoi uuden suunnan
6. näyttelijä (tai pikemminkin hänen esittämänsä moottorityyppi) reagoi näkemäänsä vaihtamalla moottorin johonkin muualle
7. uudella moottorilla eteneminen näkemäänsä kohti tai poispäin.

Testailimme vapaamuotoisesti useita naamioita ja lopuksi teimme yksinkertaisia naamio-improvisaatioita, lähinnä hahmojen esittelymielessä. Nyt meillä oli rakennusmateriaalina moottorit, elementit, naamion muodot ja eläimet. Tässä vaiheessa työkieli ja työkalut olivat jo niin hyvin hanskassa, että naamiohahmon rakennusohjeiksi riitti huvittava sisäpiirin koodikieli:

” Try this time that in the beginning she has the motor in the knees and tension is number five and when she goes to the level B she changes the motor in to the chest.”

Toisena ekspressiivisten naamioiden päivänä halusin jo edetä harppauksin ja tehdä lopulliset naamiovalinnat. Onneksi muu työryhmä pisti hanttiin ja jatkoimme vapaata naamiohahmojen etsimistä, mikä olikin viisasta. Teimme mm. naamioimprovisaatioita missä kaikki käyttivät samaa naamiota. Oli huikeata nähdä miten samasta naamioista huolimatta naamiohahmot olivat aivan erilaisia. Teimme myös ratkiriemukkaita esittelykierroksia, missä syöksyttiin nopeasti lavalle ilman sen kummempia valmistautumatta ja toinen naamio hahmo tuli heti perään, ilman palautteen antoa välissä. Kysyin työryhmältä kannattaisiko naamioityöskentely itse asiassa aloittaa tällaisella vapaalla versiolla. Heidän vastauksensa oli että ei. Vaativan

pohjatyön aikana tekniikka menee selkärankaan ja takaa sen että tekninen puoli ei katoa myöhemmin edes irrottelussa.

Edeltävä pohjatyö miimin ja koulutusnaamioiden avulla oli tehnyt tehtävänsä: päiväkirjamerkintöjeni mukaan Johanna ja Tanja pystyivät luomaan helposti naamioiden ehdottamia uusia kehoja ja heillä oli jo selvästi tarve edetä esityksellisempään suuntaan. Pedagoginen jakso alkoi olla loppuillaan ja olin tietoinen siitä että emme olleet ehtineet käydä kaikkea naamionäyttelemisen perusteisiin liittyvää materiaalia läpi, niin kuin olin suunnitellut. Meillä oli kuitenkin tiedossa joululoman jälkeinen pitkä esityksen harjoitusvaihe, joten sen suurempaan paniikkiin ei ollut aihetta.

Tunteiden kehollistaminen tilassa. (tietokoneeni hylkii suomeksi luulemaani sanaa kehollistaminen ja ehdottaa korjaukseksi *keholaistaminen*, *keholoistaminen* tai *kehoalistaminen*, varsin inhimillinen suhtautuminen kehollisuuteen.) Tulevassa esityksessä me näyttelijät joutuisimme ilmaisemaan naamiotyyppien läpikäymiä tunnetiloja ilman että voisimme ottaa tukea sanallisesta informaatiosta, äänenkäytöstä tai kasvojen ilmeistä. Joulun jälkeen jatkoimme liikkeen tilallista tutkimista mimodynamiikan avulla, tällä kertaa kysymällä *miten eri tunteet liikkuvat?*

Kävimme ensin läpi tunteiden liikelatuja ja liikkeen sijoittumista tilaan aivan kuten olimme tehneet elementtien kanssa. Lopuksi testasimme naamioimprovisaatioiden avulla onnistuuko näyttelijä välittämään naamiohahmonsa tunnetilan yleisölle. Sanomattakin on selvää että näyttelijän henkilökohtaisilla tunteilla ei pitkälle pötkitä, tosin ei niitä voi aina välttääkään. Joidenkin esityksien aikana huomasin, että vaikka olin tekemässä varsin teknistä näyttelijäntyötä, niin tunteita ilmaistessa *hengityksen* ollessa synkronoitu liikkeen kanssa, saatoin eläytyä voimakkaasti roolihahmoni traagiseen muistoon, liikuttua ja itkeä tirauttaa naamion takana. Tähän vaikutti paljon myös äänimaailma, valot ja yleisön aistiminen. Oma tunnekuuhu naamion takana ei välttämättä paranna näyttelijäntyötä, se on pikemminkin todella häiritsevää: naamion takaa näkyvyys on huono ilman kyöneleitäkin, lisäksi hiki ja räkä pitävät lateksinaamion takaisen kosteusprosentin jo riittävän haastavana. Kerran läpimenossa naamio tosin pelasti minut harvinaislaatuselta ”putoamiselta”; sain infernaalisen,

kontrolloimattoman naurukohtauksen naamion takana sillä en muistanut kulkureittejäni ja eksyin. Ulospäin se näkyi vain esittämäni vanhuksen alzheimermaisena hortoiluna.

Ekspressiivisten naamioiden kanssa korostuu ajatus siitä että liike itsessään ei ole tärkeä, eli emme tavoittelisi täydellistä liikkeen virtuositeettia, emmekä liikkeen tuottamaa mielihyvää näyttelijälle, vaan pikemminkin valjastaisimme liikkeen kulloisellekin ilmaistavalle asialle. Tässä kohtaa huomaan että *oma* käsitykseni fyysisestä teatterista on vuosien aikana muuttunut. Termi *fyysinen teatteri* on niin epämääräinen että sen sisään voidaan laittaa jos jonkinlaista jumppaa. Harrastajateatteriaikoinani olin tekevinäni fyysistä teatteria heti kun vain oma adrenaliinini nousi ja sain sitä kautta psykofyysinen elämyksen. Lecoq kokemuksistani johtuen nykyään joko välttelen termiä kokonaan tai liitän siihen jonkinlaisen eteenpäin menemisen vaateen ja alistan fyysisen toiminnan esityksen palvelukseen.

Liike on fyysinen ilmentymä jollekin muuten näkymättömälle ja abstraktille asialle esityksessä. Tärkeää on tehdä näkyväksi roolihahmon sisäiset liikkeet; tunteet ja ajatukset ja näin siis tehdä näkyväksi roolihahmo, ei näyttelijää. Esimerkiksi *commedia dell'arte* teatterimuodossa *naamiotyyppi* voi täysin uskottavasti käyttää takaperin voltia ilmaistakseen säikähdyksensä ilman että päähuomio menee *esiintyjän* akrobaattisten taitojen ihailuun.

2. ESITYSMATERIAALIN KERUU

Pedagogiseen vaiheeseen liittyi näyttelijäntyön teknisten tavoitteiden lisäksi esityksen sisältöön liittyvät tavoitteet. Esityksentekoprosessin alussa katselin ympäristöäni korostuneesti vanhuus aiheesta käsin. Tartuin vanhuksille suunnattuihin aikakauslehtiin, kahmin aiheeseen liittyviä kirjoja ja elokuvia, tunsin magneetin lailla vetoa mummoihin kaupungilla ja löysin itseni itkeskelemästä metropysäkillä vanhusten yksinäisyydestä ja itsemurhista kertovan mainoskampanjajulisteen edestä. Kirjoitin työpäiväkirjaani erilaisia aiheeseen liittyviä listoja mm. esityksellisistä ideoista, vanhuksiin liittyvistä muistoista, havainnoista ja vanhuuteen liittyvistä esineistä. Jopa äidin mökkiverhojen hauraus kuului

selvästi teemaan, samoin löytämäni sudenkorenon siipi. Aivoriihi oli käynnissä yötä päivää. Varsinaisien pedagogisten tuntien aikana materiaalinkeruu oli suunnitelmallisempaa.

Kuvakollaasi. Ensimmäisien tapaamisemme aikana keskustelimme vapaasti vanhuudesta, mitä se edustaa ja mikä siinä kiehtoo tai pelottaa. Kävimme läpi kokemuksia ja muistoja mihin liittyy vanhoja ihmisiä. Mielikuvituksen kirittäjäksi otin esiin pinon aiheeseen liittyviä valokuvakirjoja. Selasimme kirjoja ja jokainen valitsi kymmenisen kuvaa mitkä pysäyttivät ja kirvoittivat mielikuvitustamme. Kukin esitteli kuvansa ja selitti miksi oli sen valinnut. Kirjasin muutamalla sanalla ylös kunkin lausahduksia valitsemistaan kuvista. Tämä materiaalinkeruunvaihe oli mielestäni suunnattoman kiinnostava, sillä siinä liikuttiin vielä niin alitajuisella ja abstraktilla tasolla. Tässä muutamia esimerkkejä muistiinpanoistani:

Tanja: *Lapsena jo vanha. Asento nuoren, käsi paljastaa vanhaksi. Miesmäiset naiset. Liike kuvassa, muut ovat paikoillaan; ihan kuin eri ulottuvuudessa. Kuin kuolema itse, hullu. Mummo joka osasi viheltää lintujen kanssa.*

Johanna: *Kuolleessa lapsessa on jotakin vanhaa. Vanhukset ja eläimet, mummolla oli puhuva lintu. Poliittiset rintamerkit loppuun asti; eka reaktio: ”oo voi raukkaa” ja sitten:” fuck en edes puhuisi sen kanssa.” Jonkun tumma läsnäolo. Kalevala, viisas, vahva; yhteiskunnan arkkityypit. Hänen kasvonsa! Ajattele jos sinun täytyisi kulkea ympäriinsä tuon näköisenä.*

Davide: *Silminnäkijänä kuolemalle, kuoleman ystävä. Yhdessä, mutta yksin. Rukous, sisäänpäin. Rauha, kaunis, ilmava. Kulkue, pyhä saattue. Esi-isät. Pienet asiat voivat olla isoja. Isoisäni oli voinut mennä katsomaan, eroottinen uni pysyy mielessä lopunelämäänsä.*

Soile: *Tapaaminen hautausmaalla; suhde kuolemaan varmasti muuttuu kun on haudannut suurimman osan kavereistaan. Kuolema kävelee rannalla. Vanhukset, seksi ja rakkaus. Toimintaa: pilkkiminen. Kaksi erilaista tilaa; odotushuone ja elämä. Sairaus, intimitetin ja kunnian menetys, esineeksi tuleminen. Porvarit, kuin lintuja. Vanha roikkuva vaate.*

Kopioin valitut kuvat ja seuraavalla tapaamiskerralla ne levitettiin pöydälle isoksi visuaaliseksi virikemereksi. Seinälle kiinnitettiin parin metrin pituinen voimapaperiarkki. Katselimme pöydällä olevaa kuvamerta ja annoimme sen vaikuttaa. Kiinnitimme paperiarkille kuvan kerrallaan.. Toivoin, ettei kuvia läväytettäisi paperille yhdentekevästi umpimähkään, vaan jokainen kuva jonka valitsimme, olisi merkityksellinen. Meidän tulisi harkita kuvan suhdetta muihin kuviin, sekä kiinnityspaperiin. Voisimme laittaa joko uuden kuvan tai vaihtaa vanhan kuvan paikkaa. Myöhemmin muutin tehtävänantoa niin, että vain omien kuvien paikkaa saisi vaihtaa, sillä toisen laittamaan kuvaan kajoaminen vaikutti siltä kuin olisi mennyt ronkkimaan toisen ajatuksia, että ei noin saa ajatella. Korostin tehtävänannossa hiljaisuutta, sillä halusin poistaa turhat selittelyt ja toisten manipuloimisen sanoilla. Hiljaisuus antaa tilaa alitajunnalle. Jo varsin alkuvaiheessa totesimme että olisi hyvä lopettaa siinä vaiheessa missä kuvia ei ollut liikaa ja niillä oli tilaa kommunikoida keskenään ja luoda jännite tyhjän paperin kanssa. Tämä on hieno havainto ryhmältä, jonka tavoitteena on tukea tarinankerrontaa tilankäytöllä. Teimme kuitenkin päätöksen että kaikki kuvat laitetaan ja suljemme silmämme tältä tilatungokselta. Lopulta paperi pursusi yli reunojensa. Olimme hämmästyneitä siitä miten kuvat loivat omaa dramaturgiaansa. Ilman sanallista päätöstä olimme tehneet teemallisia ryhmittelyjä ja löysimme vanhuusaiheesta uusia alateemoja kuten vastakohtaisuus, kuoleman läsnäolo ja sen oleminen todistajana elämälle. Kaikilla tuntui olevan jokin sisäinen suuntavaisto, mihin asiat sijoittuvat paperilla.

En muista mistä kuvakollaasi-idea alun perin lähti. Luultavasti tarkoituksena oli yksinkertaisesti vain koota visuaalista virikeaineistoa. Loppujen lopuksi kollaasin rakentamisesta muodostui lähes rituaalinomainen tapahtuma, jonka vaikutus säilyi koko projektin ajan. Ripustimme kuvakollaasin aina kulloisenkin harjoittelutilamme seinälle ja käytimme sitä mm. sadutuksen innoittajana.

Sadutus. Olin vasta osallistunut pedagogiikanlaitoksella Helga- Maria Kinnusen Taiteellinen työprosessi- kurssille, jossa tutustuimme sadutustekniikkaan. Siinä yksi parista kertoo tarinaa vapaavalintaisesta aiheesta ja toinen kirjaa sen sanatarkasti ylös. Tarinan loputtua kirjaaja lukee tekstin ääneen ja kysyy haluaako kertoja muuttaa, poistaa tai lisätä jotakin. Tekstin alkuun kirjataan kertojan nimi ja päiväys, sekä kuka kirjasi tarinan. Innostuin valtavasti

tekniikasta ja otin sen heti testikäyttöön opetuksessani, sukulaisvierailuilla ja opinnäytetyössäni. Aikataulullisesti ajatellen olin suunnitellut että sadutusta tehtäisiin vain ensimmäisellä kerralla, jotta saisimme alkusysäyksen aiheeseen. Ensimmäisen kerran jälkeen päätimme kuitenkin jatkaa sadutuksia kerran viikossa koko pedagogisen jakson ajan, senkin uhalla että se söisi aikaa näyttelijäntyön tunneilta. Kirjasimme tarinat vihkoon ja kotona kirjoitimme ne puhtaaksi. Suomenkieliset sadutukset käänsimme englanniksi. Muokkasimme tekniikkaa omiin materiaalinkeruutarkoituksiimme ja liitimme tarinankerrontaan ennalta määrätty aiheet. Istuimme kuvakollaasin edessä ja tarinoimme. Aiheelle sai ottaa halutessaan tukea kollaasista, toisinaan taas yksi ennalta valittu kuva toimi innoittajana koko ryhmälle. Aiheina oli esim. Salaisuus, Kun minä olen vanha tai Kuolema. Sadutuksesta virinneet henkilöt, tarinat ja paikat, sekä toisinaan tarinoiden pienet yksityiskohdat antoivat ideoita ja virikkeitä tuleviin improvisaatioihin. Sadutus- tekniikka oli loistava apuväline kollektiivisen alitajuntamme möyhentämiseen.

Pienenä sivukritiikkinä sanoisin että tekniikan suomenkielinen nimi on mielestäni rajoittava. Satu- sana johdattelee kertomaan lapsille suunnattuja fiktiivisiä tarinoita ja lisäksi se kuulostaa siltä, että kirjoittaja olisi nyhtämässä satua irti kertojasta. Ehdottaisin sadutus nimityksen tilalle sanaa *tarinointi*. Se on mielestäni tilavampi käsite; jättäen avoimeksi kertojan iän ja tarinan luonteen.

Päiväkirja. Pedagogisen jakson alussa jaoin kaikille treenivihkot, joihin pyysin kirjaamaan vaiheen aikana nousseita ajatuksia. Kerroin että suunnitelmissani oli käyttää heidän tekstejään lopputyöni kirjallisessa osiossa. Käytimme vihkoa myös sadutuksessa. Näin jälkepäin voin nähdä kaksikin syytä, miksi treenivihkot palvelivat minua heikosti aineistomateriaalilähteenä. Ensinnäkin, minun olisi pitänyt asettaa muutamia kysymyksiä kirjoituksen avuksi, sillä treenipäiväkirjan kirjoittaminen menee helposti harjoitusten kirjaamiseksi, ilman sen enempää pohtimista. Toiseksi, kirjoitukseen olisi pitänyt varata *aikaa* harjoitusten sisältä ja luoda kirjoittamisesta ja tunnin analysoimisesta yhteinen rutiini. Daviden ja minun välinen päiväkirjailu toimi myös kriittisellä tasolla: annoimme palautetta toisillemme tehtävänannoista ja harjoitusten etenemisestä. Omista kirjoituksistani Daviden vihkoon näen että olen toisinaan ollut suorastaan ylläriakentava palautteessani, vaikka todellisuudessa teki mieli kirkua ja sadatella sivun täydeltä. Pidin koko prosessin ajan myös harjoituspäiväkirjaa

tekemisistäni, mikä on ollut avuksi tässä kirjoitusvaiheessa. Lisäksi pidän erillistä kirjaa kirjoitusprosessin etenemisestä.

3. YHTEINEN KIELI

Pedagogisen jakson yksi tavoitteista oli yhteisen teatterikielen löytäminen. Teimme töitä ensimmäistä kertaa ryhmänä, joten luonnollisesti jouduimme aloittamaan kieliopin alkeista. Jo pelkästään työkielen määrittäminen osoittautui alussa hankalaksi. Kommunikoimme englanniksi, sillä Davide ei puhu suomea lainkaan ja Johannalla on kanadansuomalaisena vahvempi englanti kuin suomi. Englannin ei pitänyt tuottaa minulle minkäänlaisia ongelmia, mutta kun suunnittelin ja kommunikoin Daviden kanssa ranskaksi, englanti tuntui opetustilanteessa yhtäkkiä oudon kömpelöltä. Ensin ajattelin kirkkaasti ranskaksi, sitten käänsin ajatuksen pääläelleen suomeksi ja lopulta änkytin sen ulos samealla englannilla. Onneksi emme aloittaneet suoraan esityksen kasaamisesta, se olisi ollut pidempi ja kivuliaampi tie. Pedagogisen jakson aikana meidän tuli myös Daviden kanssa avata tiettyä sanastoa ja käsitteistöä Tanjalle ja Johannalle, sillä käytimme vahvaa työslangia Lecoq-taustastamme johtuen.

4. OPPIMISKOKEMUKSEN ÄÄRELLÄ OPETTAJA

Luonnollisestikaan ei ole olemassa mitään kaikenkattavaa naamionäyttelijäntyylin opetussisältöä mikä kaadetaan oppilaan niskaan ja hop, naamionäyttelijä syntyy kahdessa kuukaudessa. Pelkästään minimivaatimukset täyttävien perusvalmiuksien kehittäminen vie vuosia, saati että erikoistuisi johonkin tiettyyn naamioteatterityylilajiin kuten commedia dell'arte. Lost Persons Area esitystä ei tehty minkään olemassa olevan naamioteatteritradition mukaan, vaan olimme luomassa omaa teatterikieltä, joten koko naamioteatteriopetuspaketin

määrittelemisenkin oli varsin omavaltaista. Jälkikäteen ajatellen opetussisältö oli kattava, ja ehkä liiankin kunnianhimoinen.

Ryhmäytyminen. Se että pedagogisessa vaiheessa emme keskittyneet ainoastaan naamionäyttelemisen perusteisiin vaan loimme myös materiaalia tulevaan esitykseen, edesauttoi ryhmäyttämistä ja sitoutti meidät henkilökohtaisella tavalla esityksentekoprosessiin.

Jälkiviisaana totean että valo- ja äänisuunnittelijan olisi ollut hyvä olla mukana jo pedagogisessa vaiheessa, ei pelkästään ryhmäytymisen vuoksi, vaan päästäkseen hajulle naamioteatterin lainalaisuuksista ja luonnollisesti ollakseen osana esityks maailman luomista. Valo- ja äänimaailma ovat tärkeässä osassa sanattomassa tarinankerronnassa, joten se että Johanna ja Marko tulivat mukaan vasta esityksen harjoitusvaiheessa osoittaa suurta ajattelemattomuutta meiltä projektin suunnittelijoilta. En väitä että kahdessa viikossa oppisi tuntemaan työryhmän läpikotaisin, mutta ainakin syntyisi jonkinlainen kollektiivinen kieli ja maailma, ennen kuin sukelletaan esityksen teon jo itsessään monimutkaiseen maailmaan.

Roolikummajainen. Olin tekemässä ensimmäistä kertaa esitystä, jonka prosessissa minulla olisi myös pedagoginen rooli. Pedagogisella jaksolla minun tuli määritellä käsitykseni opettajuudesta täysin uudestaan. Lähinnä laajentaa sitä työryhmiin, joissa itse olen mukana esiintyjänä. Alkukankeuden jälkeen otin roolini enemmänkin harjoitusten vetäjänä kuin opettajana. Puhuessani opettajan roolista tarkoitan oman itseni määrittymistä suhteessa opetettaviin. Olen opettanut ryhmiä, jotka ovat tehneet töitä jo aiemmin yhdessä, tai jotka ovat ryhmäytyneet siinä opetukseni myötä. Opettajana en ole koskaan tuntenut kuuluvani varsinaisesti samaan ryhmään kuin oppilaat, vaan paikkani on ollut ikään kuin piirin ulkopuolella, joskus lähempänä ryhmän reunaa, joskus kauempana. Nyt olin jakomielisessä tilanteessa: vanhasta tottumuksesta pysyttelin piirin ulkopuolella, mutta samaan aikaan minun tulisi ryhmäytyä Tanjan, Johannan ja Daviden kanssa ja olla siis piirin sisällä. Pikkuhiljaa mielsin roolini ennemminkin harjoitusten vetäjäksi, mikä tuntui tässä ryhmässä luontevalta, sillä olimme matkalla kohti esityksen harjoitusvaihetta, jossa tarkoituksena oli, että kukin vuorollaan ottaa vetovastuun aiheeseen liittyvästä alkulämmittelystä tuoden ryhmätyöhön omaa erikoisosaamistaan. Pienen ryhmäkoon vuoksi jouduin välillä osallistumaan itsekin

harjoituksiin. Toisinaan osallistuin siksi että tunsin tarvetta kerrata joitakin harjoituksia. Suurimmaksi osaksi maltoin pysyä opettajan lestissäni ja tehtävissä ulkopuolella, observoida ja antaa palautetta.

Ajatusten kypsymistä. Lecoq- pedagogiikalle tyypillistä oli että kouluaikana meille teetettiin tehtäviä ja opimme niistä tekemällä, yrityksen ja erehdyksen kautta. Harjoitusten taustoja ja tarkoituksia ei selitetty puhki ja opettajat sanoivat vain että joitakin asioita ymmärtää vasta vuosien jälkeen. Toisinaan tämä turhautti tiedonnälkääni. Alan pikku hiljaa ymmärtämään mitä Lecoq tarkoitti sillä että hänen koulunsa oli oppilaiden koulu. Hän ei halunnut välittää oppilailleen valmiiksi pureskeltua tietoa, vaan antoi heidän itse hoitaa jauhamisen. Olen prosessoinut nyt kuuden vuoden ajan oppimaani ja kehittänyt omaa taiteellista ja pedagogista ajattelua tietoisesti Lecoq- pedagogiikasta käsin. Viimeaikoina olen huomannut että opetustilanteissa minulla on ollut valtava tarve *selittää* opettamaani, mikä kieli siitä että opinnäytetyön kirjallinen vaihe tuli tarpeeseen.

Pedagogisella jaksolla huomasin, että tietyt harjoitukset, joita olin itse Lecoq- kouluaikana tehnyt, olivat vuosien kuluessa muhineet ja saaneet uusia ulottuvuuksia. Koulussa kaikki oppivat harjoituksen kuoret yhtäaikaaisesti, mutta matka harjoituksen ytimeen kestää eri ihmisillä eri ajan, riippuen heidän senhetkisestä tasosta ja tarpeistaan. Vaikuttaa siltä että jotkut aiheet ja klassikkoharjoitukset, esimerkiksi neutraalinaamio, seitsemän jännitteen tasoa ja yhdeksän asentoa, jatkavat omaa elämäänsä. Nyt opettaessani, opin niistä joka kerta jotakin uutta. Juuri kun luulen oppineeni tehtävän ja se alkaa vaikuttaa hyvinkin konkreettiselta, siitä aukeaa uusia, abstrakteja tasoja. Mitä enemmän niistä opin, sitä vaikeampi niitä on tyhjentävästi selittää.

Pedagogisten opintojeni aikana Teakissa olen joutunut punnitsemaan myös oman teatterikäsitykseni muutoksia: Teatterimatkan aloitus Suomessa oli ajoittunut jälki-Turkkalaiseen maastoon ja ilman että tiesin Turkan metodeista mitään, olin harrastajateatteriaikoinani varmuuden vuoksi aina kyynel silmässä ja punnersin PERKELEESTI. Tämän tunnerypemisen jälkeen tuntui huojentavalta kuulla Pariisin koulussa ajatuksesta että näyttelijän ja naamion välillä oleva *tila* olisi ensisijaisen tärkeää näyttelijän työssä. Se antoi minulle henkilökohtaisesti tervetulleen välimatkan omiin tunteisiini, ja herätti

minut tajuamaan että en kapua lavalle tuntemaan tarinoita, vaan *kertomaan* niitä. Neutraalinaamion avulla etsin ensimmäistä kertaa yhteyttä yleisöön.

Tulkitsen Lecoqin ajatuksen siten että neutraalin naamion ja kasvojen välinen tila symboloi sitä välimatkaa mikä näyttelijällä on suhteessa rooliinsa. Jatkan ajatusleikkiä eteenpäin ja huomaan että siinä kulminoituu myös tämänhetkinen näyttelijäkäsitykseni.

Kolmen kehotilan malli. Opetustilanteissa olen joskus piirtänyt sanallisen selvityksen tueksi kolmikerroksisen ukkelin, mutta tässä tutkielmassa sen korvaa kolmeen osaan jaettu ympyrä, joka tulisi mieltää ihmiseksi ylhäältäpäin katsottuna. Tarkoitukseni on havainnoida näyttelijän kolmea erilaista kehotilaa: siviilikeho, neutraali näyttelijän keho ja roolihahmon keho.

Siviilikeholla tarkoitan sitä kehoa joka kantaa eletyn elämän kokemukset ja muistot, tunteet ja logiikan. Se on persoonallinen, intiimi ja oma. Siviilikeho reagoi lakkaamatta sisäisiin ja ulkoisiin impulsseihin sen jännitetaso vaihtelee enemmän tai vähemmän tiedostamatta sohvaperunasta stressipesäkkeeksi.

Neutraali näyttelijän kehotila on siviilihenkilön ja roolihahmon välillä oleva turvakaistale, ei kenenkään maa. Neutraaliuden periaatteiden mukaan sitä ehkä pitäisi kutsua universaaliksi, jokamiehen maaksi. Neutraali kehotila on näyttelijän työkehon perustila. Se on esidraamallinen, tyyne ja eteenpäin suuntautunut. Se on ekonominen, ergonominen, valmiina toimimaan ja reagoimaan. Neutraalikeho on tietoinen tilankäytöstä ja sen jännite on vakio.

Roolihahmon keho on tietoisesti rakennettu neutraalin kehon päälle, eikä se näin ollen nojaa suoraan siviilikehoon. Roolihahmon keho kantaa ja ilmaisee sille keksittyjä *fiktiivisiä* muistoja, tunteita ja logiikkaa. Jännitetaso vaihtelee tietoisesti fiktiivisen tilanteen mukaan, koskaan putoamatta kuitenkaan neutraalikehon jännitetasoa alemmaksi.

Mallissani eri kehotiloille ei rakenneta läpäisemättömiä muureja, vaan rajat ovat hengittäviä ja mikä tärkeintä ne tulisi olla tietoisia. Siviilikehon kokemukset ja tunteet suodattuvat neutraalikehon kautta roolihahmon maailmaan ja päinvastoin. Oleellista on että kumpikaan ei ota ylivaltaa toisesta. Väitän että ilman neutraalikaistaletta joko roolihahmo tai siviilikeho imevät toisensa kuiviin. Mikäli taas rajat ovat läpäisemättömät eli näyttelijä estää täydellisesti reitin omiin tunnekokemuksiinsa, näyttelemisen ei ole uskottavaa vaan jää teeskentelyn tasolle.

III ESITYKSEN HARJOITUSVAIHE

Lost Persons Area- esityksen varsinainen harjoituskausi alkoi tammikuussa 2006 ja kesti noin kuusi viikkoa. Harjoittelimme keskimäärin kuusi tuntia päivässä. Emme olleet ehtineet käydä pedagogisessa vaiheessa läpi kaikkea naamionäyttelemiseen liittyvää perustekniikkaa, joten opetus jatkui vielä esityksen harjoituskaudella, nyt alkulämmittelynä. Harjoitusjaksolla Tanja ja Johanna ottivat myös vetovastuuta alkulämmittelyjen tai muuten esitystä eteenpäin vievien harjoitusten vetämisestä. Oli mielenkiintoista tutkia näyttelijäntyöllisiä asioita esim. Johannan esittelemien Meyerholdin Biomekaniikka harjoitusten kautta, tai Tanjan selkeästi

tanssimaailmasta tulevien harjoitteiden, kuten Laban- tekniikkaan perustuvan liikeanalyysin avulla. Luonnollisesti saimme vasta pienen raapaisun näistäkin lähestymistavoista, joten sitä suuremmalla syyllä toivon että yhteistyömme jatkuu tulevaisuudessa.

1 RYHMÄTYÖ

Esityksen harjoitusvaiheessa työskentelimme Lecoq- teatterikouluajoilta tutulla ryhmätyömenetelmällä, ilman varsinaista ohjaajaa. Tämä johtui siitä että halusimme Daviden kanssa myös esiintyä. Pahimmillaan tällä työtavalla ei synny kuin eripuraa ja kaaosta, mutta parhaimmillaan ryhmä on enemmän kuin osiensa summa ja tulos on huikea esimerkki kollektiivisesta luovuudesta. Meidän oli jotain siltä väliltä. Aivan puhtasoppisen demokraattinen ei yhteistyömme ollut, sillä minun ja Daviden kontolla oli selkeästi aihepiirin ja esityskielen valinta, sekä projektin suunnittelu ja kokonaisvastuu.

Käytännössä työskentely ilman ulkopuolista ohjaajaa tarkoitti sitä että kuka tahansa työryhmästä, joka ei ollut kohtauksessa näyttelemässä, toimi ohjaajana. Niissä kohtauksissa, joissa olimme kaikki lavalla, asiat mutkistuivat. Video toimi tässä tapauksessa oivallisena apuna. Mitä lähemmäksi lopullista esitystä tultiin, sitä todennäköisemmin ääni- tai valosuunnittelija nakitettiin katsomoon. Viikko ennen ensi-iltaa esitysvaiheen ohjaava opettaja, Norman Taylor, tuli pelastavana enkelinä ulkopuoliseksi silmäpariksi ja neuvonantajaksi. Norman on toiminut liikeanalyysin opettajana Lecoq koulussa Pariisissa kahdenkymmenen vuoden ajan ja vuodesta 2000 hän on toiminut freelancerina ympäri maailmaa, säännöllisesti mm. Helsingissä Stadiassa. Minulla on ollut tilaisuus olla hänen oppilaanaan Italiassa ja seurata hänen opetustaan täällä Suomessa. Se että Norman tuli hätiin viikkoa ennen ensi-iltaa oli loistava ajoitus. Esitys oli kasassa ja viimeistä viilausta vailla. Norman antoi meille konkreettisia fyysisiä parannusehdotuksia, jotka miltei kaikki liittyivät rytmiin ja artikulaatioon. Aivan kaikkia muutosehdotuksia emme ottaneet käytäntöön, varsinkin jos ne veivät meitä liikaa koomiseen suuntaan. Työryhmälle oli syntynyt pitkän prosessin aikana jo vahva kuva esityksen ambientista, joten meillä oli tarve puolustaa sitä. Viimeisen harjoitusviikon aikana saimme myös tervetullutta palautetta Taina Mäki-Isolta ja Erik Söderblomilta.

2 ESITYSDRAMATURGIAN RAKENTAMINEN

Lost Person Area esityksestä ei ollut olemassa edes karkeaa dramaturgista runkoa kun aloitimme projektin. Meillä oli vain aihe, vanhuus. Alkuperäisen suunnitelman mukaan oli tarkoitus, että pitäisimme auki kaikki dramaturgiset mahdollisuudet vielä harjoitusvaiheen alussa. Joululomalla tulimme kuitenkin järkiimme ja teimme *päätöksiä*, jotta emme tulisi haaskaamaan treeniaikaa loputtomine vaihtoehtoinemme: Viidestätoista esitysmailman paikkavaihtoehdosta päädyimme terminaalihoitopaikkaan, viimeiselle etapille ennen kuolemaa. Määrittelimme myös esityksessä käytettävät fiktiiviset aikatasot: tämä hetki, menneisyys ja tuonpuoleinen. Sairaalamiljöo olisi keskiössä, konkreettinen kiinnekohta esitysmailman nykyhetkeen. Vaikutelma menneisyyden ja muistojen tapahtumapaikoista luotaisiin sairaalatalaan kehonkäytön sekä valo- ja äänimaailman selkeillä muutoksilla. Esitys päätettiin tapahtuvaksi yhden hitaasti kulkevan päivän ajan. Nämä päätökset kuulostavat nyt naurettavan pieniltä, mutta olimme todella huojentuneita jo niistä. Esityksemme syntyi pala palalta, ja naamiohahmojen improvisoinnin myötä. Olisi ollut outoa jos me olisimme päättäneet muiden luomien hahmojen kohtaloista yksin ja ennen kuin edes tunsimme hahmoja.

Pedagogisella jaksolla kuvakollaasisadutuksesta ja improvisaatioista virinneet tarinat ja hahmot, antoivat materiaalia improvisaatioihin ja dramaturgian. Kirjoitimme listoja teemoista, tapahtumapaikoista, henkilöistä tai vaikkapa avainasemassa olevista esineistä. Hahmotan maailmaa varsin kuvallisesti ja esityksen luomisprosessissa päässäni rullasikin kuvallinen käsikirjoitus. Kirkastaakseni ajatusmylläkkää tein itselleni sarjakuvamaisia piirroksia, joilla pyrin visualisoimaan jonkun idean ytimen tai kohtauksen rakenteen.

Harjoitusvaiheessa koko työryhmä osallistuisi esityksen sisällön ideointiin, mutta viimekädessä dramaturginen vastuu oli minulla ja Davidella. Käytännössä teimme niin, että päivisin improvisoimme työryhmän kanssa ja iltaisin kehitimme rakennetta eteenpäin. Näin jälkeenpäin tuntuu huimalta miten olemme uskaltaneet olla tyhjän päällä ja luottaa

lumipalloefektiin. Monesti kävikin niin että aloitimme improvisaation jostakin pienestä idean aiheesta, vaikkapa Hugo Simbergin maalauksen innoittamana. Kokeilimme aiheesta erilaisia versioita ja toimivimmasta ideasta rakentui kohtauksen raamit, joista taas syntyi tuhat uutta idea ja niin edettiin.

Omien ideoiden esittely, testaamisen vaatimus, puolustaminen ja monesti myös hylkäämisen hyväksyminen teki treenitilanteista usein kiihkeän taistelukentän, jossa välillä oltiin toisia vastaan ja välillä juhlittiin samalla puolella. Ryhmätyössä parasta on se että alun perin *minun* idea muuttuu työn tuoksinnassa *meidän* ideaksi.

Vasta tammikuun puolessa välissä Lost Persons Areaan kokonaisrakenne alkoi hahmottua ja laadimme ensimmäisen version kohtausluettelosta. Työtavalle tyypilliseen tapaan rakenne eli ja muuttui koko harjoituskauden ajan. Esitysvaiheessa teimme enää pieniä muutoksia.

3 NAAMIOROOLITUS

Meitä oli neljä näyttelijää ja esityksessä nähtiin yhteensä kuusitoista naamiohahmoa. Lost Persons Area esitystä tehdessämme jouduimme pohtimaan miten sovittaa eri naamiolajit samaan esitykseen, sillä niiden kommunikaatiotapojen erilaisuudesta johtuen ne operoivat väistämättä eri tasoilla. Käytännön testailujen jälkeen tulimme tulokseen että se voi onnistua, jos ne elävät eri todellisuuksien tasoilla.

Poppiuksen ekspressiiviset naamiot valittiin esityksensä maailman nykyhetkessä eläville realistisille vanhuksille, vanhusten muistoissa esiintyville henkilöille, sekä huoneessa pistäytyville

hahmoille. Erilaisten sukulaiskokeilujen jälkeen päädyimme että meidän vanhuksiamme ei kävisi kukaan sukulainen katsomassa, vaan heidän vierailijansa olivat lähinnä muistojen maasta. Päädyimme siihen tulokseen että kolmessa vanhushahmossa olisi jo tarpeeksi kehiteltävää, joten diskasimme neljännen vanhuksen pois. Näin ollen meillä oli Tanjan esittämä Irma-mummo, Johannan esittämä Helmi-mummo ja minun esittämä Erno- vaari. Naamiohahmoni joutui sukupuolitesteihin, sillä naamio ehdotti minulle varsin maskuliinista liikettä. Miehisuus voitti ja sisäinen sotaveteraanini sai puheenvuoron. Tuntemattomat ovat Naamion tiet, voisi joku naamioityöskentelyyn mystisemmin suhtautuva sanoa.

Larvaire-naamiot, joita emme olleet alun perin suunnitelleet edes käyttävämme esityksessä, edustivat tuonpuoleisia hahmoja, esi-isiä. Johanna lukuun ottamatta kaikilla näyttelijöillä oli kaksi larvaire- hahmoa, esi-isiä ja kuolemanjälkeisen metamorfoosin läpikäynyt vanhus.

Sairaalan hoitohenkilökunnalle valittiin Poppiuksen tekemät ilmeettömät ihmisnaamiot. Naamio-castingin alkuvaiheessa teimme tosin hoitaja improvisaatioita ekspressiivisillä naamioilla, mutta ongelma oli että niistä tuli helposti kiinnostavampia kuin vähäeleisistä vanhuksista. Fokuskysymyksistä johtuen neutralisoimme hoitajat, jotta saimme vanhukset esityksemme keskiöön. Käytännön syiden jälkeen naamioeroavaisuudet antoivat tilaa myös katsojan kysymyksille ja tulkinnoille miksi hoitajat ja vanhukset olivat kuin eri maailmasta.

4 SKENOGRAFIA

Meillä ei ollut varsinaista lavastajaa, eikä pukusuunnittelijaa, vaan työryhmä suunnitteli esityksen visuaalisen maailman ja Teakin Opetusteatteri toteutti sen.

Lavastus. Lost Persons Area -esityksen esitysmiljöön visuaalisessa suunnittelussa pidimme tärkeimpänä että näyttelijä on keskiössä tarinan kertojana. Rakensimme mustien sermien avulla ”neutraalin” teatteritilan, jotta voisimme näyttelijäntyöllisesti sekä ääni- ja valotekniikalla luoda helpommin illuusioita eri paikasta ja ajasta. Kokeilimme myös toista

ääripäätä eli täysin valkoista tilaratkaisua. Opetusteatterin Pekka rakensi meille valkoisen testinurkkauksen, jossa testasimme naamiohahmoja valoissa. Varjot osoittautuivat hankaliksi ja palasimme mustiin sermeihin. Naamioiden kanssa pitää olla myös tarkkana, ettei puvustus tai lavastus vie kilpailevasti huomiota, eli ”syö” naamiota. Esityksemme ohjenuorana oli se että etsimme asioista oleellisinta. Esimerkiksi mikä on oleellisinta naamiotyypin liikkeessä, jotta tietty viesti saadaan läpi? Samaa ideaa toteutimme myös lavastuksessa. Miten saisimme vähäeleisesti luotua vaikutelman että olemme sairaalassa? Päädyimme siihen että mustien sormien rajaamassa tilassa oli kolme metallista sairaalasänkyä, se riitti. Ongelmalliseksi osoittautui ”sairaalahuoneen” ulkopuolella olevien useiden eri tilojen määrittely.

Puvustus. Valitsimme omille naamiohahmoillemme mieleisemme asut ja pyrimme siihen että värikskaala on jokseenkin synkassa. Vanhusten naamiot ovat realistisia, joten puvustuskin oli realistinen. Hoitajille päädyttiin teettämään täysin musta asustus: huppu, hilkka ja lisäksi musta maahan asti ulottuva hame. Epärealistinen, tyylytelty puvustus tuki ilmeettömän naamion ehdottamaa toista, symbolisempaa tasoa. Larvaire- naamiotyypeille puettiin valkoiset hanskat valkoiset housut ja henkselit tavoitteena luoda vaikutelma kuoleman puutarhureista.

Tarpeisto. Käytimme esityksessä toisinaan *konkreettisia* esineitä, toisinaan esineet tehtiin *miimisesti*. Sattumanvaraisesti tällaista tyyllilajien soppaa ei kuitenkaan tehty. Poppiuksen ekspressiiviset naamiot ovat niin kiinni konkretiassa, joten kaikki esitysmaailman nykyhetkessä elävät hahmot käyttivät oikeita esineitä. Jokaiselle vanhukselle valittiin yksi esine, joka kuljettaisi omalta osaltaan myös tarinaa eteenpäin. Kirje, tyhjä lintuhäkki ja matkalaukku kätkivät sisälleen päähenkilöittemme kipeitä muistoja, joita he olivat kantaneet mukanaan koko pitkän elämänsä ajan. Päätimme tehdä esineet miimisesti vain sellaisissa kohtauksissa, missä liikutaan jollain muulla aikatasolla, kuin esitysmaailman nykyhetkessä. Kohtauksissa, missä joku vanhus eli uudestaan muistojaan, tuntui luontevalta, että käytetään miimisiä esineitä. Toinen tilanne oli yhden päähenkilön, Irma vanhuksen mielikuviutuslintu, joka oli näkymätön kaikille muille paitsi Irmalle itselleen. Siinä mieminen ilmaisu meni mielenhoureen piikkiin. Sairaanhoidajat toimivat ilmeettömyydessään ja erilaisuudessaan

myös eri kerronnan tasolla, joten päätimme että myös hoitajien instrumentit tehdään miimisesti, vaikka he ovat samassa aikatasossa kuin vanhukset.

5 VALO- JA ÄÄNISUUNNITTELU

Valosuunnittelija Teakin valo- ja äänisuunnittelun laitoksen opiskelija Johanna Vihalem tuli työryhmään vasta esityksen harjoitusvaiheessa. Näyttelijäntyöllisesti naamioteatteriinkin kuuluu tiettyjä lainalaisuuksia, joista valosuunnittelijan olisi kuitenkin hyvä olla tietoinen jo ennen kun varsinaista esitystä aletaan kasata. On selvää että varjot ja pimeyden käyttö elävöittää valomaailmaa, mutta miten valaista naamioteatteriesitys ilman että hämäryys tai varjo saa aikaan naamion kuoleman? Naamio ja keho muodostavat kokonaisuuden, joten ei riitä että vain kehollinen ilmaisu on aistittavissa, myös naamion tulee *näkyä* jotta voidaan verrata kehonkäyttöä naamioon. Lisäksi vähintään yhtä tärkeää kuin naamiohahmon toiminnan näkeminen on toimintaan *reagoivan* naamiohahmon näkeminen. Valosuunnittelijan haasteena on suunnitella valaistus mikä on naamion näkökulmasta käytännöllinen, mutta esityksen ambientin ja visuaalisen ilmeen suhteen runollinen. Alun hankaluuksien jälkeen Johannan valosuunnittelu istui esityksen maailmaan ja Lost Persons Arean valomaailma sai runsaasti kiitosta.

Äänisuunnittelu. Myös äänisuunnittelija eli Stadiassa opiskeleva Marko Pakarinen tuli kuvioihin vasta joulun jälkeen. Äänisuunnittelijalle luultavasti haastavinta oli oppia näkemään vai pitäisikö tässä tapauksessa sanoa, oppia kuulemaan, hitaasti jäsenyvässä esitysmaailmassamme tapahtuva tasapainoilu *ambientin luomisen ja kertovan ilmaisun* välillä. Osa äänimateriaalista oli abstraktia ja osa taas selkeästi narratiivista ja näin esityksen tarinoiden kulkua monipuolisesti tukevaa.

Markon ohjaava opettaja oli Ilari Nummi, jonka kanssa teimme monia kiintoisia äänikokeiluja. Ilari ehdotti että mikittäisimme naamiot. Hyväksyimme kokeilumielessä idean, vaikka yritimmeikin vastustella vedoten siihen että naamiot eivät yleensä pidä mitään ääntä.

Kokeilu oli todella hauskaa: juuri ennen improvisaation alkua törmäsin kulisseissa johonkin mikä sai minut kiroilemaan naamion takana. Unohdin että mikki oli päällä ja sadatteluni kuului ympäri teatterisalia. Johanna ja Tanja reagoivat tähän kontrolloimattomalla hihityksellä naamioidensa takaa ja Ilari teki tästä kaikesta seuraavan kohtauksemme äänimaiseman. Valitettavasti hieno hihitys äänimaailma jouduttiin poistamaan, sillä se ei sopinut kuolema-aiheeseen. Tämä harjoituskerta jäi kuitenkin mieleeni, sillä se oli valaiseva esimerkki siitä miten improvisaatiotilanne voi olla hedelmällinen jos kaikki työryhmän jäsenet ottavat osaa luomiseen. Vahingot ja tyrimiset ovat usein lahjoja jos ne vain osaa napata hetkessä ja kehittää edelleen.

6 LOST PERSONS AREA

Teatteri Metamorfoosin esikoisesitys Lost Persons Area sai ensi-iltansa 11.2.2006 Teatterikorkeakoulussa Studio 3. Esityksen kesto oli 1h 20 min.

Sanaton naamioteatteriesitys syntyi vanhuus-aiheen pohjalta ryhmätyönä. Suurten ikäluokkien vanheneminen, hoitohenkilökunnan yhä kiristyvät työolot ja sen vaikutus inhimilliseen kohtaamiseen, omien vanhempien ja isovanhempien ikääntyminen, sekä heidän tulevaisuutensa mahdollisesti hoitolaitoksessa, syyllisyyden tunto, kuolemanpelko, oma tulevaisuus ja hylätyksi tuleminen...muun muassa näitä asioita tuli esiin monikulttuurisen työryhmän kollektiivisesta alitajunnasta synnyttäen naamioteatteriesityksen, joka eteni kolmella eri todellisuuden tasolla; tämä hetki, muistot ja tuonpuoleinen.

Lost Persons Area sijoittuu sairaalamiljööseen, viimeiselle etapille ennen kuolemaa. Kolme senioria; Erno, Helmi ja Irma löytävät itsensä saattohoitokodista ilman saattajaa. Etäisen hoitohenkilökunnan ja lähentelevän kuoleman käsistä ainoa keino paeta on muistojen ristiaallokko. Vanhukset elävät elämänsä viimeistä päivää, kuin viimeistä päivää: Täysin liikuntakyvytön Helmi tempautuu vielä kerran katkeran suloiseen Pariisiin muistoon, Irma seuraa menetetyn lapsensa haamua ja sotaveteraani Erno yrittää paeta kuolemanpelkoaan, loppuun asti. Sairaalan hoitohenkilökunta on etäämmällä kuin vanhuksia kutsuvat tuonpuoleisen maailman hahmot. Suomalaisen naamiontekijän Antero Poppiuksen naamiot antavat vakavalle teemalle koomista ulottuvuutta.

Esiintyjät:	Tanja Eloranta, Davide Giovanzana (Sveitsi/Italia), Johanna MacDonald (Kanada) Soile Mäkelä
Tutor:	Norman Taylor (Belgia)
Dramaturgia:	Davide Giovanzana ja Soile Mäkelä
Valosuunnittelu:	Johanna-Mai Vihalem(Viro)
Äänisuunnittelu:	Marko Pakarinen
Pukusuunnittelu ja lavastus:	Työryhmä ja Opetusteatteri
Ekspressiiviset naamiot:	Antero Poppius
Larvaire-naamiot:	Teatteri Metamorfoosi
Tuotanto:	Teak, Sanna Suonsyrjä
Graafinen suunnittelu:	Katja Myyryläinen
Valokuvaus:	Liisa Karling ja Timo Poppius

Teatterikorkeakoulu järjesti alkuvuodesta 2006 lehdistötiedotetilaisuuden, jonka tarkoituksena oli esitellä samalla kerralla koko koulun kevään ohjelmisto. Paikalle saapui yksi radiotoimittaja. Esitysten tekijät esittäytyivät lähinnä toinen toisilleen. Emme onnistuneet

herättämään median kiinnostusta joten Lost Persons Area esityksestä ei kirjoitettu riviäkään missään. Vuoden viiveellä Helsingin Sanomat ilmoittivat minne mennä palstalla esitystietomme.

Tarkoituksenamme oli jatkaa esityskautta koulun ulkopuolella ja näin säilyttää Lost Persons Area Teatteri Metamorfoosin esitysrepertuaarissa. Jatkotuotantoa ajatellen pyysimme suosituksia esityksestäme.

”Esitys on viehättävä, taidokas, syvälinen, humoristinen, lämmin ja osoittaa taiteellista laatua ja naamioteatterin mahdollisuuksien hallintaa. Lisäksi se puhuu tärkeästä teemasta, kuten vanhenemisesta, ja ihmisarvosta sosiaali- ja hoitotyön keskellä, olematta kuitenkaan lainkaan imelä tai moralisoiva. Tässä esityksessä vanhuuteen kuuluu myös ilkeyttä ja pahuutta, mikä juuri tekee esityksestä syvälinen.”

*Pentti Paavolainen,
taiteen tutkimuksen professori, FT*

“Old people are almost as easy and immoral to tackle in art as babies: they touch by their sheer helplessness. But the makers of the Lost Persons’ Area avoid the easy ways: they find the sad in the funny and the funny in the sad, and they never exploit the obvious – so they are touching in a very real way – by not pushing the right buttons, but by showing how complex and irreversible life is.”

Mikhail Brashinsky, filmmaker, Russia

”Masks in this show are not impressive “special effects”, or colourful gimmicks – they are the language with which these artists speak to us; that is why while showing just one fixed facial expression (which is what masks always do) these masks (but really the people behind them) are able to deliver a whole wide range of human emotions – what we really come to the theatre for.”

*Dr. Anna Ivanova-Brashinskaya, PhD
Department of Puppet Theatre,
Chairwoman, Turku University of
Applied Sciences / Arts Academy*

”Naamio antaa mahdollisuuden rajattomiin muodonmuutoksiin, johtaa mielikuvituksen ja samalla ilmaisen monille uusille urille. Tervetuloa Metamorfoosi. Kiitos herkstä esityksestä”

*Elina Lehtikunnas
Teatteriohjaaja ja pedagogi*

Oma arvioni esityksestä. Dramaturgisesta pirstaleisuudestaan huolimatta onnistuimme luomaan vahvan ja omaleimaisen esityksen, jonka tunnelma kantoi loppuun asti. Eniten kehittämisen varaa olisi esitysdramaturgiassa. Päähenkilöiden välisiä suhteita ja heidän tarinoitaan olisi tarpeen syventää ja selkeyttää, sekä miettiä lukuisien sivuhenkilöiden tarpeellisuutta. Tilan määrittelyä tulisi myös selkeyttää esitysmailman nykyhetken osalta. Valo- ja äänimaailma saivat puheenvuoron esityksessä ja tukivat tarinoiden kerrontaa. Lyhyen esityskauden eli seitsemän esityksen aikana esitys ei vielä vapautunut täysin näyttelijäntyön teknisistä paineista. Mitä sanattoman tarinankerronnan tavoitteisiin tulee, onnistuimme luomaan eläviä naamiohahmoja, joiden ilmaisukieli ulottui pintaa syvemmälle. Lost Persons Area esitys on saanut paljon kiitettävää yleisöpalautetta koskettavuudestaan ja taidokkuudestaan ja mikä tärkeintä naamioteatteri on koettu piristävänä tulokkaana suomalaisella teatterikentällä.

Lost Persons Area lämmitettiin uudelleen vasta puolentoista vuoden kuluttua. Suurin syy pitkään paussiimme oli Tanjan muodonmuutos äidiksi. Esiinnyimme Teatteri Metamorfoosin järjestämällä MasQue 2007 naamioteatteri festivaalilla Stoassa. Pitkästä tauosta huolimatta esitys oli mennyt eteenpäin. Olimme kaikki ihmeissämme siitä miten uskalsimme vihdoinkin hengittää lavalla ja että ryhmällä oli ikään kuin yhteinen pulssi. Hengityksen ilmestyttyä kuvioihin rentouduimme näyttelijöinä ja pystyimme reagoimaan orgaanisesti tilanteissa. Selvää on että pedagogisella jaksolla läpikäymämme tekniikka ja ryhmän kuuntelutaito vaatii paljon enemmän aikaa sisäistyäkseen kuin mitä meillä oli esitystä rakentaessa.

IV TAITEELLISEN PEDAGOGIN POHDINTOJA

Ajankäyttö. Olemme luomassa Teatteri Metamorfoosin toimintakulttuuria ja yksi tavoitteistamme on sisällyttää harjoitus ja opetusperiodeihin tutkiva ote, antaa *aikaa* kehollisille ja ilmaisullisille oivalluksille. Jo se, että opinnäytetyössä oli esityksen varsinaisen harjoituskauden lisäksi kahden kuukauden pedagoginen jakso, on käsittääkseni ammattikentällä suurta luksusta. Ruhtinaallisesta ajasta huolimatta minulla oli opettajana koko jakson ajan kiire. Olin suunnitellut opetussisällön liian tiukaksi, joten tutkivalle ilmapiirille oli harvoin tilaa. Takaraivossa tykytti kaiken aikaa ajatus että esityksen teko ei ole mahdollista jos emme ehdi käydä sitä ja sitä perusasiaa läpi. Neutraalinaamio esimerkiksi on työvaihe johon minun olisi tullut varata kolme kertaa enemmän aikaa. Tämä tuli ilmi viimeistään silloin kun kaivoimme naamiot uudelleen esiin esityksen harjoitusjaksolla päästäksemme improvisaatioissa toiminnan ytimeen. Neutraalinaamion avulla tehtävän pohjatyön merkitystä ei voi aliarvioida. Pedagoginen jakso venyikin harjoitusjakson puolelle ja vei aikaa dramaturgiselta työltä. Näin jälkepäin ihmettelen että aikatauluja suunnitellessamme, emme olleet varanneet lainkaan virallista aikaa dramaturgian laatimiseen! Oletimme kai että se hoituu siinä sivussa, mikä käytännössä tarkoitti sitä että kasasimme Daviden kanssa esityksen rakennetta kokoon treenien jälkeen, päivän viimeisillä energiaripeillä. Dramaturgiaa laadittiin kotimatkoilla, illallispöydässä ja viimeiset ideat

vaihdettiin vällyjen välissä; Lost Persons Area oli ympärivuorokautinen työmaa. Ajankäytön suunnittelu ja toteutus ovat taiteellisen työn ja ryhmädynamiikan ohella asioita, jotka vaativat *aikaa* kehittyäkseen.

Työkulttuuri. Mietin miten parantaa työskentelyoloja tulevaisuudessa. Taiteellisen sisällön ja keinojen ohella olisi hyvä raivata tilaa myös työkulttuurin suunnitteluun. Kuinka paljon työtavoista syntyy ryhmästä itsestään ja muotoutuu kirjoittamattomien sääntöjen avulla. Kuinka paljon minä voin vaikuttaa suunnittelulla? Kokemukseni mukaan ei kannata olettaa että kaikilla työryhmän jäsenillä olisi samankaltaisia käsityksiä millainen on toimiva työryhmä. Keskustelukulttuurin luominen antaa edellytykset sille että asiat tuodaan esille, olkoon positiivisia tai negatiivisia. Se että ei tarvitse leikkiä ajatustenlukijaa edistää jo kummasti kommunikaatioita. Lost Persons Area harjoittelukaudella tarkoituksenamme oli varata aikaa päivän päätteeksi keskusteluhetkelle, jossa voitaisiin puhua muistakin työasioista kuin vain esitysmailman liittyvistä ja purkaa mahdollisia ryhmätyön solmukohtia. Emme päässeet suunnitelmamme käytännön tasolle kuin harvoin.

Purku. Viikoittaiset saati päivittäiset viralliset purkuhetket eivät ehkä toteutuneet, mutta esityskauden lopuksi järjestimme koko projektia koskevan purkupalaverin. Käytimme prosessin käsittelyyn piirtämistä ja työstimme hiljaisuudessa viidentoista minuutin ajan kokemuksiamme värien avulla paperille. Jokainen esitteli teoksensa ilman että muut kommentoivat. Lopuksi purimme vapaassa keskustelussa esille tulleita asioita.

Pedagogiikan laitoksen lehtori Kaija Kangas piti minulle vielä lisäksi henkilökohtaisen purun, jossa itsereflektion avaajana toimivat symboliset kuvakortit. Kaija esitti minulle kolme kysymystä suhteessa Lost Persons Area prosessiin ja nostin kutakin kysymystä varten kolme korttia keskustelun avaajaksi. Tämän purkutavan avulla onnistuin saamaan yhteyden prosessin tekemisen taustalla oleviin henkilökohtaisiin alkusyihin, ja prosessin aikana nousseisiin artikuloimattomiin kipupisteisiin. Tässä tekstissä ei niistä sen enempää. Pariisissa oppimani suhtautuminen teatterin tekemiseen sulkee kaiken psykologisoinnin pois näyttelijäntyöstä, jättäen sen yleisön tehtäväksi. Itsetutkiskelu ja terapointi kuuluvat myös treenihuoneen ulkopuolelle. Kaijan purkutapa tuntui virkistävältä sukellukselta oman tekemisen alkulähteeseen.

Kaksi kukkoa tunkiolla. Lost Persons Area ei ollut ainoa projekti mitä olin synnyttämässä; samaan aikaan synnytystuskia aiheuttivat uunituore parisuhde kollegan kanssa, sekä perusteilla oleva naamioteatteri. Aina ei ollut helppoa eritellä ja ymmärtää, minkä projektin synnytysskipuja oltiin kärsimässä.

Emme tunteneet toistemme työtapoja Daviden kanssa, mutta päätimme siitä huolimatta että meillä olisi yhteisvetovastuu koko projektista. Suunnitteluvaiheessa emme olleet ajatelleet työnjakoa, sillä jaoimme utopistisen haaveen, jossa harmonian vallitessa työskentelimme yhteisen päämäärän hyväksi. Pedagogisella jaksolla hiljainen valtataistelu oli vielä lievää, sillä tuntien rakenteet olivat selkeät ja vetovastuut oli jaettu. Esityksen harjoitusvaiheeseen kun päästiin, organisoimaton kaksoisjohtajuus alkoi jo tuntua tukalalta. Masokistista tai ei, mutta henkilökohtaisesti olen sitä mieltä, että kahden ohjaajan kädenvääntö *taiteellisista* asioista, ei ole välttämättä pahasta. Se että joku kyseenalaistaa ideoitani, pistää minut punnitsemaan onko idea todella toteuttamiskelpoinen. Kaksoisohjaajuus tai tässä tapauksessa projektin veto on mielestäni tasapainon etsimistä sen välillä että osaa puolustaa omaa taiteellista visiotaan ja että toisinaan taas on valmis myöntämään että toisen idea kantaa pidemmälle. Se ei voi olla kuin hyväksi itse taiteelle. Jos taas johtajuuteen liittyvät kiistat liittyvät *organisatorisiin* tai *ryhmädynaamisiin* asioihin, niin siinä en näe mitään rakentavaa. Ne osoittavat vain suunnitelmallisuuden puutetta, pikkusieluisuutta ja ennen kaikkea luottamuspulaa, niin itsen, ryhmään kuin toiseen ohjaajaan. Itse sorruin kaikkeen kolmeen.

Lopuksi. Oma puulaaki on nyt pystyssä ja haaveilu mielekkäästä työstä teatteritaiteen parissa jatkuu. Taiteellispedagogisen opinnäytetyöni kirjallinen osio on luultavasti antanut viitteitä siitä mitä *naamion muotoinen unelma* pitää sisällään. Niin romanttiselta kuin se kuulostaakin, niin lukija on jo varmasti tässä vaiheessa huomannut että romanttisuus on käytännöstä kaukana. Suhtaudun unelmiini kuin katsoja, joka tekee naamion kanssa sopimuksen että fiktio on esitysmailman faktaa.

LÄHTEET

De Marinis, Marco 1999. *Mimo e teatro nel Novecento*. Firenze: Ponte alle Grazie editori.

Lecoq, Jacques 1987. (En collaboration avec Avron, P., Delbée, a., Gautré, A., Lever, M., Moitry, J., Ohashi, Y., Perret, J., Rey, A., Romani, L., Roubine, J-J., Barrault, J-L., & Mnouchkine, A.) *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*. Paris: Bordas

Lecoq, J. 1997. (En collaboration avec Carasso, J-G., Lallias, J-C.) *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes sud

Lecoq, J. & Bradby, D. (ed.) 2006. *Theatre of Movement and Gesture*. Oxon: Routledge.

Tångeberg-Grischin, Maya Ursula 2005. *The mask as a tool for the actor's mimesis: background, method and didactics*. Helsinki, Theatre Academy of Finland, Swedish Department of Acting

