

Suvi Salomaa

**NAAMIOTYÖSKENTELY KEHON AKTIVOIJANA
NÄYTTELIJÄNTYÖN KOULUTUKSESSA**

Tampereen Yliopisto

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Naamiotyöskentely kehon aktivoijana

näyttelijäntyön opetuksessa.

Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2019

TAMPEREEN YLIOPISTO

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

SALOMAA, SUVI: Naamiotyöskentely kehon aktivoijana näyttelijäntyön koulutuksessa.

Pro gradu -tutkielma. 64 sivua, 3 liitesivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Toukokuu 2019

Tämän pro gradu -tutkielman aiheena on naamiotyöskentely näyttelijän kehon aktivoijana näyttelijäntyön koulutuksessa. Keskityn tutkimuksessa neutraali- ja luonnenaamioiden käyttöön sekä merkittävien teatteriajattelijoiden, Jacques Copeaun (1879-1949) ja Jacques Lecoqin (1921-1999), tapoihin käyttää näitä naamioita pedagogisessa tarkoituksessa. Kirjallisen lähdemateriaalin lisäksi olen haastatellut Tampereen yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelman näyttelijäntyön lehtoria Mikko Kannista. Viittaan myös omaan pedagogiseen kokemukseeni naamioiden käytöstä.

Neutraali- ja luonnenaamiot ovat kokonaamioita, jotka peittävät näyttelijän kasvot kokonaan. Naamiot poistavat kaksi näyttelijälle ominaista ilmaisukeino: ääneen puhutun puheen ja kasvojen ilmeet. Naamiot antavat näyttelijälle tunteen ilmaisun vapaudesta, kun ääneen puhuttua puhetta ei ole, eikä näyttelijä ole ”omana itsenään” muiden edessä, vaan ikään kuin turvassa naamion takana.

Neutraalinaamio auttaa näyttelijää poistamaan kehostaan opitut maneerit sekä löytämään tasapainoisen kehon ja rauhan liikekieleen. Luonnenaamioiden avulla näyttelijä voi harjoittaa tempon ja rytmin käyttöä sekä hahmon kehollistamista ja liikekieltä. Copeau ja Lecoq käyttivät omassa opetustoiminnassaan muitakin naamioita, muun muassa klovnin punaista nenää, mutta olen päättänyt keskittyä tässä tutkielmassa neutraali- ja luonnenaamioiden käyttöön.

Asiasanat: Naamioatteri, Lecoq, Copeau, neutraalinaamio, luonnenaamio, näyttelijäntyön koulutus

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	1
2. JACQUES COPEAUN PEDAGOGIIKKA.....	7
2.1 Copeaun ajattelun yhteys Stanislavskin metodiin.....	10
3. LECOQ-PEDAGOGIIKKA JA NEUTRAALINAAMIO	12
3.1 Luonnenaamiot	17
4. KEHOLLISUUS	21
4.1 Miimitaide.....	23
4.2 Tempo ja rytmi	24
4.3 Hiljaisuus ennen liikettä.....	27
4.4 Matka tekstistä hahmon liikekieleen.....	29
5. IDENTIFIKAATIO	31
6. NAAMIONÄYTTELEMISEN MAHDOLLISUUKSIA	36
7. NAAMIOTEATTERIESITYS KUN AIKA ON.....	41
7.1 Naamioyöskentely naamioteatteriesityksessä.....	45
8. KOHTI OMAA PEDAGOGIIKKA.....	48
8.1 Ilmaisun vapaus	54
LÄHTEET.....	60
LIITTEET	62

1. JOHDANTO

Näyttelijän kehoa voisi verrata musiikilliseen instrumenttiin; sen tulisi olla hyvin viritetty, tai muuten oikeaa melodiaa olisi vaikea kuulla. Näyttelijäntyön koulutuksissa käytetään erilaisia tekniikoita näyttelijän kehollisen ilmaisun kehittämiseen. Tässä pro gradu -tutkielmassa keskityn tutkimaan sitä, kuinka neutraali- ja luonnenaamiot voivat auttaa näyttelijää tunnistamaan omaa kehollista ilmaisuaan. Naamioharjoitteiden tarkoituksena on auttaa näyttelijää saavuttamaan kyky ilmaista kokonaisvaltaisesti. Naamio velvoittaa näyttelijää ilmaisemaan yhä selkeämmin ja suuremmin. Naamioharjoitteiden tarkoituksena on, että näyttelijä voisi harjoittelun jälkeen riisua naamion ja jatkaa yhtä selkeää ja dynaamista kehollista ilmaisua verbaalisen ilmaisun tukena.

Vaikka suomalaiset käyttävät esimerkiksi eteläeurooppalaisia vähemmän eleitä puhuessaan, ei tämä kehollisen ilmaisun luonnollinen kankeus ole pelkästään suomalainen ilmiö. Ongelman kanssa painittiin ranskalaisilla teatterinäyttämöillä jo Jacques Copeaun aikoihin 1900-luvun taitteessa. Ongelmalla tarkoitan sitä, että näyttelijä ilmaisee ainoastaan verbaalisesti, ilman kehollisen ilmaisun tukea. Näyttelemisen ei saanut ranskalaisilla teatterinäyttämöillä Copeaun mielestä enää rajoittua pelkästään kasvoilla ilmehtimiseen tai ihmisen eleiden, liikkeiden ja toiminnan teennäiseen imitointiin. Copeau löysi tähän ongelmaan avuksi teatterinaamiot; naamioiden integrointi opetusvälineeksi perustui näyttelijöiden kehollisen ilmaisun opetukseen. (Hodge 2010, 57.)

Kun naamion takana näyttelijän omat kasvot häviävät, niin katsoja kiinnittää enemmän huomiota näyttelijän koko kehoon. Usein, kun puhutaan ihmiselle, katsotaan häntä kasvoihin, mutta kun näyttelijällä on naamio kasvoillaan, niin katsotaankin hänen koko kehoaan, ikään kuin kasvoina. Myöhemmin myös Jacques Lecoq huomasi teatterinaamioiden potentiaalin näyttelijäntyön

koulutuksessa. Naamioharjoitteita käytetään tänäkin päivänä näyttelijäntyön koulutuksessa ympäri maailmaa.

Kiinnostuin näistä naamioista opiskellessani näyttelijäksi University of Worcesterissa, Englannissa. Yliopistossa erikoistuin liikeorientoituneeseen teatteriin ja naamioteatterin opiskelu oli osa opintosuunnitelmaa. Koin ahaa-elämyksen jo heti ensimmäisellä oppitunnilla, kun pääsin kokeilemaan neutraali- ja luonnenaamioita. Ymmärsin, että naamiot olisivat työkalu, joilla saisin harjoitettua näyttelijänä kehoani kohti hallitumpaa ja määrätietoisempaa kehollista ilmaisua. Huomasin, että naamioharjoitteiden avulla voisin oppia myös tempon ja rytmin vaihtelua sekä ilmaisemaan selkeämmin sisäisen monologin. Rachael Savage toimi Yliopistossa naamioteatterin opettajana. Naamioteatteri kurssin päätteeksi hän otti minut syksyksi 2010 työharjoitteluun teatteriinsa *Vamos Theatreen*, Englannin johtavaan naamioteatteriin. Opin työharjoittelussa paljon naamioteatterin tekemisestä; luonnenaamioista, rekvisiitan käytöstä, sisäisen monologin tärkeydestä ja kehonkielestä. Takaisin Suomeen muutettuani olen pitänyt naamioteatteri kursseja ja koulutuksia ympäri Suomea, *Vamos*-teatterin tyyllisillä naamioilla ja neutraalinaamioilla. Kurssien ja koulutusten lisäksi olen käsikirjoittanut ja ohjannut Suomessa viisi naamioteatteriesitystä, joista viimeisimpänä on 8.3.2019 Kansannäyttämöllä ensi-iltansa saanut *Kun aika on* -esitys. Käytän esityksissäni aina *Vamos*-teatterin tyyllisiä luonnenaamioita.

Jacques Copeau ja Jacques Lecoq ovat keskeisiä pedagogeja, kun puhutaan neutraali- ja luonnenaamioiden käytöstä näyttelijäntyönkoulutuksessa. Käsittelen ensimmäisessä osiossa näiden naamion käytön historiaa Copeaun ja Lecoqin pedagogiikassa. Seuraavassa osiossa käsittelen kehollisuuden eri osa-alueita sekä naamioiden tarjoamia mahdollisuuksia näyttelijälle. Viimeisessä osiossa kerron naamiotyöskentelystä *Kun aika on* -esityksessä, sekä omasta kokemuksestani neutraali- ja luonnenaamioiden käytöstä pedagogisessa tarkoituksessa. Olen kirjoittanut lisäksi naamioharjoitteita tukemaan muuta tekstiä.

Historiaan keskittyvä osuus käsittelee pääosin Jacques Copeauta ja Jacques Lecoqia sen takia, että koen heidät naamioteatterin pedagogiikan kehittymisen kannalta tärkeimmiksi henkilöiksi. Keskityn rakentamaan tutkielmani heidän ajattelunsa ympärille, mutta koen kuitenkin tarpeelliseksi sivuta työssäni myös Stanislavskin teatterikäsitteitä sekä yhteyttä Copeaun ajatusmaailmaan. Mikäli haluaisin tutkia naamioteatterin historiaa perinpohjaisesti, olisi kuljettava ajassa taaksepäin teatterin alkujuurille asti. Tästä johtuen esittelen tässä tutkielmassa vain ne henkilöt ja tapahtumat, mitkä koen tarpeelliseksi esitellä tätä tutkimustyötä ajatellen.

Tutkimusmateriaali, jota käytän tässä pro gradu -tutkielmassa, on pääosin englanninkielistä kirjallisuutta. Suomenkielistä materiaalia ei aiheesta vielä juuri löydy, josta johtuen olen itse suomentanut runsaasti englanninkielistä aineistoa. Naamioteatteri ja liikeorientoituneeseen teatteriin liittyy useita englanninkielisiä termejä, jotka olen koittanut kääntää mahdollisimman hyvin vastaamaan suomenkielisiä termejä. Tästä johtuen olen kirjoittanut tähän alkuun käsitteistöosuuden, jossa hieman avaan näitä termejä; miten olen ne suomentanut tietyllä tavalla ja mitä niillä tarkoitan.

Aivan ensimmäiseksi oli päätettävä, käytänpö suomen kielen sanaa ”keho” vai ”ruumis” vastaamaan englannin kielen sanaa *Body*. Tästä sanasta on paljon keskustelua ja se jakaa mielipiteet hyvin tasaisesti teatterin kentällä, erityisesti tutkijoiden keskuudessa. Haastateltavistani osa käytti sanaa ruumis ja osa sanaa keho, ja onkin aivan yhtä oikein käyttänyt kumpaa sanaa tahansa. Olen itse päättänyt käyttämään sanaa *keho*. Opiskeltuani aihetta englannin kielellä olen aina mieltänyt sanan *body* vastaamaan suomen kielellä sanaa *keho*. Koen, että sana *keho* kuvastaa paremmin sitä, mitä haluan sanoa: se kertoo mielestäni enemmän näyttelijän elävästä kokonaisvaltaisesta fyysisestä ja aktiivisesta olemuksesta, kun taas sana ruumis tuo mieleeni näyttelijän kehon negatiivisessa sävyssä, kuin se olisi kuollut.

Physical Theatre tarkoittaa suoraan käännettynä fyysistä teatteria. Tampereen Yliopiston teatterityön tutkinto-ohjelman opettajat totesivat minulle hyvin yhtenevästi ja suoraan, että ”kaikki teatteri on fyysistä, ei ole olemassa vain fyysistä teatteria”. He kehottivat miettimään jotain toista termiä ilmentämään *physical theatre* ajatusta. Näin ollen jouduin pohtimaan, että mitä muuta termiä voisin käyttää, kuin fyysinen teatteri. Tulin siihen tulokseen, että *liikeorientoitunut teatteri* sopisi ilmentämään tätä asiaa. Kyse on kuitenkin teatterista, joka orientoituu ja suuntautuu ilmaisemaan liikkeen kautta.

Movement Work/Movement Study englannin kielellä, tai ranskaksi *le mouvement*, tarkoittavat liikkeen opiskelua näyttelijäkoulutusten lukujärjestyksessä. Käytän näistä yhteneväisesti termiä *liikekieli*. Mielestäni se kuvaa parhaiten sitä, mitä englanninkielisen termin subtekstillä tarkoitetaan.

Character/Expressive Mask ovat ekspressiivisiä naamioita, jotka ilmentävät tiettyä perusluonnetta, kuten viatonta, iloista tai surullista. Näistä naamioista puhuttaessa käytän yhteneväisesti termiä luonnenaamio.

Bodymind/Body Memory sanoista käytän yhteneväisesti termiä kehomuisti.

Internal Monologue tarkoittaa naamioteatterista puhuttaessa roolihahmon sisäistä monologia, jota näyttelijä käy mielessään läpi. Naamioteatteritekniikassa näyttelijä käy repliikkien kaltaista roolihahmon sisäistä puhetta mielessään läpi koko esityksen ajan, että yleisö ymmärtää mitä hahmo ajattelee. Naamioteatterissa sisäinen monologi tarkoittaa myös sitä, kun näyttelijä pitää naamion elossa käymällä läpi myös niitä hahmon ajatuksia, jotka ovat käsikirjoituksessa rivien välissä. Hahmon ajatus voisi olla seuraavanlainen ennen hänen repliikkiään: ”Tuo tyttö tuossa on todella kaunis. Pitäisikö kysyä hänen nimeään? Ei, en uskalla. Mikä hymy. Nyt kyllä kysyn.” Ja sitten hahmon repliikki olisi: ”Hei, mikä sinun nimesi on?” Kun näyttelijä ajattelee mielessään sisäistä monologia, niin silloin hahmon ajatuksenkulku välittyy myös katsojalle.

Clocking tarkoittaa naamioiteatterissa sitä, kun näyttelijä kääntää naamion suoraan yleisöön päin ja jakaa yleisön kanssa ajatuksen tai asian, jonka katsoja pystyy ”kuulemaan”. Tälle sanalle ei ole suoraa suomennosta, joten itse käytän opetuksessani englanninkielistä sanaa, tai sitten sanaa ”klokata”.

Counter Mask termiä käytetään usein naamioiteatterissa. Se tarkoittaa sitä, kun näyttelijä näyttelee naamionsa vastakohtaa. Naamion hahmo voi käydä tylsäksi ja ennalta arvattavaksi, jos näyttelijä näyttelee vain sille ominaista piirrettä ja tunnetta. Vastakohtan näytteleminen on myös ominainen piirre komediassa, jossa esimerkiksi vanhan mummon naamio onkin tempoltaan nopea, notkea ja tarkka.

Giving Focus. Naamioiteatterissa korostuu se, kuka on huomion keskipisteenä, eli mihin katsojan halutaan katsovan. Huomio voidaan antaa vastaanäyttelijälle esimerkiksi kääntämällä katse suoraan häneen päin, jolloin katsojakin automaattisesti kääntää katseensa toiseen näyttelijään. Ohjaajan harteille jää pitää huolta siitä, että katsojan huomio on siellä, missä tapahtuu.

Moments of Isolation kääntyy suoraan isolaation hetkiksi. Isolaatiolla tarkoitetaan naamioiteatteria koskevassa puheessa liikkeen eriyttämistä. Liikkeen eriyttäminen tarkoittaa muun muassa tarkkaa liikekieltä, kehollista artikulaatiota ja tarkennettua liikettä. Liikkeen eriyttämistä on esimerkiksi jalkaterän tai sormen naputus yksistään, joka toimii myös tehokkaana keinona kertoa hahmon ajatuksista. Näyttelijä rytmittää myös omaa tekemistään eriyttämällä liikekieltään.

Keeping the Mask Alive tarkoittaa naamion pitämistä elossa. Naamio tulisi pitää pienessä liikkeessä koko ajan. Jos se on aivan paikallaan liian pitkään, niin taika ja illuusio sen ”todellisuudesta” häviää ja katsoja näkee vain naamion, joka on näyttelijällä kasvojen edessä. Naamion elossa pitäminen onnistuu jo aiemmin mainitun sisäisen monologin avulla. Kun näyttelijällä on tarkka ajatus hahmon sisäisestä monologista, niin naamio pysyy pienessä liikkeessä sen avulla.

To Mime kääntyy suomen kielelle seuraaviksi verbeiksi: matkia, ilmehtiä, elehtiä, esittää elekielellä. Miimi on kehollista ilmaisua, jossa ei ole kuitenkaan kyse maneerisesta ilmaisusta. Miimi on myös tapa hahmottaa maailmaa; jokainen elävä henkilö perustaa kehityksensä matkimiseen, jo pieni lapsi tulee ymmärretyksi kommunikoimalla sanattomasti vanhempiensa kanssa.

2. JACQUES COPEAUN PEDAGOGIIKKA

Yksi naamioteatterille ja sen kehitykselle merkittävä henkilö on Jacques Copeau (1879-1949), ranskalainen näyttelijä, kriitikko ja ohjaaja. Copeau huomasi naamiotyöskentelyn vapauttavan oppilaidensa ilmaisun ja auttavan heitä hahmotyöskentelyssä. Copeau ei halunnut, että näyttelijä siirtäisi jokaiseen näyteltävään hahmoonsa omat henkilökohtaiset psykologiset ja keholliset ominaispiirteensä. Sen sijaan hän halusi, että näyttelijä kehittäisi omaa mielikuvitustaan, kehollisuuttaan ja tunteitaan, ja tekisi vain hahmolle ominaiset keholliset ja psykologiset piirteet. Copeau ja hänen oppilaansa, erityisesti Michel Saint-Denis (Copeaun siskon poika) ja Jacques Lecoq (Copeaun vävyn Jean Dastén oppilas) kehittivät naamiotyöskentelyn koulutusta eteenpäin.) Copeau ymmärsi, että vaikka naamio peittää näyttelijän kasvot, niin samalla se myös paljastaa käyttäjästä itsestään. Copeaun alkuperäinen tarkoitus naamiotyöskentelylle näyttelijäntyön koulutuksessa oli, että näyttelijä voisi ilmaista itseään tehokkaammin ja selkeämmin ilman naamiota. (Eldredge 1996, 17.)

Copeau perusti oman teatterin 1913, *Théâtre du Vieux-Colombierin*, joka toimi myös kouluna vuosina 1920-1924 (Eldredge 1996, 17). Copeaun henkilökohtaisessa opissa olleita henkilöitä ovat olleet muun muassa mimiikan mestari Étienne Decroux (1898-1991), *Théâtre du Vieux-Colombierin* alkuperäisjäsen Charles Dullin (1885–1949), Julmuuden teatterin (alkuperäinen nimi *Le Théâtre de la Cruauté*) kehittäjä Antonin Artaud (1896–1948) sekä *Les comédiens Grenoblen* perustaja Jean Dasté (1904-1994). Kukin näistä teatterin uudistajista on antanut merkittävän kontribuution liikeorientoituneen teatterin kehitykseen. Heidän oppilaitaan taas ovat olleet mimiikan uudistajat Marcel Marceu (1923-2007) ja Jean-Louis Barrault (1910-1994) sekä Jacques Lecoq (1921-1999). (Felner 1985, 49.)

Naamioilla opettaminen on näyttelijäntäytön koulutuksen metodi, jonka tarkoituksena on herkistää ja vapauttaa lukossa olevat keho ja mieli. (Eldredge 1996, 17). Copeaun koulutus alkoi siten, että oppilaat eivät saaneet puhua tai laulaa, vaan heidän tuli käyttää omaa kehoaan ilmaisemaan itseään. Vasta tämän jälkeen oppilas koulutettiin omaksumaan myös äänitekniikkaa. Kun oppilas oli oppinut nämä tekniikat, siirtyi hän opiskelemaan muun muassa teatterinaamioita, tanssia, musiikkia ja runoutta. Copeaun koulutuksen opetussuunnitelma oli ainoa laatuaan. Oppilaat opiskelivat laajasti erilaisia kehollista kontrollia ja kehollista ilmaisua tukevia lajeja, kuten sirkustaidetta, akrobatiaa, kinesteettistä tietoisuutta sekä mimiikkaa. Harjoitteet olivat kaikille yhteisiä, mutta päämäärä oli kuitenkin se, että jokainen oppilas löytäisi oman tapansa ilmaista kehollaan. (Felner 1985, 41-42.)

Copeau oli kiinnostunut herättämään näyttelijän mielikuvituksen sekä luomaan tilan, jossa näyttelijän kehokin olisi osa tarinan kerrontaa ilman, että näyttelijä joutuisi *esittämään* lavalla. Tarina kertoo, että eräänä harjoituspäivänä eräs naisnäyttelijä oli kehollisesti lukossa oman ilmaisunsa kanssa. Hän ei kyennyt ilmaisemaan annettua tehtävää näyttämötilanteen vaatimalla tavalla, vaan hänen kehonsa taisteli asian ilmaisemista vastaan. Copeau asetti kankaisen hupun naisen kasvoille. Heti tämän jälkeen naisen ruumis rentoutui ja liikeilmaisuus vapautui: kaikki jännitteet olivat tulleet hänen vartalonsa kasvojen kautta. Copeau näki, että näyttelijä oli rohkeampi ja aidompi kasvot peitettyinä. Hän huomasi myös, että kasvot peitettyinä näyttelijä pystyi ilmaisemaan tunteitaan ymmärrettävästi käyttäen vain kehoaan ilmaisuvälineenä. (Felner 1985, 43.) Copeaun mielestä naamio olisi erittäin mielenkiintoinen ja tärkeä työkalu näyttelijäntäytössä. Niinpä hän otti naamion osaksi näyttelijäntäytön koulutusta, ja nimesi ilmeettömän koulutusnaamion *noble-naamioksi*; nimi viittasi aiemmin aristokraattien käyttämiin naamioihin, joita he käyttivät peittääkseen henkilöllisyytensä. Kuvanveistäjä Albert Marque auttoi Copeauta suunnittelemaan naamion, ja lopulta naamio toteutettiin niin, että jokaisen oppilaan kasvoille tehtiin savinaamio. Siitä pyyhittiin yksilölliset piirteet pois, jotta naamio saavuttaisi

mahdollisimman tuntemattoman muodon, *incognito*, ja saavuttaisi neutraalin kasvojen olotilan. (Felner 1985, 45.)

Copeau halusi, että naamion neutraalista ilmeestä huolimatta, se saisi näyttelijän käyttämään koko kehonsa ilmaisuvoimaa. Naamion avulla ilmaisu keskittyisi verbaalisen ilmaisun sijasta näyttelijän liikkeeseen. Myös Copeaun oppilaat huomasivat, että oli helpompaa ilmaista tunteita, kun naamio oli peittämässä kasvot eikä ääneen puhuttua puhetta tarvittu (Felner 1985, 46). Asettaessaan naamion kasvoillensa oppilas perusti ilmaisunsa liikkeelle ja näin ollen kykeni jättämään pois emotionaalisen painolastin sekä verbaalisen ilmaisun. Naamion avulla opiskelijat pyrkivät löytämään tavan ilmaista ilman henkilökohtaisia emotioita. Tarkoituksena oli löytää ilmaisukieli, jossa individuaaliset mielipiteet eivät astuneet esiin, vaan liikeilmaisuus olisi sen neutraalissa olotilassa. Näin liike voisi olla se elementti, jonka kautta oppilaat löytäisivät emotion ilmaisuunsa: ulkoa sisälle. (Hodge 2010, 58.)

Copeau huomasi, että oppilailla oli hyvinkin pinttyneitä maneeereita ja tapoja, jotka veivät huomiota pois yksinkertaisuudelta, jota hän naamiolla haki. Copeau oli sitä mieltä, että näyttelijän tulisi ensimmäiseksi poistaa omasta kehonkielestä opitut maneerit ja tavat, ja tavoitella neutraaltilaa kehossaan. Copeau tarkoitti neutraaltilalla sitä, että näyttelijän keho olisi ikään kuin valmiustilassa, josta uusi liike tai toiminta voisi alkaa hetkenä minä hyvänsä. Neutraaltilassa näyttelijällä olisi hiljainen keho, joka olisi valmiudessa ja avoin. Se olisi tila, jossa näyttelijä olisi tyynen rauhallinen mutta siltikin energisenä ja valmiina liikkeeseen; näin hän olisi valmiudessa seuraavaan ärsykkeeseen. Copeau tajusi, että yksinkertaisuus kohtauksessa vaatisi samanlaista yksinkertaisuutta myös näyttelijän ajatuksilta: Näyttelijän ajatuksien tulisi olla yhtä riisuttu kuin näyttämö, sillä vain silloin hän pystyisi ilmaisemaan itseään tarpeeksi selkeästi ja yksinkertaisesti. Liikkeen kannalta voidaan kuvitella, että neutraalitila on kuin pitäisi autoa tyhjäkäynnillä; näyttelijä on valmis lähtemään liikkeeseen heti tarvittaessa. (Callery 2001, 32-33.)

2.1 Copeaun ajattelun yhteys Stanislavskin metodiin

Konstantin Sergejevits Aleksejev (1863-1938) oli venäläinen näyttelijä, pedagogi, teatteriohjaaja ja -teoreetikko. Hän otti taiteilijanimen Stanislavski vuonna 1885 ollessaan 22-vuotias. (Repo 2011, 4.) Stanislavski oli sitä mieltä, että näyttelijän keho ja ääni ovat instrumentteja, joita tulisi harjoittaa; niiden tulisi olla hallinnassa, jotta näyttelijä pystyisi ilmaisemaan tarkasti hahmon eri nyanssit ja monivivahteiset puolet. Hän ajatteli, että näyttelijän ei tulisi kokea roolia pelkästään sisäisesti, vaan hänen olisi myös kehollistettava sisäinen kokemus fyysisesti. Stanislavski sanoi: ”*Jotta kykenisi heijastamaan elämää, joka on hienovireistä ja usein alitajuista, työvälineenä on oltava poikkeuksellisen herkästi reagoiva ja erinomaisesti harjoitettu ääni ja keho.*” (Repo 2011, 64.)

Stanislavski oli sitä mieltä, että näyttämöllä tapahtuva ulkoinen toiminta, asemat ja ryhmittymät ovat muodollista, kuivaa ja tarpeetonta, jos niitä ei ole perusteltu sisältöpäin. Hän halusi, että opiskelijat kokisivat annetun tilanteen mahdollisimman autenttisesti, ja kehollistaisivat sen aidon tunteen. (Repo 2011, 326.) Stanislavski huomasi, että valmis ulkonainen muoto on näyttelijälle suuri kiusaus. Kun esitys on harjoitettu valmiiksi voi käydä niin, että näyttelijä *esittää* yleisölle, jolloin kaikki yllätyksellisyys jää pois, koska esitys on näyttelijälle tuttua, selvää ja ymmärrettävää. Stanislavski pyrki siihen, että näyttelijän omat kokemukset heijastuisivat näyteltävässä hahmossa. Hän kutsui sitä tunne-elämysten muistiksi eli *emotionaaliseksi muistiksi*. Emotionaalinen muisti tarkoittaa sitä, että näyttelijä käyttää hyväkseen omia muistojaan, kun hän kehollistaa hahmonsa ajatuksia: näyttelijä muistelee kuinka hänen kehonsa reagoi erilaisiin tunnetiloihin, esimerkiksi jos on iloinen, niin mikä ruumiin osa jännittyy, mikä rentoutuu? Stanislavskin mukaan näyttelijän tulisi käyttää kaikkia viittä eri aistia, kun näyttelijä muistelee tapahtumia; mitä hän näki, kuuli, maistoi, haistoi, koski? Näitä kysymyksiä käyttäen näyttelijän muisto tilanteesta olisi todellisempi. Stanislavski pyrki roolihenkilöiden rakentamisessa totuudenmukaisuuteen. (Repo 2011, 329-332.)

Copeau oli kirjoittanut jo vuonna 1916 Stanislavskille, että hän oli huomannut heidän tyyliensä ja ajattelunsa teatterin suhteen olevan hyvin samankaltaisia. Copeau ja Stanislavski toivoivat molemmat maiden välisiä vierailuja. Vuonna 1922 Stanislavski pääsi vihdoinkin matkustamaan Moskovan Taiteellisen Teatterin kanssa Pariisiin osana kiertuetta ja tapaamaan Copeaut. Copeaun ryhmällä oli mahdollisuus nähdä Moskovan Taiteellisen Teatterin esitys, joka oli heistä niin vaikuttava, että Théâtre du Vieux-Colombierin ajattelumaailma kääntyi tämän vierailun myötä. Copeau teki rohkean päätöksen vuonna 1924, kun hän päätti sulkea sekä koulun että teatterin, Théâtre du Vieux-Colombierin, yli kymmenen vuoden toiminnan jälkeen. Tämä tapahtui pian sen jälkeen, kun Stanislavski oli vierailut teatterinsa kanssa hänen luonaan. (Evans 2006, 30.) Copeau jatkoi pienellä teatteriseurueella ja vei seurueensa Pariisista maaseudun rauhaan harjoittelemaan ohjelmistoa kymmenen viikoksi. Teatteri sai pian suosiota kriitikoilta ja katsojilta; Copeau oli onnistunut luomaan uudenlaista teatteritaidetta, jossa näkyi teatteri ja sen kollektiivi. Copeau oli oppinut Stanislavskilta muun muassa, että näyttelijän liikkeen tulisi syntyä sisältäpäin, hahmon rehellisyydestä, totuudesta ja tarpeesta. (Kurtz 1999, 28-29.)

Copeaun noble-naamio oli näyttelijäntyön koulutuksessa tärkeä työkalu; sen avulla näyttelijä pystyi harjoittamaan omaa kehollista ilmaisuaan. Näyttelijän kasvot olivat kokonaan peitettyinä ja näin ollen hän ei voinut ilmaista itseään verbaalisesti tai kasvojen ilmeillä, ainoastaan kehollaan. Tämä antoi näyttelijälle rauhan keskittyä määrätietoiseen ja tarkkaan keholliseen ilmaisuun.

3. LECOQ-PEDAGOGIIKKA JA NEUTRAALINAAMIO

Toinen naamioteatterin kehitykseen vaikuttanut merkittävä henkilö on Jacques Lecoq, joka oli Copeaun tapaan aikansa teatterikäsityksen uudistaja. Lecoq oli ranskalainen näyttelijä sekä miimin ja näyttelijäntyön opettaja. Lecoq oli aktiivinen useissa teatterikollektiiveissa, joista yksi oli Jean Dastén perustama *Les comédiens Grenoble*. Lecoq tutustui Copeaun työhön ja pedagogiikkaan ensimmäisen kerran Dastén kautta. (Lecoq 2001, 8-9.) Lecoq vei Copeaun ajatusta teatteripedagogiikasta eteenpäin. Hän perusti oman koulunsa Pariisissa 1956, *L'école Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, jossa hän opetti kuolemaansa saakka. Koulu toimii vielä tänäkin päivänä ja Lecoq-pedagogiikkaa käytetään näyttelijäntyön koulutuksessa tänäkin päivänä ympäri maailmaa. Copeaun tapaan Lecoq koki tarvetta kehittää pedagogiikkaa, joka antaisi arvoa näyttelijän keholliselle ilmaisulle puhutun tekstin sijaan, ja kehittää näyttelijän kommunikaatiota kehon ja ympäröivän tilan välillä. Tämä oli tietenkin radikaalia ajattelua teatterimaailmassa, jossa näytelmäkirjailijoiden (muun muassa Shakespeare, Pinter, Molière, Dumas) rooli oli ollut merkittävässä asemassa. (Lecoq 2001, 5.) Lecoqin opetusmetodin perustana oli se, että hän ei koskaan esittänyt vastauksia vaan kysymyksiä, joiden kautta opiskelijat pystyivät itse pyrkiä löytämään vastauksen. Valmistautuminen, tutkiminen ja eritoten neutraalinaamio olivat Lecoqin pedagogiikan kulmakiviä. (Lecoq 2001, 8–9.)

Vuonna 1948 Lecoq matkusti Italiaan, tarkoituksenaan työskennellä siellä kolme kuukautta, mutta hän jäi asumaan sinne kahdeksaksi vuodeksi. Italiassa asuessaan hän tutustui *commedia dell'arte*n ja naamioiden tekijään Amleto Sartoriin. Sartori auttoi Lecoqia kehittämään *commedia* naamion, jonka tekoon käytettiin nahkaa. Nahka kesti hyvin käytön näyttelijöiden hikoillessa ja kovassakin harjoittelussa. Lecoq vei naamion opetusvälineeksi mukanaan Ranskaan. (Lecoq 2001, 5-6.)

Lecoq käytti opetuksessaan neutraalinaamion lisäksi useita erilaisia naamioita, mutta hän harjoitutti näyttelijöitä kuitenkin aina ensin neutraalinaamioilla. Lecoq koki, että neutraalinaamiolla työskentely nosti näyttelijöissä esiin perustavanlaatuisia asioita, että neutraalinaamiosta tuli hänen pedagogiikkansa keskipiste. Lecoq oli sitä mieltä, että neutraalius olisi erittäin tärkeä pohja näyttelijäntyössä kaikelle muulle tekemiselle (Lecoq 2001, 36-38). Kaikki naamiot korostavat näyttelijän kehoa, mutta Lecoq huomasi neutraalinaamion todella haastavan näyttelijän olemaan tietoisempi oman kehon hallinnasta ja käytöstä. Neutraalinaamion tarkoituksena on saada näyttelijät myös tiedostamaan omat keholliset maneerinsa. (LIITE 1).

Neutraalinaamio on aivan erilainen naamio muiden naamioiden joukossa. Voidaan sanoa, että luonnenaamioita on rajaton määrä, mutta neutraalinaamio omanlaisensa naamio. Neutraalinaamio on täydellisen tasapainoinen naamio, ja se tuottaa rauhallisuuden tunteen. Se tuottaa näyttelijälle fyysisen rauhallisuuden tunteen, joka välittyy myös katsojalle. Neutraalinaamion kanssa näyttelijä on vastaanottavainen kaikelle ympärillä olevalle, ilman sisäistä ristiriitaa. (Lecoq 2001, 37.) Neutraalinaamio sekä paljastaa että korostaa näyttelijän omat keholliset piirteet ja maneerit, kunnes hän löytää neutraalitilan (Callery 2001, 48). Neutraalinaamio toimii työkaluna näyttelijälle, kun hän opettelee tarkoituksen mukaista liikettä ja liikkeen tekniikkaa.

Neutraalinaamiohahmolla ei ole menneisyyttä, tulevaisuutta, eikä sukupuolta, vaan se on läsnä ainoastaan tässä hetkessä. Tämä voi olla näyttelijälle haastavaa, sillä tottuneesti näyttelijä pyrkii aina löytämään jonkinlaista kosketuspintaa ja samaistumista hahmoonsa. (Chamberlain&Yarrow 2002, 78.) Kun näyttelijä asettaa neutraalinaamion kasvoilleen, tulisi hänen kehonsa olla neutraalitilassa. (Lecoq 2001, 36.) Lecoq määrittelee millainen on neutraalikeho seuraavanlaisesti:

*”Neutral body is symmetrical;
each half of the body balances the other half, centered;
body neither sinks into the floor nor tries to levitate, integrated and focused;
movement centre for body is at the same place for everyone, energized; the body
has a sense of alertness and attention but not anxious anticipation or apathetic
disengagement, relaxed;
the body should not appear tense and mechanical, but neither should it appear
loose and floppy”.* (Eldredge 1996, 53.)

Lecoq ymmärsi, että neutraaliasennon löytäminen auttaa näyttelijöitä, joilla on ongelmia oman kehonsa kanssa myös oikeassa elämässä. Neutraaliasento auttaa löytämään tasapainoisen asennon, jossa on hyvä olla ja hengittää vapaasti. (Lecoq 2001, 39.) Neutraalinaamion rauhallinen tasapaino, ilme ja olemus antavat näyttelijälle mahdollisuuden olla täydellisen auki, valppaana ja tasapainossa. Se auttaa näyttelijöitä myös unohtamaan heidän omat henkilökohtaiset tunteensa, asenteensa ja ominaispiirteensä näyttelijöinä. Neutraalinaamion kanssa työskennellessä keskittyminen kohdistuu liikkeeseen ja kehon hallintaan, sekä liikkeessä että paikallaan ollessa. (Gordon 2006, 38.)

Näyttelijä tavoittelee täydellistä neutraaliutta kehossaan, mutta myös mielen tulisi olla neutraali. Näyttelijän omat henkilökohtaiset ajatukset heijastuvat aina tekemiseen ja liikkeen tempoon ja rytmiin, joten mielenkin tulisi tavoitella täydellistä neutraaliutta. Lecoqin ajatus neutraalista mielestä on lapsen mielen kaltainen; sillä ei vielä ole tietoa eikä muistikuvia menneestä ja jotka näkevät sekä kokevat kaiken ensimmäistä kertaa. Neutraali mieli olisi viaton, kokematon, eikä sillä ei olisi muistia tai tietoa menneestä. (Eldredge 1996, 58). Tiedetään, ettei ihmisen mieli ole tabula rasa, eikä näyttelijä voi saavuttaa täydellistä neutraalia mielentilaa, mutta harjoitteiden avulla on tarkoitus päästä mahdollisimman lähelle täydellistä neutraaliutta. Esimerkki neutraalinaamioharjoituksesta, jossa esine koitetaan nähdä ensimmäistä kertaa:

Harjoitukseen osallistuu yksi oppilas kerrallaan. Oppilas laittaa naamion kasvoilleen selin yleisöön ja käy makuulle maahan silmät kiinni. Opettaja tuo tällä välin jonkun esineen hänen eteensä, esimerkiksi kynän. Kun opettaja antaa luvan, oppilas avaa silmät ja herää neutraalissa hahmossa. Häntä neuvotaan nousemaan rauhallisesti istumaan ja huomaamaan esineen omaan tahtiinsa. On tärkeää, että hän näkee esineen ikään kuin ensimmäistä kertaa. Kaikki muut toimivat tämän ajan tarkkailijoina ja kiinnittävät huomiota harjoituksen tekijään.

Tarkkailijat/katsojat eli muut oppilaat toimivat harjoituksissa aina tärkeässä roolissa. Heidän tulee keskittyä seuraamaan harjoituksia, sillä he näkevät kuinka harjoitus vaikuttaa ja toimii. Tämän äskeisen harjoituksen yhteydessä opettaja voisi kysyä tarkkailijoilta esimerkiksi: Tiesikö harjoituksen tekijä esineen painon jo etukäteen? Tiesikö hän esineen käyttötarkoituksen etukäteen vai keksikö hän sille jonkun uuden merkityksen? Myös harjoituksen tekijältä kysytään kysymyksiä, esimerkiksi: Oliko vaikeaa koittaa nähdä esine ”ensimmäistä kertaa”? Huomasitko esineessä mitään uutta, johon et aikaisemmin ollut kiinnittänyt mitään huomioita? Oliko vaikeaa pitää mieli ja ajatukset neutraalina, aivan kuin et olisi tiennyt mikä esine oli?” Tarkkailijana on yllättävän mielenkiintoista seurata tätä harjoitusta, vaikka se on yksinkertainen ja voi kestää jopa kymmenen minuuttia, kuitenkin tuntumatta niin pitkältä ajalta. Kun näyttelijän energia ja ajatukset ovat vahvasti läsnä tekemisessä, välittyy se myös katsojille mielenkiintoisena tekemisenä, jota jaksaa helposti seurata. Neutraalinaamioharjoituksen aikana tarkkailijat voivat kiinnittää huomiota harjoitusta tekevän näyttelijän pään liikkeisiin, hengitykseen, tempoon ja rytmiin ja miten näyttelijä tutkii käsissään ”uutta” esinettä. (Eldredge 1996, 58.)

Lecoq huomasi, että neutraalinaamion avulla näyttelijän liikekieli on täydellisen ekonomista. Näyttelijä liikkuu ainoastaan silloin kun sille on tarve ja vain neutraalinaamion ehdoilla. Siinä liikekielessä oli hänen mielestään jotain rehellistä. Äskeisessä harjoituksessa näyttelijän liikekieli on hyvin pientä ja ekonomista, jota on äärimmäisen mielenkiintoista seurata, jos näyttelijällä on sekä sisäinen että ulkoinen rauha. Lecoq kuitenkin muistutti oppilaitaan siitä, että

jokaisella liikkeellä oli, ja tulisi olla, jokin merkitys. Neutraalinaamio kasvoillaan näyttelijän koko kehoa katsotaan tarkemmin ja jokainen liike on merkityksellinen katsojalle. (Lecoq 2001, 39.)

Lecoq huomasi näyttelijöiden ajattelevan usein niin, että jos he eivät puhu tai liiku lavalla, niin he eivät koe olevansa läsnä. Näyttelijän tulisi kuitenkin oppia, että vaikka hän olisi vain paikallaan näyttämöllä, niin hän voi silti olla täysin läsnä tilanteessa hahmossaan. (Eldredge 1996, 54.) Lecoq sanoi neutraalinaamion avaavan näyttelijän ympärillä olevalle tilalle; se saa näyttelijän tilaan, jossa hän on valppaana, valmiina ottamaan vastaan tulevan, auki löytämiselle. Neutraalinaamio auttaa näyttelijää kuulemaan, tuntemaan, katsomaan ja koskemaan asioita yhtä raikkaasti kuin ensimmäistä kertaa. Kun näyttelijä ensin kokee täydellisen tasapainon neutraalinaamion avulla, on hänen helpompaa tulevaisuudessa ilmaista hahmonsa epätasapaino. (Lecoq 2001, 38.)

Lecoq sanoi, että hän näki näyttelijästä oliko tämä pitänyt naamiota sen vaatimalla tavalla; jos näyttelijän kasvot olivat rennot harjoituksen päätteeksi, oli hän käyttänyt naamiota totuudenmukaisesti ja oikein. Lecoq sanoi, että neutraalinaamio auttoi näyttelijää pääsemään eroon turhasta miettimisestä, joka myös näkyy hänen kasvoistaan: ne ovat kauniit ja vapaat. (Lecoq 2001, 39.)

Lecoq harjoitutti oppilaitaan useilla eri naamioilla. Lecoq harjoitutti aina ensin neutraalinaamioilla, ja hän siirtyi harjoituttamaan luonnenaamioilla vasta, kun näyttelijän keho oli mahdollisimman neutraali. Luonnenaamioilla harjoittelun jälkeen he siirtyivät harjoittelemaan puolinaamioilla ja lopuksi klovnin punaisella nenällä, maailman pienimmällä naamioilla.

3.1 Luonnenaamiot

Copeau uskoi, että naamiotyöskentely antoi näyttelijälle myös käsityksen siitä, mikä on hänen suhteensa näyteltävään hahmoon. Näyttelijä, joka asettaa kasvoillensa naamion, suostuu toimimaan naamion vaatimalla tavalla. Näyttelijän tulee näytellessään ilmentää hahmon vaatimia tarpeita: kehollista asentoa, hahmopsykologiaa sekä verbaalista ilmaisua (ennen naamion laittamista kasvoille). Naamiota käyttäessä nämä tarpeet konkretisoituvat, sillä naamio on aineellinen todiste hahmon olemassaolosta. (Felner 1985, 43.) Luonnenaamioiden kanssa työskentelyyn liittyy monia sääntöjä, jotka liittyvät illuusion särkymiseen siitä, että naamio olisi elossa, muun muassa; hahmo ei voi syödä tai juoda, kasvojen koskettamista tulee välttää, hahmo ei voi pussata toista hahmoa. Sääntöjä voi kuitenkin kiertää käyttämällä näyttelijän kehonkieltä eri tavoin. Hahmo voi esimerkiksi juoda niin, että kääntää selkensä katsojille ja tekee kehollaan liikkeen, josta käy ilmi, että hahmo juo.

Copeau ajatteli, että ennen kuin näyttelijä voisi aloittaa naamiotyöskentelyn luonnenaamioilla, tulisi hänen saavuttaa sisäinen rauha ja avoimuus, ja tämän takia hän päätyi siihen tulokseen, että ensin olisi harjoiteltava neutraalinaamioilla. Tämä valmistaisi näyttelijän asettamaan luonnenaamion kasvoillensa. Myös Lecoq opetti ensin neutraalinaamioilla ja vasta tämän jälkeen siirtyi käyttämään luonnenaamioita. Luonnenaamiot vaativat ”tyhjän pohjan” eli neutraalin kehon, johon näyttelijä voi rakentaa luonnenaamio hahmolle ominaista liikekieltä ja tarinaa. Lecoq kuvaa neutraali- ja luonnenaamion suhdetta niin, että neutraalinaamio on kuin meren pohja; rauhallinen ja hiljainen. Luonnenaamio puolestaan on kuin aallot; sen pohjalla on neutraalinaamio. (Chamberlain&Yarrow 2002, 78.) Neutraali- ja luonnenaamio ovatkin kuin toistensa vastakohtia. Neutraalinaamio tukee näyttelijän kehollista rauhaa, ja luonnenaamion kanssa näyttelijän keho tekee töitä toisenlaisella dynamiikalla. Luonnenaamio on

vastakohta neutraalinaamiolle myös siinä mielessä, että luonnenaamioilla on menneisyys, tulevaisuus ja koko henkilötarina, toisin kuin neutraalinaamioilla.

Luonnenaamio on neutraalinaamion tapaan kokonaamio, joka peittää näyttelijän kasvot kokonaan. Kun näyttelijä asettaa naamion kasvoilleen, niin silloin ääneen puhuttua puhetta ei ole. Ennen kuin luonnenaamio asetetaan kasvoille, voidaan harjoitella esimerkiksi käsikirjoitettu kohtaaminen puheen kanssa. Luonnenaamiolla on sanansa mukaisesti ilmeenä joku perusluonne, jonka näyttelijä ja katsoja näkevät heti naamioista, esimerkiksi surullinen, viaton, iloinen. Tätä perusluonnetta ja ilmettä, joka naamioilla on, voidaan kuitenkin ”vaihtaa” käyttämällä näyttelijän kehonkieltä oikein suhteessa naamion luonteeseen. Toisin sanoen, vaikka naamion perusilme olisikin iloinen, niin voidaan hahmosta saada esiin myös surullinen puoli. Ilmettä voidaan muuttaa erilaisilla tekniikoilla, joista tärkeimmät ovat sisäinen monologi, tempo ja rytmi.

Lecoq (2001, 54) koki, että näyttelijä joka käyttää luonnenaamioharjoitteita saavuttaa tärkeän ulottuvuuden myös puheteatterissa. Näyttelijä kokee tunteiden ilmaisullisen intensiivisyyden, koska käytössä on koko keho. Dasté sanoi, että ”Luonnenaamioiden avulla näyttelijä oppii ilmaisemaan tunteiden ääripäitä” (Callery 2001, 58). Naamioilla näyteltäessä tunteiden ääripäät eivät näytä liioitellulta, mutta ilman naamioita näyteltäessä voi ilmaisua pienentää, sillä silloin myös puhe on näyttelijän kehollisen ilmaisun tukena.

Luonnenaamioilla tehtävässä ”puistonpenkki” harjoituksessa kaksi erilaista hahmoa kohtaavat. He ovat toisilleen tuntemattomia, istuvat puistonpenkillä vierekkäin ja vaihtavat katseita.

Opettaja pyytää kahta oppilasta tekemään harjoituksen, muut oppilaat toimivat tarkkailijoina. Tarkkailijoiden edessä on kaksi penkkiä vierekkäin. Harjoituksella on hyvin yksinkertaiset ohjeet: Kaksi oppilasta tulevat vuorotellen tarkkailijoiden eteen istumaan penkille. Ensimmäinen penkillä istuja antaa jonkin äänimerkin, esimerkiksi taputtaa käsiään, ja silloin toinen oppilas voi kävellä omalle

penkilleen ja istua alas. Penkillä istuessaan he katsovat neljä kertaa toisiinsa päin, omaan tahtiin. Tämän jälkeen oppilas nousee seisomaan ja poistuu.

Opettaja pyytää oppilaita valitsemaan oman naamion, jonka jälkeen he asettuvat selin tarkkailijoihin. Oppilaat asettavat naamiot kasvoilleen ollessaan selin tarkkailijoihin. Opettaja voi muistuttaa heitä hakemaan rauhassa hahmon kehonkielen ja sisäisen monologin. Tämän jälkeen he aloittavat harjoituksen.

Tämä on yksinkertainen, mutta tehokas harjoitus. Tarkkailijoilta voidaan kysyä harjoituksen jälkeen esimerkiksi, että: ”Syntyikö siinä joku tarina? Minkälainen tilanne tapahtui puistonpenkillä? Minkälaisen tapahtuman näimme?” Kun kahden erilaisen luonnenaamio hahmon katseet kohtaavat toisensa, voidaan saada aikaan ymmärrettävissä oleva kohtaaminen. Tämä on mahdollista, kun oppilas käyttää hahmon vaatimaa kehokieltä, sisäistä monologia sekä varioi tempoja ja rytmiä. Naamioiden luonteille sopien toisen hahmo voi katsoa esimerkiksi ujosti ja epäroiden, kun taas toisen hahmo voi katsoa vihaisesti ja hyökkäävästi. Tämä harjoitus voidaan tehdä niin, että koko ryhmä tutustuu ensin yhdessä naamioihin ja luo niille tarinat tai jos näyttelijät ovat jo kokeneita naamioiden kanssa, niin he voivat improvisoida hahmot.

Naamiohahmoa tehdessä näyttelijän tulisi olla läsnä hetkessä, sillä vaikka näyttelijällä on naamio peittämässä kasvonsa hän ei ole siltikään ”turvassa omilta ajatuksiltaan”, vaan ne kaikki välittyvät tarkkailijoille. Näyttelijän ajatukset ja tunteet näkyvät hahmon liikekielessä; mitä näyttelijä ajattelee ja tuntee sillä hetkellä. Naamiosta tulee ikään kuin ”ajoneuvo”, joka johdattaa näyttelijän kehon kohti kokonaisvaltaisempaa kehonkielen ja tilan käyttöä. Muun muassa nämä liikekielelliset seikat määrittävät hahmoa, josta katsoja voi päätellä minkälainen hahmo lavalla on kyseessä, mutta kun ääneen puhuttua puhetta ei ole, korostuvat naamioiteatteriesityksessä myös muut seikat kuten puvustus, musiikki sekä lavastus ja rekvisiitti. Puvustuksessa värit ja tyyli ovat erittäin tärkeitä, sillä ne tukevat hahmon olemusta ja luonnetta sekä antavat lisää informaatiota visuaalisuuden kautta. Esimerkiksi, jos käsikirjoituksessa olisi vanha nainen, niin

hänet voitaisiin pukea beigeen trenssiin ja harmaaseen baskeriin tai vaihtoehtoisesti hänelle voitaisiin pukea punainen hame ja keltainen hiuspanta. Molemmat vaihtoehdot antavat katsojalle heti tietynlaisen mielikuvan hahmosta.

Luonnenaamio ilman näyttelijää on vain pelkkä kuori, esine, jonka näyttelijä herättää esiin kehollisilla taidoillaan; kehollisella ilmaisulla, sisäisellä monologilla, sekä tempon ja rytmin variaatioilla. Lecoq oli sitä mieltä, että luonnenaamiot ovat hyvin kokonaisvaltaisia näyttelijän keholle: näyttelijän keho tekee valtavasti työtä kertoakseen katsojalle ajatukset ja tunteet. Hän halusi, että L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, hänen koulunsa pedagogiikan tarkoituksena olisi opettaa ilmaisua, joka perustui ihmiskehosta kumpuavaan liikekielen tutkimiseen ja käyttöön sekä siihen kuinka ihmiskeho ilmaisee suhteessa tilaan. Lecoq kehitti uudenlaisen ilmaisumuodon, joka perustui liikelähtöiseen ilmaisuun, sekä osittain Copeaun teatteriperintöön. Lecoq kutsui ilmaisutapaansa miimitaiteeksi, mutta halusi kuitenkin uudistaa kyseisen termin sisällön. (Felner 1985, 44.)

4. KEHOLLISUUS

Kehollisuuden ymmärtäminen ja sen käyttö teatterissa on vaihdellut eri aikoina yhteisössä vallinneiden kehollisuuskäsitysten ja siihen liitettyjen normien mukaisesti. Teatterintutkija Erika Fischer-Lichten mukaan esiintyjän kehollinen improvisatorinen heittäytyminen oli ennen 1700-lukua koettu moraalisesti tuhoisaksi, sillä sen nähtiin aiheuttavan paheksuttuja vaikutuksia katsojissa. 1700-luvun esitysteoriat pyrkivät kumoamaan teatteria moralisoivia näkemyksiä tukeutumalla teatterin kirjalliselle perustalle. Kirjallisuuteen perustuvassa teatterissa esiintyjä sai tuoda kehollisen olemuksensa kautta näkyville pääsääntöisesti hahmon sieluntilaa ja ajatuksia. Teatteriesityksissä on edelleen samaa kuin 1700-luvulla, sillä nykypäivänäkin esitysten lähtökohtana on usein draamateksti. Näyttelijä saattaa kuitenkin keskittää huomionsa tulkitsemaan ainoastaan verbaalisesti tekstiä, jolloin kehollinen ilmaisu jää usein vailla huomiota. 1700-luvulta lähtien näyttelijäntyö painottuikin kehollisuuden sijaan näyttelijän kykyyn tulkita tekstin sisällöllisiä merkityksiä. Fischer-Lichten mukaan realistis-psykologisessa näyttelijäntyössä puhuttiin roolin esittämisen sijaan hahmon kehollistamisesta. Näyttelijät eivät esittäneet roolihahmoa, vaan kehollistivat jonkin toisen hahmon olemassaolon omassa kehossaan. (Fischer-Lichte 2010, 39.)

Fischer-Lichte on sitä mieltä, että ihmisellä on keho, jota hän voi instrumentalisoida, muuntaa ja manipuloida, kuten mitä tahansa objektia. Fischer-Lichten mukaan samanaikaisesti kehollisuuteen sisältyy kuitenkin myös elävä ja kokeva subjektikeho, johon vaikuttavat olosuhteet ja ihmisen itsetietoisuus. Esiintyjän kehollisuuteen liittyvä kaksinaisuus kehollistavana materiaalina ja samaan aikaan itsensä tiedostavana elävänä kehona, tuo jännitteen esiintyjän fenomenalisen kehon, eli olemassa olemisen tavan, sekä jonkun toisen hahmon semioottisen esittämisen välille. Hän näkee ihmiskehon elävänä organismina, joka on jatkuvassa muodonmuutoksen prosessissa. Teatterissa esiintyjä esiintyy oman olemassaolonsa materiaalin kautta. Fischer-Lichten mukaan oleminen ei

kuitenkaan tarkoita pysyvää kiinteää tilaa, vaan jatkuvaa muuttumista, johon liittyy joksikin toiseksi tuleminen. (Fischer- Lichte 2010, 37.)

Stanislavski uskoi, että keho ja ääni olivat instrumentteja, joita voisi harjoituttaa. Näyttelijän ääntä ja kehoa tulisi kehittää luonnon omalta pohjalta. Se vaatii paljon systemaattista ja pitkäaikaista työtä. Hän sanoi, että näyttelijän tulisi harjoittaa fyysistä koneistoaan, jota hän käyttää kehollistamiseen, ja sen ulkoista, fyysistä tekniikkaa. Sillä on meidän taiteessamme poikkeuksellisen tärkeä rooli: tehdä näyttelijän *näkymätön* luova elämä *näkyväksi*. Ulkoinen kehollistaminen on tärkeää, sillä se ilmentää sisäistä elämää. Stanislavskin mielestä, että fyysistä kehollistamisen koneistoa tulisi kehittää ja valmentaa siten, että sen kaikki osat kykenevät vastaamaan siihen, mitä luonto siltä milloinkin edellyttää. Stanislavski sanoi:

”Niitä keinoja, joiden avulla tiedostamaton kokeminen kehollistetaan, ei voida laskelmoida. Ne täytyy usein kehollistaa tiedostamatta ja intuitiivisesti. Se työ on tietoisien kielen tuolla puolen.” (Repo 2011, 571.)

Copeau ja Lecoq omalta osaltaan kokivat myös tarvetta näyttelijäntyön koulutuksessa sille, että näyttelijä saisi hyödynnettyä kokonaisvaltaista ilmaisua keskittyen keholliseen ilmaisuun. Kehollisen harjoittelun tarkoitus on auttaa näyttelijöitä muun muassa muuntautumiskyvyssä ja ilmaisun rikastamisessa. Lecoq huomasi, että kaikella liikekiellä on katsojalle tarkoitus. Jos näyttelijä kääntää päätään se voi tarkoittaa, että ”kuuntelen”, tai jos hän nostaa käden ilmaan se voi tarkoittaa, että ”minulla on asiaa”. Näyttelijöiden tulisi saavuttaa kehollisella harjoittelulla myös kehollista herkkyyttä, joustavuutta sekä rytmittäjää. On helppoa näytellä kasvoilla, mutta näyttelijän tulisi osata näytellä koko kehollaan (Callery 2001, 19).

4.1 Miimitaide

Voidaan ajatella, että miimitaide on ollut olemassa yhtä kauan kuin ihminenkin: jokainen ihminen pyrkii ilmentämään ympäröivää maailmaa *mimiikan* eli imitoinnin kautta. Antropologit Alison Jolly ja Marcel Jousse uskovat, että miimi on syntynyt sanojen puutteen vuoksi: kaukaisessa historiassamme kommunikaatio ei ole perustunut puheeseen vaan viestintä on tapahtunut kehon kautta (Felner 1985, 16). Sama pätee ihmisen kehityskaareen: lapsuuteen, jolloin käytössämme ei ole tarvittavaa sanastoa kommunikoimiseen. Lecoq kehitti uudenlaisen ilmaisumuodon: miimitaitteen, joka perustui liikelähtöiseen ilmaisuun sekä Copeaun teatteriperintöön. Lecoq halusi kuitenkin uudistaa kyseisen termin sisällön. Se, miten miimi määritellään Lecoq-pedagogiikassa, eriytyy miimin historiallisista merkityksistä. Lecoq noudatti samaa ajatusta kuin Copeaukin: miimi on osa kaikkea kehoilmaisua. Miimin voisi määritellä tarkoittamaan toisin sanoen keholla ilmentämistä. (Mäkinen 2015, 22.)

Mielenkiintoinen ajatus on, että jokaisella elävällä henkilöllä olisi käytössään oma henkilökohtainen miimirepertuaarinsa. Tämä näkyy kaikessa mitä teemme, sillä eletty elämä näkyy kehossamme jälkinä, jotka muuttuvat toiminnoiksi ja näistä toiminnoista syntyy elämäämme ilmaisukieli: maneerit ja henkilökohtainen kehonkieleemme. Näyttelijä päätyykin, usein tiedostamattaankin, käyttämään työssään näitä kehoon pinttyneitä maneeereita, eikä ainoastaan omiaan, vaan myös muiden maneeereita. Omaa kehollista miimirepertuaariaan voi kuitenkin oppia käyttämään hyödyksi. Näyttelijän liike ei tapahdu tyhjiössä, vaan liike on suhteessa ympäröivään tilaan. Samalla kun näyttelijä etsii kehollista ilmaisutapaa jollekin tunteelle, esimerkiksi ilolle, hän joutuu myös miettimään missä ja miten ilo liikkuu tilassa. (Mäkelä 2008, 17.)

4.2 Tempo ja rytmi

Näyttelijällä tulisi olla taito näytellä rytmisesti, muutenkin kuin oman luontaisen rytmensä mukaan. Rytmiksi osana liikettä on tärkeä elementti, sillä liike saavuttaa muotokielen rytmin kautta. Neutraalinaamioilla voi harjoitella liikesarjoja tasaisella, neutraalilla rytmillä. Kun liikkeestä halutaan tehdä esityksellinen kokonaisuus, tulisi kiinnittää huomiota sen rytmittämiseen. Sama ajatus pätee myös verbaaliseen tulkintaan: näyttelijä ei lue tekstiä monotonisella äänellä, vaan pyrkii löytämään sen tueksi tunteita, ajatuksia ja pyrkimyksiä – kaikki seikkoja, jotka luovat ilmaisukielelle erityisen rytmin. (Mäkinen 2015, 41.)

Stanislavski puhui näyttelijän sisäisestä ja ulkoisesta *tempo-rytmistä*. Hän ymmärsi tempo-rytmin tärkeyden; näiden kautta näyttelijä voisi luoda hahmoonsa tarvittavan rikkauden liikekielellään ja tunteillaan. Hän uskoi, että niiden ymmärtäminen oli erittäin tärkeää, jotta kehollinen, ulkoinen, ilmaisu voitaisiin toteuttaa uskottavasti ja totuudenmukaisesti. Stanislavskin mukaan tämä ei ainoastaan saa liikekieltä tai puhetta näyttämään ja kuulostamaan aidolta, mutta se auttaa myös näyttelijää erottamaan eri tunteita. Stanislavskin mukaan näyttämöllä tapahtuvan liikkeen, aivan kuten puheenkin, tulisi olla kuin musiikki: liikkeen tulisi olla jatkuvaa, mutta tarvittaessa pysähtyä nopeastikin, kuten staccato. Siinä pitäisi olla tempon vaihteluita, kuten musiikissa: legato, andante, piano, forte, allegro. (Repo 2011, 743-749.) Tempo-rytmistä puhuttaessa Stanislavski käytti musiikin sanastoa:

”Tempo on yksiköksi sovittujen, yhtä suurten kestojen vuorottelunopeus jossakin tahtilajissa. Rytmiksi on todellisten kestojen (liikkeen, äänen) määrällinen suhde tiettyssä tempossa ja tahtilajissa yksiköksi sovittuihin kestoihin. Tahtilaji on samanlaisten, yksiköksi sovittujen kestojen, joista yksi yksikkö (äänenliikkeen kesto) on merkitty painolla, toistuva (tai toistuvaksi oletettu) summa.” (Repo 2011, 743.)

Tampereen Yliopiston näyttelijäntutkimuksen lehtori Mikko Kanninen kokee, että olisi hyödyllistä saada lisää harjoituskeinoja, joilla näyttelijät voisivat saada apua kehollisen ja äänen rytmin työstämiseen. Kanninen sanoo, että:

”Kaikki näyttelijät eivät edes harjoittelemalla erota fyysistä rytmiä ja puheen rytmiä, ja nämä ovat ominaisuuksia, joita meidän harjoittama pedagogiikka tarvitsee” (Kanninen 23.3.2017).

Neutraali- ja luonnenaamiot toimivat työkaluina myös tempon ja rytmin harjoittamiseen. Copeau halusi näyttelijäntyössä keskittyttävän syvemmän liikekielen rytmin harjoittamiseen ja tämä oli yksi syy siihen miksi naamioista tuli Copeaun tärkein työkalu näyttelijäntyön koulutuksessa. Copeau jäi joskus harjoitusten jälkeen katsomaan, kun lavamiehet työskentelivät. Se, mitä ja miten he tekivät työtään näytti Copeausta rytmikkäältä, tarkoituksenmukaiselta ja välittömältä. Kun taas harjoituksissa näyttelijöiden liike oli näyttänyt väkinäiseltä -liikkeestä oli puuttunut lavamiesten tapaan varma ammattimainen ote työhön. (Hodge 2010, 46.)

Lecoq oli samaa mieltä siitä, että tempon ja rytmin harjoittaminen näyttelijäntyön koulutuksessa olisi tärkeää. Lecoqin mielestä ”rytmimaisema” harjoitus on erittäin hyödyllinen näyttelijöille harjoittamaan heidän rytmistä tekemistään. Harjoituksessa näyttelijä löytää rytmisen suhteen rekvisiitan käyttöön sekä toiseen näyttelijään. (Callery 2001, 125.)

”Rytmimaisema” harjoitus:

Oppilaat tekevät tämän harjoituksen pareittain. Heillä on jokaisella oma keppi. Kepit laitetaan vastakkain ja parit tuntevat, kuinka kepit lähtevät liikkumaan. Tarkoituksena on, ettei kumpikaan varsinaisesti ”johtaisi” tätä harjoitusta. Tässäkin harjoituksessa on hyvä olla taustalla musiikkia, esimerkiksi instrumentaalimusiikkia. On tärkeää, että oppilaat eivät puhu toisilleen harjoituksen aikana. Kun harjoitusta on kulunut tarpeeksi, antaa opettaja lisäohjeita. Nyt oppilaat jatkavat rytmillisiä kohtauksia niin, että he voivat käyttää keppejä monipuolisemmin esimerkiksi hypätä niiden yli, vierittää niitä maassa tai vaihtaa niitä keskenään. Edelleen he tekevät tiivistä yhteistyötä toisiaan sanattomasti ”kuunnellen”. Tämän jälkeen oppilaat tekevät lyhyen rytmillisen kohtauksen, jossa he käyttävät äsken tekemiään ja kokeilemiaan asioita. Kun lyhyt kohtaus on valmis, niin opettaja pyytää oppilaita löytämään

sieltä hetkiä jolloin on syytä pysähtyä, tai nopeuttaa liikettä. Opettajan on hyvä antaa kaikille näille eri kohdille tarpeeksi aikaa, tässä ei tarvitse kiirehtiä. Oppilaat voivat esitellä nämä kohtaukset sitten muille, jotka toimivat tarkkailijoina. (Callery 2001, 125-127.)

Tämä kepeillä tehtävä harjoitus kehittää myös näyttelijän rytmistä herkkyyttä. Neutraalivila- ja rytmiharjoitteita yhdistää se, että molemmissa harjoitteissa näyttelijä harjoittelee pois omasta luontaisesta rytmistä. Erilaisia rytmejä voi harjoittaa myös tarkkailemalla ja analysoimalla niitä niiden luonnollisissa tilanteissa, esimerkiksi pientä lasta puistossa, teiniä bussipysäkillä tai vanhaa ihmistä kadulla; Millä tempolla he liikkuvat? Miten he rytmittävät liikekielensä tai puheensa? Lecoqin mielestä oli tärkeää löytää kaikesta elävästä, eläimistä ja ihmisistä, ja rekvisiitasta sille ominainen energia ja rytmi. Hän neuvoi oppilaitaan säilyttämään aina uteliaisuutensa. (Callery 2001, 127.)

Tempon ja rytmin vaihtelua voidaan tutkia myös hengityksen kautta. Näyttelijän hengityksen tempon ja rytmin tulisi vaihdella näyttämöllä tapahtuvien asioiden mukaan. Tässä esimerkki harjoituksessa näyttelijä kokeilee, miten hänen oma hengityksensä tempo ja rytmi vaihtuu annetussa emotionaalisessa tai kehollisessa tehtävässä.

”Hengittäminen ja tekeminen” harjoitus:

Harjoitus tehdään ryhmänä, mutta oppilaat tekevät harjoituksen itsenäisesti. Opettaja pyytää oppilaita nostamaan ja laskemaan oikean kätensä helpolla tavalla. Opettaja pyytää oppilaita keskittymään siihen, kuinka sisäänhengitys ja uloshengitys ovat suhteessa käden nostamiseen ja laskemiseen. Nostatko kätesi sisäänhengityksellä vai uloshengityksellä? Nyt kuvittele, että nostat jotain todella raskasta esinettä oikealla kädelläsi pään yli kohti kattoa. Keskity miltä tämän raskaan esineen paino tuntuu. Miten hengityksesi tempo ja rytmi muuttuu? Seuraavaksi laita kädet silmiesi eteen ja imitoi, että itket jotain todella surullista asiaa. Miten hengityksesi tempo ja rytmi nyt muuttui?

Opettaja keskustelee ja käy läpi harjoituksen oppilaiden kanssa. Opettaja voi nostaa esille/kysyä esimerkiksi seuraavia asioita: Mitä mahdollisia yhteyksiä on hengityksellä ja kehollisella tekemisellä/liikkeellä? Mitä mahdollisia yhteyksiä on hengityksellä, tunteella ja liikkeellä? Mitä yhteistä tai erilaista on hengityksen tempossa ja rytmissä, kun naurat tai itket? (Eldredge 1996, 30.)

4.3 Hiljaisuus ennen liikettä

Naamioilla tehtävien harjoitusten tarkoituksena on myös viivyttää ääneen puhutun puheen tarvetta ja herättää näyttelijä huomaamaan yksi teatterin tekemisen perusajatuksista: sanat syntyvät hiljaisuudesta (Lecoq 2001, 36). Hän ajatteli, että olisi tärkeää aloittaa hiljaisuudesta ja rauhasta: näyttelijän tulisi tietää kuinka olla hiljaa, kuunnella, vastata, olla paikallaan, aloittaa liike, kehittää sitä ja palata taas hiljaisuuteen.

Lecoq ajatteli, että luonnollisessa tilanteessa ihmisten välisissä keskusteluissa on olemassa kaksi hiljaista hetkeä: ennen puhumista ja puhumisen jälkeen.

Puhumisen jälkeen syntyvä hiljaisuus johtuu siitä, että ei ole enää mitään sanottavaa, mikä ei ollut niin kiinnostavaa Lecoqin mielestä. Ennen sanoja oleva hiljaisuus sen sijaan kiinnosti häntä; ennen kuin sanoja on sanottu, ihminen on vaatimattomassa tilassa, joka mahdollistaa sanojen syntymisen hiljaisuudesta. Näitä hiljaisia hetkiä, ennen ääneen puhuttua puhetta ja puhumisen jälkeen, voitaisiin tutkia ja löytää uudelleen näyttelijäntyössä. (Lecoq 2001, 29-30.) Yksi Lecoqin harjoitus hiljaisuudesta ennen puhetta on ”lapsuuden makuuhuone.”

Harjoituksessa näyttelijä käyttää mielikuvaa lapsuuden makuuhuoneesta tai omia muistojaan:

Palaat takaisin lapsuutesi makuuhuoneeseen pitkä ajan jälkeen. Saavut huoneen ovelle ja avaat sen. Miten avaat sen? Miten menet huoneeseen sisään? Näet huoneesi: se ei ole muuttunut yhtään, kaikki tavarat ovat yhä paikoillaan. Löydät lapsuutesi leluja, huonekaluja, sänkysi. Nämä mielikuvat heräävät eloon sisälläsi, kunnes on aika palata tähän hetkeen. Ja nyt voit jättää huoneen.

Hiljaisuus luo liikkeelle tarkoituksen. Tässä esimerkkitilanne siitä, kuinka ympärillämme tapahtuu koko ajan:

”Kulkiessamme päivittäin kaduilla tai toreilla, jotka ovat täynnä ihmisiä, emme kiinnitä huomiota yksittäiseen liikkeeseen, vaan olemme osa suuren massan liikettä. Emme erota kiireessä kulkevien yksilöiden tarinoita, jotka syntyvät mielimme heidän tavastaan liikkua, elehtiä ja olla olemassa. Sen sijaan, jos istumme yksin tyhjällä torilla aamun sarastaessa ja hiljaisuus dominoi sen hetkisen ympäröivän maailman olotilaa, on pieninkin liike merkityksellinen: tuulen riepottelema paperi, joka matkaa torin lävitse. Pulut, jotka etsivät ruoantähteitä roskakorien ympäriltä. Juopunut mies, joka hoipertelee torin poikki.” (Mäkinen 2015, 38.)

Näyttelijän tulisi ensin luoda hiljaisuus ympärilleen, jotta liikkeelle voisi luoda tiettyjä draamallisia merkityksiä, sekä olla tietoinen omasta liikeilmaisusta. Hiljaisuus ja rauha varmistavat liikeilmaisun ymmärrettävyyden ja luettavuuden. Tässä esimerkki tilanteesta: ”Hän nousi ylös sängystä. Hän otti kaksi askelta kohti ovea. Hän katsoi ovea ja avasi sen. Sitten hän käveli ulos.” Luomalla hiljaisuuden ennen liikettä näyttelijä voi tehostaa liikkeen dramaturgiaa. Tämän jälkeen voimme keskittyä liikkeen laatuun: ”Hän nousi ylös sängystä hitaasti. Hän otti kaksi pientä askelta kohti ovea. Hän katsoi ovea pitkään ja avasi sen nopeasti. Sitten hän käveli madellen pois.” Tämän kaltainen selkeä ja lähes koreografimainen ajattelu luo tarkkuutta ilmaisukielelle.

4.4 Matka tekstistä hahmon liikekielen

Ennen kuin näyttelijä aloittaa hahmonsa liikekielen tutkimisen, tulisi hänen tehdä käsikirjoituksen analysointi, jotta hän ymmärtää ja oppii tuntemaan hahmonsa. Stanislavski käytti tekstin analysoinnissa kolmea kysymystä, jotka auttoivat näyttelijää ymmärtämään näytelmän hahmon tarkoituksen: ”Mitä teen (hahmona)? Miksi teen sen? Miten teen sen?” Stanislavski tiedosti, että näyttämön totuus ei ollut sama kuin tosielämässä, mutta olisi tärkeää saada näyttelijän roolisuoritus tuntumaan katsojasta aidolta ja uskottavalta. Stanislavski kehitti näyttelijöilleen *JOS* metodin. Siinä näyttelijä kysyy itseltään, ”*JOS* olisin hahmoni asemassa, niin miten toimin?” Tarkoitus ei siis ole, että näyttelijän tulisi olla tai täysin samaistua hahmoonsa, mutta tämän kysymyksen kautta näyttelijä pääsisi lähelle hahmoaan ja saisi aidot vastaukset kysymyksiin hahmosta ilman, että hänen tulisi tuntea täysin kuten hahmo. Tämä on lähestymistapa luonnolliseen ilmaisuun ja hahmon vastausten etsimiseen. *JOS*illa on monta ominaisuutta: se luo olotilan, joka sulkee kaikenlaisen pakottamisen pois, se herättää näyttelijän sisäisen ja ulkoisen aktiivisuuden luonnollisella tavalla, se on vilpitön ja uskottava. On myös eri tasoisia *JOS*oja; yksitasoisia ja monitasoisia. (Repo 2011, 107-110.)

Yhteistä Stanislavskilla, Copeaulla ja Lecoqilla oli myös subtekstin tärkeys; ajatus, jota ei ole käsikirjoitettu ja jota ei puhuta ääneen, mutta joka näyttelijän tulisi tekstin rivien välistä löytää. Aivan kuten naamioteatterissa, mutta myös ilman naamioita, Stanislavski koki, että katsojien tulisi *kuulla* näyttelijän subteksti. Stanislavski oli sitä mieltä, että katsojat tulevat teatteriinkin kuuntelemaan subtekstiä, sillä he voivat lukea pelkän tekstin kotona. Näyttelijä pystyi Stanislavskin mukaan ilmentämään subtekstiä muun muassa näyttelijän intonaation, kehonkielen, taukojen, tai tekemisen kautta. Näyttämöllä liikkuminen vaatii siis tarkkuutta ja määrätietoisuutta. Aikaisemmin Stanislavski oli käyttänyt näyttelijöiden kanssa paljon aikaa tekstin analysoimiseen, joka johti tunteiden ja käyttäytymisen eroamiseen. Huomattuaan, että oli parempi ajatus tutkia hahmoa

liikkeen kautta, hän halusi, että lyhyen keskustelun jälkeen näyttelijät tulisivat lavalle tekemään pelkän puhumisen sijaan. (Moore 1984, 28.)

Neutraali- ja luonnenaamioiden avulla näyttelijä voi harjoittaa hahmon liikekielen rakentamista omaan kehoonsa. Ensin näyttelijä suorittaa tekstin analyysin; etsii käsikirjoituksesta tai luonnenaamiosta hahmon sisäisen olemuksen; kuka hahmo on? Neutraalinaamio toimii pohjana uuden hahmon kehonkielen rakentamiseen, sillä silloin hahmolle tulee vain sille ominaiset keholliset piirteet. Ensin näyttelijä hakee neutraalinaamion kuulumaa neutraalin asennon; hän on ikään kuin tabula rasa. Tämän jälkeen hän voi aloittaa vain luonnenaamiohahmolleen sopivien piirteiden rakentamisen kehoonsa. Näyttelijä voi aloittaa jaloista ja edetä ylöspäin, päätyen lopuksi pään asentoon. Hahmon kehollistamisessa näyttelijän tulee tietää hahmon perusluonne. Jos hahmo on esimerkiksi ujo, voisi näyttelijä rakentaa hahmon keholliset piirteet esimerkiksi seuraavanlaisesti: jalkaterät ovat kääntyneet sisäänpäin, polvet koskettavat toisiaan, vatsa menee sisäänpäin/selkä on pyöristynyt, hartiat ovat hieman lysähtäneet, kädet pitävät toisistaan kiinni edessä, leuka on hieman alaspäin. Liikekielen rakentamiseen näyttelijä voi käyttää esimerkiksi seuraavia kysymyksiä: Mikä on hahmon normaali kävely tempo? Miten hän istuu?

5. IDENTIFIKAATIO

Stanislavski ymmärsi, että kehollinen ja psykologinen kehitys ovat toisistaan riippuvaisia ja niitä tulisikin tutkia samanaikaisesti. Hän huomasi, että näyttelijän tunnemuistia, voisi stimuloida liikkeen kautta. Ajatus oli, että sarja kehollisia liikkeitä saisi näyttelijässä aikaan halutut tunnetilat. Nämä tunnetilat, joita Stanislavski tavoitteli liikkeiden kautta, olivat näyttelijän kehollisessa muistissa tai alitajunnassa ja oikeat liikkeet herättäisivät näyttelijässä nämä tunteet. (Benedetti 1999, 67.)

Lecoq ajatteli, että jokaisella näyttelijällä on oma luontainen ja henkilökohtainen liikekielensä, joka kertoo siitä mitä näyttelijä on elämässään mahdollisesti kokenut. *Kehomuisti* tallentaa kehomme tiedostamatta merkittäviä hetkiä, jotka saattavat laueta esimerkiksi tietyissä tilanteissa, tuoksuista tai tietyistä lauluista, eli kaikesta, mikä tuo muistoja mieleen. Emme kuitenkaan välttämättä automaattisesti osaa käyttää kehomuistiamme hyväksi. Muistamme, mitä olemme tietyissä hetkissä ajatelleet, mutta kehomme reaktioita tilanteisiin voi olla vaikeaa muistaa. Kaikki on kuitenkin tallentunut kehomuistiin. Näyttelijä voi kysyä itseltään esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä: Miltä kehossani tuntui, kun kuljin kylmässä vesisateessa? Miltä kehossani tuntui, kun itkin? Miten kehoni reagoi, kun kuulin, että tuttavani oli menehtynyt? Näiden kehollisten muistojen avulla näyttelijä siirtää ne hahmon kehonkieleen.

Stanislavski ehdotti, että tietyt keholliset liikkeet laukaisivat näyttelijässä tarvittavat tunteet. Nämä tunteet perustuivat siihen, että ne olivat tiedostamattomia ja ne eivät olisi muuten tulleet pinnalle. Hän halusi herättää näyttelijän kehosta näitä muistoja niin, että näyttelijä tuntisi tapahtuman ensin kehollaan ja vasta sitten tunteillaan. (Benedetti 1999, 67.) Hengityksellä ja sen variaatioilla voidaan herätellä kehollisuuden kautta erilaisia tunteita. Hengityksen tempo ja syvyys vaihtelevat sen mukaan mitä ihminen kokee. Esimerkiksi jännittyneessä tilanteessa hengitys on nopeaa, pintapuolista ja rintakehä nousee. Erityisesti

naamioiteatterissa hengityksen tempolla on alleviivattu merkitys, sillä katsoja kiinnittää näyttelijän koko kehoon tarkempaa huomiota.

Kaikkea ei voi itse kokea, joten on tärkeää myös osata tarkkailla muita ihmisiä ja heidän käytöstään eri tilanteissa. Worcesterin Yliopistossa oppilaille opetetaan, että näyttelijällä olisi hyvä olla vihko aina mukana. Siihen voisi kirjoittaa ylös kaiken mielenkiintoisen; mitä havainnoi muista ihmisistä, eläimistä sekä omasta käytöksestään. Miten keho reagoi, kun potkaisin varpaani terävään kulmaan? Missä se tuntui? Mitä sanoin? Näitä erilaiset keholliset reaktiot kirjoitettaisiin vihkoon muistiin, jotta näitä kehollisia reaktioita voisi uudelleen elää ja harjoitella teknisesti myöhemmin. Kun näyttelijän roolihahmo kaataa päälleen tulikuumaa kahvia, ei näyttelijän tarvitse itse tätä kokea, vaan hän on saattanut esimerkiksi nähdä kun jollekin toiselle käy näin ja ottaa siitä pohjan keholliselle reagoinnilleen. Lecoq oli sitä mieltä, että näyttelijälle olisi tärkeää osata tarkkailla ympäristöä.

Lecoq koki kehollisessa ilmaisussa olevan tärkeää, että näyttelijä ilmaisisi ajatukset sisältä päin, eikä pelkän ulkoisen ilmaisun kautta: näyttelijän tulisi samaistua kehollisesti mahdollisimman hyvin annettuun tilanteeseen. Samaistumisen -tekniikkaan voidaan käyttää neutraalinaamiota, jolloin neutraalikeho muuntautuu sen mukaan, mitä näyttelijä mielikuvassaan näkee. Näyttelijä käyttää muistiaan ja havaintojaan tilanteesta, jossa hän on nähnyt vastaavan tapauksen ja siirtää sen omaan kehoonsa. Hän yrittää mahdollisimman hyvin nähdä mielessään tilanteen ja sen tuomat mahdolliset tunteet samaistukseen annettuun tehtävään. (Callery 2001, 127.)

Oppilaita pyydetään makaamaan lattialle, sulkemaan silmänsä ja keskittymään hengittämiseen, jotta heillä olisi mahdollisimman otollinen tila tyhjentää mielensä. Opettaja antaa mielikuvaharjoitteen ja oppilaan tulee kuvitella se mahdollisimman tarkasti ja elävästi. Tässä harjoituksessa on mahdollista soittaa rauhallista instrumentaalimusiikkia taustalla. Esimerkki siitä, mitä opettaja voisi sanoa harjoituksen aikana:

”Näe, kuinka lintu lentää taivaalla. Minkä värinen se on? Mikä lintu se on? Katso tarkkaan, miten se lentää.” Seuraavaksi oppilaat saavat kehollaan ilmaista ”näkemäänsä”. Opettaja pyytää heitä tulemaan siksi linnuksi, jonka näkivät äsken omassa mielikuvassaan. Oppilaat käyttävät hyväkseen kehomuistiaan, kun he lentävät lintuna taivaalla. Pienen ajan kuluttua opettaja pyytää oppilaita jättämään kehollisen tekemisen ja palaamaan pelkkään mielikuvaan linnusta. Tämän jälkeen opettaja pyytää oppilaita keskittymään taas omaan hengitykseensä, ja lopettaa harjoituksen.

Harjoituksen jälkeen kysytään kysymyksiä oppilailta. Esimerkiksi: ”Miten tehtävänanto vaikutti kehomuistiisi? Pystyitkö kehollistamaan oman mielikuvasi linnusta? Mielikuva, joka on joku muu kuin sinä, muuttuu osaksi sinua, tai toisin sanoen sinä muutut täksi mielikuvaksi. Samalla ajatuksella voisi kysyä, että ”mitä tapahtuu hahmolle näytelmässä kun sinä (näyttelijä) muutut siksi?” Se, mitä molemmissa tapauksissa halutaan lopputuloksena nähdä on, että näyttelijä elää hahmoa yleisön edessä, eikä näyttele hahmoa. Voisi sanoa, että näyttelijän mielikuvan hahmosta tulisi olla etualalla, kun näyttelijä itse siirtyy taka-alalle. Mielikuva hahmosta ja tilanteesta voi syntyä monesta eri asiasta, esimerkiksi: hajusta, kosketuksesta, mausta, asennosta. (Eldredge 1996, 64.)

Esimerkkinä tästä on ”neljä elementtiä” harjoitus, jossa tavoitteena on, että näyttelijä tunnistaa ja tulee annetuksi aiheeksi. Tähän harjoitukseen osallistuu koko ryhmä, mutta kaikki toimivat yksilöinä.

1. aihe on Tuli.

Oppilaat laittavat neutraalinaamiot päähän, hakevat neutraalin asennon ja keskittyvät hengitykseen. Opettaja kertoo aiheen ja pyytää oppilaita olemaan kehollaan tuli. Samalla kun oppilaat tekevät harjoitusta, opettaja esittää erilaisia kysymyksiä: ”Onko koko kehosi varmasti mukana? Pää, rintakehä ja nilkat? Minkälainen energiataso tulellasi on? Missä on liikkeesi keskipiste? Minkälaista liikkumistilaa tulesi tarvitsee?”

Opettaja päättää harjoituksen ja pyytää oppilaita sulkemaan silmät, rentoutumaan ja ottamaan naamion hetkeksi pois. Opettaja käy harjoitusta oppilaiden kanssa läpi esittämällä heille kysymyksiä, ennen kuin siirrytään harjoituksissa eteenpäin. Kysymyksiä voivat olla esimerkiksi: ”Mitä universaaleja piirteitä tulossa on, joita tulisi näkyä kehossa? Mitä haasteita huomasit kun koitit tunnistaa ja tulla tuleksi? Minkälaista on hengittäminen tulena? Mitä tunnetta tulena oleminen herätti? Mikä suhde tai ero on tulena olemisena ja tekemisena? Entäpä mikä suhde on ulkoisella ja sisäisellä tekemisellä tai ajattelulla?”

Harjoitusta voi kokeilla myös hidastettuna tai nopeutettuna liikekielenä. Tämä saattaa auttaa oppilaita huomaamaan ja tunnistamaan aiheen omassa kehossaan.

2. aihe on Vesi.

Ohjeet ovat samat, kuin edellisessä aiheessa. Jälleen kerran opettaja esittää harjoituksen aikana oppilaille erilaisia kysymyksiä liittyen oppilaan kehon käyttöön ja ajatuksiin.

Opettaja päättää harjoituksen ja esittää oppilaille jälleen kysymyksiä harjoituksesta. Nyt oppilaat voivat jo verrata kokemusta edelliseen aiheeseen, eli tuleen.

3. aihe on Ilma.

Samat ohjeet, kuin aikaisemmissakin harjoituksissa. Jälleen keskustelu oppilaiden kanssa harjoituksen jälkeen.

4. aihe on Maa.

Samat ohjeet, kuin aikaisemmissakin harjoituksissa. Maa on yleensä aiheena hankalampi tunnistaa kuin aikaisemmat kolme aihetta. Usein ajatellaan, että maa ei liiku, joten miten sitä voisi ilmentää keholla. Kuitenkin tiedetään, että maa liikkuu koko ajan. Jos oppilas päättää tehdä maanjäristystä, niin opettaja voi pyytää tekemään sen hidastettuna, jotta oppilas voi käyttää koko kehoaan

hyödyksi. Nyt kun oppilaat ovat tehneet kaikki neljä harjoitusta, he voivat verrata niitä ja niiden tuomia ajatuksia. Mitä eroja oli aiheiden energiatasoilla? Missä oli milloinkin liikkeen keskikohta omassa kehossa? Mikä oli sisäisen ajatuksen ja ulkoisen tekemisen suhde? (Eldredge 1996, 65-66.)

Tämä edellinen neutraalinaamioilla tehtävä tunnistamisharjoitus vie oppilaita kohti liikekielen harjoittelua. Kun oppilaat käyttävät neutraalinaamiota, heidän on helpompi samaistua annettuun aiheeseen. Kun oppilas ei käytä neutraalinaamiota, hän katsoo omaa kehoaan ja tekemistään ikään kuin ulkoapäin. Liikekielen opetuksessa on toisistaan riippuvaisia metodeja; subjektiivinen tunnistaminen annetun elementin kanssa neutraalinaamiolla, objektiivisesti analysoimalla ja liikkeen harjoittelulla ilman neutraalinaamiota. Täydellinen tunnistaminen ja samaistuminen annetun elementin kanssa vie aikaa ja kuuluu liikekielen harjoitteluprosessiin. (Eldredge 1996, 67.)

Tärkeää on kuitenkin tunnistaa, mikä on aitoa samaistumista ja kehollista muistia. On erittäin haastavaa opetella käyttämään aidosti omaa kehomuistia esittämisen sijaan. Tunnistaminen tarkoittaa tätä, että näyttelijä voi muuttua harjoituksessa joksikin käyttäen kehollista muistiaan taitavasti hyödyksi ja olla tilanteessa läsnä kehollisen muistin kautta. Stanislavski siteerasikin Nikolai Gogolin hyvin kiteytettyä ajatusta asiasta: *”Kuka tahansa voi imitoida mielikuvaa, mutta vaatii taitoa tulla mielikuvaksi.”* (Eldredge 1996, 65.)

Lecoqin koulussa kaikki tunnit aloitetaan liikeharjoituksella, joka on yhteydessä tunnilla käsiteltävään asiaan. Harjoittelu on prosessi energian ja tietoisuuden välillä. Tietoisuudella hän tarkoittaa tajuntaa, joka ei ole yhteydessä puhuttuun kieleen, vaan läsnäoloon lavalla. Tajunnan terävöittämisessä ja aktivoimisessa kehollisessa ilmaisussa on keskeistä, että se kehittää teatterillista läsnäoloa: hereillä oloa, valmiutta, osallistumista ja jatkuvasti hetkessä läsnä olemista. Tutkimista tehdään myös suuressa osin hiljaisuudessa. Ääni ja puhe otetaan pois, jotta ne eivät olisi tukena ja määrittämässä, kun tutkitaan ensimmäistä kertaa naamion ja kehon yhteistyötä, eli naamion kehollistamista. (Callery 2001, 21-22.)

6. NAAMIONÄYTTELEMISEN MAHDOLLISUUKSIA

Naamioteatteri antaa näyttelijälle monia erilaisia mahdollisuuksia, kun naamio peittää näyttelijän kasvot, eikä ääneen puhuttua puhetta ole. Tämä tarkoittaa sitä, että näyttelijän sukupuolella tai iällä ei ole väliä roolia valittaessa. Naamio voi tarjota näyttelijälle myös suojaa, jos hän on tunnettu, niin sanottu ”tähtinäyttelijä”. Puhumattomuuden takia naamioteatteri on kansainvälistä teatteria, jolloin näyttelijän tai katsojan äidinkielellä ei ole merkitystä.

On näyttelijöitä, jotka ovat niin sanottuja ”tähtinäyttelijöitä”. He ovat tulleet tutuksi katsojille yleensä tv:stä ja ovat kaikkien tunnistettavissa. On mielenkiintoista, että niin sanottuja tähtinäyttelijöitä on ollut jo Copeaun aikana. Copeau koki aikanaan Pariisin teatterikentän olevan täynnä vain tähteyttä ja kuuluisuutta kaipaavia tekijöitä, joiden tekemä teatteritaide perustui pinnallisuuteen. Tämän aikalaiskuvansa vuoksi Copeau halusi uudistaa teatterikenttää niin, ettei se olisi riippuvainen muutamista tähtinäyttelijöistä, jotka varmistivat teatterin lipputulot. Nämä näyttelijät olivat lisäksi usein amatöörinäyttelijöitä, jotka halusivat vain julkisuutta. (Hodge 2010, 43.)

Copeaun tahto oli, että näyttämötaide perustuisi ammattitaidolle ja humanismille. Copeau ei halunnut luoda teatteria rahan vuoksi vaan rahaa teatterin vuoksi. Hän halusi poistaa pinnallisuuden ja palauttaa näyttelijät esityksen perusteiden pariin. (Felner 1985, 36.) Teatterit saattavat kokea, että esitys tarvitsee tällaisen tähtinäyttelijän, jotta teatteri saa katsojia ja rahaa lipputuloista. Joskus tähtinäyttelijä saattaa kokea olevansa eri asemassa kuin muut lavalla työskentelevät ja tiedostaa olevansa esityksen tähtinäyttelijä. Hän saattaa kokea riittäväksi sen, että yleisö saa nähdä hänet lavalla.

”Tähtinäyttelijä luulee olevansa erityinen ja kiinnostava, ja hänelle riittää se, että hän saapuu lavalle, usein jopa omana itsenään. Tähtihahmo on astunut naamion ohi, jolloin ilmaisu kapenee ja variaatio vähenee. Tässäkin naamiot auttavat.” (Kanninen 23.3.2017.)

Naamioteatteri sulkee pois tähtinäyttelemisen, sillä katsoja ei voi nähdä näyttelijän kasvoja. Usein naamioteatterissa hahmon kehonkieli sekä puvustuskin muuttavat näyttelijän omaa kehoa niin paljon, että näyttelijää on melkein mahdotonta tunnistaa. Tämä saattaa aiheuttaa näissä tähtinäyttelijöissä sen, että he eivät saa katsojilta sitä tunnustusta ja ihailua, jota he saisivat ilman naamiota. Tämä tilanne saattaa olla erityisen hankala paikka näyttelijälle, joka on tottunut siihen, että hänet tunnistetaan heti lavalle saapuessa, jopa aploodien saattelemana. Kuten Kanninenkin mainitsi, tällaisissa tapauksissa työnlaatu saattaa kärsiä ja tähtinäyttelijä saattaa sortua tekemään esimerkiksi vain yhtä tyyliä eri hahmoille eri esityksissä, sillä hän kokee sen riittävän katsojille. Myös hän itse saa siitä tunteen, että se riittää jos katsojat tulevat katsomaan vain häntä. Naamioteatteri on siinäkin mielessä tasa-arvoinen teatterin laji, että kaikkien on panostettava työn laatuun samalla tavalla. Kun näyttelijällä on naamio, hän keskittyy näyttelijäntyöhön ja omaan ilmaisuunsa sekä tarinan kerrontaan eri tavalla, sillä hän tiedostaa, ettei yleisö välttämättä tunnista häntä. Naamioteatteri on myös karu laji siinä mielessä, että se paljastaa näyttelijän taidon puutteen heti, jos hän koittaa oikoa ilmaisussa ja hakea hyväksyntää tai ihailua yleisöltä.

Kokonaamioiden kanssa näyteltäessä ei ole ääneen puhuttua puhetta, joten tämä avaa mahdollisuuden kansainväliselle esitykselle, jossa katsojan ei tarvitse osata esityksen äidinkieltä. Tämä tarjoaa myös tilaisuuden korostaa muita keinoja kertoa tarina. Korostettuun osaan nousevat tällöin erityisesti musiikki, puvustus, rekvisiitta sekä tietysti tärkeimpänä näyttelijän kehonkieli. Musiikki rytmittää esitystä kokonaisvaltaisesti ja mielenkiintoista onkin, kuinka katsoja kiinnittää musiikkiin enemmän huomiota, kun ääneen puhuttua puhetta ei ole.

Naamioteatteriesitys voi olla läpi sävelletty teos. Siinä korostuu musiikin valinta ja eri soittimet; halutaanko terävä nokkahuilun vai pehmeä sellon ääni ilmentämään hahmoa? Katsojat lukevat musiikin rytmiä sekä eri soittimien luomaa mielikuvaa yleensä samalla tavalla, äidinkielestä riippumatta. Myös puvustus on erityisen korostetussa asemassa, sillä se antaa ensi vaikutelman katsojalle hahmosta; onko hahmolla tiukka jakkupuku ja salkku, vai jalassaan

kuluneet verkkahousut? Nämä ovat kaikki kansainvälisiä kieliä, joita kuka tahansa katsoja pystyy lukemaan ja kuulemaan. Mielenkiintoista on, että vaikka ääneen puhuttua puhetta ei ole, niin katsoja voi kuulla hahmon puheen omalla äidinkielellään omassa mielessään. Hahmon sisäinen monologi tapahtuu näyttelijän omalla äidinkielellä, mutta ulospäin katsojalle se näyttäytyy katsojan äidinkielenä. Katsoja ”kuulee” dialogit ja monologit omalla äidinkielellään. ”Kun sanat otetaan pois, näyttelijä joutuu kohtaamaan esteitä, joiden ylittämistä katsojan on viihdyttävää katsoa. Rajaukset ovat taiteelle hyviä, sillä silloin voidaan korostaa asioita, jotka eivät ehkä muuten näkyisi” (Kanninen 23.3.2017).

Näyttelijän on mietittävä yhä tarkemmin oman hahmonsa kehonkieltä; sen tempoa, paikallaan oloa, eri tunnetiloja ja kuinka nämä toteutetaan selkeästi ja tarkasti. Kanninen on sitä mieltä, että:

”Vieraalla kielellä näyttelemisessä on sama pedagoginen ele kuin naamioteatterissa, koska siinä rajataan ilmaisu keinoja. Näyttelijä alkaa ajatella eri tavoin kuin puhuessaan kieltä, jota ymmärtää.” (Kanninen 23.3.2017).

Onkin mielenkiintoista, kuinka esimerkiksi Vamos Theatren esityksen voi ymmärrettävästi katsoa monen eri äidinkielen omaava katsoja. Esityksessä olisi mahdollista käyttää esimerkiksi ääninauhaa ja itse käytinkin sitä ensimmäisessä esityksessäni. Hahmo kirjoitti päiväkirjaa ja teksti, jota hän kirjoitti, kuului puheena ääninauhalta. Koin, että koska olin esittelemässä katsojille uutta lajia, niin ääneen puhuttu puhe voisi olla tarpeen, vielä vähän jotain tuttua ja turvallista katsojalle. Seuraavassa esityksessäni, Merkkimies, yhdessä Antti Viitamäen kanssa halusimme kokeilla sitä, että esityksessä ei olisi lainkaan puhetta tai kirjoitusta. Tämä toimi hyvin, eikä yleisö kaivannut minkäänlaista puhetta tai kirjoitusta. Tärkeää on myös miettiä naamioteatterin tekijänä, että käyttäkö esityksessä musiikkia, jossa on sanat vai pelkästään instrumentaalimusiikkia. Jos päättyy käyttämään musiikkia, jossa on sanoitus, on tärkeää muistaa, että sanoilla täytyy olla esitykselle merkitys, eivätkä kaikki katsojat ymmärrä sanoitusta.

Myös katsoja saa naamioteatterista paljon, sillä hän saa kokea esityksen juuri oman elämäntilanteensa mukaan. Kun ääneen puhuttua puhetta ei ole, on katsojalla vapaus kuulla dialogit ja monologit päässään itse valitsemallaan äänellä ja tekstityksellä. Toki näyttelijällä on harjoiteltu käsikirjoitus päässään, jota hän ikään kuin puhuu myös kehollaan, mutta silti katsojalla on viime kädessä vapaus kuulla mitä haluaa.

Naamioteatteriesityksessä katsojan äidinkielellä ei siis ole väliä, koska ääneen puhuttua kieltä ei ole. Entä jos näyttelijöiden käyttämä kieli vaihdettaisiinkin puhenäytelmässä johonkin toiseen kuin katsojien omaan äidinkieleen? Jos katsoja pystyy ymmärtämään naamioteatteria, jossa ei ole ääneen puhuttua kieltä, niin voisiko katsoja ymmärtää esitystä jossa näyttelijöiden käyttämä ääneen puhuttu kieli onkin muu kuin hänen oma äidinkieltensä? Naamioteatteriesityksessä ääneen puhuttua puhetta ei katsoja edes huomaa kaivata. Olen useasti nähnyt esityksiä, joissa näyttelijät eivät juurikaan käytä kehonkieltään ilmaisemaan tunteita ja ajatuksia, ja näin ollen ovat kuin ”puhuvia päitä” näyttämöllä. Joissakin tapauksissa kieli voi toimia myös päinvastoin, eli jos näyttelijän kehollinen ilmaisu kertoo kaiken tarvittavan, ei ääneen puhuttua kieltä silloin kaipaa.

Minua kiehtoo sekä neutraali- että luonnenaamioissa myös sukupuoli- ja ikäsensitiivisyys. Usein näytelmätekstit on kirjoitettu tietylle sukupuolelle tai tietyn ikäiselle näyttelijälle, joka määrittää sen, kuka roolin voi tehdä. Naamiot avaavat mahdollisuuden sille, että sukupuolella tai iällä ei ole väliä rooleja valittaessa. Tietenkin on huomioitava näyttelijän luontaiset keholliset piirteet. Erityisesti näyttelijän pituus määrittää minulle ohjaajana eniten; haluanko, että esimerkiksi tarinan mummo on lyhyt, vai haluanko että hän on pitkä ja kävelee kumarassa? Miesnäyttelijä voi tehdä naisroolin uskottavasti ilman, että se koettaisiin komediallisena piirteenä. Ja toisinpäin: naisnäyttelijä voi tehdä miehen roolin vakuuttavasti ilman, että yleisö tietää hahmon olevan oikeasti eri sukupuolta.

Näyttelijän kehossa näkyvät ikä ja eletty elämä - ja mielestäni ne saavatkin näkyä. Jos esimerkiksi vanhempi ja nuorempi näyttelijä esittävät pientä tyttöä, ei vanhemman näyttelijän tarvitse automaattisesti yrittää tehdä hahmosta aktiivista ja energistä, sillä jo naamioista ja puvustuksesta katsoja näkee, että kyseessä on pieni tyttö. Mielestäni näyttelijän elämäkokemus voi tuoda hahmoon erilaista näkökulmaa ja syvyyttä. Mutta mielestäni myös nuoren näyttelijän kokemukset määrittävät hahmoa ja kuinka hän sen tekee, aivan kuten näyteltäessä ilman naamioita. Myös naamioteatterissa on etua jo koetusta elämästä, sillä näyttelijä voi aina käyttää kokemaansa hyödyksi työssään. Näyttelijän kehossa ja kehollisuudessa saa näkyä sen kokema elämä. Tuija Kokkonen kertoi Teatteri-lehden haastattelussa vuonna 1995 näyttelijän iän näkymisestä kehossa:

”Esittäjän ruumiin voi käsittää karttana. Ruumis on historian leimaa; se kantaa henkilökohtaisen ja kulttuurisen historian jälkiä. Kartasta on luettavissa, miten ruumista on kosketettu, mistä rangaistu ja se, miten valta on muotoillut sitä erilaisissa suhteissa: perheessä, koulutuksessa, terveydenhuollossa, muodissa, teatterissa. Tarkemmin sanottuna esitys tapahtuu pitkälti siinä suhteessa, joka muodostuu esittäjän ja katsojan ruumiiden välille, sillä ruumis reagoi toiseen suurimmaksi osaksi suoraan, ilman tietoisia ajatuksia.” (Kokkonen 1995).

7. NAAMIOTEATTERIESITYS *KUN AIKA ON*

Naamioteatteriesityksessä *Kun aika on* kiteytyy kaikki se, mistä olen tässä gradussa kirjoittanut: mikä on hahmon sisäinen monologi, hahmon kehollistaminen tekstin pohjalta, näyttelijän oman emotionaalisen muistin käyttö, hiljaisuus ennen liikettä, sekä tempon ja rytmin vaihtelut. Olen naamioilla opettamisen lisäksi käsikirjoittanut ja ohjannut Suomessa viisi luonnenaamioteatteriesitystä. Tänä keväänä (8.3.2019) sai ensi-iltansa *Kun aika on* -esitys Jyväskylässä, Kansannäyttämöllä. Esitys kertoo lempeästä leskimies-Erkistä, jonka kotoisat eläkepäivät rakkaan vaimon rintakuvan alla saavat uuden käänteeseen, kun palvelutaloon muutosta aletaan puhua. (LIITE 2).

Aihe palvelutaloon muutosta ja siellä asumisesta on kiinnostanut minua siitä lähtien, kun omat isovanhempani olivat aikanaan tilanteessa, jossa päätettiin muuttaisivatko he palvelutaloon asumaan. Aihe tuntuu olevan vaikea kaikille osapuolille; vanhusten lapsille ja vanhuksille itselleen. Vaikka lapset eivät haluaisi laittaa vanhempiaan palvelutaloon, ei heillä omassa arjessa ole välttämättä aikaa ja voimia hoitaa omia vanhempiaan. Vanhuksilla puolestaan voi olla vaikeuksia sopeutua uuteen ympäristöön asuttuaan vuosikaudet tutussa ympäristössä, omassa rauhassa. Halusin tuoda tällä esityksellä esiin kaikkien osapuolien näkökulmaa asiasta, mutta ennen kaikkea kertoa Erkin näkökulman palvelutaloon muutosta. Minua kiinnostaa erityisesti se, miltä vanhuksista muutto tuntuu. Tuntuuko se siltä, että aika kului liian nopeasti? Pitikö elämän jatkua kotona loputtomiin? Milloin on oikea aika muuttaa palvelutaloon ja kuka sen päätöksen tekee? Esitystä varten juttelin aiheesta useampien vanhusten, heidän omaisten ja palvelutalossa työskentelevien hoitajien kanssa.

Naamioteatteriesityksen tekoprosessi vaatii tarkkuutta ja aikaa. Käsikirjoitus on alkuun enemmänkin kohtausluettelo, jossa kerrotaan kohtausten tapahtuma. Käsikirjoittajana joudun pohtimaan myös sellaisia seikkoja, että kuinka kauan näyttelijä voi olla lavalla, ennen kuin hänen täytyy päästä lavasteiden taakse

ottamaan naamio pois kasvoiltaan ja hengittämään vapaasti. Teen useita eri taulukoita, joista selviää muun muassa kohtauksessa olevan musiikin kesto ja mitkä hahmot ovat kohtauksessa. Tällaisen taulukon avulla näyttelijät voivat luoda itselleen liikekartan, josta selviää muun muassa, että; mikä hahmo on milloinkin vuorossa, mistä hahmot tulevat lavalle ja millä iskulla, ja milloin on tarve auttaa toista näyttelijää pukuvaihdossa. Näyttelijöiden käsikirjoitus muodostui harjoitusten jälkeen lopulta sellaiseksi, että annoin heille kohtauksen musiikin/ääniraidan ja listan, jossa on merkitty mitä tapahtuu musiikin missäkin vaiheessa. Siihen on merkitty myös musiikista tulevat iskut ääneen puhutun puheen sijasta. Heidän tulee muistaa ulkoa, tanssillisen koreografian tapaan, koko esityksen musiikki.

Ohjaajana haluan jättää katsojan tulkinnalle tilaa sen verran, että jokainen katsoja voisi peilata omia kokemuksiaan ja elämäntilannettaan esityksen tapahtumiin. Naamiot mahdollistavat tämän, sillä katsoja voi kuulla hahmon puheen sävyn ja murteen juuri sellaisena, kuin itse sen kokee. Tästä johtuen katsoja voi kokea naamioiteatteriesityksen henkilökohtaisempana, kuin puhedraaman. Laura Laakso kävi katsomassa esityksen ensi-illan ja koki, että naamioista oli hyötyä myös vaikean asian käsittelemiseen:

”Viisaasti ja ajattoman ajankohtaisesti maailmassaolosta puhuva teos käyttää mykkää kieltä, joka silti soi niin monessa rekisterissä, että varmasti resonoi. Aivan kuin rivien välit heräisivät eloon ja se mitä ei sanota, tihkuisi hengitysilmaan. Kovin elämänoloinen naamioiteatteri paistaa eteemme sen, minkä voimme aistia naamioista huolimatta tai juuri niitten ansiosta. Esitys liikuttaa ja uittaa katsojan syviin vesiin, jossa henkilökohtainen yhtyy universaaliin ja yksityisistä monologeista syntyy keskustelua siitä, mistä on vaikea puhua.”(Laura Laakso, KSML arvio esityksestä 10.3.2019.)

Mielestäni naamioiteatteriesitys on hyvin kokonaisvaltainen kokemus katsojalle, vaikka äänen puhuttua puhetta ei ole, tai juuri sen takia. Naamioiden takia katsoja katsoo tarkemmin yksityiskohtia kaikessa: lavastuksessa, rekvisiitassa, valosuunnittelussa, puvustuksessa, naamioissa ja hahmon (näyttelijän) liikekielessä. On tärkeää, että ohjaajana pidän huolen siitä, että kokonaisuus toimii.

Naamioteatteriesityksen tekeminen tarjoaa haasteita sen tekijöille. Tässä esityksessä on viisi näyttelijää, Siiri Lehtonen, Pablo Delahay, Taru Eskonen-Myllylä, Juhani Saksio ja Jukka Hämäläinen, ja he tekevät yhteensä 15 hahmoa. Puvustus oli mietittävä tarkasti. Pukusuunnittelija Tytti Lakso ja minä teimme tiiviisti yhteistyötä, jotta meillä oli samanlainen ajatus siitä, miten hahmojen luonteita voitaisiin ilmentää myös puvustuksen keinoin mahdollisimman selkeästi. Naamioteatteriesityksen puvustuksessa on syytä kiinnittää erityistä huomiota värimaailmaan, sillä värit viestivät katsojalle hahmon luonteesta. Pukusuunnittelussa on tärkeää miettiä myös nopeat vaihdot hahmosta toiseen, sillä usein näyttelijällä on vain alle minuutti aikaa vaihtaa hahmosta toiseen. Puvustaja muokkaa vaatteita muun muassa niin, että niihin laitetaan kaksipuolista tarranauhaa, jotta vaatteiden vaihto olisi nopeampaa. Tämän lisäksi hän miettii, mitkä vaatteet voisivat toimia toisen hahmon vaatteiden alla tai päällä. Näyttelijä käyttää aikaa vaatteiden ja naamioiden vaihdon harjoitteluun, jotta vaihdot saataisiin mahdollisimman sujuviksi ja nopeiksi. Jos näyttelijällä on todella kova kiire vaihtaa hahmosta toiseen, voi toinen näyttelijä, joka ei ole sillä hetkellä lavalla, toimia pukijana.

Pukusuunnittelija ja lavasteiden maalaaja, Pinja Haapala, tekivät yhteistyötä, jotta värimaailman pukujen ja lavasteiden sekä rekvisiitan osalta olisi toimiva kokonaisuus. Koen, että lavastuksen ilmeen tulisi myös kertoa katsojalle tarinaa, koska ääneen puhuttua puhetta ei ole, muun muassa missä huoneessa olemme? Onko tila viihtyisä vai ei? *Kun aika on* -esityksen lavastus on suunniteltu niin, että siinä on kääntyvät sermit. Ensimmäisellä puoliajalla ollaan Erkin kotona, josta katsoja näkee olohuoneen ja keittiön, sekä yläkertaan vievät portaat. Erkin koti on kotoisa, lämminhenkinen ja vanha. Aivan kuten sen omistaja. Toisella puoliajalla ollaan palvelutalossa, joka toimii vastakohtana Erkin kodin lämmölle.

”Vaivihkaisin siveltimenvedoin toteutettu lavastus maalaa näyttämölle tunnistettavan kotipesän arkisine askareineen. On Pihlaja-karkkeja, kaurahiutaleita, lankapuhelin ja transistoriradion täydeltä eletyn elämän kuulokuvia.” (Laura Laakso, KSML arvio esityksestä 10.3.2019)

Naamiotheatteri mahdollistaa myös sen, että sama näyttelijä voi tehdä useamman roolin ilman, että katsoja tunnistaa hänet. Se mahdollistaa myös sen, että kuka vain voi tehdä miesroolin tai naisroolin, näyttelijän omalla iällä ei ole merkitystä ja samaa hahmoa voi tehdä yhden esityksen aikana kaksi saman kokoista näyttelijää. Naamioihin kiinnitetään esityskaudeksi peruukit, jotka osaltaan korostavat naamiohahmon luonnetta, mutta myös poistavat näyttelijän tunnistettavuutta.

Musiikki on erittäin tärkeässä roolissa esityksissäni, sillä ne ovat aina läpisävellettyjä teoksia. Antti Viitamäki on toiminut useammassa esityksessä säveltäjänä, mutta ajan puutteen vuoksi käytin jo olemassa olevaa musiikkia, muun muassa Astor Piazzollan musiikkia. Minä suunnittelin ääniraidan ja Viitamäki kokosi sen kanssani. Musiikki rytmittää näyttelijöiden liikettä, vie tarinaa eteenpäin, ja kertoo hahmon luonteesta. Suunnitteluvaiheessa mietin, mikä soitin kuvaa parhaiten hahmon luonnetta? Onko se terävä nokkahuilu vai pehmeä sello? Pyrin aina siihen, että jokaisella isompien roolien hahmoilla olisi oma tunnus soitin, tai jopa tunnusmusiikki. Ääniraidan kokoaminen esitykseen on työlästä, sillä jokaisen kohtauksen musiikki pitää rakentaa (tai säveltää) erikseen. Sen jälkeen kohtaukset yhdistetään toisiinsa niin, että musiikki soljuu kohtauksesta toiseen. Valmiin musiikin mitta ei aina sopinut kohtauksen keston. Kappale piti lopettaa kesken, joten Viitamäen oli sävellettävä kappalle uusi loppu. Ääniraidalle lisättiin vielä äänimaailmaa luomaan mielikuvaa esityksessä tapahtuvasta tilanteesta, esimerkiksi linnunlaulua, kaappikelloa tai palohäyttimen ääntä. Harjoituksissa nousi esiin musiikin keston liittyviä asioita vielä, kun näyttelijät harjoittelivat puvustuksen kanssa. Jos näyttelijät eivät ehtineet vaihtamaan vaatteita seuraavaa hahmoaan varten, niin lisäsimme musiikin kestoja joko pidentämällä alkuperäistä kappaletta, tai jos sitä ei saanut sopimaan oikeaan mittaan, niin silloin Viitamäki jälleen sävelsi siihen uutta jatkoa. Esityksessä musiikki soimitaan yhdeltä ääniraidalta: musiikki laitetaan esityksen alkaessa päälle ja se jatkuu väliaikaan asti, vaikka lavalla tapahtuisi mitään. Esityksen kesto

ei pääse muuttumaan esitykauden aikana, kun esityksen kesto on määritelty musiikin mitassa.

7.1 Naamiotyöskentely naamioteatteriesityksessä

Naamioteatteriesitysteni näyttelijöillä on oltava kokemusta naamiotyöskentelystä, ennen kuin he tekevät naamioteatteria. He ovat käyneet vähintäänkin pitämäni naamioteatterikurssin, jotta he ovat saaneet hyvän pohjan naamiotyöskentelylle. Tällä kertaa esityksessä oli viisi näyttelijää. Näyttelijät saivat käsikirjoituksen rungon ennen harjoitusten alkamista ja he tiesivät, että mitä hahmoja he tulevat näyttelemään. Näyttelijät näkivät kuitenkin vasta ensimmäisissä harjoituksissa omat naamionsa. He aloittivat tutustumalla omiin naamioihinsa, yksi kerrallaan.

Esitystä tehdessä luomme aina yhdessä näyttelijän kanssa hahmolle sopivan kehonkielen. Aloitamme hahmon kehonkielen rakennuksen neutraaliasennosta, jolloin saamme näyttelijän kehoon ja ajatuksiin vain hahmolle kuuluvat piirteet. Näyttelijä harjoittelee ensin ilman naamiota liikkumista hahmossa ja sitten naamion kanssa. Keskitymme jo tässä vaiheessa siihen, mikä on hahmolle tyypillinen tempo ja rytmi. Kun näyttelijä tietää kaiken mahdollisen näyteltävästä hahmosta, on näyttelijän helpompaa aloittaa esityksen harjoittelu.

Esityksessä on myös koreografisia kohtauksia, jotka teen itse. Olen huomannut, että ohjaajana, ja myös koreografina, minun tulee olla hyvin valmistautunut harjoituksiin. Joillekin näyttelijöille jää jo ensimmäisestä harjoittelukerrasta koreografia niin vahvasti omaan kehomuistiin, että sitä on ollut vaikeaa muuttaa myöhemmin, jos muuttamiseen on ollut tarvetta. Suunnittelen jokaisen kohtauksen ennen harjoituksia niin, että sen tapahtumat sopivat musiikkiin. Merkitsen koreografin tavoin kaikki musiikin iskut ja näyttelijöiden liikkeet/ tapahtumat muistikirjaani, jotta harjoituksissa minun on ne helpompaa opettaa heille.

Annan näyttelijöille kuitenkin tilaa tuoda omaa näkemystään hahmoonsa niin, että he saavat improvisoida omat vuorosanansa. Olen antanut kohtaukseen selkeät raamit, joiden sisällä näyttelijät saavat improamalla keksiä hahmolleen suuhun sopivat vuorosanat. Naamioiteatterissa harjoitellaan aina ensin ilman naamioita, jolloin mukana on ääneen puhuttu puhe. Tämä auttaa näyttelijää pääsemään samaan rytmiin vastaanäyttelijänsä kanssa, löytämään hahmon sisäisen monologin ja näkemään liikeradat näyttämöllä. Tämän jälkeen, kun vuorosanat ovat selvät kaikille, harjoitteleme ilman naamioita, mutta musiikkiin. Nyt liitämme puheen, liikeradat ja musiikin, jotta ne sopisivat toisiinsa saumattomasti. Näyttelijän tulee keskittyä puheen ohella musiikkiin ja siitä kuuluviin iskuihin. Tämän jälkeen asetetaan naamiot kasvoille. Naamiot poistavat näyttelijältä 3D näön ja hankaloittaa näkemistä muutenkin. Tämän takia on tärkeää, että näyttelijällä on varma tieto siitä, että millä musiikin iskulla hän liikkuu ja mikä on hänen liikeratansa, jotta vältetään törmäyksiltä.

”Tarkasti musiikkiin synkronoidut liikkeet toimivat moitteetta ja tanssin sekä mimiikan keinoja käytetään todella taiten. Jos ajatus voi härmistyä nonverbaaliksi ilmaisuksi, niin tässä se nyt on!” (Laura Laakso, KSML arvio esityksestä 103.2019.)

Naamioiteatteriesityksessä näytteleminen on näyttelijälle hyvin kokonaisvaltainen työ. Näyttelijän tulee osata kehollistaa hahmo käsikirjoituksesta, käyttää omaa kehomuistia hahmon rakentamisessa, käyttää rekvisiitta, osata varioida tempo ja rytmiä, osata käyttää naamioita sekä toimia koreografian mukaisesti. Näyttelijällä täytyy olla myös hyvä musiikintaju ja kyky erottaa musiikista eri soittimia ja rytmejä, sillä kaikki esityksessä tapahtuvat asiat saavat iskut musiikista. Olen huomannut, kuinka näyttelijöiden kehollinen artikulaatio paranee harjoitusten ja esitysten myötä. He alkavat oivaltamaan keinoja ja tapoja käyttää omaa kehoaan ilmaisuvälineenä. Toisinaan näyttelijä saattaa yrittää oikoa harjoitusvaiheista osuuden, jolloin käytetään ääneen puhuttua puhetta. Hän ajattelee ”ettei naamio kasvoilla kuitenkaan puhuta”, mutta silloin näyttelijä tekee vain ulkoisesti asioita. Näyttelijät ovat huomanneet usein vasta naamio kasvoillaan, että he eivät ole aikaisemmin liikuttaneet päätänsä juurikaan, vaan katsoneet pelkästään silmillään.

Naamion kanssa tämä ei onnistu, sillä silmän reiät ovat niin pienet, että se pakottaa näyttelijän kääntämään päätään, jos hän haluaa katsoa esimerkiksi toista näyttelijää. Naamionäyttelmisen hyödyt ovat selkeästi nähtävissä näyttelijässä myös ilman naamiota. Hän artikuloi kehollaan selkämmin, hänen sisäinen monologinsa on katsojien luettavissa, Näyttelijä alkaa todennäköisesti käyttämään näitä samoja keinoja hahmon tekemiseen ja esittämiseen myös puhedraamassa.

Esityksen kokonaisuus vaikuttaa katsojan kokemukseen esityksestä. Kaikkien esityksen osa-alueiden tulee toimia saumattomasti yhteen, mutta kertoa myös omalla tavallaan tarinaa; puvustuksen, lavastuksen, naamioiden, peruukkien ja rekvisiitan. Ennen kaikkea, näyttelijän taito näytellä naamion kanssa määrittää sen, mitä katsoja ymmärtää ja ”kuulee” lavalla puhuttavan. Laura Laakso (KSML 10.3.2019) kiteytti hänelle esityksestä nousseen tunteen näin: ”Haikean kaunis melankolia väreilee kurkunpäässä, kun sanat ehkä katoavat, mutta ihmisen ydin jää. Viis sanoista, kun taika on.”

8. KOHTI OMAA PEDAGOGIIKKA

Olen ottanut vaikutteita omaan tekemiseeni näyttelijänä, naamioteatterin opettajana ja ohjaajana kaikilta näiltä teatterin tekijöiltä ja pedagogeilta, jotka olen tässä gradussa maininnut. Omassa pedagogiikassani käytän neutraali- ja luonnenaamioita. Luonnenaamiot, joita käytän opetusvälineinä kutsutaan nimellä *Vamos Style Masks*. Niitä valmistaa lisäksi englantilainen Russell Dean (StrangeFace Theatre Company) ja minä itse. Olen käyttänyt näitä naamioita erilaisissa opetusympäristöissä ja opetustilanteissa, ja olen todennut kuinka monipuolisia työkaluja ne voivat olla. Olen pitänyt naamioteatterikursseja muun muassa näyttelijöille, opettajille sekä ala- ja yläkoululaisille. Puhun tässä yhteydessä yhtenäisesti oppilaista; oli kyse sitten koululaisista, näyttelijöistä tai muista ammatinharjoittajista kurssitilanteissa. Olen huomannut ilokseni ja jopa ihmetyksekseni naamion voimakkaan vaikutuksen sen käyttäjään, oppilaan iästä, sukupuolesta, tai kansalaisuudesta riippumatta. Naamion takana oppilas pääsee ”piiloon ja turvalliseen tilaan”, jossa oppilaan ilmaisu on ollut vapautuneempaa.

Nämä luonnenaamiot ovat hyvin lähellä ihmisen todellista ulkonäköä, niissä ei ole esimerkiksi larval-naamion tapaan valkoista ja suurta päätä, vaan naamion koko ja ihonväri ovat hyvin lähellä näyttelijän omaa kasvojen kokoa ja väriä. Naamion kokoon ja väriin voidaan vaikuttaa, sillä naamiot valmistetaan käsityönä, ja tarvittaessa mittatilaustyönä. Luonnenaamioiden piirteet ovat kuitenkin suurenneltuja suhteessa realistisiin piirteisiin; esimerkiksi nenä ja silmät ovat suuria. (LIITE 3).

Vamos-teatterin tyylinen naamio valmistetaan käsityönä alusta alkaen, joten ne ovat aina uniikkeja. Ensin savesta muotoillaan valmiin naamiopohjan päälle haluttu hahmo. On tärkeää löytää naamiohahmon luonteeseen sopivat piirteet; silmät, kulmakarvat, nenä, suu, leuka, posket ja mahdolliset rypyt. Kun hahmo on muotoiltu, se siloitetaan aivan sileäksi esimerkiksi märällä pyyhkeellä seuraavaa vaihetta varten. Naamioiden tekoon käytetään vakuumikonetta. Savinen naamio

laitetaan koneen alaosaan odottamaan muovilevyn lämpeämistä. Koneen yläosaan, naamion yläpuolelle, laitetaan noin kolmen millimetrin paksuinen muovilevy, joka kuumennetaan. Naamio nostetaan alhaalta ylös, jolloin muovilevy sulaa savesta muotoillun hahmon päälle; syntyy muovinen versio hahmosta. Tämän jälkeen savi irroitetaan muovisesta naamioista, ja naamio leikataan muotoonsa. Seuraavaksi naamioon porataan tarvittavat reiät: silmille, peruukille, pään ympäri menevälle kuminauhalle ja mahdollisesti nenäreiät. Kaikki reunat hiotaan hiekkapaperilla, jotta se olisi mahdollisimman mukava näyttelijän kasvoilla. Lopuksi naamio maalataan akryylimaaleilla Vamos-teatterin tyylin mukaisesti, ja kiinnitetään kuminauha.

Eri esityksiin ei tarvitse tehdä aina uusia naamioita, sillä samoja naamioita voi käyttää useita kertoja. Naamion tunnistettavuuteen vaikuttavia tekijöitä ovat näyttelijän koko, hahmoa tukeva kehonkieli, puvustus ja peruukki. Ne muuttavat naamion ilmettä/olemusta niin paljon, ettei katsoja välttämättä tunnista naamion olleen aiemmissa esityksissä.

Opettaessani naamioilla aloitan oppilaiden kanssa Copeaun ja Lecoqin tapaan neutraalinaamioilla, ja vasta tämän jälkeen siirrymme harjoittelemaan luonnenaamioilla. Olen huomannut opettaessani, että oppilaille on opittuja tapoja, mielikuvia ja manereita siitä, minkälainen hahmon pitäisi ulkoisesti olla. Neutraalinaamioilla harjoittelu ensin on tärkeää, jotta oppilas pääsee irtautumaan näistä omista kehollisista mielikuvista ja manereista. Tarkoituksena on, että oppilaan keho ja mieli olisivat mahdollisimman neutraalit. Näin oppilas on avoin rakentamaan vain näyteltävälle hahmolle kuuluvat ajatukset ja keholliset piirteet.

Neutraalinaamiota käyttäessä oppilas joutuu ensin keskittymään ainoastaan oman kehon käyttöönsä ja sulkemaan mielestään kaiken muun; se rauhoittaa oppilaan mielen juuri siihen hetkeen ja harjoitukseen mitä olemme tekemässä.

Rauhoittuminen ja neutraalinaamion käyttö voi olla kuitenkin joillekin oppilaille hankalaa. Minulla on ollut oppilaita, jotka ovat luokan kesken niin sanottuja ”koomikkoja”, jotka haluavat saada pelleilemällä ja vitsailemalla muut

nauramaan. Neutraalinaamioiden käyttö on heille usein hankalaa rauhoittumisen ja sanattomuuden vuoksi. He eivät ole enää mukavuusalueellaan, kun verbaalinen ilmaisu sekä muut keholliset maneerit otetaan pois. Usein nämä oppilaat kuitenkin luopuvat jo lyhyenkin harjoittelun jälkeen näistä omista ”hahmoistaan koomikkoina”, ja antautuvat neutraalinaamion tuomaan rauhaan ja turvaan. Neutraalinaamioilla työskentely vaatiikin hyvää keskittymiskykyä, josta olen huomannut olevan apua monelle oppilaalle, joilla muuten on ollut keskittymiseen liittyviä vaikeuksia.

Oppilas voi oppia itsestään samalla, kun hän harjoittelee neutraaliutta neutraalinaamioilla; hän aloittaa oman kehon ja sen liikekielen tutkimisen uudestaan, ilman opittuja maneeereita, olemaan utelias ja viaton, kuten lapsena. Minkälainen minun kehoni on? Miten se toimii tietyissä tilanteissa? Mitkä ovat keholliset ”rajani”? Voiko niitä muuttaa? Liikekielen harjoittelu voi tuntua neutraalinaamiolla aluksi hieman mekaaniselta, koska hahmolla ei olekaan psykologista taustaa. On kuitenkin tärkeää, että oppilas harjoittelee oman kehon hallintaa, teknisiä ja tarkkojakin liikeratoja, ja sitten oppilas on valmis siirtymään luonnenaamioilla harjoitteluun. Luonnenaamioihin siirryttäessä oppilaalla on jo käsitys omasta kehostaan työkaluna. Luonnenaamiot auttavat oppilasta löytämään kehostaan omat vahvuutensa, ja kuinka hyödyntää niitä erilaisissa hahmoissa.

Kun olemme opetelleet neutraalinaamion perusteet ja saavuttaneet tekemiseen tarvittavan rauhan, niin siirrymme harjoittelemaan luonnenaamioilla. Käytän luonnenaamiohahmojen kehonkielen rakentamisen pohjana aina neutraalinaamion neutraaliasentoa. Silloin oppilaan keho on jo asennoltaan kuin ”tabula rasa” ja näin ollen hänen kehoonsa on helpompi rakentaa uutta hahmoa, kun pohjalla ei ole oman kehon maneeereita. Aloitan luonnenaamiohahmon rakentamisen tekstin analyysillä tai jos meillä ryhmänä ei ole valmiiksi kirjoitettua käsikirjoitusta, niin tutkimme ja tulkitsemme yhdessä naamion ilmettä ja piirteitä ”käsikirjoituksena”. Naamiosta saamme selville kaiken tarpeellisen hahmon luomista varten. Tärkeää naamion tutkimisprosessissa ei ole tietää tai päättää etukäteen ”oikeita” vastauksia, vaan osata kysyä naamiolta rauhassa kysymyksiä, joihin löydämme

yhdessä vastaukset. Mitä voimme saada selville naamiosta? Eniten naamion luonteesta kertovat kulmakarvat ja suu. Ovatko kulmat kurtussa tai vaikkapa vinossa, onko suu hymyilevä vai alaspäin taipuva? Eli onko hän perusluonteeltaan esimerkiksi ilkeä vai iloinen? Muut piirteet ovat yksityiskohtia, jotka täydentävät hahmon ymmärtämistä; onko naamiolla pulleat posket, jykevä leuka tai ryppyjä otsassa. Tutkimisprosessin jälkeen meillä on jo selvillä naamiolle ominaiset ja sen luonnetta määrittävät piirteet. Seuraavaksi keksimme yhdessä koko taustan hahmolle; Onko hän mies vai nainen, tyttö vai poika? Minkä ikäinen hän on? Missä hän asuu? Onko hän työelämässä vai opiskeleeko hän? Mikä hänen nimensä on? Kun koko tarina on meille selvä, niin aloitamme hahmon kehonkielen rakentamisen.

Tässä vaiheessa pyydän oppilaita hakemaan kehollaan neutraaliasennon. Neutraaliasennosta muovaamme näyttelijän kehon siihen asentoon, mikä on tutkimisprosessin ja tarinan luomisen päätteeksi keksitty. Aloitan hahmon kehollisten piirteiden rakentamisen aina jalkateristä, joista etenen pikku hiljaa ylöspäin, päätyen viimeisenä pään asentoon. Ovatko hahmon jalkaterät kääntyneet hieman sisäänpäin, jos hahmo on esimerkiksi ujo? Onko hänellä leveämpi seisoma asento kuin neutraaliasennossa? Ovatko polvet takalukossa? Onko lantio notkollaan toiselle sivulle vai kenties eteenpäin kallistunut? Onko vatsassa hyvä kannatus vai saako vatsa olla rennosti ulospäin? Entä ”yläkehikko” eli rintakehän seutu; onko se hieman lisyssä vai suorana? Onko pään asento hyvä vai nostetaanko tai lasketaanko leukaa? Ovatko kädet rennosti vartalon sivulla vai ovatko ne kenties puuskassa vatsan päällä? Kaikkia nämä kehon eri kohdat käymme tarkasti läpi oppilaiden kanssa, sillä jokainen eri asento kehossa ilmentää jotakin luonteenpiirrettä.

Kun hahmo on luotu, keskitymme hahmon liikekieleen. Mietimme ensin, miten hahmo kävelee? Pyydän oppilaita koittamaan kävelyä hahmossa: mikä on sille sopiva tempo; laahaava vai nopea? Miten hän juoksee, jos on kiire? Pyydän oppilaita myös kokeilemaan, miten hahmo istuu. Jos hahmo on paikallaan, niin mikä olisi hänelle sopiva asento? Lopuksi kysyn, kuka oppilas haluaisi näyttää

kaikille luomamme hahmon naamio kasvoillaan. Tämän jälkeen haluan pyytää myös toisen oppilaan tekemään hahmoa, joka on fyysisesti eri kokoinen kuin ensimmäinen oppilas. Näin muut näkevät, että vaikka kahdella eri oppilaalla annettu naamiohahmo tai draamatekstin hahmo olisivat samat, tulee siitä aina erilainen, kun eri näyttelijät tekevät hahmon -ja hyvä niin! On tärkeää, että oppilas oppisi käyttämään työkaluna omaa kehoaan ja hyväksymään sen sellaisena kuin se on. Liikeorientoitunutta teatteria on kuitenkin mahdollista tehdä myös vain teknisesti, kuten Kanninnen asian ilmaisee:

”Naamioiteatterissa on mahdollista opetella olemaan hahmo ulkoisesti, välittämättä hahmon psykologisesta puolesta. Näyttelijä voi opetella hahmonsä kehonkielen omalla kehon hallinnallaan.” (Kanninen 23.3.2017.)

Naamiohahmo on mahdollista tehdä vain ulkoisesti, eli opetella sen rytmi ja tempo sekä liikekieli. Aivan kuten tanssissa koreografian voi opetella, mutta koskettaakseen katsojaa, täytyy tanssijan tuoda koreografiaan myös ajatus ja tunne. Luonnenaamiohahmo jää hyvin pintapuoliseksi, ja on ikään kuin pelkkä kuori, jos sen tekee välittämättä hahmon psykologisesta puolesta.

Luonnenaamiohahmoa näyteltäessä tulisi tietää sen psykologinen puoli, jotta näyttelijä voi käydä tekstiä ja sisäistä monologia läpi ja näin ollen pitää naamion ”elossa”.

Luonnenaamioilla voidaan harjoitella myös kuinka käyttää sisäistä monologia.. Naamioilla näyteltäessä on tärkeää, että katsojat/tarkkailijat ymmärtävät mitä hahmoa. Tavoitteena on, että katsojat voisivat ”kuulla” naamionäyttelijän ajatukset esityksen aikana. Tähän auttaa se, että näyttelijä harjoittelee aina ensin ilman naamiota, jolloin hän käyttää ääneen puhuttua puhetta; joko improvisoitua tekstiä tai valmista käsikirjoitusta. Kun naamio asetetaan kasvoille, on näyttelijän käytävä tätä samaa tekstiä koko ajan mielessään läpi. Jos näyttelijä tekee hahmon ainoastaan ulkoisesti, eikä ajattele hahmon ajatuksia, on vaarana, että naamio ”kuolee”. Silloin katsoja näkee lavalla näyttelijän jolla on naamio kasvoillaan, eikä naamiohahmoa. Sisäinen monologi pitää naamion koko ajan pienessä liikkeessä. Sisäinen monologi on myös sitä, että kirjoitetun dialogin lisäksi

näyttelijä miettii päässään hahmonsa ajatuksia koko ajan. Jos näyttelijä ei käy sisäistä monologia mielessään läpi, niin silloin hahmo jää tekniseksi suoritukseksi, eikä katsoja välttämättä ymmärrä, mitä halutaan kertoa. Jos tekstissä on esimerkiksi kohtaus, jossa hahmo varastaa omenan, voi näyttelijä ajatella subtekstin eli sisäisen monologin näin: ”Näyttääpäs tuo omena hyvältä, näkeeköhän kukaan jos otan sen? Jos vain vähän haistan sitä. Oi kun se tuoksuu hyvältä! Kukaan ei nyt katso tänne. Laitan omenan taskuuni. Näkikö joku? Ei, huh!”

Kun ääneen puhuttua puhetta ei ole, on oltava tarkkana siitä, että katsojien/tarkkailijoiden fokus, eli huomio, on siellä missä tapahtuu. Tapahtumien sivussa oleva hahmo käy mielessään läpi sisäistä monologia, mutta hänen tekemisensä ei voi olla liian suurta ja kiinnostavaa, jotta se ei vie yleisön huomioita esityksen kannalta tärkeästä tapahtumasta. Näyttelijän tulisi osata antaa vastaanäyttelijälleen fokus heti, kun siihen on tarve. Fokuksen voi antaa klokkaamalla; hahmo kääntyy katsomaan vastaanäyttelijää, jolle haluaa fokuksen antaa. Klokkaamalla saadaan katsojat katsomaan haluttua hahmoa tai esinettä. Vaikka näyttelijä käy mielessään sisäistä monologia läpi ja tällä tavoin pitää naamionsa elossa, se ei saa kuitenkaan peittää alleen varsinaista tapahtumaa, joka saattaa olla muualla.

Näyttelijän kehonkielen tarkalla tekniikalla, sekä näyttelijän sisäisellä monologilla, saavutetaan illuusio siitä, että naamio puhuu ja sen ilme vaihtuu. Luonnenaamiotheatteriesitystä harjoitellaan ensin ilman naamioita käsikirjoituksen ja verbaalisen ilmaisun kanssa. Seuraavaksi lisätään musiikki, josta näyttelijä kuulee iskut ja rytmin tapahtumille; musiikki toimii eräänlaisena käsikirjoituksena näyttelijöille. Vasta tämän jälkeen lisätään naamiot, ja näyttelijät voivat harjoitella kohtauksen tapahtumat musiikkiin naamioiden kanssa.

8.1 Ilmaisun vapaus

Olen käyttänyt neutraali- ja luonnenaamioita pedagogisina työkaluina eri ikäisille oppilaille, ja olen päässyt näkemään ja toteamaan useaan otteeseen naamion vapauttavan voiman. Yläkouluikäiset oppilaat ovat kokeneet pääsevänsä piiloon naamion taakse muilta oppilailta. Toiset voivat olla erityisen arkoja esiintymään ja kokevat vaikeaksi harjoitusten tekemisen ja yleisön edessä olemisen omana itsenään. Nämä oppilaat ovat myös kertoneet pelkäävänsä, että he saattavat itsensä naurunalaiseksi muiden edessä. Aikaisemmin mainitsin, että opettamissani ryhmissä on melkein aina vähintään yksi oppilas, joka on luokan koomikko. Näissä ryhmissä muut oppilaat eivät välttämättä koe edes saavansa tilaisuutta olla hauskoja. Naamioiden avulla luokassa kuka tahansa voi kuitenkin olla vaikkapa se koominen hahmo ilman, että hänen omia kasvoja nähtäisiin. Copeau mielsi, että naamio antoi näyttelijälle mahdollisuuden olla piilossa sen takana, ilman että heitä tunnistettaisiin ja näin ollen näyttelijä pystyi ilmaisemaan itseään vapaammin. Olen huomannut opettaessani saman: ujompi oppilas saa mahdollisuuden olla rauhassa, turvassa, naamion takana ja näin ollen ilmaisu vapautuu. Opettajana on ollut upeaa huomata oppilaan ilo ja onnistumisen tunne naamioharjoituksen jälkeen, kun muu luokka onkin reagoinut positiivisesti oppilaaseen harjoituksen aikana ja sen jälkeen. Teatterikorkeakoulun lehtori, teatteripedagogi ja teatteritaiteen maisteri Kaija Kangas on myös tehnyt töitä erilaisten naamioden kanssa ja hän on huomannut, että:

”Arka ja itseään tosikkona pitänyt oppilas, kun se saa groteskin naamion päällensä ja kaikki räjähtää nauramaan, niin siitähän aukeaa aivan uusi näkökulma omaan itseensä, uskallukseensa” (Mäkelä 2008, 14).

On ollut mielenkiintoista huomata, kuinka oppilaat palaavat naamion poistamisen jälkeen omaksi ujoksi itsekseen. Uskon, että jos naamioharjoitteita tehtäisiin pidempiä ajanjaksoja, niin tulokset muun muassa oppilaiden itsevarmuuden lisääntymisessä voisivat olla todella vaikuttavia. On tärkeää antaa oppilaiden itse valita millä naamioilla he haluavat naamioharjoitteet tehdä. Olen huomannut, että

usein nämä luokan ujoimmat henkilöt valitsevat koomisia naamioita, eivätkä esimerkiksi ujoa tai surullista naamiota.

Aloitan naamioharjoitteet yksinkertaisilla ja turvallisilla, useamman oppilaan harjoituksilla, joissa muut ovat tarkkailijoina niin, ettei kukaan oppilas ei koe jäävänsä yksin muiden eteen. Alussa sanoitan muille oppilaille, mitä naamiolla kokeileva oppilas todennäköisesti tarkoittaa, mikä tuo myös turvaa harjoitusta tekeväälle oppilaalle: ”Ai haluat tervehtiä kaikkia täällä olevia? Onko sinulla täällä joku tuttu? Ai on, no sepä mukavaa!” Naamio antaa kaikille oppilaille saman lähtökohdan: kuka tahansa voi olla koominen tai vakava ilman, että hän joutuu olemaan muun luokan edessä omana itsenään.

”Naamio vapauttaa näyttelijän suosta, jossa hänen ei tarvitse näytellä oman itsensä kautta” (Kanninen 23.3.3017.)

Eräs aikuisikäinen oppilaani oli hyvin arka ja sulkeutunut, ja hän jännitti muiden edessä esiintymistä. Teimme kurssilla neutraali- ja luonnenaamioharjoitteita. Hän löysi neutraalinaamiosta itselleen tilan, jossa hän oli rohkea eikä pelännyt esiintyä muiden edessä. Teimme kurssin päätteeksi pienet esitykset duoina muulle luokalle, mutta tämä aiemmin arka oppilas kysyikin, että saisiko hän esittää meille muille soolon. Annoin hänen tehdä neutraalinaamiolla hieman vapaammin, sillä hän intoutui lisäämään omaa kiinnostuksen kohdettaan, tanssia, esitykseen. Ja niin hän esiintyi meidän muiden edessä, yksin. Hän kertoi, että se oli ensimmäinen kerta alakoulun jälkeen, kun hän oli esiintynyt muiden edessä. Hän oli esityksen jälkeen kovin herkistynyt; hän oli saavuttanut naamion avulla ilmaisun vapautumisen.

Naamiot antavat sen käyttäjälle ilmaisun vapauden, mutta myös katsoja saa tulkinnan vapauden. Katsoja voi löytää näyteltävästä hahmosta tunnistettavia piirteitä omasta lähipiiristään. Olen huomannut, että naamiot voivat laukaista sen käyttäjässä, mutta myös katsojassa (odottamattomiakin) emotionaalisia purkauksia. Eräs kohtaaminen on jäänyt erityisesti muistiini: Olimme luoneet yhdessä hahmot naamioille oppilaiden kanssa, ja lähdimme kokeilemaan

liikkumista hahmoissa, naamiot kasvoilla, luokkatilan ulkopuolelle, jossa meitä vastaan tuli muita oppilaita. Eräs oppilaistani esitti vanhaa pappaa. Vastaantuleva oppilas otti kontaktia vanhaan pappaan, ja heillä oli hauskaa. Pian kohtaaminen muuttui kuitenkin niin, että he seisoivat toisiaan vastatusten pidellen toistensa käsistä kiinni. Oppilas ilman naamiota herkistyi tästä hetkestä. Purimme tämän oppilaan kanssa yhdessä tilannetta, ja kävi ilmi, että vanhan pappan kohtaaminen oli laukaissut hänessä muiston omasta isoisästään. Hän kertoi, että oli aivan selvästi ”kuullut” vanhan pappan (naamion) sanovan hänelle, että ”kaikki on hyvin. Kaikkea hyvää sinulle.” Oppilas kertoi sen hetken olleen hänelle merkittävä, ja samalla hämmentävä. Hän ihmetteli, miten naamio sai hänessä nousemaan esiin tunteita, joita hän ei ollut ajatellut pitkään aikaan. Kysyin vielä oppilaaltani, joka oli esittänyt vanhaa pappaa, että miltä tämä kohtaaminen oli hänestä tuntunut. Oppilas kertoi, että se oli tuntunut erittäin voimakkaalta, ikään kuin heidän välissään olisi ollut sähköä. Hänestä oli tuntunut mukavalta ja helpolta olla naamiohahmossa, sillä hahmon tarina oli hänellä niin selkeänä mielessään. Naamiohahmon ja naamion ansiosta, oppilas pystyi ottamaan myös hieman etäisyyttä tilanteeseen, ja reagoimaan toisen oppilaan herkitymiseen rauhallisesti ja hahmoon sopivissa rajoissa. Naamion takana oleva oppilas ei kokenut herkistymistä kiusalliseksi tilanteeksi, sillä hänen ei tarvinnut olla tilanteessa ilman naamiota, omana itsenään.

Naamioharjoitteiden avulla oppilas voi ensin keskittyä rauhassa hahmon tekemiseen ilman, että hänellä olisi paineita puhua ääneen; oppilaan kehonkieli rentoutuu automaattisesti, kun oppilaan ei tarvitse jännittää verbaalista ilmaisua. Usein, kun oppilas tekee verbaalista, niin sanottua normaalia improa, hän saattaa jännittää vain sitä, että ”mitä tässä nyt sanoisi.” Koko keho menee lukkoon ja oppilaasta jää lavalle ”puhuva pää”, jos saa jotain jännitykseltään sanotuksi. Monilla kouluikäisillä oppilaillani, joille olen pitänyt kursseja, on ollut aluksi jopa esiintymispelkoa, joka on liittynyt verbaalisen ilmaisun tuottamiseen ja muiden edessä olemiseen ”omana itsenään”. He ovat menneet kehollisesti lukkoon jo ennen kuin olen ehtinyt kertoa, mitä aiomme tehdä. Kun he sitten huomaavat, että

naamio peittää oppilaan kasvot, eikä naamion kanssa ei tarvitse puhua, he ovat rentoutuneet. Mielestäni on tärkeää käyttää aikaa naamioharjoitteiden tekemiseen, ennen kuin naamio poistetaan kasvoilta ja lisätään verbaalinen ilmaisu.

Naamioharjoitteiden avulla oppilas saa rohkeutta ja varmuutta oman kehon käyttöönsä, keholliseen ilmaisuun sekä omien ideoiden käyttöön. Jos, tai kun, naamiot otetaan pois, on oppilaalla itsevarmempi olo myös verbaalisessa ilmaisussa. Puheen lisäksi oppilas osaa naamioharjoitteiden jälkeen käyttää myös kehoaan tukemaan verbaalista ilmaisu. Ilmaisun vapautta on myös se, että naamiotheatterissa tai naamioharjoitteita tehdessä oppilaan ei tarvitse osata puhua muiden oppilaiden kanssa samaa kieltä. Myöskään katsojan ei tarvitse osata esityksessä esiintyvien äidinkieltä, kun ääneen puhuttua puhetta ei ole.

Naamiotheatterissa on monia kansainvälisiä ”kieliä”, joista yksi on musiikki. Käytän harjoitteiden aikana aina musiikkia, sillä se auttaa oppilasta rytmittämään omaa tekemistään ja luo halutun tunnelman harjoitukseen. Näyttelijäntyön tärkeä osa ovat verbaalinen ilmaisu ja äänenkäyttö, mutta pelkästään hahmon sisäistäminen ja sen ääneen tulkitseminen ei kuitenkaan riitä. On tärkeää, että kehollinen ilmaisu tukee ääneen puhuttua puhetta ja hahmon ajatuksia.

Theatterinaamioita voidaan käyttää muuhunkin, kuin näyttelijäntyön opetukseen. Esimerkiksi Englannissa naamioita käytetään terapiassa ilmaisuvälineenä; tunteiden käsittelyn oppimisessa tai väylänä vaikeiden asioiden läpi käymiseen. Naamion kanssa ei tarvitse osata heti sanoittaa omia tunteita. Naamion takana potilas voi käydä läpi ajatuksia ja tunteita ilman, että toinen henkilö on ”liian lähellä”. Tällä tarkoitan sitä, että naamio on sen käyttäjän ja katsojan välissä, jolloin siihen muodostuu eräänlainen turvaväli. Naamion takana koetut tunteet tulevat näkyviksi kehonkielen kautta, olivat ne sitten positiivisia tai negatiivisia tunteita. Naamion takana potilas voi rauhassa käydä läpi tunteita ja ajatuksia. *Geese theatre*, Englannissa, tekee yhteistyötä vankilassa psykologien kanssa. Vangeille on huomattu olevan helpompaa päästä käsiksi tiettyihin tunteisiin tai tilanteisiin, kun heidän ei ole tarvinnut sanoittaa omia ajatuksia, ja he ovat voineet olla naamion takana ”jonain muuna” kuin omana itsenään. Potilaalta voidaan

aluksi esimerkiksi kysyä sellaisia kysymyksiä, johon hän voi naamio kasvoillaan vastata vain nyökkäämällä tai pudistamalla päätään. Erilaisten naamiohahmojen, esimerkiksi vihaisen luonnenaamion kehollistaminen voi myös laukaista potilaassa piilossa olleita tunteita ja muistoja. (Geese theatre, use of masks.)

Naamioita käytetään apuna näyttelijäntyön koulutuksissa ympäri maailmaa, myös Suomessa Tampereen Yliopiston Teatterityön tutkinto-ohjelman sekä Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön opetuksessa. Ulkomailla käytetään myös naamioita näyttelijäntyön koulutuksessa, esimerkiksi Englannissa sijaitsevista tunnetuista oppilaitoksista, kuin the Royal Academy of Dramatic Art (RADA) ja the National Institute of Dramatic Art (NIDA).

”Naamioteatteri auttaa näyttelijää käsittelemään teatterillisia asioita; näyttämösuuntia, rekvisiitan käsittelyä, omaa kehoaan. Naamiot ovat pedagogisena työkaluna erittäin hyvä erilaisiin atribuutteihin.” (Kanninen 23.3.2017.)

Kanninen totesi, että naamioilla tehtävien harjoitteiden on todettu auttavan näyttelijää useilla eri tavoilla. Naamiotyöskentelyn tärkeitä pedagogisia tarkoituksia on muun muassa: selventää ja tarkentaa näyttelijän liikekieltä, auttaa kehollisen artikulaation harjoittamisessa, kanavoida ilmaisua kehon kautta, opettaa rekvisiitan käyttöä ja vapauttaa näyttelijän mielikuvituksen. (Callery 2001, 52.) Naamioharjoitteiden avulla näyttelijä voi kokea kokonaisvaltaisen muutoksen omassa kehollisessa ilmaisussaan. Kehollisen tietoisuuden tiedon ja taidon hankkiminen muodostaa ehdottoman tärkeän pohjan näyttelemiselle. Naamioilla harjoittamisen vaikutuksen voi nähdä erityisesti vasta, kun naamiot poistetaan. Mikko Kanninen sanoo, että:

”Näyttelijästä voi nähdä, jos hän on käynyt naamioteatterin perusteet; jo pelkästään puheen suuntaaminen, katseen käytöt, tulevat naamionäyttelemisestä” (Kanninen 23.3.2017).

Naamiotyöskentelyn ansiosta näyttelijä alkaa tietoisemmin käyttämään omaa kehoaan työkaluna näyttelijäntyössä. Pienetkin eleet, hengitys, katseen suunta, kehollinen artikulaatio, tempo ja rytmi kehittyvät. Voidaan siis sanoa, että naamiolla on somaattinen vaikutus kehoon ja sen impulssi voidaan säilyttää kehossa myös poistettaessa naamio näyttelijän kasvoilta. Naamioharjoitusten tarkoituksena on herättää näyttelijän mielikuvitus, emotionaalinen muisti sekä muita keinoja käyttää kehoa ilmaisemaan hahmoa eri keinoin. Lecoq oli sitä mieltä, että jos neutraalinaamiolla on kehoon somaattisia vaikutuksia, niin niiden tulisi jatkua myös, kun naamio poistetaan. Samankaltainen vaikutus naamiolla tulisi olla myös äänenkäyttöön. Lecoqin mielestä äänen tuottaminen vaatii samanlaista kehollista kontrollia, kuin mikä tahansa kehonosa, kun sitä liikuttaa. Myös äänen käytössä voi olla maneeereita, aivan kuten kehossakin. (Chamberlain & Yarrow 2002, 82.) Copeaun alkuperäinen idea oli kouluttaa näyttelijät naamioiden avulla tehokkaammaksi näyttelijäntyössään ilman naamioita. Hän ajatteli, että näyttelijän työn laatu oli kytköksissä siihen, kuinka hyvin hän kehollistaa hahmon. Keho ja ääni ovat kuitenkin erottamattomasti yhteydessä toisiinsa näyttelijäntyössä ja naamioharjoitteiden tarkoitus onkin loppujen lopuksi poistaa kaikki naamiot, *to unmask*.

LÄHTEET

Painamattomat lähteet: Mikko Kannisen haastattelu 23.3.2017.

Haastattelijana toimi Suvi Salomaa. Haastattelu on tekijän hallussa.

KIRJALLISUUS

Benedetti, J. (1999) Stanislavski and the Actor. Routledge.

Callery, D. (2001). Through the body. London. NHB.

Chamberlain, F., Yarrow, R. (2002) Jacques Lecoq and the British theatre.
Routledge, London.

Eldredge, S. (1996) Mask improvisation for actor training & performance: The compelling image. The neutral Body.

Felner, M. (1985) Apostles of Silence. The Modern French Mimes. London,
Associated University Presses.

Evans, M. (2006) Jacques Copeau. Routledge.

Geese Theatre. <http://www.geese.co.uk/about/a-drama-based-approach/use-of-masks-in-our-work/> Viitattu: 16.4.2019

Gordon, R. (2006). The purpose of playing: Modern acting theories in perspective.
Ann Arbor, MI: University of Michigan Press

- Hodge, A. (Ed.). (2010). Actor training (2nd ed.). Abingdon: Routledge.
- Keefe, J. & Murray, S. (2007) Physical theatres: A Critical reader. London. Routledge.
- Kokkonen, T. (1995) Ruumis esityksenä. Teatterilehti huhtikuu 1995.
- Laakso, L. (2019) Keski-suomalainen, arvio esityksestä Kun aika on. 10.3.2019.
- Lecoq, J. (2001). Le Corps poétique/The Moving Body. Trans. Bradly, D. New York, Routledge.
- Moore, S. (1984). The Stanislavski System. New York: Penguin.
- Mäkelä, S. (2008) Masque le maitre - naamiot teatteripedagogiikassa. Teema seminaarityö. Teatterikorkeakoulu, tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos.
- Mäkinen, T-M. (2015) Lecoq-pedagogiikka: historia ja käytäntö.
- Kurtz, M. (1999). Jacques Copeau, Biography of Theater. Southern Illinois University.
- Repo, K. (2011) Konstantin Stanislavski Näyttelijän työ. (alunp. venäjäksi). Tammi.

LIITTEET



LIITE 1: Lecoqin neutraalinaamio (strangefacemasks.co.uk)



LIITE 2: Naamioatteriesitys *Kun aika on*, kuvassa Erkki. Kuva: Riku Suonio.



LIITE 3: Vamos-teatterin tyylliset naamiot (strangefacemasks.co.uk)