

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatteri

2016

Ines Kakkonen

Muotolähtöisen esityksen prosessi –  
mime corporeal -tekniikkaan peilaten



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Ines Kakkonen

## Muotolähtöisen esityksen prosessi – mime corporeal -tekniikkaan peilaten

Käsittelen opinnäytetyössäni muotoon perustuvan esityksen prosessia ja sen lähtökohtia. Yksi tapa tarkastella ei-tekstilähtöistä teatteriesitystä on sen muodon tai rakenteen kautta; miten ja millä keinoilla esityksen struktuuri tai valittu työskentelytapa voivat luoda sisältöä itse esitykselle. Rajatakseni kirjallisen opinnäytetyöni aihetta tarkemmaksi, käytän esimerkkinä ja tutkimuskohteenani *Etienne Decrouxin* kehittämää *mime corporeal* -tekniikkaa, joka omassa traditiossaan lähestyy esityksen valmistamista muodon kautta.

Opinnäytetyöni alussa perehdytän lukijani miimin historiaan ja modernin miimin syntyyn, jonka kautta tutustumme mime corporeal -tekniikkaan ja sen pedagogiikkaan, sekä tämän fyysisen teatterin muodon työskentelytapoihin rakentaa ja luoda esityksiä (*études and creations*). Kirjallinen opinnäytetyöni pohjaa myös omaan kokemukseeni ja siihen ymmärrykseen, jonka olen mime corporeal -tekniikkaa opiskellessani saanut Pariisissa kevään 2015 ja talven 2016 aikana. Käytän opinnäytetyössäni materiaalina myös haastatteluja eri teatterin tekijöiltä, jotka omassa taiteellisessa työskentelyssään lähtevät rakentamaan esityksiään jonkin tietyn tradition pohjalta.

### ASIASANAT:

mime corporeal, mimiikka, fyysinen teatteri, muotolähtöinen esitys, työskentelytavat ja metodit

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Theatre

Spring 2016 | 50

Mervi Rankila-Kallström

Ines Kakkonen

## Creation process through the form – based on the mime corporeal technique

In my bachelor thesis I explore the process and the basis of performance composing through its form. One of the ways to view a non text-based performance is through its form or structure, is by using resources the form or used working method can create within the content of the performance. My studies are based around the mime corporeal technique, developed by Etienne Decroux, which in its own traditions stand for the creation by the form.

At the beginning of my thesis, I introduce my readers to the history of mime and the origins of modern mime as we walk through the development of the mime corporeal technique.

I also discuss the method of erecting and the utilisation of tools, which are used in this particular form of movement theatre, when creating performances (*études and creations*). Part of my bachelor thesis is grounded in my own learning experience and understanding of this art form, developed whilst studying the mime corporeal technique in Paris during the spring of 2015 and winter of 2016. I draw upon the interviews I have had with people from the field of non-text based theatre about their artistic work and creations through the form.

KEYWORDS:

Mime corporeal, mime, physical theatre, creation composing by the form, working methods

# SISÄLTÖ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. JOHDANTO</b>  | <b>5</b>  |
| <b>2. MIIMIÄ ANTIIKIN AJOISTA TÄHÄN PÄIVÄÄN</b>   | <b>8</b>  |
| 2.1 "Kaiken imitoijasta specialized arttiin"  | 8         |
| <b>3. MITEN CORPOREAL MIME JA PANTOMIIMI EROAVAT ?</b>                                    | <b>11</b> |
| <b>4. ETIENNE DECROUX – modernin miimin mies</b>  | <b>14</b> |
| <b>5. CORPOREAL -TEKNIikka</b>  | <b>19</b> |
| 5.1 Liikkeen laadut ja variaatiot   | 19        |
| 5.2 Liikkeen rytmikka   | 22        |
| <b>6. MUOTO/SISÄLTÖ – "Garden of fine arts is not a vegetable garden"</b>                 | <b>25</b> |
| <b>7. CREATING PROCESS</b>  | <b>28</b> |
| 7.1 Muodon vuoksi   | 29        |
| <b>9. SAATTEEKSI – Mahdollisuuksia ja merkityksiä</b>                                     | <b>33</b> |
| <b>9. LIITTEET :</b>  |           |
| <b>Liite 1: WORK IN PROCESS – Teatterintekijöiden haastatteluja</b>                       | <b>36</b> |
| 9.1 "The traditions need to be betrayed if you want to go<br>forward" – Elisa Giovannetti |           |
| 9.2 "Vehicle for virtuosity" – Alex Gomar   |           |
| 9.3 "Clown Noir" – Eric Davis   |           |
| 9.4 Yhteenvetona haastatteluista  |           |
| <b>10. LÄHTEET</b>  | <b>49</b> |

# 1. JOHDANTO

”Esittävät taiteet monimuotoistuvat. Puhutaan paljon siitä, kuinka ei-tekstilähtöiset esitykset haastavat perinteisen tekstilähtöisyyden”, Saana Lavaste toteaa Teatteri&Tanssi -lehden haastattelussa (Jääskeläinen 2015). NykYTEATTERIN versotessa uusia kerronnan muotoja, ovat esitysten lähtökohdat ja valmistusprosessi myös tutkimusmatkalla kohti vaihtoehtoisia teatterin tekemisen tapoja. Koen kiinnostavaksi lähtökohtien tutkimisen, joista ei-tekstilähtöiset esitykset ammentavat perustuksensa ja miten niiden valmistusprosessi eroaa valmiin tekstin kanssa työskentelystä. Tätä kysymystä pohdin myös kirjallisessa opinnäytetyössäni.

Yksi tapa tarkastella ei-tekstilähtöistä teatteriesitystä on sen muodon eli rakenteen tai työskentelytavan kautta. Opinnäytetyössäni tutkin muotoon perustuvan esityksen prosessia ja sen lähtökohtia; miten ja millä keinoin valittu muoto synnyttää sisältöä itse esitykselle, miten työskennellään kun mennäänkin rakenne edellä. Lähestyn opinnäytetyöni aihetta mime corporeal -tekniikan kautta, joka on omassa traditiiossaan hyvin muotolähtöistä liikelähtöistä, eli fyysistä, teatteria. Puhuttaessa liikkeeseen pohjaavasta teatterista, (eng. *movement theatre* tai ransk. *théâtre de mouvement*) meillä Pohjolassa yleisesti käyttöön on vakiintunut termi *fyysinen teatteri*. Selkeyden saamiseksi käytän tätä myös kirjallisessa opinnäytetyössäni puhuessani liikelähtöisen teatterin tekemisen muodosta. Sana ”fyysinen teatteri” on sinänsä ehkä hieman harhaan johtava – jollain tapaa kaikki teatterihan on fyysistä.

Minua oli kiinnostanut jo pitkään mimiikka, mutta varsinainen tutustumiseni mime corporealiin tapahtui vaihto-opiskellessani Pariisissa keväällä 2015 Ecole Internationale de Mime Corporeal Dramatiquessa. Hurmaannuin tämän teatteritekniikan estetiikkaan, sen tekemisen filosofiaan ja oudolla tavalla kiehtovaan liikekieleen. Sittemmin olen päässyt perehtymään lisää mimiikan maailmaan

jatkaessani vaihto-opiskelua samaisessa koulussa talvella 2016. Opinnäytetyöni reflektoi ja pohjaa myös näistä vaihtokokemuksista kartuttamaani oppiin. Muun ohella käytän opinnäytetyöni lähdemateriaalina tekemiäni haastatteluja. Näissä tallentamissani keskusteluissa teatterin tekijät, joilla lähtökohtana omassa työskentelyssään on esimerkiksi jokin tietty teatteritekniikka tai traditio, avaavat oman taiteellisen työskentelynsä prosessia. Haastattelut löytyvät liitteenä opinnäytetyöni lopusta.

Termistöjen sanaviidakossa lienee tarpeellista tarkentaa heti alkuun, mitä tarkoitan kirjoittaessani muotolähtöisen teatteriesityksen prosessista. Muotolähtöisellä teatterilla tarkoitan ns. draaman jälkeistä teatteria, joka ei perustu valmiiseen näytelmätekstiin, vaan lähtee työstämään esitystä ja sen sisältöä muodon kautta; valittu rakenne tai työskentelytapa edellä, vaikkapa paikka, tutkimuskysymys tai työskentelymetodi lähtökohtanaan. ”Draama (jolla siis ymmärretään näyteltäväksi tarkoitettua tekstiä) on nykyteatterissa saanut rinnalleen post-dramaattisen teatterin, joka ei sitoudu näytelmäteksteihin tai lineaariseen ajakäsitykseen”, Saana Lavaste toteaa (2015, 43).

Valittu työtapa, esimerkiksi se, että lähtökohta ei ole valmis näytelmäteksti, vaan vaikkapa inspiroiva esitystila, on alusta asti esitystä vahvasti määrittelevä taiteellinen ratkaisu. Saana Lavaste luonnostelee kirjassaan *Avoim näyttämö – Käsikirja teatterin uudistajille* mielestäni varsin toimivan ja selkeän kaavion erittelemään eri esitysten valmistuksen lähtökohtia. Käytän kirjallisessa opinnäytetyössäni myös määrittelyni lähtökohtana hänen ehdottamaansa jaottelua. Se *miten* työskennellään vaikuttaa ratkaisevasti myös itse sisältöön sekä ulkoasuun ja esityksen tyylijaliin. Valinnoista huolimatta, työtavat toimivat harvoin täysin puritaanisen ”puhtaina”, monesti esitykset ovat useamman työtavan hybridejä ja sulauttavat yhteen eri esittävän taiteen muotoja. (Lavaste 2015, 39.)

Muotolähtöisen esityksen prosessia mime corporealin kautta havainnoidessani, tarkasteluni lähtökohtana on Saana Lavasteen määrittämän kaavion mukaan *koulukunnan traditio tai metodi*, jossa työtapa (eli harjoitettu tekniikka) synnyttää esitykselle muodon. ”Traditio esityksen valmistamisen metodina on suomalai-

sessä teatterikentässä marginaalinen ilmiö”, toteaa Lavaste (2015, 48). Erilaisia traditioita lähestyä teatteriesitystä ovat mm. klovneria, nukketeatteri, commedia del’arte, miimi, naamioteatterin sekä japanilainen Nō-teatteri. Näissä kaikissa metodeissa on lähtökohtana on usein kurinalaisen fyysisen harjoittelun tuloksena saatu tarkka ja pitkälle viety tekninen osaaminen. Jotta mime corporeal hahmottuisi osana omaa teatteriperinnettään, opinnäytetyöni alussa esittelen lukijalleni miimin historiikkaa sekä siitä myöhemmin irrottautuneen modernin miimin syntyä, josta myös mime corporeal on sittemmin kehittynyt.

## 2. MIIMIÄ ANTIINKIN AJOISTA TÄHÄN PÄIVÄÄN

Aikojen alussa teatteri syntyi rituaalista, palvontamenoista jumalille. Sillä oli siis oma muotonsa, jonka sisältö syntyi vastaamaan yhteisön tarpeita. Näillä palvontamenoilla oli tarkka kaavansa, rutiininsa, jotka saattoivat olla hyvinkin esityksellisiä, pitäen sisällään puvustusta ja muuta rekvisiittaa. Annette Lust (2003,1.) avaa kirjassaan *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and beyond* miimiperinteen kehittymistä ja sen historiaa osana esittäviä taiteita. Aikoinaan primitiivinen tanssija tai laulaja esitti ”imitoituja hetkiä”, *imitative process*, kuvastaen eläimiä, ihmisiä tai jopa yli-ihmismäisiä hahmoja. Myöhemmin käyttötarkoitus ja kuvatut asiat muuttuivat, mutta sana on kuitenkin aina yhdistetty kuvaamaan liikettä.

### 2.1 ”Kaiken imitoijasta specialized arttiin”

Sana *miimi* juontaa juurensa kreikankielen *mimesiksestä*, jolla tarkoitetaan imitoijaa tai jäljittelijää. Antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten keskuudessa miiminen imitoija esitti lyhyitä komedioita; proosan tai katkelman kaltaisia esityksellisiä pätkiä, kuvaten elämää (*mimesis biou*). Nämä esitykset sisälsivät usein voimakkaasti ilmaisullisia eleitä sekä tanssia. Edelleenkin sanalla miimi on sekä esiintyjää että esitystapaa kuvaava merkitys. Pantomiimi (*kreik. pantos* tarkoittaen kaikkea ”all” ja *mimos* ”imitator”, eli vapaasti käännettynä ”kaiken imitoija”) syntyi sanataiteen; lausunnan ja laulujen erotessa miimitaiteesta. Alkuperin pantomiimi, jonka esittäjää kutsuttiin nimellä *pantomimus*, piti sisällään niin näyttelemistä kuin tanssiakin. Sanaton teatteri, kuten miimi ja pantomiimi, ovat kautta aikaan olleet varsin poikkitaiteellista; jo antiikin Roomassa siihen on yh-



distyi usein akrobatiaa ja jonglöörausta, tanssia, laulua sekä musiikkia. (Lust 2003, 1.)

Keskiajalla termi jatkoi edelleen laajentumistaan ja sai useita merkityksiä. Pantomiimin ja miimin eleitä yhdistyi myös osaksi *commedia dell'arte*a renesanssiaikana. 1700-luvulta lähtien erityisesti pantomiimi-käsite vakiintui kuvaamaan kaikkea sanatonta ”mykkäesiintymistä” (*mute performances*) ja synnytti omia alalajejaan, tästä esimerkkinä 1600–1700 lukujen taitteen *balletti-pantomiimi*. Samoihin aikoihin Ranskassa, vierasperäisten näytelmätekstien esittämisen ollessa kiellettyä, pantomiimia käytettiin ovelasti italialaisen komedian ilmaisukeinona. 1800-luvulla syntynyt *Gaspard Debureau*, joka tunnetaan lienee paremmin *Silent Pierrotina*, on yksi kuuluisimmista *pantomime blanche* -artisteista. Kyseinen tyyllilaji sai nimensä esiintyjensä valkoiseksi maalatun naaman mukaan. Pantomime blanchen ulosanti on verrattain vieläkin keveämpää ja viehkeämpää, hyvin kuvittavaa, jossa lähes jokainen sana on käännetty eleeksi. Pantomime blanchesta voi nähdä maistiaisia mainiossa *Children of paradise* -elokuvassa, jonka kautta tyyllilaji tuli aikoinaan myös suurelle yleisölle tunnetuksi. (Lust 2003, 1,2,3.)

1800-luvun lopulle tultaessa puhutun tekstin merkitys korostui ja näytelmäteksti aloitti omaa nousukauttaan teatteritaiteessa. Ääni- ja puheharjoitteluun painotuksessa liike sivuutettiin. Samoihin aikoihin myös fyysinen teatteri – jossa varsinaista tekstiä ei ollut, mimiikka mukaan lukien, eriytyi omaksi taiteenlajikseen. Siitä syntyi oma ”*specialized artinsa*”, jonka harrastajat, miimikot, yksilöityivät kehittämään ja harjoittamaan kukin omaa tyyliään.



Kuva1. vuonna 1945 ilmestyneestä Children of Paradise -elokuvan kohtauksesta

Tällöin myös miimi ja pantomiimi erosivat ratkaisevasti toisistaan. Useita erilaisia variaatioita ja tekniikoita kehitettiin; koulusta, harjoittajasta ja persoonallisesta tyylistä riippuen ja alan termistö laajentui tekijöidensä mukaan. Tuolloin 1900-luvun ranskalaisissa kouluissa sai alkunsa myös pantomiimin viihteellisiä valkonaamoja abstraktimpi, liikettä tutkiva ja lavavarustelultaan pelkistetympi mime corporeal. (Lust 2003, 2.)

Pantomiimi, kuin myös moderni miimi, ovat sittemmin sulautuneet osaksi muita teatterin ja fyysisen teatterin muotoja; usein niitä näkee käytettävän esimerkiksi klovneriassa.

### 3. MITEN CORPOREAL MIME JA PANTOMIIMI EROAVAT TOISISTAAN?

Usein miimistä puhuttaessa mieleen tulee juurikin nuo valkohanskaiset näkymätöntä laatikkoa saahavat raitapaitaiset kadunmiehet; ja kaikki miimitaide saateen helposti mielletään yhden ja saman termin alle. Lienee kuitenkin tarpeellista erotella toisistaan kaksi eri suuntausta; pantomiimi ja siitä myöhemmin erkaantunut mime corporeal. Näiden kahden tekniikan vertailun kautta pystyy mielestäni oivallisesti myös havainnollistamaan ja konkretisoimaan eri koulukuntien eroavaisuuksia. Tutkija *Francois Delsartren* (Lust 2003, 3.) luonnehtii 1800-luvun pantomiimin liikekieltä seuraavasti: ”The conveying realistically of emotions, dramatic episodes, human situations and activities without the use of words”. Tälle naturalismille vastareaktiona ja sitä rikkoomaan kehittyi 1900-luvulla moderni miimi.

Sanotaan, että pantomiimi on mykkää (*mute*) ja miimi äänetöntä (*silent*). Pantomiimille totunnaiseen tapaan, moderni miimi ei perustu tiettyyn elekieleen tai tekstin kuvittamiseen – vaikka toki tämäkin on omana tyylijajinaan vaikuttavaa. Corporeal mime pohjaa kokonaisvaltaisempaan ja kerronnassaan poeettisempaan ilmaisukieleen. Pantomiimille on ominaista ns. kääntää puhuttu kieli liikkeiksi ja eleiksi, usein kommentoiden toimintoja mykkäkielen kautta. Tästä kuvittamisesta voi helposti syntyä myös hieman naivi tai sarjakuvamainen vaikutelma, joka on omiaan iloluontoisiin esityksiin. Pantomiimi onkin usein komediallista, kun taas mime corporeal in kohotetumpi liikelaatu taipuu ehkä luontevammin myös tragediaan.

Yksi tunnetuimmista pantomiimeista kautta aikojen lienee *Marcel Marceu* ja hänen luoma hahmonsa *Bip*. Marceun katkelma ”*Bip chace the butterfly*” on oiva esimerkki perinteisestä pantomiimista. Tarina on kepeä ja komediallinen, kätet ja naama ovat tärkeässä osassa tarinan kerronnassa, jossa tunnistettava hahmo luodaan kehon asennolla; Bipillä on polvet koukussa ja hän liikkuu takaperin pienin liikkein. (Lust 2003, 4.) Tarkastellessa ”*Bip chace the butterfly*” -pätkää ja

verratessa sitä mime corporeal, esimerkiksi Dercouxin etydiin *Carpenter*, liikekielen eroavaisuuksia voi hyvin havainnoida. Jos pantomiimi on personoitua (kuten vaikkapa Bipin selkeä hahmo), mime corporeal on ei-personoitua; se kuvaa ihmistä yleisesti (Carpenterin puuseppä on kuka tahansa puuseppä). Mime corporeal on liikkeeltään abstraktimpaa - koko keho liikkuu ja tuottaa ilmaisua hyvin keskustalähtöisesti (eli liikkeen keskuksena on ruumin keskiosa ja lantionseutu, edeten sieltä käsin koko kehoon), kun taas pantomiimi operoi oleellisesti periferioilla; kerronta tapahtuu paljolti naamalla ja käsillä. (Leabhart 2007, 3.) Kasvojen ilmaisun keskeisen aseman vuoksi esimerkiksi pantomiimi artisti harvoin voi esiintyä selkään päin, kun taas mime corporealissa kasvot ovat mahdollisimman vähäelkeiset, eikä rajoitteita ilmaisun suunnassa vastaanlaisesti ole. Mime corporealissa naamalla on joko neutraalinaamio tai paljaat kasvot, joiden ilme on tyyni. Henkilöhahmon tai objektin kuvailun sijaan mime corporeal pyrkii ilmaisemaan konkreettisen asian laajempia symbooleja ja konflikteja etsien, dynaamisesti ja rytmillisesti, uusia liikkeitä jatkuvasti etsien ja tutkien. Tämän kokemuksen olen saanut myös omassa opiskelussani miimin parissa.

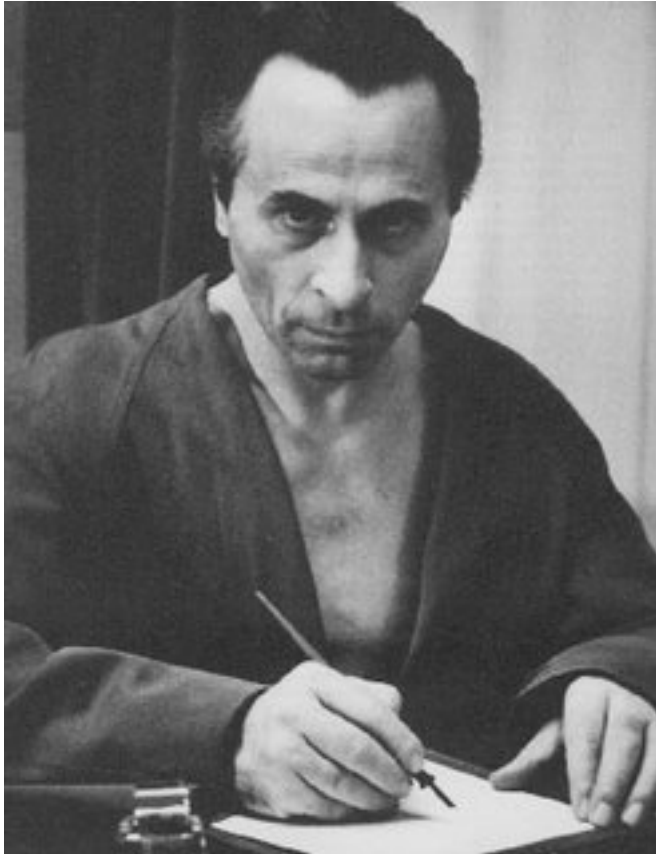


Kuva 2. (yllä) Pantomiimin taitaja Marcel Marceau

Kuva 3. (alla) mime corporealin liikkeen paljasta estetiikkaa



#### 4. ETIENNE DECROUX – Modernin miimin mies



Kuva 4.

Ranskalaismuurari Marie-Edouard toimitti rappauksiaan eräässä Pariisilaisessa talossa, kun hän yllättäen iskikin silmänsä paikan näpsäkkään kokkiin. Tästä rakkaustarinasta 19. heinäkuuta 1898 syntyi tuleva mime corporealin – ja myöhemmin myös modernin miimin, isänä tunnettu Etienne Decroux.

Decroux on sanonut lapsuuden kokemusten vaikuttaneen paljon hänen työkentelynsä mime corporealin parissa. Isä oli Etiennen esikuva, jonka osaamista ja työtä hän ihaili. Isä oli myös se, joka vei pikku Etiennen maanantaisin cafe -konsertteihin kuuntelemaan musiikkia, katsomaan italialaisia veistoksia sekä ihmettelemään taituruudessa huippuunsa viritettyjä sirkusesityksiä. Cafe-

konsertissa Decroux näki myös ensimmäistä kertaa vilaukselta 1800-luvun lopun pantomiimiä. Vuonna 1920 ranskalainen *Georges Carpentier* voitti maailman mestaruuden nyrkkeilyssä. Urheilussa yhdistynyt voima ja armo (*strength and grace*) tekivät Decrouxiin vaikutuksen. Café-konserttejen musiikki, italialaiset veistokset, sirkusesiintyjien tekninentaituruus sekä urheilun dramatiikka - ”These things I have seen and experienced first hand, gradually moved into the back of my mind, down the back of my arms and finally down to my fingertips where they modified the fingerprints”. (Leabhart 2007, 3.)

Työskenneltyään utterasti nuoruusvuosistaan lähtien erinäisissä vaihtuvissa ammateissa (mm. tiskarina, katon korjaana, putkimiehenä sekä armeija palveluksessa), 25-vuotias Etienne oli säästänyt tarpeeksi rahaa voidakseen olla hetken työskentelemättä. Decroux uskoi näyttelijäntyöhön perehtymisen auttavan häntä toteuttamaan poliittisia intressejään. Niinpä Decroux aloitti teatteriopinnot *Jacques Copeau*n koulussa pyrkimyksenään oppia puheilmaisua - mutta sanojen sijaan hän löysikin kehonsa. Jacques Copeau (1879–1949) halusi kiihkeästi uudistaa teatteria ja näyttelijäntyötä, tuoden liikkeen ja improvisaation osaksi työskentelyä. Hänen harjoitteissaan neutraalinaamio oli keskeisessä osassa kokonaisvaltaisen kehollisen ilmaisun löytämisessä. Sittenkin neutraalinaamiota on käytetty fyysisen teatterin kentällä laajalti – niin mime corporealissa kuin *Lecoq* -pedagogiikankin parissa. Copeau istutti Decrouxiin sen idean siemenen, jonka pohjalta myöhemmin mime corporel kehittyi. (Leabhart 2007, 6.)

Vietettyään viisi vuotta Copeau'n opissa ja tämän kanssa työskennellen, Decroux toimi hetken aktiivisesti poliittisella kentällä. Siellä hän tapasi tulevan vaimonsa, kengäntekijänä työskennelleen *Suzanne Lodieun*. Pari avioitui vuonna 1930 ja aloitti pian tämän jälkeen muovaamaan mime corporealin ensiaskeleita, yhdessä heihin liittyneen *Jean-Louis Barraultin* kanssa. (Leabhart 2007, 10.) Ystävykset olivat poliittisesti aktiivisia työväenluokan kannattajia ja kasvissyöjiä; he työskentelivät kurinalaisesti *Atelierin* kellarissa, muiden näyttelijöiden viettäessä boheemia elämää. Muutaman vuoden kuluttua Barrault joutui monien muiden tapaan toteamaan Decrouxin kiihköpäisen omistautumisen ja työskեն-

telytahdin liian hurjaksi itselleen. Barrault ei halunnut hylätä perinteistä teatteria ja sanoja, joten hän lähti ja ryhtyi elokuvatähdeksi.

1937 Decroux kumppaneineen muodosti uuden ryhmän nimeltä *1789*. Ryhmän omalaatuinen esiintymistapa sai kuitenkin jähmeän vastaanoton - esityksissä vieraili vain muutamia katsojia illassa. ”While they perform, one believes oneself in a laboratory, in a temple and in a workshop. It is a research, it is soul, and it is work”, eräs ryhmän esitystä katsomassa ollut kriitikko kirjoitti. (Leabhart 2007, 11.)

Mime corporealin alkuaikoina syntyivät myös monet Decrouxin tunnetuimmista ”figuureista”, kuten *Carpenter*, *Washing* ja *The Character walks in space*; jotka jatkoivat muovautumistaan Decrouxin käsissä koko sen ajan, kuin mime corporealinkin. ”When I knew him he was already old man, but he was still searching. He was searching all the things which could lead this technique to new knowledge”, Decrouxin opissa ollut ja myöhemmin tämän kanssa työskennellyt mime corporeal opettajani *Ivan Bacciocchi* kuvailee. Opetuksensa ohessa Decroux elätti itsensä muulla teatteritoiminnalla. Uransa aikana hän näytteli yli kuudessakymmenessä näytelmässä, myös perinteisemmän puhedraaman parissa – Shakespearet, Tolstoit ja Moliérit mukaan lukien, sekä kahdessakymmenessä elokuvassa, joista maineikkain varmasti *Marcel Carnén* vuonna 1943 ohjaama *Children of Paradise*.

Eräs Decrouxin tunnetuimmista oppilaista lienee Marcel Marceau, jota hän opetti kolmen vuoden ajan työskennellessään *Dullinin* -koulussa sotien jälkeen. Vaikkakin Decroux ihaili Marceaun taituruutta, arvatenkin heidän taiteelliset näkemyksensä erosivat lopulta melkoisesti toisistaan. Marceau jatkoi 1800-luvun pantomiinin kehittämistä, mainetta niittäen ja tuoden sen taas tunneksi suurelle yleisölle.

Vuonna 1941 Decroux avasi oman kellarikoulunsa. Lähes militanttisesti työlleen omistautunut Decroux ei veloittanut oppilailtaan rahaa, mutta vaati sitäkin suurempaa antautumista ja sitoutumista harjoitteluun. Oppilaiden joukosta valikoitui muutamia harvoja, joiden kanssa Decroux työskenteli iltaisin; opetti ja esiintyi



heidän kanssaan tai pestasi heidät assistenteikseen. Tämä oppipojaksi pääseminen oli arvatenkin suuri kunnia. *"Naturally, in class he worked always the aspects of fundamental, fundamental technique. But when I worked with him all by myself, we worked on one hand so that I learn the technique, but also on things that were competely new, we tryed new things,"* Ivan Bacciocchi muistelee kouluaikojaan ja työskentelyä Decrouxin kanssa. *"So, there was always this sort of alternation between a method and the basis. At the same time, this way to look elsewhere, try to get lines moved, to do it another way. He said (Decroux) there is a the technique and the reason of this technique, is that it becomes your techniqe – not my technique. So there was much requirement in the beginning, when we learned, but also way to find the liberty inside of it. Vola."*

1940-luvun puoliväliin tultaessa Decrouxin pieni koulu Pariisissa oli herättänyt teatteriväen kiinnostusta, alkaen vetää oppilaita muualta Euroopasta ja jopa rapakon takaa Ameriikasta asti. Myös Decroux vieraili Yhdysvalloissa opettamassa ja esiintymässä, viettäen siellä yhteensä viisi vuotta. Decroux opetti ja asui vaimonsa Suzannen kanssa koulussaan, joka oli hänen isältään perityssä vanhassa talossa, työnväenluokkaisella asuinalueella Pariisissa. Decroux eleli hyvin vaatimattomasti; hän ei juuri koskaan lomaillut, saati liemmin poistunut kotoaan. Hän työskenteli suljetussa kellarilaboratoriossaan pyjamassa ja tohveleissaan, artikuloiden huolellisesti kehon mahdollisuuksia ja kartoittaen sen ilmaisullista liikekarttaa. Siellä pidettiin myös pieniä esityksellisiä tuokioita, yhden teatterilampun valaistessa näyttämöä, jonka teoksia lähinnä tuttavapiirin pieni yleisö pääsi katsomaan. (Leabhart 2007, 19.)

Decrouxin kerrotaan vuoroin olleen hauska, nokkela, mestarillinen ja loukkaavakin, välistä profetoiden opetuksissaan. Kerrotaan, että Decroux usein lauloi ja vitsaili opetuksensa lomassa, toisinaan näyttten oppilailleen taituruudessaan myykistäviä demonstraatiota. Decrouxin omalaatuinen temperamentti näkyi myös esiintymistilanteissa; hän saattoi keskeyttää näytöksen ja haukkua yleisön tämän nauraessa sopimattomassa kohdassa. Näistä purkauksista huolimatta, hyvin omaehtoisesti työskentelävä Decroux oli huolissaan, ettei yleisö ymmär-

täisi hänen teoksiaan, mikäli hän ei onnistuisi voittamaan heitä puolelleen. Samalla myös Decroux kyseenalaistaen omaa työtään. Suljettuaan koulunsa lopullisesti Decroux pudisti päätää ja totesi ”I have found nothing, I have discovered nothing.” (Leabhart 2007, 37.) Vuonna 1991 Decroux kuoli isänsä rakentamassa talossa.

Etienne Decroux oli ensimmäinen miimiartisti, joka on kirjoittanut kirjan omasta taiteestaan. *Words on mimea* on luonnehdittu myös Decrouxin filosofiseksi omakuvaksi. Decrouxin *Words on Mime*, (ransk. *Paroles sur le Mime*), ilmestyi ranskaksi 1963 ja englanniksi jokunen vuosikymmen myöhemmin, 1985. Sittemmin teosta on käännetty monille eri kielille ja siitä löytyy mm. japaniksi oma versionsa. Teoksen suomennos odottelee vielä kääntäjäänsä.

## 5. CORPOREAL -TEKNIikka

”Knowledge of the actor’s pre-expressive level, how to build up presence and how to articulate the transformation of energy, that is unequalled in Western theatre history,” (Leabhart 2007, 6) *Eugenio Barba* luonnehtii mime corporealia. Sen liikekielestä ja holistisesta praktiikasta voikin löytää paljon yhtäläisyyksiä Aasia-laiseen teatteriin, esimerkiksi verrattain Nō-teatterin kabuki näyttelijöihin.

Decroux oli ennen kaikkea 1900-luvun teatterin modernisti ja formalisti, jonka tyyliä sävytti tietty veistoksellisuus. *Mobility statuary* (eng. *moving statue*), liikkuva patsas, oli nimitys, jolla Decroux kuvasi mime corporealia. Mime corporeal tarjoaa katsojalleen esiintyjän signaalejen viestämänä muodon verbalisoitavaksi. Se on *visuaaliselle teatterille* ominaiseen tapaan sarja kuvia – ja tässä ”kuvapelissä” yleisön rooli on toimia eräänlaisena näytöksen kääntäjänä, tulkkina. Symbolisti-Decrouxille esimerkiksi lavalla nouseva näyttelijä voisi kuvastaa koko ihmisyyden nousua. Mitä sitten on corporeal mime ja miten sen lainalaisuudet eroavat ns. perinteisestä teatterista? ”*Is it the form which is giving the content or is it the content that is giving the form? There is certain forms of theatre which prefer the sentiment, the emotions of the actor to arrive to the form, and there are forms of theatre like the one that is corporeal mime, which is preferring the work on the form, to get to the same result, which means to find the content, you understand? So corporeal mime is a work of the actor. We are facing a actor, an actor which is an artisan, who has to do his proves, to give - through all this technique and studies of this form, all the sensibility of the actor, officent introspection,*” miimiopettajani Ivan Bacciocchi vastasi, kun tiedustelin tätä kysymystä häneltä.

### 5.1 Liikkeen laadut ja variaatiot

Liikkeen kuvailu ja aukikirjoittaminen selkokielelle on aina haastavaa. Olen opiskellut mime corporealia ranskaksi ja monet termit, joita käytän ovat kään-

nöksiä englannista tai itseni soveltaen nimeämiä. Opiskellessani mime corporealina olen monesti pystynyt nimeämään oppimani vasta jälkikäteen (englannin tai ranskankielisen termin alle); joten esittelemääni sanastoa voi pitää hieman epävirallisena. Tämän vuoksi käytän ohessa sulkeisissa myös englannin- tai ranskankielisiä termejä käännösteni tukena.

Tekniikan pohjana ovat erilaiset asteikot (*scales*), jotka muodostuvat kuuteen eri osaan jaetusta kehosta (pää, kaula, rintakehä, torso, lantoi, jalat). Mime corporealin ihmiskehoa verrataan monesti pianon koskettimiin; erilaiset yhdistelmät muodostavat sointuja ja lopulta kappeleita. Mime corporealissa ”perusasteikon” liikkeistä voi samaan tapaan rakentaa erilaisia yhdistelmiä taivutuksen, kierron ja siirron (*inclination, rotation, shift*) avulla. Liikkeen suunnat ovat sivuille, eteen ja taakse. Erilaisilla kombinaatioilla, eri kehon osien liikkeellä ja liikkumattomuudella leikkien, saadaan aikaan asentoja, joita edelleen eteenpäin yhdistelemällä syntyy pidempiä liikeratoja. Huomio on myös siinä, mikä ei liiku. Miimitaide on eräänlaista elävää liikkumattomuutta tai liikkumattomuuden siirtoa, kuten Chaplin on sanonut ”mime is immobility transported” (Leabhart 2007, 22).

Kuten jo aikaisemmin pantomiimin ja mime corporealin eroja ruotiessa todettiin, mime corporealin liikekieli on hyvin keskustalähtöistä. Tästä syystä Decroux oli erityisen kiinnostunut tutkimaan rangan liikkumista. Hän määritteli rangan liikkeen suunnat kolmeen kategoriaan; suoraviivainen sivulta sivulle liike (*bar*), kiemurteleva sektioittain aaltoillen tapahtuva liike (*chain*) sekä vastaliikkeet, joissa kehon eri osat liikkuvat vastakkaisiin suuntiin loittonevasti kauemmas toisistaan (*accordination*). Yksi tyypillisimmistä liikeradoista on undulaatio (*undulation*); eräänlainen lainehtivan liikkeen jatkumo, jossa ketjumainen *chain* -aaltoilu etenee koko kehon läpi sivulta sivulle tai edestä taakse päin syvyys suunnassa. Thomas Leabhart havainnollistaa kirjassaan *Etienne Decroux, routledge performance practitioners* (2007, 19. 20.) kuinka baletin tavoin, jossa *pliét* ja *tendut* yhdistellään tilassa liikkuviksi sarjoiksi, *enchâinementeksi* – myös mime corporealissa eri elementtejä, liikkeen suuntian ja laatuja yhdistelemällä saadaan aikaan koreografian pätkiä eli *figureita*. Tällaisia ovat vaikkapa Decrouxin luomat ”*The prayer*” ja ”*Princessa accepts the flower*”.

"In life we make certain expressive gestures that complete our words or augment their force. We do them with such spontaneity that they must be really ancient. I believe that one of the dominant things in the prehistoric man was the (use of) counterweights," Decroux on sanonut. (Leabhart 2007, 79.) Vastapaino (*counterweight*), meillä ehkä yleisimmin teatterissa puhuttu ns. voima ja vastavoima, ovat oleellinen osa mime corporealin liikkeen lainalaisuuksia ja estetiikkaa. Decroux puhui paljon tämän "counterweightsin" vaikutuksesta kaikkialla ympäristössämme; ihmisen pystyasennossa kävelyn kehittymisestä hyörykoineisiin – vastapainolla on näppinsä pelissä näissä. Vastavoiman käyttö luo myös illusiion painosta tyhjän tilan ja ilman kanssa operoidessa.

Luomistyössään Decroux ei liiemmin perustanut psykologisoineista; hän uskoi että ajatus tulisi näkyväksi vain toiminnan kautta, "thought made visible through action". Näyttelemisen; toiminnan ja tilan illuusio, luodaan vastapainoilla ja vastaliikkeillä - työntämisellä ja vetämisellä. (Leabhart 2007, 21.) Tämä sama ajatus on keskeisenä osana Lecoq -pedagogiikassa. Mime corporealin estetiikkaan kuuluu oleellisesti myös pyrkimys epäsymmetriaan. Liike täytyy tappa ennen kuin se kuolee, "killing the gesture before it dies" (Leabhart 2007, 81). Suoraksi ojennettu käsi on kuollut käsi - painon siirrosta lähtien kaikki liikkeet hakevat epäsymmetrisiä muotoja ihmiskehossa.

Yksi tärkeä osa mime corporealia ovat erilaiset kävelyt. Decrouxin repertuaariin kuuluu sata erilaista kävelyä (*ransk. le marche*), jotka koostuvat kymmenen eri "peruskävelyn" variaatioista. Kävelyihin lukeutuu myös erilaisia eläinimitaatiota, kuten hevonen, lintu ja sulavaliikkeinen kissa.

Decrouxin mukaan ajatus piti saada siirrettyksi päästä koko kehoon, periferioilta keskustaan. Hän vaati oppilailtaan mielen tyhjentämistä ja turhan itsetiedostamisen yli pääsemistä. Kasvojen ilmeen tulee olla neutraali, muttei poissaoleva, naamion kaltainen, ylevä ja jopa hivenen mysteerinen. Itselleni tästä tulee mieleen Davincin Mona Lisa, arvoituksellisine hymyineen. (Leabhart 2007, 22.)

## 5.2 LIIKKEEN RYTMIIKKA

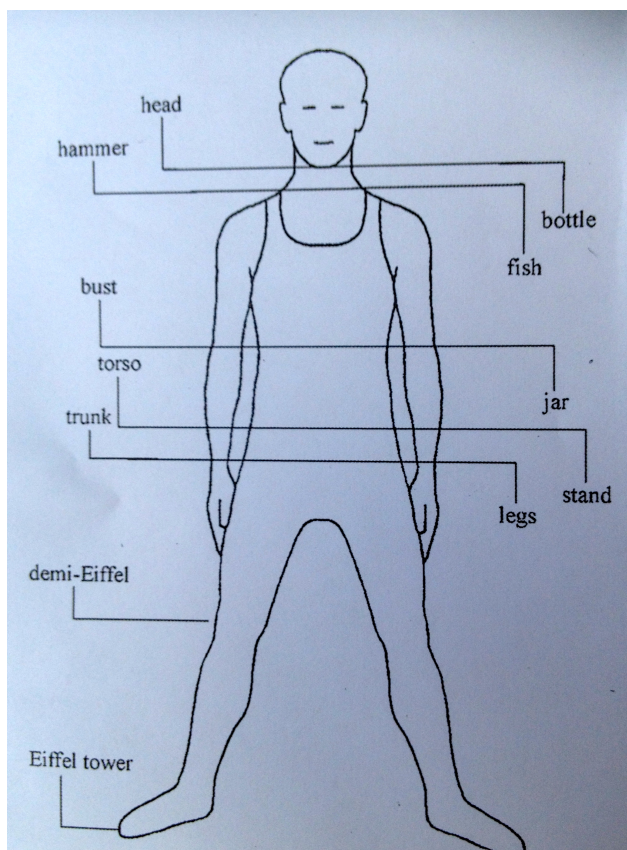
*Dynamo rhythm /dynamo quality*, eli vapaasti käännettynä ”sisäinen vibraatio”, kuvaa liikkumattomuutta juuri ennen liikettä. Mielikuvan tästä jännitteestä voi saada kuvitellessa vaikkapa kissaa, joka valmistautuu nappaamaan hiiren. Decroux lauloi tai hymisi usein opettaessaan tunnilla, antaakseen oppilailleen impulssin liikkeen rytmistä. (Leabhart 2007, 31.) Myös oma opettajani Pariisissa teki samoin ja oppilaat omaksuivat nopeasti tämän melodian kanssa työskenteilyn hyödyt. Paradoksaalisesti sanatonta taidetta harjoitessa miimiluokan äänimattona on usein hyminää ja muita erilaisia äänitehosteita - vähän niinkuin kaikilla olisi näkymätön kasettisoitin korvillaan, jonka tahdissa treenata.

Tämä sisäinen vibraatio/rytmiikka oli tärkeässä osassa Decrouxin opetuksia, mutta sen todentaminen tai sisäistäminen on sitäkin haastavampaa. Se on osaltaan puhdasta lihasjännitystä, mutta samalla jotain hyvin epäkonkreettista; eräänlaista liikkeen melodiaa, ”sisäistä laulua” - ja taas toisaalta ihan vain puhdasta rytmittäjää. ”This is mobile immobility, pressure of the water on the dike, hovering of a fly stopped by the window pane, the delayed fall of a leaning tower which stays standing, similar to the way we stretch a bow before taking aim, man implodes yet again”, Decroux sanallistaa tätä sisäistä vibraatiota kirjassaan *Words on Mime*. (1985, 51.) Koen tämän liikkeen oikeanlaisen rytmin ja rytmiikan löytämisen yhdeksi tärkeimmistä ja haasteellisimmista asioista sisäistää opiskellessa mime corporealina. Myös opettajani olivat tästä äärimmäisen tarkkoja – vaikkakin teknisesti jokin figuuri saattoi olla lähes täydellinen, ilman oikeanlaista rytmiikkaa se ei pidä sisällään minkäänlaista dramatiikkaa.

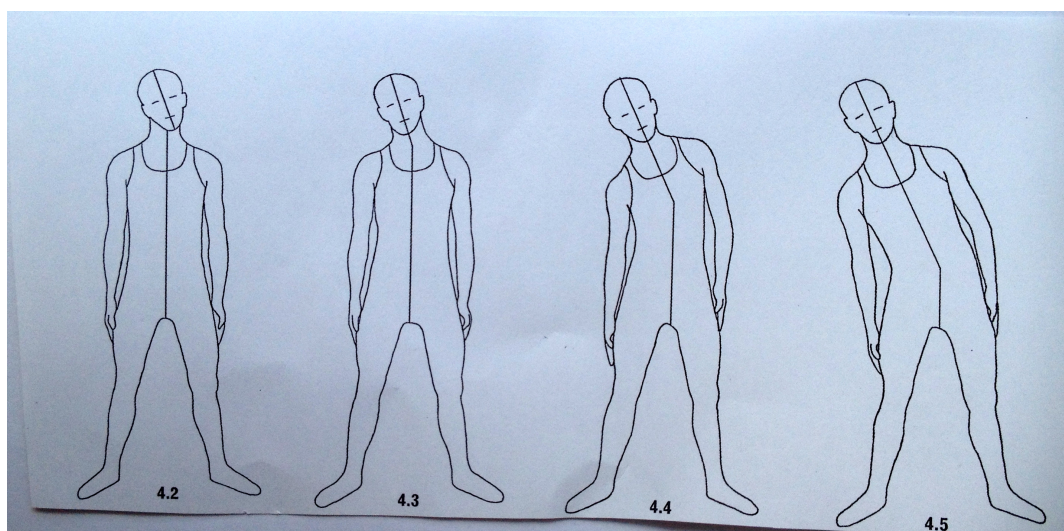
Voi hyvinkin sanoa, että mime corporealissa ovat läsnä kaikki olennaiset draaman elementit; jännite, liikkeen nopeuden vuoropuhelu, voima ja vastavoima - pysähdys, paino, vastus, epäily ja lopullinen yllätys (*pause, weight, resistance, hesitation, surprise*). Keho puhuu ja muodostaa rytmillään tarinan kaaren – aivan niinkuin Hamletin ”...to be or not to be, that is the question”. Rythmi luo

dramaturgian liikkeelle, samaan tapaan kuin teksti toimii puhenäytelmässä. (Leabhart 2007, 86.)

Liikkeen kehityskaaressa voidaan ajatella olevan kolme operoivaa periaatetta; sen nopeus, voimakkuus ja sen vastavoima. Rytmii ja sen vaihtelut synnyttävät yllätyksellisuuden dramaturgian ja pitävät yleisön otteessaan; nopeaa seuraa hidas ja niin edelleen. Decrouxin mukaan liikkeen rytmin on tarkoitus "slap the audience to keep them awake". (Leabhart 2007, 86.) Liikkeen volyymillä on neljä erilaista laatua vastinpareineen; pehmä – kova, painava – kevyt, hyökkäävä (*taccato*) – smooth (*without attack*), kiihtyvä – hidastuva. Liikkeen laaduille antavat vaihtelua aksentit, jotka operoivat erilaisissa rytmeissä; kuten hidastuva, kiihtyvä sekä hieman epileptiset "toct", eli nopeat nykäykset. Monet näistä aksenteista on nimetty veikeästi erilaisilla kuvaavilla nimillä, kuten *snail's antennae*, *tug-boat*, *electric eye*... (Leabhart 2007, 82.) Yksi oma suosikkini hauskojen nimitysten joukossa on eri volyymejä ja aksentteja yhdistävä käsien liikesarja nimeltä "the hit of the tail of the seahorse" (ransk. *Le coup de la queue de l'Hippocampe*), eli vapaasti käännettynä "merihevosen hännän lyönti".



Kuva 5. Mime corporealissa keho on jaettu kuuteen osaan – pää, kaula, rintakehä, torso, lantio ja jalat. Tekniikan perustana ovat kehon isolaatiot, eri ruumiinosien liike ja liikkumattomuus.



Kuva 6. Kuvassa havainnollistava sarja vaihteittain vaakasuunnassa etenevästä rangantaivutuksesta eli "lateral scale". (Kuvat: Leabhart 2007, 115,117)



## 6. MUOTO/SISÄLTÖ – ”The Garden of fine arts is not a vegetable garden”

(Decroux 1985, 117)

1900-luvulla päätään nostanut suuntaus, *formalismi* (lat. *formalis* ’muodollinen’), vaikutti taiteen eri aloilla – kirjallisuudesta filosofiaan ja kritiikkiin, tieteet mukaan lukien. Siinä johtoajatuksena on muodon ympärille rakentuva teoksen tai teon logiikka. Formalismi on yksi suuntauksista, joissa muodon ja sisällön suhteeseen liitetään ehkä jonkilainen käsitys ensisijaisuudesta. Lähestymistapoja ja persoonallisia mieltymyksiä on varmasti liuta – itse koen niiden yhtälön jonkilaisena työskentelytapojen tai -vaiheiden jatkumona, jotka ruokkivat toinen toisiaan, riippumatta siitä kummasta tulokulmasta asiaan hypätään. Myös tässä kirjallisessa opinnäytetyössä käsittelem niitä kahtena erilaista lähtökohtana ja työskentelytapana, joiden kautta hahmottaa esitystä ja sen rakentumista, sen enempää arvottamatta. Modernin miimin puolesta militanttisella omistautuneisuudella työskennellyt Decroux oli kuitenkin varsin vahva omassa linjauksessaan: ”form creates the content”. (Leabhart 2007, 69.) Decroux uskoi muodon synnyttävän teoksen sisällön, jota luettiin myös muodon kautta – ”the manner in which one gives is worth more than what one gives.” (Decroux 1985, 118.)

Kun 1800-luvun mimiikka oli tyyliltään kerronnallista ja objektiivista (se kuvailee ulkoisia konkreettisia asioita, kuten tikapuut tai narunpätkä jne.), muuttui 1900-luvulle tultaessa ilmaisu modernin miimin myötä symbolisemmaksi, enemmän sisäisiä ja abstrakteja aiheita kuvaaviksi. Decrouxin modernin miimi on tyyliteltyä todellisuuden tulkintaa, äärimmäisen tarkasti ilmaistuna (*artificial and articulate*). ”We are not slaves of realism.” (Leabhart 2007,67.) Decroux totesi, kun häneltä kysyttiin miksei hän toistanut *études*ään The Carpenter puusepän työtä sellaisenaan. ”One could not imagine corporeal art without a style. Style is something unavoidable. Style is a choice. You can not have visual art without style. So you can not say you gonna work something which is visual, without having the

*courage to go to do choises, which are aetshetic choises,*” Ivan vastasi minulle, kun kysyin tätä samaa kysymystä häneltä.

Kirjassaan *Paroles sur mime* Decroux raottaa omaa teatterikäsitystään hieman syvemmin. *Theatre and mime* -luvussa Decroux puhuu muodon ja sisällön suhteesta sekä avaa varsin vertauskuvallisin lauseenparsin mime corporealin lainalaisuuksia. ”For art to be, the idea of one thing must be given by another thing, hence this paradox: an art is complete only if it is partial”, (Decroux 1985, 29.) Decroux täsmentää. Hyvin yksinkertaistettuna ja konkreettiaan tiivistettynä miimi on sarja todentuneita tekoja, ”sequence of present actions”. Se ei voi esittää asioita, joita ei ole olemassa (vain sanoilla voi kuvailla näitä). (Leabhart 2007, 65.) Tällä tarkoitetaan, että fokuksessa on se *miten* asiat ilmaistaan, eli muodosta tulee sisältö.

Tämä formalismi toimii myös esiintyjän fysiikan lukuohjeena. Miimi on visuaalista teatteria; katsojalle luodaan sarja yhteen liittyneitä kuvia, jotka muodostavat teoksen. Maassa polvillaan oleva ihminen, ylävartalo taivutettuna taaksepäin ja katse kohti taivaita, välittää katsojalle viestin uskonnollisesta tai antautuvasta eleestä. Jos kuva olisi toisenlainen ja esimerkiksi ylävartalo suunnattuna kohti maata, lukisimme sitä aivan toisella tavalla. Esiintyjän kehon fyysinen muoto, patsaan tavoin, välittää tulkittavan viestin. Tämän esimerkin kuulin monesti tunnilla opettajamme Ivan Bacciocchi kerrottavan: ”*Go down on your knees and your fait will come, it’s Pascal who said that. Very catholic, but the exsample is interesting. Despite to think about god and fait, go your knees, and through the position the idea is gonna come*”, hän sanoo.

”*La form has to lead to the content, this is the priority we are giving*”, Ivan toteaa, kun keskustelimme muodon ja sisällön suhteesta mime corporealissa. ”*I’m gonna do you an example; if I want to laugh, I could think about something that is funny, but I could also work my muscles to make me laugh. Cause when you are laughing you are contracting your muscles. (Ivan jännittää vatsalihaksiaan ja alkaa hytkymään, samaan tapaan kuin tapahtuu remakasti nauraessa.) My body is recognizing the constraction. The both of them are good, but when you want to work with visual art, you have interest of give it visible. You could not*

*ingrore, to get visual you have to work the form. This means when working my form I have all the chances to get my content. If one is thinking that my thoughts, as sincere as they are, they are not visual, I can not see them, my body – which can be laying very much is visible.”* Kehollinen muoto saa siis aikaan asennon, joka luo eräänlaisen asenteen; kuvan jonka tulkitsemme nau-ramiseksi.

## 7. CREATION PROCESS

Uutta projektia ruotiessa, esityksen lähtökohdaksi valitaan usein jokin puhutteleva näytelmäteksti ohjattavaksi tai dramatisoivaksi lavalle. Saana Lavaste arvioi Tanssi ja Teatteri –lehden haastattelussa, että 95 prosenttia teatteriesityksistä on edelleen tavalla tai toisella tekstilähtöisiä (Jääskeläinen 2015) ja myös itseleni tämä on ollut totunnaisempi tapa lähteä rakentamaan esitystä. Olen löytänyt itseni lukuisia kertoja tuskan hikeä vuodattaen kirjaston näytelmäosastolta, kahvimassa teoksia toisensa jälkeen, juuri sitä oikeaa ja sytyttävää tekstiä etsiessäni. ”Valmiiksi kirjoitettu draamateksti on niin syvälle juurtunut oletusarvo ja lähtökohta, että muut tavat rakentaa esitys johtavat usein kriiseihin”, Saana Lavaste toteaa. Hän kertoo kirjassaan Avoin näyttämö – Käsikirja teatterin uudistajille, kuinka valmiin näytelmätekstin kanssa työskentelemään tottunut työryhmä saattaa jopa hätäntyä, kun ensi-illan lähestyessä esitys ei ala näyttämään ”valmiilta” – eli tekstilähtöistä esitystä mukailevalta teokselta. Pahimmassa tapauksessa esitystä aletaan väkisin runnoa tuohon tuttuun muottiin. (2015, 48.)

Todellinen ”actors art” oli Decrouxille kaikki se, mihin näyttelijä pystyi, kun teksti, puvustus, valot, lavasteet ja musiikki oli riisuttu pois. Samankaltaista filosofiaa harrasti myöhemmin myös esimerkiksi *Grotowksin* köyhä teatteri (*poor theatre*). Puolalainen Jerzy Grotowki (1933–1999) oli teatteriohjaaja ja teoreetikko, jonka kehittämä köyhä teatteri on edelleen yksi nykyteatterin vaikuttamista suuntauksista. Köyhyyden teatterin johtoajatukseksi oli seuloa näyttelijäntaiteesta pois kaikki epäolennainen, niin että keskiöön jäi itse näyttelijän ja tämän taituruus. Decroux ei nähnyt 1900-luvun teatterissa mieleistään ”actors arttia”. Tästä voimakkaasti tekstilähtöisestä ajasta ja sen jäänteistä kertoo myös ranskankielessä sana teatteri, ’*théâtre*’, joka tarkoittaa suoraan käännettynä printattua näytelmätekstiä. Uudistaakseen teatteria ja näyttelijäntaidetta vaadittiin radikaaleja toimia - tekstin vallan alta oli päästävä, mikä Decrouxille tarkoitti ”It’s matter of cutting off the theatre’s right hand.” (Decroux 1985, 27.)

Keskustelin myös Ivan Bacciocchin kanssa esityksen valmistusprosessista mime corporealin kautta työskennellessä. *"The technique is not studied to be exposed. Or just for the technique itself"*, hän painottaa. *"The creation is always done and composed by artist, you can not separate creation and the artistic way to look at it. The artist is free with her creation. Everything which is gonna constrain him is gonna be the society that loves or does not like something, other ways are the artistic space where he is gonna present it and also le marche* (suom. markkinat, eli käytännön tuonnolliset esteet). *He is looking for his liberty space in the middle of all this which is constrain him. In this loneliness, his is gonna do choices"*, Ivan sanoo ja jatkaa varsin vertauskuvallisesti: *"I'm gonna give an example with literature, are we gonna write as if we were writing poetry or are gonna write something which is much more bigger like a roman (novel). Or maybe you gonna write prose with little poetry moments. Everything which is prose is movement ensemble, way to have certain distance. Everything which is poetry has to be worked movement by movement and have to be really precise. If you have this two way, poetry and prose, one does not exclude the other or is not better than the other. Poetry needs much simplification, this little things is gonna say a lot - in few words you gonna say the problems of the world. In prose you develop more, you are writing more, but arriving to the same result. Now we are in France and a french poet writes in french, but he is not asking himself the question, am i writing in french? He is writing the language which is his language. And technique is becoming your technique and you are not gonna ask yourself are you utilising it. Naturally it is little bit more complex than that, but one could say this"*, Ivan kiteyttää.

## **7.1 MUODON KAUTTA**

Tuolloin 1900-luvun alussa Decroux kuului niihin harvoihin (myöhemmin myös Lecoq ja monet muut), jotka kyseenalaistivat teatterin historiallisen riippuvuuden tekstistä. Oman aikansa teatterin vallankumouksellisena Decroux halusi irrottaa

kirjoitetun sanataiteen ja kehittää pidemmälle näyttelijäntaidetta. Hänelle teksti ja näyttelijäntyö olivat kaksi toisistaan erillistä maailmaa – *sitting down world* ja *standing up world*. (Leabhart 2007, 73.) ”*The difficultie, that we live all in a society, where the word is the king. And this society where the word is king, one did learn us to follow the story, so we are structured of this type of narration, and so even if the public is very sensive to accept other things, the artist has to force himself to write in an other way. He is gonna write not with words but with his body; because his body is gonna say many things at one time and the word he is takes, is telling one thing at one time. You have to get free of these chains,*” Ivan Bacciocchi toteaa. ”*Body language is universal language, always plural, so in a corporeal way to write, you can say many things at one time and the public is facing this work and could be touched in different ways.*”

Monet Decrouxin *creationit* oliva hyvin stilisoituja tulkintoja arjessa havaituista toiminnoista. ”Abstract as the flower of the concrete”, (Lust 2003, 71) Decroux on sanonut. Hän oli samalla hyvin kiinni konkretiassa, siitä ammentaen ja muo- vaten sen omaksi abstraktiksi tulkinnakseen. Decroux tarkkaili ja opiskeli reaa- leja vastinkappaleitaan huolella ennen niiden siirtämistä fragmenttaalisiin ja tyy- liteltyihin liikesarjoihin. *Evocation of concrete actions*, kolmen figuurin triologia (*The Carpenterin, The Washingin* ja *The Machinen*), on syntynyt hyvin konreet- tisen työn seuraamisen ja pala palalta sen liikkeiksi purkamisen kautta. Yksiker- taistettuna ja pilkottuina ne ovat hyvin yksilön työnvastaavuudesta ammentavia; sahaamista, suunnittelua, naulaamista ja muita työvaiheita ja puuhaa sisällään pitäviä. Tulkinnassaan ne ovat kuitenkin sängen abstrakteja. Ilman suuntaa an- tavia nimiään, voisi luulla katsovansa kubistista maalausta tai nykytanssi teosta.

Miimiä, erityisesti pantomiimiä, on perinteisesti esitetty kaduilla ja toreilla, ihmis- vilinässä. Tilan määrittämän ahtauden vuoksi esitykset tehtiin niin, että ne pys- tyttiin toteuttamaan torihulinan keskellä. Tästä johtuen esimerkiksi pantomiimi- esitys ei yleensä suureellisesti liiku tilassa; esityksen voisi toteuttaa tarvittaessa vaikkapa kaivonkannen kokoisella pinta-alalla. Myös mime corporealissa on paljon liikesarjoja ja figuureja, jotka pysyvät tilassa paikallaan. Tällaisia liikesar- joja kutsutaan nimellä *mobile statuary*, eli liikkuva patsas. Tämän perinteen

kautta miimiesitysten voi ajatella olevan ainakin jollain tapaa myös paikallälhtöisiä esityksiä.

Improvisaatio oli tärkeässä osassa Decrouxin luomistyötä ja hänen opetusmetodejaan. Joka perjantai-iltapäivä oppilaat improvisoivat Decrouxin antamien aiheiden pohjalta, yksin tai yhdessä. Nämä improtuokiot olivat jo itsessään pieniä esityksiä. Tätä perjantai-iltapäivien improperinnettä vaalittiin myös vaihtoopiskelu koulussani, jossa lukujärjestykseemme kuului improa aina viikon päätteeksi. ”*Improvisation is one of the keys which is unavoidable to get from the technique to the play*”, opettajamme Ivan Bacciocchi sanoo.

Yksi Decrouxin tekniikoistaan oli ns. ohjattuimpro, jossa hän antoi oppilaidensa alkuun liikkua vapaasti ja etsiä tiedostamatonta (*random*) liikettä ja kasvattaa sitä, kunnes liike heräisi eloon ja synnyttäisi sen sisälön. Tämä ohjattuimpro, *petri dish* (petrimalja) – kuten Decroux kutsui metodiaan, oli eräänlainen viljelyalusta, joka auttoi oppilaita löytämään vapauden ja tutkimaan omaa liikekieltään. Decroux kehotti oppilaitaan kuuntelemaan ja löytämään ”sisäisen musiikkinsa”, jota hän kuvaili ”puheen rytmiksi” liikkeessä. ”*Firts one must improvise without even knowing the theme which upon one is improvising. Thus, one finds a theme, then a second, then a third. You must therefore move in order to think. In placing in a logical order the ideas one finds in moving, a play composes itself without ever words breaking silence*”, Decroux kuvailee vaihevaiheelta omaa metodiaan. (Leabhart 2007, 75.) Ranskassa teimme oppitunnilla erilaisin versioinnein vastaavanlaista improvisaatioharjoitetta, jossa liikkeelle etsitään impulsseja, ulkoisia ja sisäisiä. Reakoinnista, suhteista toisiin sekä kehkeytyneestä tilanteesta syntyy taas uusia impulsseja, joihin reagoita. Tässä tärkeää on erityisesti liikkeen rytmin löytäminen.

Muodon miehenä Decrouxille arvatenkin miten, *how*, oli paljon tärkeämpää kuin *what*, mitä. Decrouxta kiinnosti taipumuksemme luontaiseen epäsymmetriaan ja hän hyödynsi tätä tekniikkansa muotokielessä sekä harjoitteissa. Improvisaatiotunneilla etsittiin liikkeenrajojen ja vastapainon harmoniaan. Eräs tyypillinen improvisaatioharjoite, jota Decroux käytti oppilaidensa kanssa, on synnytetyn liikkeen pohjalta jatkaa liikettä ja nojata suuntaan, johon keho haluaa kallistua,

kunnes se kohtaisi jonkin esteen; ulkoisen (esim. lattia) tai sisäisen (ruumiin fyysinenrajoite, esimerkiksi jalka voi suoristua vain tiettyyn pisteeseen asti). Tämän jälkeen syntyneelle liikeradalle etsittiin vastaliike.

Random -liikkumisen ja kallistelun lisäksi improvisaatioissa käytettiin hyväksi muitakin impulssimateriaaleja, kuten teemaa tai tarinaa. Decroux saattoi aloittaa oppituntinsa katkelmalla, ”This morning I saw a sparrow taking a bath”. Tällaisen tuokio kuvauksen inspiroimana voitiin lähteä etsimään kuvan synnyttämää muotoa ja analysoimaan liikettä. (Leabhart 2007, 74.)

Näistä improvisaatioista saivat alkunsa monet pienet figuurit, joiden järjestystä muokatessa syntyi esitys. Nämä figuurit saivat usein runollisen tai metaforisen, mielikuvia herättävän nimen. Myös omana kouluajanani improvisoinnissa oli usein aiheena jokin annettu tilanne, esimerkiksi kolme henkilöä suljettuna huoneessa, joista jokainen epäilee vastaanäyttelijäänsä murhaajaksi. Improvisaation lisäksi oppilaat työstivät joka kuukausi yksin tai ryhmissä *creationeita* annetun otsikon pohjalta. Tällaisia teemoja saattoivat olla esimerkiksi perhekuva, elämän kaari, tapaaminen tai ranta. Myös muilta taiteen aloilta etsittiin impulssimateriaalia luomistyölle; creationin lähtökohtana saattoi olla vaikkapa jokin oppilasta kiinnostava maalaus. Tällaista lähestymistä voisi kuvata yhtähyvin aihehäntöiseksi; muoto, eli tradition tekniikka, on silloin työskentelytapana.



## 8. SAATTEEKSI – mahdollisuuksia ja merkityksiä

Kompastuskivi, johon tuskastunut katsoja usein kupsahtaa, on kokemus siitä ettei esitys aukea. Ns. perinteisestä draamatekstistä poikkeava esitys vaatii myös erilaista lukutapaa; oman traditionsa tai työskentelytapansa kautta. Eitekstilähtöisen esityksen kanssa työskennellessä koen oleelliseksi, että myös yleisön kanssa jaetaan teoksen valmistusprosessia. Tämä toimii samalla eräänlaisena lukuohjeena ja voi edesauttaa teoksen avautumista katsojalle. ”Aihe- lähtöiset esitykset ovat aikakäsitykseltään, rakenteeltaan, ihmiskuvaltaan ja yleisösuhteeltaan erilaisia kuin tekstilähtöiset esitykset ja niiden tulisi antaa olla sitä,” Lavaste kirjoittaa (2015, 48). Jotta tähän päästäisiin, tarvitaan altistamista, kokeiluja sekä opettelua.

Vaikkakin Decroux on sanonut: ”we find the usefulness of words by doing without them”, oli aika, jolloin hän oli kiinnostunut tutkimaan myös tekstin ja liikkeen suhdetta. Vuonna 1945 Decroux esitti yhdessä toverinsa Barraultin kanssa runsaasti puhetta ja vahdikasta liikettä yhdistävän duettonsa *Ancient Combatin*. (Leabhart 2007, 14.) Tämä esitys oli kuitenkin täysi floppi ja kokeilu johdatti osaltaan Decrouxin ajattelemaan ”rikkaan tekstin” tukevan köyhää/minimalistista liikettä ja taas ”köyhän tekstin” synnyttävän rikasta ja kiinnostavaa liikettä. Ehkäpä tässäkin tapauksessa päätelmän takana hänellä piilee ajatus eräänlaisista vastavoimista? Vielä tämä jälkeen Decroux pohti puheen ja miimin yhdistämisen mahdollisuuksia. Hän aprikoi tämän *spoken mimen* voivan palvella hyvin *poor text* -näytelmiä tai *theatre of absurdia*. Tuumasta ei kuitenkaan koskaan ruvettu toimeen, eikä tätä ajatusta laitettu käytäntöön. Mime corporealin perustusten luomisessa oli yhdelle miehelle työmaata kerrakseen ja aatos jääköön tuleville sukupolville.

Decroux istutti tekniikkansa siemenen oppilaisiinsa ja tälläkin hetkellä ympäri maailmaa monet hänen oppilaistaan (ja taas edelleen näiden oppipojista) opettavat mime corporealia eteenpäin, kukin hieman erilaisin painotuksin. ”*What I have taken for myself of his way to learn, there’s the practical, which can be*

*very strick. But this practise is nothing if behind there is no philosophy, which is always moving. So you have to have this two aspects learning the technique. In a philosophic way to think always speculating, it's not like the law, where you say, it's like that, philosophic way to think announcing your principe and this principe is declained, explained. If it is right and founded, it's gonna stay longer. If it's no good, facient, it crumbles, goes away. Vola. That's why it's very complex. Otherwise one could say you have to do cacacaca and that's fini. And now you are artist", Ivan Bacciocchi pohtii.*

Kuten jo aikaisemmin mainittiin, tekniikkaa ei tule opiskella vai tekniikan itsensä vuoksi, vaan se on työväline ilmaisussa. Kuten Bacciocchi toteaa: *"Not everybody loves to work wood and be in the dust of wood, and there are people love it. Not everybody love to work when they are sweating. So, when you study corporeal mime you have to accept dust and sweat"*. Vaikkakin mime corporeal tekniikka on omalla tavallaan haastava ja sen haltuun otto vaatii vuosien työtä, oppilaita kannustetaan etsimään omaa tyyliään ja tapaansa käyttää oppimaansa tekniikkaa. Esimerkiksi kerran eräässä *creationissa*, jossa annettuna aiheena oli "elämän kaari", luokkakaverini tuli lavalle ja esiintyi siveltimen päänä, maalaten eteensä menneiden muistojen kuvat!

On varsin todennäköistä, että mime corporeal tulee jäämään varsin pienen ryhmän marginaaliteatteriksi, mutta uskon siihen perehtymisestä osana näyttelijäntyytöä olevan hyötyä kokonaisvaltaisemman ilmaisun löytämisessä. Tästä onkin osoitettu kiinnostusta monissa euroopan teatterikouluissa viimeaikoina. Mime corporeal on liikkeen hahmotuksen ja kehon hallinnan lisäksi mielestäni dramaturgisesti, rytmillisesti ja tilallisesti myös näyttämöllistä ajattelua hyvällä tavalla haastavaa ja kehittäväää. Se on kiehtova ja antoisa työskentelymetodi tutustua, vaikei "master mime" -ura killuisikaan kiikareissa.

"Whenever a mime dies, dies mime". On sanottu, että jokainen miimiartisti hautaa mukanaan myös miimin. Tämä lausahdus mielestäni kuvastaa hyvin juurikin sen hienovaraisuutta sekä harjoittajiensa marginaalisuutta. Jokainen tekijän jättää oman kädenjälkensä miimitaiteeseen. Se, mitä miimillä aikoinaan tai tänä päivänä tarkoitetaan, on aina ollut hyvin tekijöistään ja kulttuuristaan riippuvais-

ta. Esimerkiksi brittejen miimiikkaa on kuvattu tyyliltään väkivaltaisemmaksi, kun taas Italiasta tulevaan miimiin yhdistyy usein myös akrobatiaa. Tekijät tekevät taiteestaan oman näköisensä; olen kuullut muunmuassa eräästä miimiartistista, joka aloitti uransa miimikoimalla kahviloissa laulujen sanoja! Minulle tämä kertoo miimin (alun teknisyydestään huolimatta) monipuolisuudesta ja mahdollisuuksista. Ehkäpä omalla sanomattomuudellaan jokainen artisti itse asiassa kertoo paljon tästä maailmasta?



Kuva 7. Etienne Weill (vuosiluku tuntematon)

## 9. LIITTEET :

### Liite 1.

#### **WORK IN PROCESS – Teatterintekijöiden haastatteluja**

Halusin liittää osaksi kirjallista opinnäytetyötäni tekemiäni haastatteluja. Uskon näiden tuovan moniäänisyyttä sekä konkretiaa tutkimuskysymykselleni *miten*. Haastattelin miimiopettajani Ivan Bacciocchin lisäksi kolmea muuta teatterintekijää; Elisa Giovannettia, Alex Gomaria sekä Eric Davisiä, jotka kaikki osaltaan työskentelevät fyysisen teatterin ja sen eri traditioiden parissa.

#### **9.1 ”The traditions need to be betrayed if you want to go forward.” – Elisa Giovannetti**

*Elisa Giovannetti* on italialainen teatterin tekijä, jonka teatteritausta on varsin laaja; perinteisen perinteisen näyttelijäntyö lisäksi hän on opiskellut *commedia dell’arte* ja *biomekaniikkaa* sekä mime corporealia Pariisissa. Tapaamme haastattelua varten pikkuruisessa kahvilassa Pariisin Bellevillessä. ”Somehow in my creation I try to put together all the methods, because I’m in love with all of them”, hän kuvailee työskentelynsä lähtökohtia.

#### ***At the moment you are working a production with a group. Can you tell a bit about this creation process?***

”Social, artistic and political part of the question is the choice. If you ask me what I want to talk about – it’s really this moment of choice, the moment in which we decide position for ourselves according the community. Everything – small or big, is in this moment of unbalance, which in our ego is about to become something and no more the thing that was before. These both two projects I have now, we are talking about choice. We made a very big list of choices we can have and now we are making different categories of choices. We found now in *Dante* a very good source of inspiration. In *Dante*, there is before going to hell, ”*anti inferno*”, where are the people who didn’t make any

choise in their live time. So now we are just checking from the text all the movements we can find; so there is this big crowd running and following this anti flag and in this frames – what if we put together moment, in which we open focus on particular history and that’s where our personal experiences and other materials we found come in. We start sharing how many times a day, you know, walk, keep moving after watching homeless, somehow I had doubt, should I interfere or not. How many times I decided not to answer a call or I saw somebody crying. Really everything, I know I should quit smoking but I don’t, everything, big choises. There are also impossible choises. Personally, I’m very interested that art, when very very bad choise is something that you can understand, for instance for a political situation.”

***With the group, did you make some decision about your working methods before hand?***

”We all have Decroux as basis and we start adding other things like *few points*, *commedia dell’arte*, *biomechanism*. *Rocaia* came to practise with some material which was more dance, close to *Pina Pauch*. Now we are somehow trying to reduce the choises, which can be somehow very close to the audience and something that can really challenge the audience. Now we are really looking for dramaturgy, one thing after the other on stage. I really wanted to work with a group, for my own pleaseure, and because my own theatrical point of few always talking about responsabilty and choise, I’m interested of the relation between individual and chorus and the community.”

***Can you tell something about your solo work?***

”About my six solos, for each one of them was a different thing. For the girl waiting on station, actually that was a story of my grandmother and that was always something that really touched me and I had this image of this woman waiting, but that’s it. So, I knew where I wanted to go, but I have to confess, that the first version of this composition I made I did was not good. I was somehow forcing myself to tell the story, so I closed the creation. Then I started to listening to the fact that the story I propoused was just the beginning. The creation

somehow is the creator sometimes, he has a proper live and it wants to go in other direction, so you have to be brave and sure that you are the parent of your creation. Then let him go and understand where he wants to go. Finally I'm not really telling my grandmothers history, it's the bravery of waiting someone who might never come back.

For an other, was just a excersice of study, cause it was the *mask neutral*. So it was something really technical at first and then I was asking me, which was the verb I really wanted to act. I went back to Dante and chose one of my favourite part of *Divina Commedia* and I just chose the two lines. That was the beginning, but in that case really was just I choose a verb and try to find variation of that verb (fighting). Then the verb would give me situation, so each time the movement was doing the work itself and I just tryed to be aware of where I was going. From aesthetic point of few I just work on a line, useally mask neutral is something that is in one spot, but I really like this graphic thing, you know, doing a line that went towards audience and all these other opposites. All the physical things (obstacles) that turns your body, stops your body some other directions.

For one solo I technically start with the painting, (Edgar Degasin maalaus L'Absinthe) but it was really really the firts step, so once I had chosen the painting, I didn't know what to do. I really love this painting but i didn't know what to do. It was a sitting woman, so it was not a big moment. So at firs I tryed to be presice and to reproduce everything, all the little details. (copy the possition of the girl in the painting) And once I was there, I just let the body go. One hand started to move and then the elbow. At the beginning I move really little part of my body. With that one and the handicaped (one other creation work of Elisa), I put myself in this sitution and then I spend hours looking for and since I'm really there, I trust my body and – okay, where do you want to start, which part of you is the one that starts talking? So with the handicaped it was this finger (shows her finger). It was me and the mirror, listening. It's really conscious process; be aware with movement, if there is some parts or shapes that I like. First the creation was just my body, I mean, my arms my elbows, doing the stuff.”

***Where do you get your inspiration?***

Very often I have like some obsession, some songs, so even if I don't use the song, this structure is already in the song. In creation, there are always obsession of mine I put; one of them is time. Once you have the structure I start playing with the duration of gesture, the tempo.. I love the idea of going backwards in the time, how can we travel in time on stage. You have a image, music, memory, maybe you start with one, put you body in the position and my little finger starts moving.... If you are working, somehow the things are gonna come. When I was working with the *train station*, first thing that happens is that I go backwards really fast and shake my hand like I was greeting someone, just to give the impression to the audience that the train is leaving and I'm staying at the station. I know it's not perfect, but the idea somehow created space and movement in the audience. So I keep that movement and I fell in love with the concept and maybe I find a shape and keep them so I can work them. Each time is difficult. Only thing that I also try to do, is to be aware if I'm pushing too much the first thing the came to my mind, not let the movement to become habit, otherwise you really loose it. That's why I'm always saying that physical theatre and the classical theatre are the same; we always so affraid to tell the text without meaning, but you can also move without meaning. No matter what kind of performer you are, you have to be there in that moment. Just the shape doesn't tell anything to anyone. The time is really important."

***What is the relation between the form and the content in your creation work?***

"Useally, often I have a theme – I don't know, can you really start with nothing? Or by chance doing a excercise and then saying – shit I really like this thing, I really like this movement, but that means the movement is suggesting you something, and you really fell in love with this and this is something that generates the ideas. Useally I ask what kind of dynamics this is giving to me. For example, when working with choises, image having this two focuses, start moving between the two of them, then I start asking – okay, what if I stay or this movement becomes very very small or very big? What if this movement becomes some daily gesture, is there connection or not? It's articulation and each

time adding materials. It's circulation of body and images of mind. The point is that the passage is open. The only impossible thing for me really is not to have any idea, cause really, we do not live in the neutral world! Just give me a word, even if you tell me just glass, there is always something related, if you let your mind and your body open and you think about the glass, I'm sure you will create great things about the glass. Inspiration is something great but it's not something that works by itself."

## **9.2 "Vehicle for virtuosity" – Alex Gomar**

Toinen kirjallista opinnäytetyötä varten haastattelemani henkilö oli brittiläinen näyttelijä ja teatterin tekijä *Alex Gomar*. Opiskeltuaan Lontoossa näyttelijäntyötä, Alex suuntasi Kiinaan, jossa hän sattumusten kautta tutustui Pekingin Oopperaan. Kevät auringon lämmittäessä suuntasimme lounastunnilla nauhurin kerä läheiseen puistoon Montreulissa, Pariisin liepeillä. "I came across Chinese Opera and I thought.... What is this? This is bizarre, I don't like this at all. Why don't like this? And I made my mission to find why I didn't like it and why other people, hundreds of people, well millions of people over hundreds of years loved it and why people love it so much and that ment to the art. Thought Chinese Opera, it sort of awaken me to the fact the I had a body and I could use my body on the stage and my body could be expressive, cause I sort of brought up in this idea of words to do work, in Shakespeare English tradition, where drama comes from the text and the text is the base. Well, this is completely different tradition of song, dance and movement, all combined."

### ***How did get interested of physical theatre?***

"I came across the theories of *Eugenio Barba*, which made me understand, which helped me understand sort of the basis of theatre anthropology, like what is the... what are the common elements whit all this different forms, things like resistance, balance, the dilated body, the eyes, hands, creating tensions, creating drama through physical special relationship with all these things. Um.. and I wanted to train a physical form so that I could continue doing the experiments



that I was doing with intercultural theatre. ... I could see that the world was not communicating in a way it should, it can and it needs to, um... because we are constantly relying on to both telecommunications through speech and text. And this is just tiny aspect of ways that humans can communicate, so if we are really going to achieve human understanding across cultural barriers, we need to find different ways of communications. I got into dance last couple of years, and I have seen that dance is one of the well travelled art forms, because it is completely intercultural. There is one person watching a body in China and can watch a same body that someone is watching in Australia or United States. And you see the same body and you understand. You might understand different things - but it is not blocked."

### ***What is Beijing Opera?***

"It's very strongly codified system, which has been refined about three hundred years and that has different schools. The Shanghai school and Beijing school for example. The Shanghai school is probably more based on acrobatics um... acrobatic, physical displays. Beijing school is probably more focusing on singing. Now, it's so strongly codified that every movement you take has to be incredibly precise and it's based on a very strong repertoire. So strong that all the... the audience would know if something is gone wrong or there is a slight change to the described choreography of the repertoire.. um... for example, you have to take three steps forward and then do your turn. And it's very strongly expressive, based on series um.. kind of circular preparatory movements... so if I look to the right, I have to... I have to move to the left, move my hands, my whole body to the left before I look to the right. And it's based on sort of (napsauttaa sormillaan) slow soft circular movements accompanied by very strong angular movements, which is the movement itself. I trained *Laosheng*, which is the old man style and *Wosheng*, which is the martial man style. The performing roles are all divided into very specific role types, *Sheng*, *Dan*, *Jing* and *Chou*.

***When working with the method of Beijing Opera, how does the creation process go? What is the relation between form and the content with Bei-***

### *Jing Opera creation?*

"It always differs really, there is no fixed starting point. With *Qui man wei mondi*, which is one of my first real creative projects (with Chinese Opera), we wanted to see where the similarities lay between sort of contemporary Shakespearean naturalism and contemporary *Jingjǔ* (Chinese Opera) performance. What we did was we rearranged the text of *Romeo and Juliet*, as so told a loose um.. contemporary, retelling of classic and *Xiqu* Chinese Opera piece called "Queen Mab", *Zui Menj Ji* - Story of Drunken Dream, set in modern Shanghai, so we were sort of dramatizing a cultural clash. (Alex kertoo esityksen juonitiivistelmän; Christoffer suututtaa tuonelan jumalan, kostokseen jumalatar sujahtaa tämän uneen ja tanssii tälle, yrittäen saada Christofferin rakastumaan itseensä) Now.. We kind of separated the idea of dream and reality with styles, with theatrical aesthetics and so... the sort of reality, waking reality, was done with Shakespeare and naturalism - and then the dream reality was performed with specifically Beijing Opera, *Jingjǔ* movements. So when the dreams start to invade the reality, then the Beijing Opera movements start to invade the naturalistic movements, we... we start with mostly naturalism and we finish almost entirely Beijing Opera movements, um.. but sometimes there is passages where we flip between, every second. And the sort of the aesthetic point of few, we found the common – I say aesthetics, it's like the form and style, I... we took the common elements of the two, which included flexibility of the space, the lyricism of the language, rhythm and expression, and we used those as a platform to dramatize the differences which included form, which included music, for example. So we used the form, those passages where we meet the two, we took the form of the songs, the songs for example, the music from Chinese Opera. And I took and removed the Chinese text and interfered with English, with Shakespearean English, cause we found, there was a rhythmical fit as well. Do you want me to sing it to you? (Alex laulaa Romeon repliikkejä Pekingin Oopperan melodialla, jonka rytmillinen kuljetus on länsimaalaisesta kulttuurista tulevalle korvalle varsin eriskummallisia)."

***How do you start working with the new creations with Beijing Opera?  
What is the starting point?***

"You have two strands, you have sort of... play writing and you have classical texts, and they are... the performance... has the performance text as codified text, just in a way that you can not change the um... you can not really change the text of Shakespeare, um.. you can not change the words themselves, you know, if you say "to be or not to be", you can not say " loby or not loby". You know, it's just something, it's in a same way, when there is a physical grammar as well as spoken grammar. So unlike in the english tradition, where, you know, you have the text and everything around that text is free rain, where in the Chinese tradition, it's not that way. You have to.. you have to... when every, especially classical repertoire, um.. there are fixed physical facilities, just like in mime, you know, you can't be too liberal with the movement, they are sort of fixed repertoire. With the creation of new pieces... there are... kind of basically you know how to do it, there are fixed rules, you know, the way you look, the way you point, and um.. character creation is something where, you know, people are and things are more flexible, within role types as well which people begin play with. Generally, there are, you know, guidelines for that, and if you want to create a new piece, traditionally they were directed by a star performer, so performer within the company who would directe the pieces, the new pieces, and he or she would be on the stage at the same time. Um... and because the staging is so simple, often the performers could improvise, you know, they are so well trained, cause they have been training for ten years, that you could create a production very quickly, a new production, because everybody knows, you know, you know how to stand, you know the principles of the stage craft, and you could improvise, and often, this would be traditionally a really big part of the performance, because you would know the, as a perfromer, you would know the beginning and the ending the scene, but within that scene you could improvise as much as you like. It could be twenty minutes long, but as long as you keep going and you could make the audience happy with your voice, with your movement or your acrobatics, you could keep going, um... and then you leave the stage and someone comes on and they don't know what they gonna do -

they gonna improvise. So, it's a very.. thought training, incredibly rigorous training, you have flexibility to be able to do things in speed and do things recognizable, in a codified way."

***With Beijing Opera, what is the importance of the technique?***

"It's a foundation, which everything else comes. It's also a vehicle for virtuosity, cause lot of the, most of the audience go to see a shows that they have already seen before, so they want to go see it done better than they have ever seen it before, not often to see it differently. Just like you go to see a ballet, well for my undestanding, go to see ballet performance, you go to see twenty five turns rather than twenty turns."

***At the moment you study mime corporeal, and this might also go with the Beijing Opera; what are the advantages and difficulties when working without words?***

"The main advantage of non-spoken theatre is that you don't have to rely on a particular cultural form, such as language, as your vehicle for expression, so for example, when I go to see um.. a play, a modern play in Russian for example, I will not be able to undestand, if it's based on spoken words, it doesn't really matter how good the performances are in spoken word theatre, I will still not be able to understand, and even if I take three years of Russian, there is still nuances that I will not be able to understand. Um.. Why I'm here in France.. because I became very frustrated.. I have seen lot of plays in different languages and not be able to understand them, and the joy to be able to see a dance piece or physical piece and be able to understand it and appreciate it. We have gone to the habit in theatre, or at least have in last years, in European tradition, where theatre equals texts. And I kind of wanted a brake away from that. It opens us up to different forms of expression which are completly necessary. The problem is that there are... you are tight sort of physical lyricism, physical expression that... it might be difficult... if you want transfere something very spesific, it's often easy to do with words, that's why we invented language and writen languages, you know, to be very precise. With non-verbal theatre, it's

often difficult to be completely precise and poetic, but it opens us out for more poetry. I use the poetry in terms of what I'm thinking about poetry, I'm think about imagery, if I crush an apple on the stage for example, what does that tell you? If I talk about crushing an apple in the poem, it's the same, you know. Why can't I just do it visually for you and make sure that everybody understands? But it is very difficult to be precise and it is very difficult sometimes to be accessible."

### **9.3 "Clown Noir" – Eric Davis ja buffoon**

Eric Davis on Yhdysvaltalainen teatterintekijä, joka opiskellut fyysistä teatteria Jenkeissä ja saanut ensi kosketuksensa teatteriin improvisaation kautta. Sittemmin hän on työskennellyt mm. Cique de Soleilissa klovnina ennen oman Red Bastard -shownsa aloittamista. Tavoitan Ericin skypeen välityksellä Lissabonista keikalta – itse istuessani kouluni treenitilan kokokeuhkussa keittiössä. "Clowns' job is to present yourself, bring the audience into your world, transform them and bring them back with the new awareness", Eric tiivistää erään opettajansa aikoinaan sanoneen.

#### ***How would you explain in a nutshell, what is buffoon?***

"Yeah, I usually put it in the contexts of clown, so I would say, you know a clown; the audience laughs at the clown, because of their ridiculousness or their flaws and the buffoon is kind of the opposite, buffoon is like maybe a kind of outsider or grotesque person, who's coming into laugh at audience for their flaws, for their ridiculousness. It's a critical genre of comedy. "

#### ***As a Red Bastard character, you have a really peculiar looking figure. How did you find that character? Where does it come from?***

"I really kind of just put together – and it was like that! (napsauttaa sormiaan) It came together very quickly. I don't know was it thought instinct. You know, my teacher said, she asked us to, create a body that was even more fun to move in than our own body, very kind of like angle, so I thought, you know, it would be

fun to be round.”....” – The very beginning started just, the teacher was saying, she wanted us to do a parody, having fun to parody somebody, like you know, initially you would choose somebody you would hate or have fun to take the piss out off. Um.. I chose somebody I didn’t hate, I actually quite admired this guy. He was a movement teacher, and I think the reason why I chose him, is that he was this guy who, this Lecoq teacher, that so wanted to impress, but there was no way – everything was so wrong, I think I was trying to exercise this relationship of being the failed student, you know, you give your power away with this person, nothing you can do is gonna be quite right, and I wanted to play upon that and you know, and make fun of that guy and inter-actively with the audience by turning the audience into the students.”

***When working with bouffon (method), is there some sort certain structure/form you use?***

”These are all my experiences with bouffon, for me structure seems to be about the attitude of it. Where that am I playing in the space of bouffon or in the space of clown, I think the other thing too is that, you know, someone once said to me that bouffon and clown, they are ways of playing and they really don’t have be rigid structured – or styles, it’s a way of playing. I think even with The Red Baster show, I sometimes play as clown, sometimes as bouffon. I could talk about bouffon something that is more manipulative and critical – but I think that clown also do those things. So, when I think about bouffon show, I say, okay let’s make a bouffon show, I would steer people towards the direction that would be having an attitude towards audience, wanting to critic something or strike or destroy something, it doesn’t mean that they gonna be in a angry state or violent with audience, there are many tactics to get to that point; think audience as some subject, parody, being critical, potentially having some kind of manipulative quality – but also having fun and being joyful with all those things, kind of lubricant so that audience can sustain somebody being manipulative or critical towards them. So I think so are kind of things that make bouffon – attitude about it. ”

***You perform alone, why is that?***

"I have ended up working solos a lot cause it was easier and it was possible for me to make living out of it. But I used to work with people, with a theatre company. I think it is unusual that I'm – what people say, in terms of where bouffon came and involved into, it was very pack oriented, but I found it possible to do it as solo. Often the times, there would be a pack, but often there would be somebody splitting from the pack, you know – taking something on individually, but then the nice thing about the pack is that you got opportunity that if this is not going well – if the individual isn't successful the group can come in save them and swith up. But as solo – it is just you and the audience and you got to fix it all. If you go too far, you are the one who has to do the damage control as well, the experience how great or how shit you where to them. So you have to learn how to be quite good to offer them something fun or interesting or wiping away how they felt about you in the moment when you fucked them over."

***Can you tell about your creation process, where do you start and how do you work with your productions?***

"With the second half of the Red Bastard show, I worked with Deanna Fleysher, who was my partner at the time. I had a feeling of something that was – I think crisis, and I think most of my work probably stick around and comes from some kind of internal crisis. And I think that if I could find the right theme, somebody else could relate to it also. So, there was a time when I just felt very scared of everything and I was feeling that I had not been voicing my wants enough, that I was trying to do things what I thought would be the correct thing to do - instead of doing what I wanted to do. I did lot of journaling for a while and you would start to see the same things coming up over and over again. We rented a rehearsal studio, you know, with a outside-eye and would put on a video tape. Either I would write things; sometimes I would just write things out from this point of few or attitude and try that out, because my work ends up dealing a lot

with the audience. At somepoint I must have wanted to have this idea – I wonder if I could have a show that could actually change somebody’s action? I know that must have been the goal in some point. First, I tried to be quite sneaky about it, so that nobody would not know what was happening and I think that still is that case. I would invite audiences into the studio and I would have some ideas and I would turn on the camera and I would either start to play with this text I had written or improvise to see what kind of reactions I would get. And when the segment was out, then we would say, what was your experience of it? And then we would say, we were trying to do this, did that work or not? Is there something we could have done to make that happen? Sometimes that was part of the process. Lot of video taping and trying to capture the gold. Lot of times things just get polished or advanced on the road as well. Once the show is able to put up to be a show, it is just growing, slowly, slowly, through out all the show, figuring out things, dropping things, changing things, it’s just constant evolution of adding and cutting things.”

#### **9.4 Yhteenvetoja haastatteluista**

On sinänsä mielenkiintoista, muttei kovinkaan yllättävää, että kaikilla haastattemillani oli teatterin taustanaan, ”perusopetuksena”, ns. perinteinen draamateatteri. Kuten Saana Lavaste myös totesi Avoin näyttämö –kirjassaan; se on meille usein totunnaisempi ja tutumpi muoto lähestyä teatteria – ja oikeastaan sitä meille on niin määrällisesti kuin myös saavutettavuudeltaan katsottuna enimmäkseen tarjolla, opetuksellisesti sekä katsottavaksi. Kaikki haastateltavani olivat useiden kokeilujen ja tutkailujen kautta löytäneet oman tekemisen muotonsa, mutta hyödyntyivät ja yhdistelevät paljon eri teatteriperinteiden (narratiivisen ja fragmentaalisen, tekstin ja liikkeen, jne) hybridejä työskentelyssään. Esityksen valmistuksen lähtökohdista juttellessamme, he kaikki korostivat jokaisen prosessin olevan erilainen, mikä onkin vallan järkeenkäypää. Oman traditiionsa tunteminen ja tekniikan osaaminen luovat mahdollisuuden vapaudelle työskennellessä. Sitä ennen on kuitenkin uhrattava hurja määrä hikisiä työtunteja, jotta tuon keveyden voisi saavuttaa.



## 10. LÄHTEET

S. Lavaste, S. Rautavuoma, K. Siren. 2015. Avoin teatteri – Käsikirja teatterin uudistajille. Teatteri 2.0. Eräsalon kirjapaino Oy.

Lust A. 2003. From the Greek Mimes to Marcel Marceau and beyond. US: Scarecrow Press.

Leabhart T. 2007. Etienne Decroux, routledge performance practitioners. Oxon: Routledge.

Decroux E. 1985. Words on Mime, translated by Mark Piper. California: Mime journal.

Jääskeläinen, N. 2015. Saana Lavaste ja mahdolliset maailmat. Teatteri&Tanssi +SIRKUS – lehti 5/2015

### NETTILÄHTEET:

Wikipedia, 2016. Formalismi. Viitattu 28.2.2016.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Formalism\\_\(art\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Formalism_(art))

Suomisanakirja 2016. Sivistyssanakirja. Mimiikka. Viitattu 28.2.2016

<http://www.suomisanakirja.fi/mimiikka>

Wikipedia, 2016. Marcel Marceau. Viitattu 28.2.2016

[https://fi.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Marceau](https://fi.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau)

Questfest, 2016. What is visual theatre? Viitattu 28.2.2016.

<http://questfest.org/about/visual-theatre/>

Lapin nuorten tieto- ja neuvontapalvelu, 2016. Pläraanimaatio/flipbook. Viitattu 28.2.2016

<http://www.lanuti.fi/Suomeksi/Tietopalvelut/LaNutin-utisarkistoon-tasta?showlocation=f999fd55-c290-496e-994c-64b2f5861535&newsID=2c69b5f5-fcaf-447d-a3c3-e0f84af35d47>

Wikipedia, 2016. Grotowski. Viitattu 28.2.2016.

[https://fi.wikipedia.org/wiki/Jerzy\\_Grotowski](https://fi.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski)

## JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET:

Kakkonen I. 2015 & 2016. Työpäiväkirja

Martinez A. 2.2.2016. Luentomoniste. Montreuil.

Bacciocchi I. 2015 & 2016. Keskustelut. Ecole Internationale de Mime Corporeal Dramatique. Pariisi.

Stadelmann N. 2015 & 2016. Keskustelut. Ecole Internationale de Mime Corporeal Dramatique. Pariisi.

Giovannetti E. Keskustelut. 6.2.2016. Belleville, Pariisi.

Gomar A. Keskustelut. 17.3.2016. Montreuil.

## KUVAT:

Kuva 1. <http://cargocollective.com/berlinfilmsociety>

Kuva 2. [http://palhacopow.blogspot.fi/2010\\_11\\_01\\_archive.html](http://palhacopow.blogspot.fi/2010_11_01_archive.html)

Kuva 3. <https://www.tumblr.com/search/corporeal%20mime>

Kuva 4. <https://www.pinterest.com/pin/463307880385281173/>

Kuvat 5 & 6 kirjasta Leabhart T. 2007. 115,117. Etienne Decroux, routledge performance practitioners. Oxon: Routledge.

Kuva 7. <http://www.simoneroloff-feldenkrais.com/autrespratiques/mime.html>