

LABANIN LIIKEANALYYSI NÄYTTÉLIJÄNTYÖN OPETUKSESSA

Eloranta, Tanja

**Teemaseminaari
Kevät 2011
Teatterikorkeakoulu
Tanssi- ja teatteripedagogiikan
laitos
Opponentti: Hanna Ojala**

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	2
2. TUTKIMUSKYSYMYS JA ORIENTAATIO.....	4
3. RUDOLF LABAN JA LIIKKUMISEN TEORIAA	6
3.1. Rudolf Laban historiallisessa viitekehyksessä	6
3.2. Labanin liikeanalyysi eli LMA	8
3.3. Labanin liikeanalyysin levinneisyys näyttelijäntyön koulutuksessa.....	14
4. LIIKEANALYYSI NÄYTTELIJÄNTYÖSSÄ	17
4.1. Yat Malmgren ja liikkeen psykologia	17
4.2. Muista liikeanalyysin sovelluksista	24
4.3. Oma lähestymistapani teorian ja käytännön pohjalta	26
5. LOPUKSI.....	29
LÄHTEET	31

1. Johdanto

Esiintyminen ja liikeilmaisuus ovat olleet elämäni keskiössä pitkään. Ensimmäisen kerran esiinnyin julkisesti kolmevuotiaana voimisteluryhmässä, eikä sen jälkeen ole tullut vuotta, jona en olisi tavalla tai toisella ollut näyttämöllä. Oma ilmaisuni on perustunut kehon käyttöön, olenhan tanssinut tanssiryhmässä ja näytellyt teatterissa. Esiintymisen vierelle kasvoi opettaminen, jota tein jo ala-asteella pakottaen veljeni ja ystäväni tutustumaan baletin alkeiden liikemateriaaliin. Opettaminen on liittynyt tarpeeseeni jakaa asioita, joista itse olen ollut innostunut. Samalla opettaminen on kasvattanut tarpeen ymmärtää ja jäsentää opetuksen sisältöä aina tarkemmin ja perusteellisemmin.

Rudolf Labanin liikeanalyysi on tarjonnut minulle mahdollisuuden tutustua ihmisen liikkumiseen syvällisesti. Itselleni se on toiminut rikkaana ja monimuotoisena teoriana tanssin ja teatterin parissa työskennellessäni. Liikeanalyysin avulla voin analysoida näkemääni, sekä pilkkoa liikkeen elementtejä pienempiin osatekijöihin. Analyysi auttaa ymmärtämään, millä keinoin ilmaisemme asioita. Vaikka kyse on liikeanalyysistä, ei se sulje pois puhe- tai ääni-ilmaisuaakaan, syntyyhän puheemmekin liikkeestä. Seminaarityöni alkaa Rudolf Labanista ja hänen kehittämästään liikeanalyysistä sekä kulkee kohti teorian soveltamista näyttelijäntyössä.

Olen ajautunut opettamaan kursseja teatteri- ja tanssialan opettajille, harrastajille, ammattilaisille ja tuleville ammattilaisille. Kurssien pohjana on ollut Rudolf Labanin liikeanalyysi (lyhennettynä LMA eli Laban Movement Analysis) ja tavoitteena näyttelijäntyön syventäminen ja erityisesti fyysinen muodonmuutos itsestä joksikin toiseksi. Kuitenkaan en ole itse moisella kurssilla koskaan ollut. Opetusotteestani on, pakostakin, muodostunut tutkivan kaltainen. Tunneilla olemme yhdessä oppilaiden kanssa testailleet ja kokeilleet, millaisiin ulottuvuuksiin liikeanalyysi voi näyttelijäntyötä viedä. Jokaiselta kurssilta olen oppinut lisää ja innostunut aina enemmän.

Käsitykseni mukaan Rudolf Laban ja hänen teoriansa liikkeestä yhdistetään Suomessa lähinnä tanssin maailmaan. Kursseja Labanista järjestetään tanssin ammattilaisille ja opiskelijoille, harvoin muille. Satunnaisia vierailijoita on onneksi käynyt, kuten Per Nordin Teatterikorkeakoulussa vuonna 2008. Tästä kurssista sain tietää valitettavasti vasta

jälkikäteen. Laban on kuitenkin innostanut teatterintekijöitä muualla maailmassa ja kouluja, joissa liikeanalyysiä sovelletaan näyttelijäntyössä löytyy lähes kaikilta mantereilta.

Seminaaritutkielman lähtökohtana on oma kiinnostukseni. Haluaisin opettaa Labanin liikeanalyysiin perustuvaa näyttelijäntyötä säännöllisemmin ja pitkäjänteisemmin. Opettamillani lyhyillä kursseilla ehdimme vain raapaista aiheen pintaa. Tulevaisuuden tavoitteeni on löytää ja/tai kehittää opetusmenetelmä, joka on mielekäs, ja josta on hyötyä näyttelijäntyön ymmärtämisessä ja kehittämisessä. Tätä tutkielmaa aloittaessani etsin tietoa siitä, ketkä LMA:ta soveltavat tai ovat soveltaneet. Vastaukseksi löysin useita nimiä, mutta Yat Malmgren oli ainoa, jonka menetelmästä löysin tutkimuksia. Tämä menetelmä vaikutti niin haastavalta ja monimutkaiselta, että päätin tässä työssäni keskittyä lähinnä siihen.

Tämän tutkielman tavoitteena on siis saada tietoa siitä, kuinka LMA:ta hyödynnetään Yat Malmgrenin kehittämässä näyttelijäntyön koulutusmenetelmässä? Kuinka tämä opetus korreloi omaan tämän hetkiseen näkemykseeni ja omaan teatterifilosofiaani? Toivon, että tutkiminen auttaa minua rakentamaan pohjaa omalle opetukselleni. Annan tutkimukselle myös mahdollisuuden muuttaa omaa orientaatiotani. Samalla uskon, että myös muita suomalaisia teatterialan ihmisiä kiinnostaa liikeanalyysiin perustuvan näyttelijäntyön menetelmän käyttäminen, kehittäminen ja soveltaminen.

Tässä tutkielmassa hyödynnän löytämiäni liikeanalyysiä näyttelijäntyössä soveltavia kirjallisia lähteitä. Yat Malmgrenin kerrotaan olleen Labanin perillinen, sillä Laban luovutti ennen kuolemaansa liuskat julkaisemattomasta liikkeen psykologiaa käsittelevästä teoksestaan Malmgrenille. Yat Malmgrenin oppilaat Vladimir Mirodan (1997) ja Janys Hayes (2008) ovat sekä tutkineet Malmgrenin opetusta että myös jatkaneet Malmgrenin jalanjäljissä opettamista.

Vladimir Mirodan on jatkanut opettamista Malmgrenin jalanjäljissä Drama Centre:ssä. Hänen väitöskirjansa *The Way of Transformation: The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis* (1997) auttaa ymmärtämään Yat Malmgrenin opetusmenetelmää. Janys Hayes taas on ollut Malmgrenin oppilaana ja hänen väitöksensä *The Knowing Body: Meaning and Method in Yat Malmgren's Actor Training Technique* (2008) taas valaisee sekä Malmgrenin menetelmää, että hänen omaa sovellustaan siitä.

Etsiessäni tietoa Labanin työn jatkajista näyttelijäntyön parissa löysin myös muita nimiä Malmgrenin lisäksi. Esittelen liikeanalyysin levinneisyyttä ja työn loppupuolella kuvailen lyhyesti sekä Janys Hayesin että Barbara Adrianin lähestymistapaa. Oman opetukseni tukena aion käyttää LIMS:in (Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies) käyneen näyttelijä Barbara Adrianin kirjaa. Teoksessa *Actor Training the Laban Way: An Integrated Approach to Voice, Speech, and Movement* (2008) Adrian esittelee omaa näkemystään Labanin oppien soveltamisesta näyttelijän työhön. Jean Newloven näkemys on hyvin saman suuntainen, joten rajaan hänen harjoitustensa esittelyn pois tästä työstä. Myöhemmin olisi kiinnostavaa analysoida millaisia eroja heidän lähestymistavoistaan löytyy.

Jean Newlove on kuitenkin käsitellyt Labanin teoriaa selkeästi. Hyödynnän hänen teoksiaan *Laban for Actors and Dancers: Putting Laban's Movement Theory into Practice, A Step-by-Step Guide* (1993) ja *Laban for all* (2004), joka on kirjoitettu yhteistyössä John Dalbyn kanssa. Jean Newlove toimi Labanin assistenttina ja jatkoi myöhemmin Labanin ideoiden kehittelyä. Newlove opetti Labanin teorioiden pohjalta tanssijoita ja näyttelijöitä monta vuosikymmentä. Hänen teoksensa ovat hyvin käytännönläheisiä ja kiinnostavia opettajille.

2. Tutkimuskysymys ja orientaatio

Lähestyn tätä tutkielmaa teoreettisesti. En etsi täsmällistä tietoa, vaan pyrin ymmärtämään aihettani ja toivon voivani soveltaa löydöksiäni opetustyössäni osallistuvan filosofian menetelmän avulla. ”...tutkija käsittää tutkimuksensa kietoutuvan elämäkäytäntöihin ja sen vuoksi hän myös ymmärtää itsensä elävän tutkijana keskellä sitä ilmiötä, jota tutkii” (Varto 2005, 162). Tässä työssä yritän kuvata kirjallisista lähteistä löytämiäni merkitysisältöjä. Materiaalia lukiessani yhdistelen ja vertailen lukemaani suhteessa omiin kokemuksiini ja ymmärrykseeni. Pyrin suhtautumaan kriittisesti omiin ennakkokäsityksiini, ja tarkastelemaan lukemaani tekstiä suhteessa omaan opettajuuteeni.

Aiheeni kanssa liikun hyvin tutkimattomalla maaperällä. Vaikuttaa siltä, että olen Suomessa peräti pioneeri tällä saralla. Rudolf Labanin liikeanalyysin soveltamisesta näyttelijäntyöhön yleisesti ei ole varsinaisesti tutkittu. Koenkin tekevänä perustutkimusta. Tutkielmaan olen

ottanut mukaan kaiken aihetta käsittelevän kirjallisuuden, jonka olen löytänyt. Sitä ei ole paljon. Tutkimuksen kannalta on kuitenkin oleellista, kuinka käsittelen kirjallisuutta ja mitä siitä poimin. Pyrin esittelemään löytöjäni monipuolisesti, mutta valintoihini vaikuttavat omat kokemukseni. Herkimmin valitsen tekstiä, jota ymmärrän suhteessa aikaisemmin kokemaani.

Teoria muodostuu käsitteistä ja niiden välisistä suhteista. Viitekehys tarkoittaa tutkimuksen keskeisiä käsitteitä. Oman opetustyöni kannalta Rudolf Labanin liikeanalyysi tarkoittaa teoriaa, jota sovellan opetuksessani. Tässä työssä avaan Labanin historiallista taustaa sekä hänen liiketeoriaansa. Labanin synnyttämä teoria ei ole mitenkään arvovapaata, kuten ei mikään teoria. Hayesin (2008, 3) mukaan Laban edustaakin aikaansa modernina ja maskuliinisena.

Esiymmärrykseni tutkimuksen kohteesta oli omakohtainen: käytän LMA:ta opettaessani näyttelijäntyötä. Koska olen itse löytänyt omia keinoja ja tapoja teorian soveltamiseen, uskon myös muiden tehneen samoin. Opettamieni kurssien pohjalta olen havainnut LMA:n liikelaatujen eli eforttitekijöiden johdattavan näyttelijät helposti kohti roolihahmojen fyysistä muokkausta kohti. Pidän efortteja parhaana lähtökohtana, ja koen näyttelijöiden ymmärtävän hyvinkin nopeasti niiden hyödyllisyyden roolinrakennuksessa. Uskon, että myös Yat Malmgren on aloittanut eforteista ja, että niiden avulla saa helposti synnytettyä erilaisia persoonallisuustyyppisiä.

Etukäteen olin kuullut huhuja, että Australiasta valmistuneet ”julkkikset” kuten Cate Blanchett ja Baz Luhrman olivat haastatteluissa kertoneet opiskelleensa Labanin liikeanalyysiä osana opintojaan. Ajattelin siis, liikeanalyysin levinneen lähinnä Australiaan. Pian ymmärsin, että he olivat opiskelleet juuri Yat Malmgrenin menetelmään tämän entisen oppilaan Tony Knightin kanssa.

3. Rudolf Laban ja liikkumisen teoriaa

3.1. Rudolf Laban historiallisessa viitekehyksessä

Rudolf Laban (1879-1958) syntyi ranskalaiseen perheeseen silloisessa Itävalta-Unkarissa. Laban toimi uransa aikana tanssijana, opettajana, koreografina, filosofina, teoreetikkona ja kirjoittajana. Eden Daviesin (2006, 1) mukaan Laban aloitti uransa armeijassa kadettina seuraten isänsä jalanjalkia, mutta nopeasti hän lähti seuraamaan omaa kiinnostustaan taiteeseen. Pariisissa hän opiskeli arkkitehtuuria ja maalausta vuodesta 1900. Häneen vaikutti ranskalaisten aikalaistensa taide ja filosofia. ”Pariisissa hän tapasi myös aikansa johtavat tanssipersonallisuudet kuten Dalcrozen, Delsarten ja Isadora Duncanin” (Davies 2006, 1). Laban kiinnostui erityisesti teatterista – näyttämösuunnittelusta, arkkitehtuurista, puvuista. 1910 hän perusti Sveitsin Asconaan keskuksen, jonne hän kuljetti oppilaitaan kokemaan yhteyden luontoon. (Moore & Yamamoto 1988, 182) Pyytäessään oppilaitaan mukaansa pois kaupungista, hän perusteli näille jopa elämän tarkoitusta:

I returned to the city and told them my new plans. What I said was roughly this: that in my opinion man's real purpose was to create a life with festive occasions; ...as way of building up a strong personality and rising into those spheres which distinguish man from animal. The great festivals in life should be filled with a spiritual attitude which should concentrate on deepening the sense of mutuality and the appreciation of the personal identity of each individual.

(Laban 1975, 84)

Maalla nousseiden virikkeiden kautta Laban ja tämän oppilaat, sekä toisinaan myös lähikylien ihmiset, loivat esityksiä. Asconassa Laban vasta todella ymmärsi kuuluvansa teatterin sijasta tanssin maailmaan. (Moore & Yamamoto 1988, 182)

Laban alkoi kehittää modernin tanssin kieltä luoden koreografioita, opettaen ja esiintyen. Hänen oppilaansa perustivat Labanin nimeä kantavia kouluja ympäri Eurooppaa. (Moore & Yamamoto 1988, 181–182) Tällöin hän asui lähinnä Saksassa ja keräsi mainetta tanssin uranuurtajana, joka sai suuret joukot mukaan tanssikuoroihinsa. ”A DANCEMASTER [kapitaalit originaalissa] is at his most useful and essential to the community when it comes to arranging festivals” (Laban 1975, 141). Adrianin (2008, 5) mukaan natsihallinto päätyi kuitenkin pitämään Labanin ajatuksia ja koreografioita ideologiansa vastaisina, yksilöä

ylistävänä. Näin Laban menetti opettajalupansa, koulunsa ja saamansa avustukset. Lopulta köyhtyneenä ja sairastelevana hänen oli etsittävä elämälleen ja työlleen uutta paikkaa.

Hänen entiset oppilaansa olivat paenneet Lontooseen ja tarjosivat Labanille turvapaikkaa Dorothy ja Leonard Elmhirstien omistamasta Dartington Hallista, Devonista. Hayes (2008, 38) lainaa John Fosterin sanoja kuvaillessaan Labanin saapumista Dartingtoniin: ”Laban was accepted into this rather intimate symposium as a 'guru' figure”. Dartingtonin aikana Laban keräsi ympärilleen kiinnostuneita seuraajia ja yhteistyökumppaneita. Adrianin (2008, 5) mukaan yksi näistä oli Warren Lamb, jonka kanssa työskennellessään Laban muuttui tanssikasvattajasta enemmän teoreetikoksi ja konsultiksi. Toisen maailmansodan aikana Iso Britannian hallitus palkkasi hänet tutkimaan tehdastöiden tuottavuuden tehostamista. (Davies 2006, 18-20) (Hayes 2008, 40)

Labanin nähdään olleen innovatiivinen katalysaattori, joka ei kuitenkaan itse kyennyt viemään ja kehittämään ideoitaan loppuun. (Moore & Yamamoto 1988, 183) Onneksi hänen seuraajansa ja oppilaansa viimeistelivät ja kehittivät hänen ajatuksistaan käytännöllisiä tekniikoita ja menetelmiä. Eräät tärkeimmistä ovat tai ovat olleet: Ullman, F.C Lawrence, Newlove, Joos, Preston-Dunlop ja Bartenieff. (Davies 2006, 19-20)

Adrian (2008, 4), Davies (2006, 1) ja Hayes (2008, 33-34) viittaavat Labanin Ruusuristiläisyys yhteyksiin. Ruusuristiläisyys on eräänlainen uskonnollis-filosofinen salaseura, joka vaikutti merkittävästi Labanin teoreettiseen ajatteluun ja hänen maailmakuvaansa. Ruusuristiläisen järjestön ajatuksiin sisältyy ideaalin tavoittelu ja näkemys ihmisestä osana universumia ja luontoa. Tästä uskonnosta voidaan juontaa suoraan Labanin voimakas suhde geometriseen tilankäyttöön, jonka pohjalta syntyivät kuutiomuodostelmat kuten oktahedri ja ikosaedri. Myös uskonnon harmoniakäsitys sai Labanin luomaan liikeasteikkoja, jotka vastaavat musiikkiharjoittelun skaaloja. (Hayes 2008, 33-34)

Laban tutki kuinka keho liikkuu erilaisissa tilanteissa. Miten liikkumiseen vaikuttaa ympäristö, kulttuuriset seikat? Kuinka kehomme kommunikoi ympäristönsä ja muiden kehojen kanssa? Havainnointinsa kautta hän kehitti liikeanalyysin eli Laban Movement Analysis, josta käytetään lyhennettä LMA. Labanin teorian sovellukset levisivät moneen suuntaan ja hänen seuraajansa ovat laajentaneet ja kehittäneet niitä eteenpäin esimerkiksi

tanssiteoriaan, psykologiaan, liikemaailmaan ja teollisuuteen, urheiluun, valheenpaljastukseen ja animaatioon. (Adrian 2008, 3-5)

Hayesin (2008, 40-41) väitöskirjasta tulee esille, että elämänsä loppuaikoina Labania harmitti LMA:n puhtaasti mekaaniset sovellukset. Laban kehitteli William Carpenterin kanssa ajatuksia, joissa ihmisen sisäiset motivaatiot vaikuttavat liikkeeseen ja toisinpäin. Hän halusi korostaa ihmisen psykofyysistä kokonaisuutta ja Carpenterin kanssa he löysivät yhteyden Carl Gustav Jungin persoonallisuusteoriaan. Kehittämäänsä menetelmää he kutsuivat liikepsykologiaksi (*Movement Psychology*). Carpenterin kuoltua vuonna 1954 jäi heidän kirjoittamansa julkaisu kesken ja ennen kuolemaansa Laban luovutti aineiston Yat Malmgrenille, joka kehitti tämän aineiston pohjalta oman menetelmäänsä. (Mirodan 1997, 26-37)

Carl Gustav Jung kehitti tyypipiopin, jossa hän jakoi ihmiset introverteihin ja ekstroverteihin. Hänen mukaansa ihminen tajunta rakentui kerroksellisesti niin, että ylimpänä on tiedostettu ”minä itse” ja sen alla ensin henkilökohtainen tiedostamaton ja vielä tämän alla laaja kollektiivinen tiedostamaton. Vastaavanlainen kerroksellisuus on löydettävissä myös Malmgrenin menetelmän rakenteesta. Näiden lisäksi Jung kehitti persoonallisuuden arkkityypit: ajatteleva, tunteva, aistiva ja intuitiivinen. Mikään näistä tyypeistä ei sulje pois toistaan vaan hänen mukaansa toinen osio on aina kehittyneempi kuin toinen. Hänen mukaansa terveellä ihmisellä osiot ovat tasapainoisemmassa suhteessa toistensa kanssa kuin sairaalla. (Nordenstreng, 1961) On hyvä huomioda, etteivät Labanin efortitkaan esiinny yleensä puhtaina yksiköinä, vaan limittyen toisiinsa erilaisilla voimakkuuksilla. Jungin mukaan myös introvertit ja ekstrovertit persoonallisuudet yhdistyvät arkkityyppeihin luoden joko introvertin tunnetyyppin tai ekstrovertin tunnetyyppin ja niin edelleen. (Nordenstreng, 1961)

3.2. Labanin liikeanalyysi eli LMA

Cynthia Baron (2006) on omassa analyysissään huomannut elävän ihmisen tai eläimen liikkumisen olevan hyvin erilaista verrattuna objektin liikkeeseen. Eloton objekti vain liikkuu, mutta ihmisen liikkeellä on aina jokin pyrkimys tiedostamaton tai tiedostettu. Ihminen ei vain yksinkertaisesti siirry paikasta toiseen, vaan liikkeeseen liittyy muutosyhdistelmiä, jotka seuraavat toisiaan. Liikkeen havainnoiminen ei ole aivan

yksinkertaista. Se kuinka katsomme liikettä riippuu esimerkiksi kulttuurisesta taustastamme ja elämäkokemuksistamme. Rudolf Laban on onnistunut kehittämään systemaattisen sanaston ja terminologian, jonka avulla liikkeen analysoiminen lähestyy objektiivista. Havainnointi yksikköjen pikkutarkkuus ja moniulotteisuus kokonaisuudessaan vaikuttaa jopa käsittämättömältä, mutta niiden hallinta mahdollistaa suvereenisen taidon keholliseen ilmaisuun ja ilmaisuuden vapauteen. (Baron 2006)

LMA tarjoaa siis teoreettisen viitekehyksen liikkeen havainnointiin. Sen avulla pystyy erottamaan liikkumisesta niin laadullisia kuin määrällisiä vaihteluita. Laban on jakanut liikeanalyysin pääpiirteittäin neljään kategoriaan: **keho**, **efortti**, **tila** ja **muoto**. Näitä kutsutaan lyhenteellä **BESS; body, effort, space, shape**. Nykyisin ehkä Valeri Preston-Dunlopin ansiosta perään liitetään usein myös **-R** eli relationship, sillä keho on aina liikkeessaan myös suhteessa johonkin. (Adrian 2002, 82; Adrian 2008, 8)

Labanin aloittaessa työnsä liikeanalyysin parissa olivat kaikki termit saksankielisiä. Myöhemmin hänen muutettuaan Englantiin vakiintui kieli ja terminologia englanninkieliseksi. Vaikuttaa siltä, että jokainen suomalainen kirjoittaja suomentaa termit aina omaa työtään vastaavaksi. Toisaalta huomaan lukemieni kirjojen pohjalta, että Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa käytetään hieman eri sanastoa. Tätä työtä varten olen vain päättänyt valitsemaan termejä, joka vastaavat parhaiten tämän hetkistä ajatteluani. Omien oppilaideni kanssa joudumme kuitenkin toistuvasti palaamaan englanninkielisten termien pariin, sillä suomeksi sanat voidaan ymmärtää monella tavalla ja väärinkäsityksiä syntyy helposti. Toisaalta termien kielellinen muoto, mikä tahansa se onkaan, ei paljasta itse koettua muotoa. Vasta kokemuksen kautta termit saavat yhä syvenevän merkityksensä.

”Keho (Body) [korostus originaalissa] on se instrumentti, jossa ääni- ja liikeilmaisuus muodostuu” (Adrian, 2008, 8). Peggy Hackney (2000, 218) kuvailee millaisia asioita Labanin kehon määritelmä meille paljastaa: mikä liikkuu, kuinka sen osat ovat yhteydessä toisiinsa, mistä liike alkaa, kuinka liike kulkee kehossa, millaisia jännitteitä kannamme kehossa? Kannamme mukanaamme kehoasennetta tai -asentoa (posture), joka jokaiselle yksilölle tyypillinen. Käytämme eleitä (gesture) kehonosillamme. Liikkeemme alkavat aina jostakin pisteestä, ja liike säteilee aina toisiin kehonosiin tai jatkaa kulkuaan läpi kehon. Liike voi edetä aaltomaisesti, yhtäaikaaisesti, rinnakkain, keskustasta ulospäin tai ääreisosista

keskustaan päin, alakehosta kohti yläkehoa tai yläkehosta alaspäin, oikealta vasemmalle tai päinvastoin, diagonaalisesti tai varioiden.

Efortti eli liiketekijä (Effort) kertoo meille liikkeen laadusta; Kuinka keho liikkuu? Laban on jakanut kaiken liikkeen neljään eri liiketekijään: voima, virtaus, aika, tila. Jokainen näistä neljästä muodostaa janan, jonka ääripäistä löytyy liike-elementti kuten voimassa ne ovat voimakas – kevyt. Liiketekijät ovat joko vastustavia (condesending) tai myötäileviä (indulging). (Hackney 2000, 219-221) ASETELMASTA 1 on nähtävissä kaikki liiketekijät ja niiden erilaiset yhdistelmät. Laban (1980, 67-68) korostaa, että: ”Not all of these motion factors are always significant and according to their combination they produce particular shadings.”

Laban ja Carpenter yhdistivät liiketekijät eri ajattelutapoihin. Carpenter tunsu hyvin Jungin persoonallisuustyypit ja niihin liittyvän teorian. (Hayes 2008, 41) Nimenomaan persoonallisuustyypien yhdistäminen eforttitekijöiden kanssa on synnyttänyt LMA:n ja näyttelijäntyön välisen psykologisen yhteyden. Kokeilujen kautta Laban ja Carpenter yhdistivät voima -tekijän olevan yhteydessä havainnointiin ja aistimiseen (sensing), tilan ajatteluun (thinking), ajan intuitiivisyyteen (intuiting) ja virtauksen tuntemiseen (feeling). Nämä johtivat teoriaan liikkeen psykologiasta ja niiden avulla hyödynnetään liikelaatuja näyttelijäntyössä. (Mirodan 1997, 90-91)

Yleensä käytössä on useampi kuin yksi liiketekijä, mutta myös kaikkien neljän liiketekijän yhtäaikaista käyttöä on harvinaista. Liiketekijät ja niiden elementit vaihtelevat käytössämme volyymiltaan ja määrältään jatkuvasti. Ne liukuvat toisensa kanssa päällekkäin eikä mikään niistä sulje toistaan ulkopuolelle. Toisaalta jokaiselta ihmiseltä löytyvät itselle syntyneet liiketavat, mieluisimmat efortit. Näistä pystyy harjaantunut tarkkailija näkemään ihmisen persoonallisuustyypin hyvinkin nopeasti. Tätä taitoa käyttivät sekä Laban että Malmgren hämmästyttäen oppilaitaan lähes uskomattomalla tarkkanäköisyydellään. (Mirodan 1997, 176)

Kuten ASETELMASTA 1 ilmenee kahden liiketekijän yhdistelmästä syntyy *State* ja kolmen *Drive*. *State* kuvastaa siirtymiä ja välitiloja, kun taas *Drive* edustaa merkittävämpää toimintaa tai tapahtumaa. *State* on eräänlainen välitila, mutta Malmgrenin menetelmässä se on

yhdistettävässä hahmon persoonallisuustyyppiin. Kahden efortin yhdistelmä synnyttää kuusi *Statea*, joiden sisältä on löydettävissä neljä eri muotoa. (Adrian 2008, 141-142)

Drive kertoo toiminnasta, jolla on tiedostettu tai tiedostamaton päämäärä. Toiminnallinen *Drive* eli *Action Drive* syntyy kolmesta liiketekijästä, joista on jätetty pois virtaustekijä. Tällaiset liikkeet ovat käytännöllisiä teatterissa sillä niillä saadaan aikaan toimintaa. (Adrian 2008, 149-151)

EFORTTI

TEKIJÄT: voima / tila / aika / virtaus

ELEMENTIT: kevyt ↔ voimakas / epäsuora ↔ suora / pikainen ↔ pitkittyvä / sidottu ↔ vapaa

- Kevyt: antautuva/laajeneva tavoite voiman suhteen. Hienovarainen tai tarkka kosketus.
- Voimakas: vastustava/tiivistävä tavoite voiman suhteen. Oma vaikutuksen.
- Epäsuora: antautuva/laajeneva huomio tilaan. Joustava, moni-limittäinen fokus.
- Suora: vastustava/tiivistävä huomio tilaan. Kohti pistettä, tähdätty, suorasukainen.
- Pikainen: vastustava/tiivistävä päätös ajassa. Kipinän kaltainen, innostunut, kiirehtivä.
- Pitkittyvä: antautuva/laajeneva päätös ajassa. Verkkaisesti, sitkeästi, loputtomasti.
- Sidottu: vastustava/tiivistävä tunne tai jatkuvuus. Varovainen, hillitty, kontrolloitu.
- Vapaa: antautuva/laajeneva tunne tai jatkuvuus. Hillitön, kontrolloimaton, rajoittamaton.

STATET: kahden eforttitekijän yhdensuuruinen yhdistelmä

- Voima + Virtaus = *Dream State*: kevyt/vapaa, voimakas/vapaa, kevyt/sidottu, voimakas/sidottu
- Tila + Aika = *Awake State*: epäsuora/pitkittyvä, suora/pitkittyvä, epäsuora/pikainen, suora/pikainen
- Aika + Voima = *Rhythm State*: pitkittyvä/kevyt, pitkittyvä/voimakas, pikainen/kevyt, pikainen/voimakas
- Tila + Virtaus = *Remote State*: epäsuora/vapaa, epäsuora/sidottu, suora/vapaa, suora/sidottu
- Aika + Virtaus = *Mobile State*: pikainen/vapaa, pikainen/sidottu, pitkittyvä/vapaa, pitkittyvä/sidottu
- Voima + Tila = *Stabile State*: voimakas/suora, voimakas/epäsuora, kevyt/suora, kevyt/epäsuora

DRIVET: kolmen eforttitekijän yhdensuuruinen yhdistelmä

ACTION DRIVET: yhtäsuuruiset osat Tilaa, Voimaa ja Aikaa. *Vain Action Drivet ovat saaneet jokaiselle yhdistelmälle oman nimensä.*

- Voimakas Voima + Suora Tila + Pikainen Aika = *Punch Action Drive*
- Kevyt Voima + Suora Tila + Pikainen Aika = *Dab Action Drive*
- Voimakas Voima + Epäsuora Tila + Pikainen Aika = *Slash Action Drive*
- Kevyt Voima + Epäsuora Tila + Pikainen Aika = *Flick Action Drive*
- Voimakas Voima + Suora Tila + Pitkittyvä Aika = *Press Action Drive*
- Kevyt Voima + Suora Tila + Pitkittyvä Aika = *Glide Action Drive*
- Voimakas Voima + Epäsuora Tila + Pitkittyvä Aika = *Wring Action Drive*
- Kevyt Voima + Epäsuora Tila + Pitkittyvä Aika = *Float Action Drive*

TRANSFORMAATIO DRIVET:

- *Passion Drive* = Voima + Aika + Virtaus
- *Vision Drive* = Aika + Tila + Virtaus
- *Spell Drive* = Voima + Tila + Virtaus

ASETELMA 1. EFORTIT (ADRIAN 2002, 75) [Suom. T.E.] [*italics in original*]

Tilaa (Space) tutkaillaan Labanin kautta yhteisenä (general space) ja henkilökohtaisena. Tila vastaa kysymyksiin: kuinka laajalti henkilö käyttää kehoaan, minne liike menee, millaisia kehollisia vetoja liikkeessä tapahtuu ja millaisia kristallimuotoja liikkeestä paljastuu. Henkilökohtaista tilaa kutsutaan **kinesfääriksi**, joka liikkuu henkilön mukana tämä liikkeessä tilassa. Ihmisen tilallisuutta voidaan tarkastella sen mukaan, kuinka hän käyttää kinesfääriään. Toimiko keho lähellä keskustaansa, vai noin kyynärpään etäisyydellä vai aivan ääri rajoillaan. (Hackney 2000, 223)

Kuinka henkilö suhtautuu kinesfääriinsä ja kuinka tämä suhtautuminen paljastuu ulkopuoliselle? Liike on joko 1) **sentraalista** eli henkilön liike suuntautuu kehon keskustasta ulos ja sisäänpäin, 2) **perifeeristä** eli henkilön liikkeet kulkevat oman kinesfäärin ulkoreunoilla tai 3) **transversaalia** eli liikkeet kulkevat tilaa halkoen ja pyyhkien. Kehoa käytetään kinesfäärin sisällä eri **tasoissa** (ala-, keski- ja ylätaso), **ulottuvuuksissa** (ylös, alas, eteen, taakse, oikealle, vasemmalle). **Planes** eli **kaksiulotteiset tasot** jakavat kehonkäytön tilallisuuden ovi-, pöytä- ja ratastasoille. (Hackney 2000, 223-227)

Kinesfäärin mahdollisuudet ilmenevät kristallimaisissa muodoissa. Hayes (2008, 26-27) selventää kehon suhdetta kristallimuotoon seuraavasti: ”Labanin mallin mukaan ihminen seisoo teoreettisesti monisivuisen geometrisen kuvion sisällä” [Suom. T.E.]. Näitä kristallimuotoja ovat muun muassa **oktahedroni** eli kahdeksanpinnakas, sekä **ikosaedri** eli kaksikymmenpinnakas. Pinnakkaiden sisälle Laban kehitti liikeasteikkoja, joita pidetään muusikkojen skaalajarjoitusten vastineina. Erilaisia asteikkoja ovat: 1) akseliasteikko, 2) kehäasteikko ja 3) primääriasteikko. (Newlove & Dalby 2004, 27, 47-111)

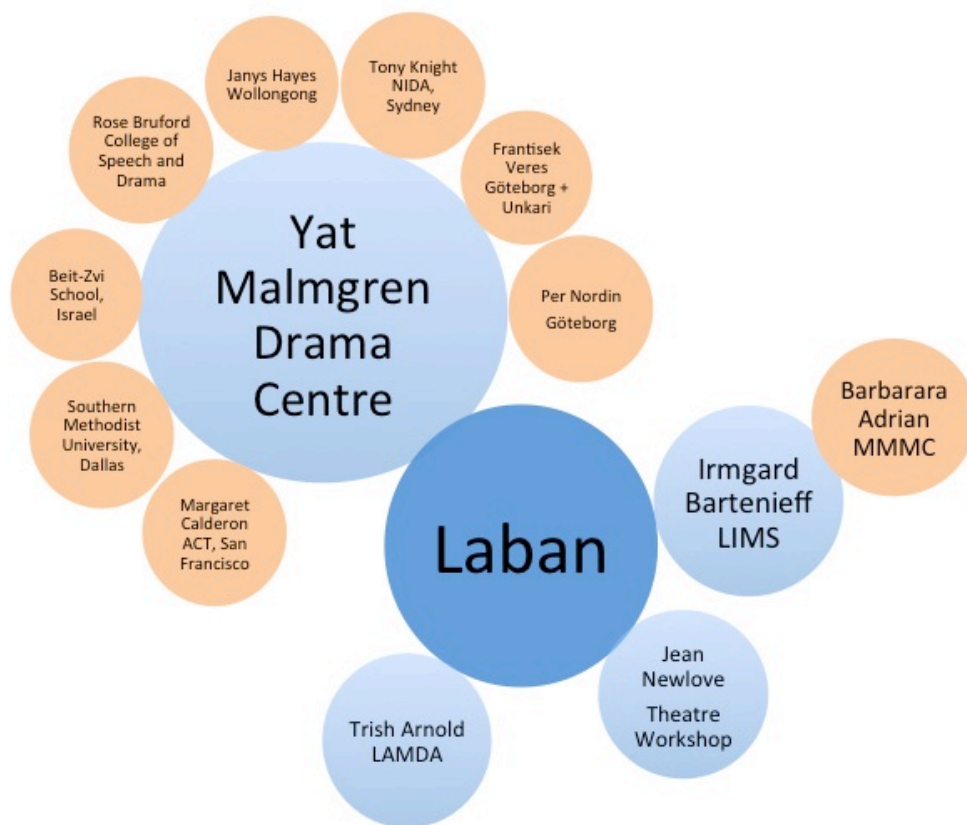
Muoto (Shape) kertoo, siitä mitä me olemme muille: ”**Shape** is the link between body and Space, because it reflects and projects our inner conditions to the outside world”. (Adrian 2008, 28) Perusmuotoja löytyy kolme: 1) **pin**, joka on yksiulotteinen suora, ojentunut ja kapea muoto, kuin kynä 2) **wall**, seinämäinen, kulmikas, litteä ja levät kaksiulotteinen muoto, sekä 3) **ball**, kolmiulotteinen, pyöreä, kaareva ja kiertynyt pallomuoto. Omassa kinesfäärissä keho voi näiden lisäksi omaksua myös spiraalimaisen korkkiruuvi muodon (**screw**) ja kolmiomaisen pyramidin (**pyramid**). (Hackney 2000, 221-222) Nämä muodot muuntautuvat eri tavoin: A) Ulospäin suuntautuva (directional) liike voi olla kaarevaa (arclike) tai suoraviivaista (spokelike). Nämä liikkeet voivat synnyttää tehtäväorientoitunutta, esimerkiksi työssä käytettävää liikettä. B) Muovaavaa (carving) liikettä tuottaessaan keho on

voimakkaassa suhteessa ympäristöönsä esimerkiksi halatessaan. C) Pysyessään jatkuvassa liikkeessä keho on *shape-flowssa*. Tämän perusmuotona on hengityksen synnyttämä vähäinen liike, joka toimii perustana kaikelle liikkumiselle. *Shape-flowssa* tapahtuu jatkuvaa kehonosien ja keskinäisten suhteiden vuorovaikutusta ja henkilö aistii itseään ja oloaan, eikä ole niinkään suhteessa ulkoiseen. (Adrian 2008, 89)

Relationship. Asioiden linkittyminen toisiinsa liittää LMA:n yhä tiiviimmin teatterillisen esitystavan keskiöön, sillä näyttelijä työskentelee suhteessa hahmoonsa, joka on suhteessa tekstiin, muihin näyttelijöihin, yleisöön, esityspaikkaan. Ilman näitä suhteita ja niiden vuorovaikutusta ei tarina siirtyisi eteenpäin näyttämöltä yleisölle. Mitä tiedostavampi ja taitavampi näyttelijä on erilaisten yhteyksien suhteen, sitä helpommin hän pystyy artikuloimaan niitä kehollaan avaten yleisölle tarinaa myös tällä tasolla. (Adrian 2002, 82)

3.3. Labanin liikeanalyysin levinneisyys näyttelijäntyön koulutuksessa

Näen historiallisen kehityksen kulkevan pisaramaisesti Labanista ulospäin, jossa Labanin pisarassa ovat kiinni hänet tunteneet ja häneltä suoraan tietoa hakeneet. Nämä läheiset ovat perustaneet mahdollisesti koulun sekä kehittäneet Labanin teorioista menetelmän tai systeemin. Näiden koulujen opiskelijat taas ovat perustaneet omia koulujaan tai siirtyneet jo olemassa olevaan oppilaitokseen ja vieneet menetelmiä kohti omia näkemyksiään, samalla rikastuttaen ja levittäen LMA:n alkuperäisiä merkityksiä. Labaniin yhdistyvien pisaroiden oppilaitoksista pulppuaa ulos yhä edelleen opettamisesta kiinnostuneita tekijöitä, joten ulkoisia pisaroita syntyy ajan kuluessa yhä enemmän.



KUVIO 1. YKSI NÄKEMYS LABANIN TEORIAN ETENEMISESTÄ TEATTERIMAAILMAAN.

Käytössäni olevasta tutkimusmateriaalista hahmottuu KUVION 1 kaltainen tulos. Yat Malmgrenin ja Drama Centren pisarasta muodostuu omasta mielestäni merkittävin yhteys Labaniin. Yat Malmgren kehitti suoraan Labanin ja William Carpenterin yhteistyöstä oman menetelmänsä. Vladimir Mirodanin (1997, 12, 192) mukaan Malmgren perusti Christopher Fettesin kanssa Drama Centre –koulun Lontooseen. Malmgrenin oppilaiden lista on täynnä tähtinäyttelijöitä kuten: Bob Hoskins, Pierce Brosnan, Simon Callow, Adrian Noble. O’Connor (2001, 51) ja Mirodan (1997, 192-193) kuvaavat teksteissään Malmgrenin menetelmän levittäytymistä ympäri maailman. Nämä oppilaitokset näkyvät KUVIOSSA 1 Malmgrenin pisaraan liittyneinä oransseina yksiköinä. Huomioitavaa on, että lähteiden vanhuudesta johtuen tilanne eri oppilaitoksissa saattaa olla tänä päivänä hyvinkin erilainen.

Malmgrenin oppilaista osa käyttää opetuksessaan metodia hyvinkin alkuperäisessä kontekstissa, kuten Vladimir Mirodan, joka jatkaa Malmgrenin opetusta Drama Centressä toimien samalla koulun johtajana. Samoin opettaa Margaret Calderon, Malmgrenin entinen

assistentti, San Franciscossa. Göteborgilaisen naamiotaiteilija Thorbjörn Ahlströmin (2011) kertoman mukaan Göteborgin yliopiston musiikki ja draama -linjan entinen rehtori Frantisek Veres oli myös Drama Centren entinen oppilas. Per Nordin taas jatkaa Göteborgissa Vereksen jälkeen opettaen Malmgrenin menetelmää. Nordin myös kirjoittaa parhaillaan Malmgrenista. Robin Barston lanseerasi Malmgrenin menetelmän Dallasiin 1970-luvulla. Hänen intensiivisen kurssinsa pituus rajattiin vuoden mittaiseksi ja hän sovelsikin menetelmää lähtien liikkeelle ulkoisesta ja kulkien kohti sisäistä, kun Malmgrenin menetelmä etenee täysin päinvastoin. (Mirodan 1997, 192-194)

Labanin liikeanalyysi ja Malmgrenin menetelmä ovat levinneet laajalle näyttelijäntäytökoulutusmaailmaan myös Yhdysvalloissa. David Bridel (2011) kirjoittaa tammikuun numerossa American Theatre lehdessä fyysisestä teatterista Yhdysvalloissa.

Though Laban himself worked primarily in the field of dance many of his students found that his articulated principles could be of tremendous value to the actor. Yat Malmgren, of the Drama Centre in London and American Conservatory Theater in San Francisco, and Trish Arnold, legendary British movement teacher and longtime collaborator with Kristin Linklater at the Massachusetts-based Shakespeare & Company, are two of the most influential theatre practitioners to work with Laban's methods in the U.S. Laban Movement Analysis, or LMA, an interpretative system that separates the essentials of movement into component parts, is in certain ways akin to Lecoq's studies of movement and plasticity as they relate to space and rhythm.

(Briedel 2011)

Briedel näkee Labanin selkeästi artikuloidun liikeanalyysiin systeeminä, jolla on annettavaa näyttelijäntäytölle. Hänen mukaansa merkittävimmät Labanin teorian soveltajat Amerikassa ovat American Conservatory Theater San Franciscossa ja Trish Arnold, joka on työskennellyt Massachusettsin Shakespeare & Company:ssa.

4. Liikeanalyysi näyttelijäntyössä

4.1. Yat Malmgren ja liikkeen psykologia

Yat Malmgrenin (1916-2002) kehittämällä metodia kutsutaan monella nimellä: ”Yat” technique, Malmgren’s technique, The Malmgren Method, Character Analysis. Vladimir Mirodan (1997) kutsuu sitä nimellä: The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis. Hayes (2008) taas kutsuu tekniikkaa Malmgrenin antamalla nimellä Character Analysis, mutta haluaa antaa enemmän painoa itse sen kehittäjälle. Hänen väitöskirjansa otsikossa hän kutsuu menetelmää Yat Malmgren’s Actor Training techniqueksi. Itse kutsun sitä tällä hetkellä yleisesti Malmgrenin menetelmäksi.

Yat Malmgrenin opetuksen syvin olemus liittyy kehon ilmaisevuuteen. Christopher Fettes ilmaisee asian näin:

His theory implies that creative expression is not dependent on gaining control over an essentially alien medium, since the medium of expression is the body itself. Also, everybody is potentially a creative artist provided those qualities that serve an expressive purpose are first raised to consciousness and the systematically developed.
(Fettes 1989, 76-77)

Menetelmässä työskennellään kehon kautta ja työn tavoitteena on muodonmuutos. Janys Hayes (2008, 15) ilmaisee muutokseen sisältyvän kehollisuuden lisäksi myös puheen, äänenkäytön ja ajattelun muuttumisen. Myös oman opetukseni keskiössä on muuntautuminen, mutta olen enimmäkseen vielä kiinni pelkässä kehollisessa muuntautumisessa. Toisaalta muistutan oppilaita jatkuvasti huomioimaan, millaisia persoonallisuuden liittyviä ajatuksia erilaiset liikelaatuyhdistelmät heissä synnyttävät. Hayesin (2008,15) mukaan Malmgrenin tekniikassa tulee esiintyvän taitelijan ymmärtää näytelmäteksti syvällisesti muuttuakseen näyttelijästä näytelmän hahmoksi. Puhetta ja tekstiä lähestytään kuitenkin voimakkaasti kehon ja fyysisyyden kautta.

Hayesin (2008, 43-44) mukaan Malmgren opetti aluksi liiketunteja näyttelijöille, mutta siirtyi pian kokeilemaan Labanilta saamien liuskojen pohjalta liikkeen psykologiaa (*Movement Psychology*). Näille ensimmäisille tunneille valikoitui joukko merkittäviä näyttelijöitä kuten Peter Brook, Tony Richardson, Sean Connery, Harold Lang, Diane Cilento, Fenella Fielding

ja Anthony Hopkins. (Mirodan 1997, 25) Malmgren siis kehitti metodiaan opetuksen kautta ja oppilaiden avustuksella. Samoin toimi Laban Mooren & Yamamoton (1988, 183) mukaan: ”Laban also used teaching to help develop ideas, experimenting in the classroom with whatever problem was occupying him at the time”. Kohdatessaan ongelmia teorian kehittelyssä, Laban ja Malmgren kokosivat oppilaat ympärilleen voidakseen opetuksen kautta löytää ratkaisuja. Juuri näin opettaminen toimii myös omalla kohdallani. Oppilailta saan uusia ideoita ja heidän kauttaan ymmärrykseni liikeanalyysistä syvenee.

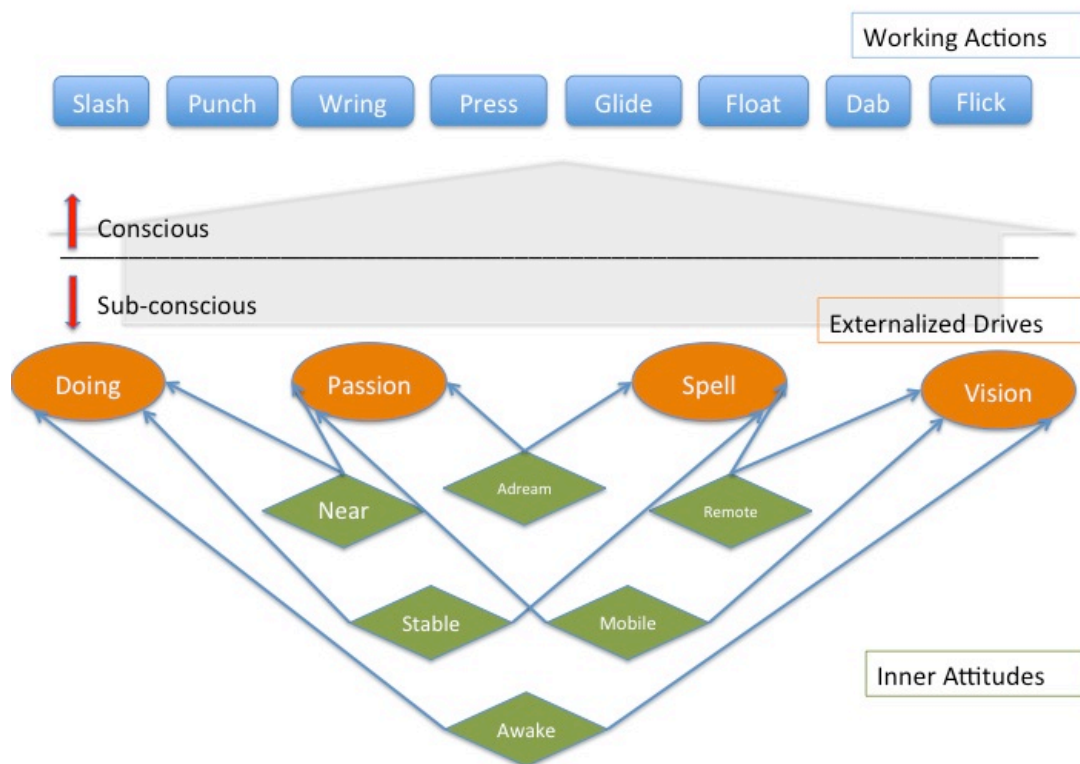
Malmgrenin tekniikassa yhdistyvät paitsi Labanin ja Carpenterin ajatukset liikkeen psykologiasta myös Stanislavskin näkemykset näyttelijäntyöstä, joita hän muunsi ja hyödynsi oman lähestymistapansa mukaan. Stanislavskilta hän omaksui lähinnä käsitteet pyrkimykset – *objectives* ja toiminnot – *actions*. Labanin liikeanalyysistä Malmgren käyttää eniten eforttitekijöitä. Malmgren itse oli toiminut ammattitanssijana, jota kiinnosti aina näyttelemisen, niinpä hänen opetukseensa kuuluivat myös liiketunnit ja aamut alkoivat usein lattialta balettimaalimasta peräisin olevilla lattiatankoharjoituksilla. (Mirodan 1997, 184)

Yat Malmgren ei ole julkaissut itse mitään, mutta Vladimir Mirodanin (1997, 16-17) mukaan hän tallensi opetustaan kirjaan, jota yleisesti kutsutaan nimellä the ”Book”.

The “Book” has been the basis of Mr. Malmgren’s classes at the Drama Centre and elsewhere, where successive generations of students have set down its contents from his ‘commented dictation’. It’s main function is to list crucial concepts developed by Laban in the last years of his life and bequeathed to Yat Malmgren in the form of succinct notes and definitions.

(Mirodan 1997, 16-17)

Paitsi, että ”Kirjasta” löytyvät Labanin Malmgrenille testamenttaamat ajatukset ja konseptit, löytyvät siitä myös Malmgrenin omat lisäykset ja kehitelmät aiheesta. Mirodan on liittännyt väitöskirjaansa (1997) kopion tästä ”Kirjasta”.



KUVIO 2. MALMGRENIN MENETELMÄN EFORTTEIHIN LIITTYVÄ YKSINKERTAISTETTU HAVAINNOLLISTUS OMAN NÄKEMYKSENI MUKAAN.

Malmgrenin menetelmässä liiketekijöiden erilaiset yhdistelmät synnyttävät rakenteita hahmojen sisään, mitkä ovat sekä psyykkisiä että fyysisiä. KUVIO 2 paljastaa kolme tärkeää määrettä: *Externalized Drives*, *Inner Attitudes*, *Working Actions*. Kuvioista voi lukea osittain myös näiden suhteista toisiinsa sekä edustuksesta hahmossa. Vaikka nimet tuntuvat hankalilta erityisesti ei englanninkielisessä ympäristössä, täytyy pitää mielessä, että jokainen termi muodostuu kahdesta tai kolmesta eforttitekijästä. Esimerkiksi *Passion* on yhdistelmä voimaa, aikaa ja virtausta. *Awake* taas yhdistää ajan ja tilan. *Working Actionit* taas valikoituvat lähemmäksi jokaisen eforttitekijän jompaakumpaa ääripäätä eli *Press* syntyy ajan hitaasta osasta ja voiman voimakkaasta osasta sekä tilan suorudesta. (Laban 1980, 116-119)

KUVION 2 pohjalla ovat *Inner Attitudes*, jotka toimivat hahmon syvimpänä perustana. Niistä aloitetaan roolin rakentaminen Malmgrenin menetelmässä. Keskellä olevat *Externalized Drives* ovat hahmon sisäisiä pyrkimyksiä, jotka antavat energian *Working Actioneille*. *Working Actionit* ilmenevät tekoina ja toimintoina, ja yleisö ymmärtää ne tiedostettuna toimintana. KUVION 2 alaosat (*Externalized Drives* ja *Inner Attitudes*) taas ilmenevät

yleisölle liikekielenä, jotka yleisö tulkitsee näytelmähenkilön tiedostamattomiksi eleiksi. Mirodan (1997, 120)

Malmgrenin näyttelijäntekniikassa lähdetään liikkeelle tekstin analysoimisesta. Henkilöhahmolta etsitään tekstistä niin sanottu **super objektive** eli hahmon ylin motivoiva voima, hahmon *inner essence*. Tällä ytimellä Malmgren tarkoittaa koko hahmon elämää motivoivaa voimaa, joka voi olla vaikka: ”muuttaa maailma oman ideaalin mukaiseksi”. (Mirodan 1997, 53) Tämä voima toimii samalla kaikkia hahmon motivaatioita ohjaavana motivaationa.

Hahmon ego sisältää tietyn määrän energiaa, joka on sama kuin tahdonvoima. Hahmolla on tarve toimia, tarve suunnata energiaa oman persoonallisuustyyppinsä kautta. Ajatteleva tyyppi suuntaa energiaansa ajatteluun, aistiva aistimiseen. Energia liikkuu joko hahmosta ulospäin kohti ulkoista maailmaa tai ulkoisesta sisäänpäin. Hahmo joko levittäytyy ja laajenee tilaan tai sulkeutuu sisään keräten energiaa. Energian suunta vaihtelee liikkeen tavoin. Voidakseen avautua täytyy ensin sulkeutua. Tämä energia kuvastuu hahmon sisäisessä asenteessa. (Mirodan 1997, 75-78)

Inner Attitude – sisäinen asenne. Ylin motivoiva voima – *inner essence* sytyttää hahmon psykologisen energian, joka Malmgrenin systeemissä yhdistyy LMA:n sisäisiin asenteisiin – *Inner Attitudes*. Malmgrenilla nämä muodostavat suoraan persoonallisuustyyppin. Ne syntyvät kahden liike-elementin yhdistelmästä, jotka liikeanalyysissä vastaavat termiä *State*. Mirodan (1997, 64) kirjoittaa, että roolin rakentamisen alkuvaiheessa tulee näyttelijän päättää hahmonsensa *Inner Attitude* ja määrittellä näin minkä tyyppinen hahmo on peruspersoonaltaan. Vaihtoehtoja näyttelijällä on kuusi:

- aistiva/ajatteleva tyyppi on Stable
- intuitiivinen/tunteellinen tyyppi on Mobile
- aistiva/intuitiivinen tyyppi on Near
- ajatteleva/tunteellinen tyyppi on Remote
- aistiva/tunteellinen tyyppi on Adream

- ajatteleva/intuitiivinen tyyppi on Awake

Näyttelijäntyössä nämä persoonallisuustyypit näyttäytyvät ulospäin varjoliikkeinä eli liikkeinä, joita katsoja kuvittelee tiedostamattomiksi eleiksi tai hallitsemattomiksi liikeimpulsseiksi. *Inner Attitude* on kuin väreilevää energiaa hahmon sisällä, joka määrittelee sen tapaa reagoida ulkoiseen. Katsoessamme hahmoa ulkoapäin, voimme nähdä sen sisäisyyttä rytmin, kehollisen asennon sekä varjoliikkeiden kautta. (Mirodan 1997, 64, 119) (Hayes 2008, 51-52)

Omassa opetuksessani esittelen *Statet* vasta *Working Actioneiden* jälkeen, minkä vuoksi ehdimme työstää niitä vain melko pinnallisesti. Nopeasti olemme huomanneet, että nämä kahden liiketekijän yhdistelmät ja niiden kanssa improvisoinnit, synnyttävät tunnistettavia tyyppejä. Tunneille syntyy iloa, kun oppilaat huudahtelevat: ”Tuohan on entinen työkaverini tai tuon minä tunnen koulusta!” Eräs oma yritykseni yhdistää virtausta ja tilaa *Remote Stateksi* sai kommentin: ”aivan kuin himokas kansakoulunopettaja!”

Mirodan (1997, 176) kuvaili, kuinka Malmgren luokitteli oppilaiden persoonallisuuksia erilaisten fyysisten ilmentymien, tiedostamattomien eleiden, asentojen ja puhetapojen kautta. Hän havaitsi, kuinka erilaiset *Inner Attitudet* synnyttävät eri näköisiä kehollisia olemisen muotoja, kuten *Near* leveyttä ja *Awake* pituutta:

He knows in his bones that Near creates width, like sitting astride a motorbike; that Awake elongates the kinesphere and makes it flexible, like a tall red; that Mobile floats, buffeted like a leaf in the wind. Such principles, as well as observations of Shadow Moves, postures and patterns of speech, allow him to ‘read’ the physical life of his students, sometimes with astonishing results.

(Mirodan 1997, 176)

Ensimmäisen vuosikurssin aikana jokaisen opiskelijan tuli suunnitella ainakin kaksitoista monologia käyttäen jokaista *Inner Attitudea*. Näin näyttelijät saavat sisäisen kokemuksen jokaisesta tyypestä ja pystyvät käyttämään mitä tahansa niistä tarvittaessa. Toisaalta Malmgren vaati, että oppilaat myös tiedostavat omat luontaiset tyyppinsä ja oppivat, mitkä ovat heidän vahvuuksiaan ja heikkouksiaan.

Externalized Drive – ulkoistettu pyrkimys. Nimensä mukaisesti *Drive* tarkoittaa pyrkimystä, liikkeellistä energiaa. Externalized eli ulkoistettu tarkoittaa, että pyrkimys näkyy ulospäin, se on selvästi havaittavissa. Carpenterin mukaan (Mirodan 1997, 528) nämä

ulkoistetut pyrkimykset ovat kahden *Inner Attituden* fuusioita, kuten KUVIOSTA 2 on nähtävissä. Saman ajatuksen kautta ne ovat myös *Inner Attitudien* synnyttämiä. *Externalized Drivet* ovat:

DOING (ponnisteleva/reagoiva)

PASSION (rakentava/tuhoava)

SPELL (dominoiva/luovuttava)

VISION (ideat/ongelmat)

Jokainen näistä rakentuu kolmesta liiketekijästä. Ne ovat linkkejä hahmon sisäisen maailman ja ulkoisen välillä, mutta hahmolla ne syntyvät ennen *Inner Attidueja*. Ulkoistettu pyrkimys voi suoraan synnyttää toiminnallisia tapahtumia kuten *Action Driveja* tai Malmgrenin mukaan *Working Actioneja*. (Hayes 2008, 54) (Mirodan 1997, 527)

Mirodan (1997, 526-527) käyttää Shakespearin Hamletin henkilöahmoja esimerkkeinään: Polonius on tekijä (DOING). Hän on kiireinen mies, joka ongelman kohdatessaan ensin reagoi ja sitten toimii. Hänen tyttärensä Ofelia taas on kasvanut ylihuolehtivan isänsä otteessa, mikä on vaikuttanut hänen kykyynsä ajatella ja tehdä päätöksiä. Hän yrittää rakentaa rakkaussuhteita, mutta lopulta tuhoaa itsensä. Ofelia on siis yhtä kuin PASSION. Fortinbras toisaalta ensin antautuu ja hyväksyy tosiasiat (yhteiskunnallinen konflikti, joka vie häneltä vallan), eikä heti reagoi asioihin tunteella. Myöhemmin hän kuin lumooa Tanskan oikeuslaitoksen ja nojaa täyteen poliittiseen ja moraaliseen voimaansa. Fortinbras lumooa Tanskan ylimystön ja päätyy dominoimaan alistuvaa kansaa. Hänen *Externalized drive*:nsä on SPELL. Hamletissa taas ihailemme hänen charmiaan ja haavoittuvuuttaan, mutta meitä turhauttaa hänen kyvyttömyytensä toimia, hänen puutteensa tekemisessä (DOING). Hamlet on visionääri (VISION), joka tutkii ongelmia jokaiselta suunnalta. Toisinaan hän saa idean, muttei kykene toimimaan sen pohjalta, vaan kehittää siitä uusia ideoita.

Malmgren koki, että ulkoistetut pyrkimykset toimivat ainoastaan hyvien mielikuvien kautta. (Mirodan 1997, 532) DOING tyyppi voisi ajatella puskutraktoria mielikuvanaan. Oppilaille on myös avuksi tunnistaa omat tyyppinsä voidakseen helpottaa omaa tietään vaikean uran

pyörteissä. Itselleni ripaus lisää DOING –mentaliteettia ei olisi lainkaan pahitteeksi. Malmgrenin tulkinnan mukaan armeijassa opetettiin sotilaat huutamaan yhtä aikaa näiden pistäessään aseensa säkin läpi. Näin saatiin esiin nousseet tunteet käännettyä tekoon eli huutoon, sokeaan tekemiseen. (Mirodan 1997, 532)

Working Actions. Työskentely liikkeet ovat hahmon toimintaa ja puhetta ulkoisen maailman ja muiden hahmojen kanssa. Laban ajatteli, että hahmon sisäinen asenne vastaa hahmon ulkoista toimintaa. Malmgren taas halusi nähdä, että hahmon sisäisyys on se ydin, jota hahmo yrittää piilottaa. Hänen mukaansa hahmo yrittää toiminnallaan ja toiminnallisilla liikkeillä peittää oikeita motiivejaan. Yleisölle *Working Actionit* näyttäytyvät tiedostettuina liikkeinä ja *Inner Attitudet* tiedostamattomina. (Mirodan 1997, 109-111, 264-266)

Working Actionit vastaavat LMA:n *Action Driveja* eli ne ovat: press, punch, slash, wring, float, glide, flick ja dab. ASETELMA 1 sivulla 10 näyttää, mitkä liiketekijät vaikuttavat missäkin actionissa. Heti kun omilla kursseillani oppilaat ovat saaneet käsityksen voimasta, virtauksesta, ajasta ja tilasta, siirrymme näihin *Working Actioneihin*. Näiden oppiminen on mielestäni helpompaa kuin sisäisten rakenteiden oppiminen, sillä näillä saa aikaan konkreettisesti ympäristöön vaikuttavia liikkeitä.

Hayes (2008, 139-166) jaottelee Malmgrenin menetelmän kuusiportaiseksi prosessiksi. 1) Odotukset. Opiskelijat ovat täynnä erilaisia odotuksia siitä, mitä näyttelemisen on. Ensimmäinen askel on purkaa turhat mystifioinnit ja epämääräiset käsitykset näyttelemisen opiskelusta. 2) Liiketekijät ja elementit. Hayes, Malmgren ja minä aloitamme liikeanalyysiin perehtymisen eforttitekijöiden opiskelulla. 3) *Inner Attitudes*. Seuraavassa vaiheessa tulevat esiin hahmojen sisäinen psykologia ja kuusi tyyppiä aivan kuten KAAVIOSSA 2. 4) Katsomisen kohteena oleminen. Opiskelijat kehittävät hahmoja ja esittävät kohtauksia toisille opiskelijoille. Samalla he oppivat olemaan katsottavana ja rakentavat suhteen tilaan ja katsojiin. Vastavuoroisesti harjoitustöiden katsominen kehittää samaa taitoa. 5) Aistimusten kautta muuntautumisen alkeet. Tässä vaiheessa ajatuksena on, että näyttelijä oppii tiedostamaan psyko-fyysiset tapahtumat, jotka rakentavat henkilöhahmon yleisölle. Tämä vaatii herkkyyttä havaita pieniä eroja hengityksessä, itselle ominaisissa kehollisissa asennoissa ja emootioissa. 6) Itse-reflektioiva näyttelijä: *Externalized Drives* ja *Action Attitudes*. Lopuksi menetelmässä otetaan huomioon, ettei teksti välity katsomolle ilman tilannetta. Tilanne syntyy tapahtumista ja hahmon kaikkien puolien huomioimisesta. Se

kuinka sisäiset asenteet käyttäytyvät suhteessa ulkoisiin, on hyvin monimutkainen konsepti myös Yat Malmgrenin mielestä. Ulkoiset eleet voivat olla vaikka kulmakarvan nosto tai jalan kierto, mutta näyttämöllä ne kertovat aina jotain hahmon sisäisestä minästä. (Hayes 2008, 139-172)

Erityisesti kohdan kuusi suhteiden kuvailu karkaa vielä omaa ymmärrystäni, koska en ole päässyt kokemaan tämän kaltaista työskentelyä. Toivottavasti saan tulevaisuudessa mahdollisuuden tekemisen kautta saavuttaa syvemmän käsityksen näiden elementtien ilmentymistä.

4.2. Muista liikeanalyysin sovelluksista

Janys Hayes aloitti opinnot Drama Centressä vuonna 1979. Hän on kotoisin Australiasta, jossa hän on yksi tärkeimmistä Malmgrenin menetelmän opettajista. Tällä hetkellä hän työskentelee Wollongongin yliopistossa opettajana ja luennoitsijana. Väitöskirjassaan (2008) Hayes pohtii fenomenologisen menetelmän kautta: millä tavoin Malmgrenin näyttelijätyön koulutusmenetelmä vaikuttaa esiintyvän kehon ymmärtämiseen? (Hayes 2008, 4-5)

Janys Hayes soveltaa Malmgrenin tekniikkaa painottaen tekniikan fyysistä puolta. Jos Malmgren pyrki opetuksellaan luomaan realistista näyttelemistä, niin Hayes pyrkii kohti holistista näyttelijäntyötä. Hän kokee opettavansa dialogissa oppilaidensa kanssa ja yhdessä he synnyttävät uutta tietoa ja uusia esitysmuotoja. Eräs tärkeä painopiste opetuksessa on yleisössä. Kuinka aika, tila, virtaus ja voima kommunikoivat? Kurssitoverien suoritusten analysoimien tuottaa katsomisen tapaa, joka ei sisällä oikeaa ja väärää tai mitään absoluuttista. (Hayes 2008, 14, 137)

Barbara Adrian lähestyy Labanin teoriaa monipuolisesti ja laajasti. Hänen opetuksessaan näkyy voimakkaasti New Yorkissa sijaitsevan Laban/Bartenieff Institute for Movement Studies –koulutusohjelman filosofia sekä Adrianin näyttelijätaustansa. Turhauduttuaan puheen, äänenkäytön ja liikkeen eriytyneeseen opetustapaan näyttelijäntyönkoulutusohjelmissa, hän päätyi kehittämään opetustapaa, joka yhdistää kaiken yhdeksi kokonaisuudeksi. Näin ajatteli myös Laban (1975, 87): ”One must always remember that all sound productions, such as speaking, singing and shouting, spring from physical actions, or in other words from movements.”

Adrianin (2008) tavoitteet LMA:n käytöstä näyttelijäntyössä ovat selkeät: autaa näyttelijöitä 1) oppimaan ja ymmärtämään, mitä viestejä he lähettävät liikkeellään ja puheellaan, 2) tunnistamaan omat liikekuvionsa, tyylinsä, tapansa ja maneerinsa ja kuinka tämän voi hyödyntää lisäämällä uusien ilmaisevien tapojen valikoimaa, 3) kehittämään yhtäaikaaisesti käytännöllisiä taitojaan ja ilmaisumahdollisuuksiaan äänessä, puheessa ja liikkeessä. Adrianin (2002, 73) mukaan LMA:n avulla näyttelijä pystyy valitsemaan liikkumisensa hyvin tarkasti optimoiden hahmon kyvyn välittää näytelmän tilanteen ja sanoman.

Käytännön harjoituksia ja kurssirakenteita tarjoavassa kirjassaan *Actor Training The Laban Way: An Integrated Approach to Voice, Speech, and Movement* (2008) Adrian lähtee liikkeelle hengityksellä. Paitsi, että hengitys on toiminnallista, on se myös ilmaisullista. Se, kuinka hengitystä käytetään, säteilee liikekieleemme ja ääneemme. Hengityksen virta tarjoaa meille tuen, jonka hyödyntämättä jättäminen tukahduttaa ilmaisuvoimaamme. Harjoitusten kautta on mahdollista purkaa fyysisten ja psyykkisten ongelmien muodostamia tehottomia hengitystapoja sekä kehittää uusia prosesseja hengityksen käytön monipuolistamiseksi. (Adrian 2008, 23-30)

Toiseksi työalueeksi Adrian ottaa näyttelijän kehollisen kunnon, jolla hän tarkoittaa kehoa tukevien sisäisten lihasten harjoittamista. Tähän perusteet Adrian löytää koulutuksensa kautta Bartenieff Fundamentalsista. Bartenieffin perustana on yhdeksän periaatetta: ”*Breath Support, Core Support, Spatial Intent, Weight Shift, Dynamic Alignment, Initiation and Sequencing, Developmental Patterning, Rotary Factor, ja Effort Intent.*

Äänenkäytöllisesti Adrian kuljettaa oppijan hengityksen kautta resonansseihin ja puheen muodon tarkastelusta kohti fyysistä ja äänellistä kinesfääriä. Rytmiset harjoitukset johdattavat oppilaan vihdoinkin laadullisiin eforttitekijöihin, jotka mielestäni ovat myös Barbara Adrianin opetuksen keskiössä. Adrian korostaakin, että samat laadut, joita alun perin käytettiin liikkeessä, toimivat myös puheessa ja äänenkäytössä. Näyttelijä voi esimerkiksi puheellaan korostaa hahmoaan käyttämällä yhteneväisiä laatuja liikkeessä ja puheessa. Hän voi myös valita toisin ja käyttää vastakkaisia puheenlaatuja suhteessa liikkeeseen. LMA:n tarkoitus on stimuloida näyttelijän mielikuvitusta, antaa tilaa metaforille, ja yhdistää näyttelijän omat impulssit voimavaraksi. (Adrian 2002, 73-77) (Adrian 2008, 71-121)

Adrian huomioi myös kehollisten muotojen suhteen henkilön luonteeseen. Tarkoittaen, että perusmuodot kuten pallo, kynä ja seinä tyyppinen oleminen korreloi persoonan kanssa. Adrianin (2002, 78) mukaan:

Esimerkiksi näyttelijä, joka kokeilee Muotoa voi tulla johtopäätökseen, että pallomainen muoto edustaa parhaiten hahmoa, jolla on taipumus elää sulkeutuneessa maailmassa päästään hyvin vähän sisään tai ulos.

[Suom. T.E.]

Hahmoa, joka ajattelee selkeästi ja kirkkaasti voisi parhaiten edustaa kynämäinen pysty muoto. Tämä saattaisi johdatella myös kohti sotilaallista tai korkea statuksista hahmoa. Hahmojen muodosta voitaisiin edetä kohti hienovaraisempaa muotojen muuntumista ja liikeratatyylejä, joka kertovat esimerkiksi hahmon halusta kommunikoida tai olla kommunikoimatta. (Adrian 2002, 77-78)

Liiketekijöitä ja niiden yhdistelmiä Adrian käy läpi antaen värikkäitä ja innostavia esimerkkejä. Esimerkiksi tila -eforttia voidaan sisäistää seuraavalla harjoituksella:

...imagine that you have walked into a fabulous penthouse apartment for the first time. Deeply impressed, you scan the environment, which means you are attending to the space *indirectly*. Then, after a bit, you start to focus on specifics of the architecture and decorative features one by one. Now your attention to the space is *direct*, because you are pinpointing your attention on one specific item at a time.

(Adrian 2008, 118-119) [kursivointi originaalissa]

Adrian toimii teatteritaiteen dosenttina New Yorkissa Marymount Manhattan Collegessa, jossa hän opettaa ääntä, puhetta ja liikettä näyttelijöille. Adrian kokee, että hänen opetussysteeminsä on osittain syntynyt yhdessä opiskelijoiden kanssa. Hän myös valmentaa näyttelijöitä tv-, elokuva- ja teatterirooleja varten.

4.3. Oma lähestymistapani teorian ja käytännön pohjalta

Oma lähestymistapani teatterin opetusta kohtaan juontaa juurensa vahvasta tanssitaustastani ja työskentelystäni fyysisen teatterin ja naamioteatterin parissa. Ensimmäiset opetuskokemukseni Labanin liikeanalyysin kautta tapahtuivat teattereissa. Harjoitellessamme Teatteri Metamorfoosin ensimmäistä näytelmää *Lost Persons Area* (2006) pidimme toisillemme tekniikkatunteja. Meitä oli neljä näyttelijää, joista kaksi Soile Mäkelä ja Davide Giovanzana toimivat myös ohjaajina ja opettajina. Mäkelän opettaessa naamionäyttelemisen

perusteita tuli mieleeni usein Labanin liikeanalyysi. Mäkelä opetti Lecoq –pedagogiikan kautta ja erityisesti mimodynamiikka ja elementit johdattivat ajatukseni eforttitekijöiden pariin.

”Aluksi tutkimme miten erilaiset elementit liikkuvat. Miten liikkuu tuli, maa, ilma tai vesi. Mikä ero niiden liikelaadussa on? Pyrimme analysoimaan liikkeen suuntaa, muotoa, rytmiä, säännönmukaisuutta ja painoa.”

(Mäkelä 2008, 24)

Näin LMA valikoitui omaksi opetusaiheekseni työryhmällemme. Opetin kylläkin täysin tanssimaailmasta käsin, enkä pyrkinyt mitenkään vetämään linjoja kohti näyttelijäntyötä. Pian tämän jälkeen päädyin opettamaan tanssikurssia Teatteri Naamiolle ja Höyhenelle. Mielestäni heidän älyllinen ja pohtiva lähestymistapansa teatterin tekemiseen sai minut jakamaan heille Labanin teoriaa sekä erityisesti eforttitekijöitä ja niiden yhdistelmiä. Tämän ryhmän kanssa aikaa oli riittävästi kokeilla ja keskustella. Nämä yhteiset pohdinnat syvensivät ymmärrystäni eforteista ja lisäsivät kiinnostustani LMA:n käyttöä kohtaan. Samalla syntyi kiinnostus sen soveltamisesta myös näyttelijäntyön suuntaan.

Helsingin kaupungin suomenkielinen työväenopisto tarjosi minulle mahdollisuuden uusien ajatusteni kokeiluun. Sain pidettäväkseni kurssin *Teatteriliikunta ja mimiikka* taiteen perusopetuksen oppilaille. Kurssin oppilaat sovelsivat ja käyttivät LMA:n materiaalia innostuneesti hyväkseen näyttelijäntyössä. Samalla vakuutuin LMA:n hyödyllisyydestä ja käyttökelpoisuudesta näyttelijäntyön välineenä.

Jo nyt tämä tutkimus on vaikuttanut omaan opettamiseeni. Ymmärrykseni on syventynyt entisestään ja käsitys liikkeen psykologisesta voimasta on vahvistunut. Oma postmoderni teatterikäsitykseni ja humanistinen ihmisasenteeni ohjaa opettamistani voimakkaasti ja tekee näin opetuksestani omanlaistaan.

Opetukseni alkaa tarkkailu- ja analyysikyvyn herättelyllä. Pelaamme hippaa, jossa kiinni saadut päätyvät erilaisiin asentoihin. Olen valinnut hipan saadakseni oppilaat syttymään *Awake State*:en. Pian osa jatkaa hippaa ja osa katsoo sivusta. Katselijat etsivät hipasta kiinnostavia liikkeitä, joita myöhemmin analysoidaan LMA:n eforttitekijöiden kautta. Myöhemmin liikkeille arvotaan uusia efortteja, muodostetaan liikefraaseja, joiden ilmaisuvoimaa pohditaan yhdessä.

Kuten kaikki muutkin Labanin teoriaa soveltavat opettajat, lähdän liikkeelle eforteista. Ne tuntuvat aluksi helpoilta ja yksinkertaisilta, mutta jo muutaman tunnin kokeilun ja käytön jälkeen alkaa pelkkien liike-elementtien ymmärrys monimutkaistua. Seuraavana apukeinona palaan BESS:iin ja sen Tilaan (Shape). Käymme läpi eri liike-elementtien suhdetta tilaan omassa kinesfäärissä.

Omaan opetukseeni sisällytän paljon leikkiä, sillä tunnen sen avulla ryhmän energiatason nousevan riittävästi kehollista työskentelyä varten. Koen leikin myös keventävän ja sytyttävään iloisen ja kokeilevan ilmapiirin työskentelylle. Tunneilla jatkankin usein hipan jälkeen arvonta- ja arvaustehtävillä. Arvomme liikelaatuja, joita toiset arvuuttelevat. Toisinaan taas työskentelemme pareittain ja molemmat arpovat itselleen oman liikelaadun. Pari sijoittaa itsensä tilanteeseen ja improvisoi joko puhtaasti liikkeellistä tai joskus puhetta sisältävää kohtausta. Kohtauksen päätyttyä molemmat pyrkivät arvaamaan toistensa liikelaadun. Näiden harjoitusten kautta syntyy aina myös keskustelua ja ymmärrys liikelaatujen fyysisestä olemuksesta syvenee entisestään.

Hyvin aikaisessa vaiheessa alamme käydä läpi *Action Driveja* tai Malmgrenin mukaan *Working Actioneita*. Kokeilemme, keskustelemme, improvisoimme, leikimme. Jossain vaiheessa vain kävelemme tilassa pitäen mielessä yhden *Action Driven* esimerkiksi Pressin (voimakas, suora, hidas). Samalla tunnustelemme, millainen persoona käyttäisi tämän kaltaisia liikelaatuja? Punch –hahmosta syntyy helposti militaristinen korkean statuksen omaava hahmo tai joskus urheilija, jonka päämäärä on hyvin selkeä. Eräällä kurssilla Press synnytti hauskan painonnostajan, Dab sihteerikön, Flick itsekkään missin ja Slash rajun rokkarin.

Stateja opiskellessamme lähdemme kokeilemaan liikkumista kahden liiketekijän kanssa. Liikkuminen voi olla tanssimista, arkiliikettä, kävelyä... Hiljalleen oppilaat voivat alkaa pohtia, syöttääkö liike mielikuvia? Millaisia stereotyppejä omiin ääripäihinsä viehdyt liikelaadut tuovat mieleen? Tuntuuko liikkuminen enemmän feminiiniltä vai maskuliinilta? Vaikuttavatko liikelaadut olemukseesi tai asenteeseesi? Näin ulkoinen liike alkaa vaikuttaa sisäiseen. Myöhemmin olisi kiinnostavaa kokeilla sisäisestä ulkoisen synnyttämistä ja käyttämällä tekstejä harjoitusten pohjana.

5. Lopuksi

Näyttelijäntyön opettaminen ei ole ollenkaan helppoa. Labanin liikeanalyysi tarjoaa työkaluja itse näyttelijäntyöhön, mutta myös sen opettamiseen ja ohjaamiseen. Liikelaadut antavat hienon mahdollisuuden antaa palautetta, joka ei kosketa oppilasta emotionaalisella tasolla, vaan selkeämmällä liikkeellisellä tasolla. Analyysin kautta voi päästä pois turhasta psykologisoinnista. Voi esimerkiksi antaa palautetta tyyliin: Voisiko hahmosi olla vähemmän suora ja mitä jos kontakti esineeseen olisi voimakkaampi?

Kuljetan omaa opetustani Hayesin tapaan dialogisesti ja tutkivasti eteenpäin. Yritän luoda tunteja, joissa ei olisi teorian tuomaa puisevuutta. Silti saan kurssien jälkeen usein kuulla, että teoriaa on ollut paljon ja materiaalia liikaa. Tästä huolimatta kurssit ovat mitä ilmeisimmin herättäneet kiinnostuksen Labanin teoriaa ja sen sovellusmahdollisuuksia kohtaan.

Tähän mennessä en voi muuta kuin myöntää jokaisen Labaniin perustuvan lähestymistavan hienouden. Jos saisin itse lyhyiden kurssien sijaan opettaa pitkäkestoisia jaksoja haluisin mukaan paljon Adrianin kokonaisuudesta, kehollisen terveyden huomioon ottamisesta aina äänenkäytön laajuuksien ja mahdollisuuksien käyttöön. Toisaalta myös Hayesin postmodernimpi ja devising –tyyppinen lähestymistapa Malmgrenin menetelmään kiinnostaa minua tulevaisuudessa.

Malmgrenin menetelmä kokonaisuudessaan vaikuttaa niin monisyiseltä, että sen haltuun saaminen veisi vuosia. Hänen voimakkaasti hahmon psykologiaan johtava ohjelmansa olisi melkoinen etu niin kameranäyttelemisessä kuin teatterissakin. Hänen oppilaidensa menestys ja työskentely puhuu puolestaan. Mirodan on omassa väitöskirjassaan kuvaillut menetelmän hyvin strukturalistisesti ja monivaiheisesti. Hänen työstään löytyy myös Malmgrenin ”kirjasta” sivuja. Samoin työstä löytyy William Carpenterin ja Rudolf Labanin kesken jääneen *Movement Psychology* -teoksen liuskat.

Oma oppimiseni ja opettamiseni viime aikoina kietoutuu täysin tämän tutkielman tekemisen kanssa. Toisinaan minun on vaikea muistaa, mitä oli ennen kuin aloitin tutkimisen. Olen löytänyt paljon samanlaisia piirteitä eri systeemeistä. Esimerkiksi tuntuu, että kaikkien lähtökohtana toimivat Labanin liikeanalyysin eforttitekijät. Sekä Adrianin että Newloven

kirjoista löysin paljon arvontatehtäviä, jotka olivat hyvin samankaltaisia omien tehtävieni kanssa. Toisaalta alussa en ajatellut äänenkäytön voivan olla ollenkaan osa omaa opetustani. Mielsin itseni täysin liikkeelliseksi opettajaksi. Nyt taas käytän suvereenisti hengitysharjoituksia osana kursseja eikä äänenkäyttö tai eforttien kokeilu äänellä tunnu lainkaan mahdottomalta. Päinvastoin Adrianin kirjan *Actor Training the Laban Way* (2008) antaa loistavia eväitä äänenkäytön tutkimiseen. Näitä harjoituksia olen jo kokeillut itsekseni.

Aion jatkaa tutkivana opettajana, joka oppii erilaisilta oppilailta. Annan kurssien opettaa itselleni lisää. Olen juuri kokeillut yhdistää LMA:ta ja naamionäyttelemistä toisiinsa. Yhdistelmä ei ole aivan helppo, sillä molemmat osa-alueet ovat niin valtavat. Toisaalta on hyvin hedelmällistä kokeilla, kuinka nämä elementit toimivat yhdessä. Kun opiskeltavat osa-alueet rajataan riittävän huolellisesti, ei materiaalista tule liian valtavaa. Kokemattomuuteni johtaa helposti siihen, että annan liian monimutkaisia tehtäviä. Tavoitteeni on herättää haasteita, mutta oppilaita motivoivat parhaiten selkeät ja hyvin rajatut tehtävät.

Tästä eteenpäin minulla ja toivottavasti monilla muilla riittää tutkittavaa Labanin teorioiden sovellusten parissa. Toivoisin esimerkiksi tekeväni tai näkeväni fenomenologisen tutkimuksen Labanin liikeanalyysin soveltuvuudesta Suomalaiseen teatterikenttään ja teatterinäkemykseen. Alustavasti liikeanalyysi tuntuu turhan työläältä ja monimutkaiselta usein nopeatempoiseen teatterimaailmaan. Toisaalta jos liikeanalyysin peruskäsitteet aika, tila, voima ja virtaus löytyvät fyysisenä tietona näyttelijässä, voi hän milloin tahansa käyttää niitä työkaluinaan.

LÄHTEET

Adrian, B. 2002. An Introduction to Laban Movement Analysis for Actors: A Historical, Theoretical, and Practical Perspective by Barbara Adrian. In Potter N. (ed.) Movement for Actors. New York: Allworth Press, 73-84.

Adrian, B. 2008. Actor Training the Laban Way: An Integrated Approach to Voice, Speech and Movement. New York: Allworth Press.

Ahlström, T. 2011. Suullinen tiedonanto 11.3.2011, Helsinki.

Baron, C. 2006. Acting in the Cinema: Performances in "Adaptation": Analyzing Human Movement in Motion. Cineaste – America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema (Fall 2006), 48-55.

Bridell, D. 2011. American Theatre 1/2011.

Davies, E. 2006. Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis. New York: Routledge.

Fettes, C. 1989. The Drama Center London. In Mekler, E (ed.) Masters of the Stage: British Acting Teachers Talk about their Craft. New York: Grove Weidenfeld, 71-78.

Hackney, P. 2000. Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals. Amsterdam: Gordon Breach.

Hayes, J. 2008. The Knowing Body: Meaning and Method in Yat Malmgren's Actor Training Technique. School of Education. University of Western Sydney.

Laban, R. 1980. The Mastery of Movement/Rudolf Laban. Fourth edition by Ullmann, L. Plymouth: Macdonald and Evans.

Laban, R. 1975. A Life for Dance. Translated and annotated by Ullman, L. Lontoo: Macdonald & Evans Ltd.

Mirodan, V. 1997. The Way of Transformation: The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis. Departement of Drama, Theatre and Media Arts. Royal Holloway College. University of London.

Moore, C.-L. & Yamamoto, K. 1988. Beyond Words – Movement Observation and Analysis. New York: Gordon Breach.

Mäkelä, S. 2008. Lost Persons Area: naamioteatterintekijän muodonmuutoksia. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos.

Newlove, J. 1993. Laban for Actors and Dancers: Putting Laban's Movement Theory into Practice - A Step-by-Step Guide. New York: Routledge.

Newlove, J. & Dalby, J. 2004. Laban for all. New York: Routledge.

Nordenstreng, K. 1961. Yksilöllisyyden profeetta C. G. Jung. Elävän arkiston nettiradio/Yle. <http://www.yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=2&ag=12&t=&a=1261> (Haettu 13.4.2011, kello 14.00)

O'Connor, B. 2001. Mapping training/mapping performance: current trends in Australian actor training. In Watson, I (ed.), Performer Training: Developments Across Cultures. Amsterdam: Harwood Academic, 47-60.

Varto, J. 2005. Laadullisen tutkimuksen metodologia. arted.uiah.fi/.../varto_laadullisen_tutkimuksen_metodologia.pdf (3.2.2011, klo 11.20)