

Jouni Bäckström

Itseohjautuva laulaja

Fyysisen teatterin työvälineitä oopperalaulajalle

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko YAMK

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

18.5.2018

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Jouni Bäckström Itseohjautuva laulaja – Fyysisen teatterin työvälineitä oopperalaulajalle 54 sivua + 2 liitettä 18.5.2018
Tutkinto	Muusikko YAMK
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Muusikon suuntautumisvaihtoehto
Ohjaajat	MuT Tapani Heikinheimo Oopperaohjaaja Anna Kelo
<p>Tutkin tässä opinnäytetyössäni sitä, miten fyysisen teatterin välineet soveltuvat laulajien näyttämötyöskentelyn kehittämiseen. Oopperanäyttämöille tyypilliset, lyhyet harjoitus- ja esityskaudet vaativat laulajalta vahvaa näyttämöosaamista. Ohjaaja ei voi ohjata kaikkien laulajien liikkeitä ja tunnetiloja, vaan laulajan tulee osata olla ja elää näyttämöllä itsenäisesti — itseohjautuvasti. Nykyinen laulajakoulutus ei näytä tarjoavan tähän riittävästi välineitä. Voisivatko fyysisen teatterin opetuksessa käytettävät leikit ja pelit olla apuna laulajan kehittäessä kykyään toimia luontevasti ja itseohjautuvasti näyttämöllä?</p> <p>Opinnäytetyöni koostuu kahdesta osasta: kirjallisesta työstä sekä ”oopperalaulajan näyttelijäntyö” -työpajasta, jonka järjestin 16.10. -20.10.2017 Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Työpaja jakautui viiteen päivään. Jokaisella päivällä oli oma teemansa, johon kaikki päivän harjoitukset liittyivät. Myös joka päivä toistuvia harjoituksia käsiteltiin päivän teeman kautta. Päivien teemat olivat: 1. nautinnollinen läsnäolo näyttämöllä (Pleasure to be on stage), 2. fokus ja fixpoint, 3. tila ja ympäristö, 4. kehon intensiteetit ja statukset sekä 5. Complicite (kumppanuus). Kirjallisessa työssä esittelen tarkemmin työpajassa käyttämiäni fyysisen teatterin apuvälineitä, joilla kehitetään näyttämötyön keskeisiä osa-alueita: läsnäoloa, tekniikkaa ja luovuutta.</p> <p>Työpajaan osallistui yhteensä 14 henkilöä, jotka yhtä lukuun ottamatta olivat laulajia, laulunopiskelijoita tai laulopedagogeja. Osallistujilta kerätyssä kirjallisessa palautteessa pidettiin työpajaa onnistuneena. Paljon kiitosta sai työpajan positiivinen, turvallinen ja hauska ilmapiiri sekä työpajan lähtökohtana ollut pyrkimys löytää jokaisen laulajan oma luontainen tapa olla ja elää näyttämöllä. Paljon pidettiin myös työskentelytavasta, jossa kaikki osallistujat toimivat toistensa havainnoivana yleisönä. Palautteissa toivottiin työpajalle jatkoa. Erityisesti kaivattiin jatkokursseja, joilla nyt opeteltuja tekniikoita siirrettäisiin oopperaympäristöön jäsentelemällä oopperakohtauksia fyysisen teatterin näyttelijäntyön välineiden avulla.</p>	
Avainsanat	Ooppera, näyttelijäntyö, fyysinen teatteri, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq

Author Title Number of Pages Date	Jouni Bäckström Self-directed Singer - A Physical Approach to Operatic Acting 54 pages + 2 appendices 18 May 2018
Degree	Master of Music
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Performance
Supervisors	Tapani Heikinheimo, DMus Anna Kelo, Opera Director
<p>This study determines, if the tools of the physical theater are suitable for developing the performance of opera singers on stage. Short training periods and performance seasons that are typical for opera productions require strong stage expertise from the singers. The director is unable to instruct the singers on all the movements and feelings. The singer must know how to be and live on stage independently - be self-directed. Current singer education seems to be unable to provide enough tools to do this. Could the games used in the teaching of the physical theater provide aid when the singers tries to develop their ability to act naturally and to be a self-directed performer on stage?</p> <p>My study includes two parts: a written work and an acting workshop for opera singers, which I organized on 16 Oct. - 20 Oct. 2017 together with the Metropolia University of Applied Sciences. The workshop comprised five days. Each day had its own theme and all exercises supported the theme of that day. The themes were: 1. Pleasure to be on stage, 2. Focus and fixpoint, 3. Space and environment, 4. Body intensity and status and 5. Complicity. In my written work, I introduce the tools of the physical theater used in the workshop. These tools develop the main elements of the stage performance: presence, technique and creativity.</p> <p>There were 14 participants in the workshop. With one exception they were all opera singers, singing teachers or singing students. The starting point for the workshop was to find each singer's own natural way to be and live on stage. The workshop got a lot of positive feedback from the participants. A great deal of praise was given to the positive, safe and fun atmosphere in the workshop. Also the working method where all participants acted as a perceptive audience was well received. In the written feedback, many participants hoped for a continuation for the workshop. Advanced courses will be needed to transfer the now-learned techniques to the opera environment by approaching operatic scenes with using the tools of the physical theater.</p>	
Keywords	Opera, physical theatre, acting, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Ooppera ja näytteleminen	3
2.1	Näyttelijäntäytöntekniikat ja ooppera	4
2.2	Itseohjautuva laulaja	5
2.3	Oopperanäytteleminen erityishaasteet	6
2.3.1	Laulutekniikkaan liittyvät haasteet	7
2.3.2	Rytmiikkaan liittyvät haasteet	7
3	Fyysinen teatteri	8
3.1	Fyysinen eli liikeorientoitunut teatteri	8
3.2	Guruja	9
3.2.1	Jacques Lecoq 1921-1999	9
3.2.2	Philippe Gaulier 1943-	9
3.3	Opintopolkuni fyysisen teatterin maailmaan	10
3.3.1	Alkupiste: Spymonkey Dark Clown Jyväskylän Kesä 2008	11
3.3.2	Teatterikorkeakoulu: Fyysisen teatterin opinnot 2011-2013	12
3.3.3	Spymonkey Comedy Masterclass 2013 ja The Fabulous Bäckström Brothers 2014	12
3.3.4	Ecole Philippe Gaulier 2015 ja sen jälkeen	13
3.4	Fyysisestä teatterista oopperaan	14
4	Oopperalaulajan näyttelijäntö -työpaja	15
4.1	Ajatuksia työpajan takana	15
4.2	Le jeu – leikki	15
4.2.1	Ohjeita leikkimiseen	16
4.3	Työpajan rakenne ja kulku	17
4.3.1	Teemat	18
4.3.2	Ensimmäinen päivä: Nautinnollinen läsnäolo näyttämöllä	19
4.3.3	Toinen päivä: Fokus ja fixpoint	19
4.3.4	Kolmas päivä: Tila ja ympäristö	20
4.3.5	Neljäs päivä: Kehon jännitteet ja statukset	20
4.3.6	Viides päivä: Complicite (kumppanuus)	21
5	Harjoitukset	21
5.1	Lämmittelyt	21

5.2	Harjoitukset	22
5.3	Leikit, joilla voi opettaa kaiken	24
5.3.1	Mr Hit (Läsnäolo)	24
5.3.2	Keep it Up (Läsnäolo)	25
5.4	Keskittymistä, rytmiä ja reagointia kehittävät leikit	26
5.4.1	Big Booty (Läsnäolo)	26
5.4.2	King John tai Who killed King John? (Läsnäolo)	26
5.4.3	Samurai (Läsnäolo)	27
5.5	Näyttämöllä mutta tekemättä mitään	27
5.5.1	Do less (Läsnäolo ja tekniikka)	27
5.5.2	Do less with singing (Läsnäolo ja tekniikka)	28
5.5.3	I'm not doing anything (Läsnäolo, tekniikka ja luovuus)	28
5.6	Artikulaatioharjoitukset	29
5.6.1	Istumisen tuolille (Tekniikka)	29
5.6.2	Viisi tuolia (Tekniikka)	30
5.7	Huomion siirtäminen ja varastaminen	31
5.7.1	Wilhelm Tell (Tekniikka ja luovuus)	31
5.7.2	Huomion varastaminen (Tekniikka ja luovuus)	32
5.8	Tilan hahmotusta kehittävät harjoitukset	33
5.8.1	Estä opettajaa istumasta (Tekniikka)	33
5.8.2	Pidä näyttämö balanssissa (Tekniikka)	33
5.8.3	Pommi ja suoja (Tekniikka)	34
5.9	Tilan luominen näyttämölle	34
5.9.1	Käveleminen erilaisissa tiloissa (Tekniikka)	34
5.9.2	Luo mahdollisimman suuri tila (Tekniikka ja luovuus)	35
5.9.3	Missä tilassa me nyt olemme? (Tekniikka ja luovuus)	35
5.10	Tekniikan soveltaminen kohtauksessa (improvisaatio)	35
5.10.1	Madame Jill (Tekniikka ja luovuus)	35
5.11	Kehon jännitteet	38
5.11.1	Kehon jännitteet 0-7 (Tekniikka)	38
5.11.2	Kotimatalla pimeässä puistossa (Tekniikka)	39
5.11.3	Urheilukatsomossa (Tekniikka)	39
5.11.4	The Thinking Game (Tekniikka)	40
5.11.5	The Breathing Game (Tekniikka)	40
5.12	Statukset	40
5.12.1	Johtokunnan kokous (Tekniikka)	40
5.13	Complicite muiden näyttelijöiden ja yleisön kanssa	41
5.13.1	Laskeminen yhdessä (Tekniikka)	42
5.13.2	Muut liikkuvat yksi on paikallaan (Tekniikka)	42

5.13.3	Yksi liikkuu muut ovat paikallaan (Tekniikka)	42
5.13.4	Repetition (Tekniikka)	43
5.13.5	The Clapping Game (Läsnäolo ja tekniikka)	43
5.13.6	Pidättekö minusta? (Läsnäolo, tekniikka ja luovuus)	44
6	Tulokset	45
6.1	Oopperalaulajan näyttelijäntyö -työpaja 17.10 - 20.10. 2017	45
6.1.1	Palautteen kerääminen	46
6.1.2	Lomakkeen kysymykset	47
6.2	Työpajan saama vastaanotto	47
6.2.1	Toiveet jatkosta	48
6.3	Tulokset	48
7	Pohdintaa	50
	Lähteet	52
	Liitteet	
	Liite 1. Kurssiohjelma	
	Liite 2. Oopperalaulajan näyttelijäntyö -työpaja esite	

1 Johdanto

Oopperanäyttelemine on vaativa laji. Yhtäältä yleisönä tunnumme välillä hyväksyvän sen, että osa oopperamaailman suurimmista tähdistä ei näyttele varsinaisesti lainkaan, vaan he ikään kuin laulavat konserttia lavasteissa. Toisaalta harvat asiat taiteessa saavat niin paljon kritiikkiä, kuin oopperaulajien näyttelemine yleisesti saa.

THE tenor lifts sausage arms skyward, ignoring the soprano as he ardently professes his love to the grand tier. She looks on with a distracted smile, the slight tension in her eyes suggesting not swelling emotion but determination to nail the top note a few bars away. Note secured, applause graciously accepted, her fatal swoon has all the pliant delicacy of a redwood succumbing to a chain saw. (Isherwood 2007.)

Vaikka oopperassa nähtävän näyttelemisen standardi onkin noussut viime vuosikymmeninä (Isherwood 2007), nojaa oopperanäyttelemine edelleen paljon laulajan ”luontaiseen” karismaan — kykyyn olla valovoimainen ja kiinnostava näyttämöllä. Opiskelun ja ensimmäisiä oopperaroleja tehdessä saatu palaute luo laulajan minäkuvaa luontaisena ”lavakettuna” tai toisaalta täysin yhdentekevänä esiintyjänä. Jollekin laulajalle kerrotaan jo ensimmäisen roolin jälkeen, kuinka hänellä on luontaisia koomikon kykyjä (Turunen 2017). Toista voidaan pitää harmaana hiirulaisena, jonka täytyy jotenkin kompensoida värittömyyttään. Molemmissa palautteissa on sama vaara, vaikkakin erisyistä: laulaja voi luulla näiden näyttämöllisten ominaisuuksien olevan jotain annettua, jolle ei voi tai tarvitse tehdä mitään. Luontaiseksi koomikoksi tituleerattu laulaja saattaa kokea tarpeettomaksi taitojensa kehittämisen –hänhän on jo nyt hulvattoman hauska, ja karisman puutteesta moitittu laulaja saattaa pahimmassa tapauksessa hylätä koko unelmansa esiintyvän taiteilijan urasta, koska kokee mahdottomaksi päästä yli värittömydestään.

”Siis määrättyillä ihmisillä on présence näyttämöllä. Sehän ei riitä mutta antaa mahdollisuudet”. Långbackan mukaan lahjakkuutta tarvitaan valtavasti juuri oopperanäyttämöllä, koska esityksiä ei ehditä valmistaa. ”Täytyy luottaa tällaisiin asioihin kuin présenceen ja omaan työskentelyyn”. (Mäkelä 2005, 45.)

Oopperanäyttämöille tyypilliset, hyvin lyhyet harjoitus- ja esityskaudet asettavat laulajien näyttämöosaamiselle kovat vaatimukset. Ohjaaja ei voi kädestä pitäen ohjata kaikkien laulajien jokaista liikettä ja tunnetilaa. Laulajan täytyy osata olla ja elää näyttämöllä itsenäisesti – itseohjautuvasti. Ohjaajan ja laulajan välisen työnjaon tulisi olla selkeä. Laulajan pitää päästä toteuttamaan itseään ja tulkitsemaan roolinsa omien kokemustensa ja kehonsa kautta. Samalla laulajan tulee kuitenkin kaiken aikaa herkästi kuunnella ohjaajaa ja tukea tekemisellään ohjaajan kokonaisnäkemystä oopperasta, näyttämöstä sekä roolien välisistä jännitteistä ja suhteista.

Aloittaessani oopperalaulajaurani 2000-luvun alussa koin, että jäin roolityön kanssa yksin enkä saanut ohjaajalta tai taiteelliselta työryhmältä apua näyttämötyöskentelyyn. Olin jo aiemmin näytellyt jonkin verran ja opiskellut näyttämöilmaisua lukiossa ja nuorisoteatterissa. Lisäksi olin toiminut muusikkona ammattiteattereissa ja seurannut läheltä näyttelijöiden työskentelyä. Nuoren ihmisen itsevarmuudella luulin tietäväni varsin paljon näyttelijän työstä. Vasta myöhemmin oivalsin, että vika ei ollut ohjaajassa, vaan saamassani laulajakoulutuksessa, johon sisältynyt näyttämötyön opetus ei vastannut oopperalaulajan työssä vastaan tulleisiin haasteisiin.

Näyttelin vaistonvaraisesti ensimmäiset roolini saaden kiittävää palautetta mutta kokien ahdistusta ja tunnetta, että haparoin pimeässä yksin eteenpäin. Tunsin saavani liian vähän ohjausta ja opastusta. En tiennyt, mitä tehdä näyttämöllä, joten usein en tehnyt mitään, keskityin vain olemiseen ja muiden kuuntelemiseen. Mikä on itseasiassa tiettyyn pisteeseen asti oikein hyvä neuvo. (Schiffman 2001.) Muutaman roolin jälkeen ymmärsin kuitenkin, että minun tulisi etsiä vastauksia näyttelijäntyön kursseilta, jos halusin kehittyä näyttämöilmaisussani.

Erilaisten kurssien avulla tutustuin moniin eri näyttelijäntyön metodeihin, kuten improvisaatioon ja Meisner-tekniikkaan, kunnes sattumalta törmäsin moderniin ranskalaiseen fyysiseen teatteriin, jonka näyttelijälähtöinen filosofia lopulta antoi minulle vastauksia, joita kipeästi olin kaivannut. Päädyin opiskelemaan fyysistä teatteria Suomessa, Ranskassa, Englannissa ja Norjassa. Samaan aikaan työskentelin monipuolisesti oopperalaulajana, teatterimuusikkona, säveltäjänä ja dramaturgina.

Tässä opinnäytetyössä pohdin, mitä annettavaa fyysisen teatterin työvälineillä voisi olla oopperanäyttelijälle. Esittelen eri lähteistä kokoamiani ja itse kehittämiäni näyttelijäntyön harjoituksia ja tutkin, miten omiin ongelmiini löytämäni ratkaisut voisivat auttaa muita laulajia. Opinnäytetyöni koostuu kahdesta osasta: kirjallisesta työstä sekä oopperalaulajan näyttelijäntyö -työpajasta, jonka järjestin syksyllä 2017 Metropolia Ammattikorkeakoulussa.

Kirjallisen työn rakenne koostuu kolmesta osasta. Ensimmäisessä osassa käsittelen oopperanäytteleminen ja fyysisen teatterin teoriaa ja historiaa sekä kuvaan omaa matkaani näiden traditioiden äärelle (luvut 2 ja 3). Toisessa osassa esittelen ajatuksiani ja teoriaa työpajan takana sekä oopperalaulajan näyttelijäntyön kehittämistä varten keräämiäni harjoituksia (luvut 4 ja 5). Kolmannessa osassa käyn läpi työpajan saamaa palautetta ja pohdin, millaisia tuloksia tutkimus antoi (luvut 6 ja 7).

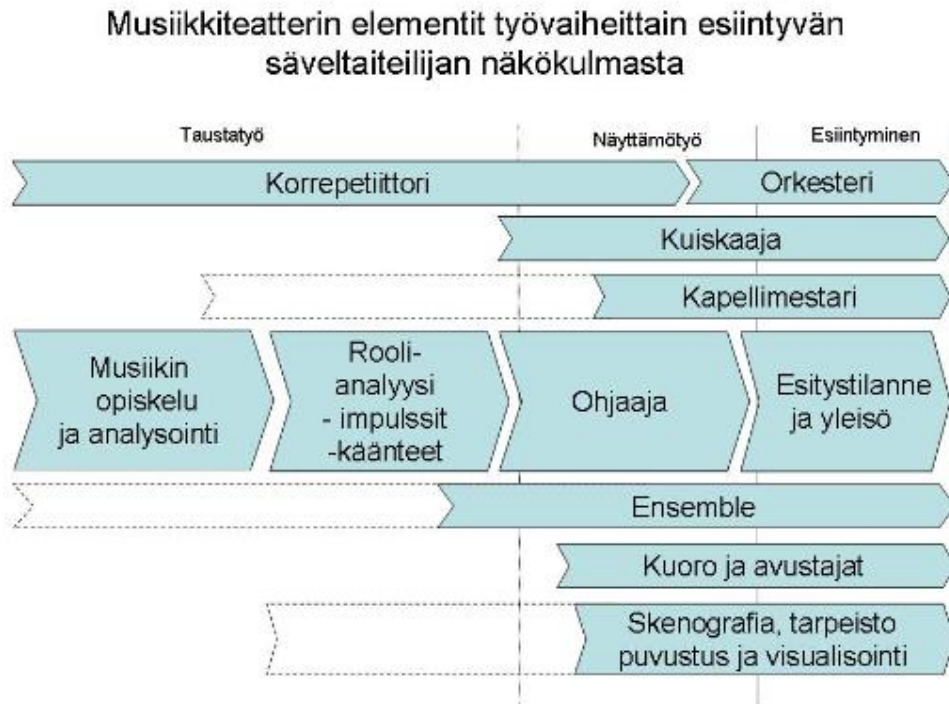
2 Ooppera ja näytteleminen

Oopperanäyttelemisestä on kirjoitettu suuret määrät kirjoja, oppaita, internetsivuja ja opinnäytetöitä mm. Bussell 2012, Mäkelä 2006 ja Koza 2009. Monien kirjojen ja oppaiden opit voidaan kuitenkin tiivistää kahteen käskyyn: 1. tiedä, mitä laulat ja 2. tiedä, ketä esität. Opinnäytteet ovat yleensä yhden tai useamman roolityön yksityiskohtaisia kuvauksia laulajan näkökulmasta. Harmittavan vähän löytyy kirjallista materiaalia, josta laulaja voisi oikeasti ammentaa oppia, saati löytää teknisiä harjoituksia, joilla parantaa omaa näyttelijäntekniikkaansa.

Having had little experience with acting, many singers are unsure when acting language is used around them, preferring first to be given practical instruction, such as how to move, not why. For this thesis, I have decided to follow that order, giving the absolute minimum discussion for how to move before I move on to character. Ideally, all movement in songs or arias would be spontaneous, a decision made by the character based upon his wants and possibilities. (Koza 2009, 52.)

Näin oman onnensa nojaan jättää yhdysvaltalainen Jesse Koza nuoren näyttelemisestä kiinnostuneen laulajan omassa teoksessaan *A Beginning Guide to Acting While Singing*. Hän väheksyy sitaatissa ”kokemattoman” laulajan kaipuuta saada teknisiä ohjeita vastaamaan kysymykseen ”kuinka?”/”miten?”. Ja julistaa vakaata uskoa, että sisäistetty rooli tuottaa automaattisesti myös merkityksellistä ja tarkoituksenmukaista fyysistä ilmaisuja. Eli tiedä kuka olet ja miksi/mitä laulat, niin kaikki ongelmat ratkeavat.

Tuntuu uskomattomalta, miten väheksyen nämä ”kozat” suhtautuvat näyttelijäntekniikkaan. Kärjistäen asian voisi kääntää myös toisinpäin ja kysyä, tuottaako riittävän sisäistetty rooli merkityksellistä ja hyvää lauluilmaisuja? Voisiko laulajat vain lähettää näyttämölle tekemään roolia, ja sitten toivoa, että sisäistetty roolityö ratkaisee kaikki laulamiseen liittyvät kysymykset siitä, kuinka jonkin aaria, fraasi tai yksittäinen ääni tulee toteuttaa?



Kuvio 1. Musiikkiteatterin elementit työvaiheittain esiintyvän säveltaiteilijan näkökulmasta Merja Mäkelän opinnäytetyöstä Partituurista oopperaksi (Mäkelä.2006).

Merja Mäkelän kaavio oopperan tekemisen työvaiheista on ansiokas (kuvio 1). Se osoittaa, miten monimuotoinen oopperan valmistamisen prosessi on pelkästään laulajan näkökulmasta katsottuna (Mäkelä.2006). Kaavio näyttää kuitenkin nimenomaan yhden yksittäisen oopperaroolin valmistamisen työvaiheet. Kaaviossa ei näy vuosien harjoitustyö, jonka laulaja on mm. oman äänensä kehittämiseksi tehnyt. Kuka tahansa ilman laulukokemusta oleva ihminen ei voi hypätä musiikin opiskelun ja roolianalyysin kautta näyttämölle tekemään oopperaroolia. Tätä täytyy edeltää laulajan vokaalisten ja näyttämöllisten valmiuksien kehittäminen. Vasta tiettyjen laulu- ja näyttämötekniisten perusteiden hallinta antaa valmiudet oopperaroolin valmistamiseen Mäkelän kaavion (kuvio 1) näyttämällä tavalla.

Tämä työ keskittyy lähes yksinomaan oopperantekoprosessia edeltävään näyttämöllisten valmiuksien kehittämiseen. Näitä valmiuksia voidaan opiskella monenlaisten harjoitusten ja metodien avulla, lähestymistapoja kutsutaan näyttelijäntyöntekniikoiksi.

2.1 Näyttelijäntyöntekniikat ja ooppera

Musiikissa, kuvataiteissa ja urheilussa huippusuorituksiin tarvitaan tekniikkaa – niin myös teatterissa. Näyttelijät ovat kautta aikojen ilmaisseet roolihenkilöiden tunteita ja ajatuksia kehollaan.

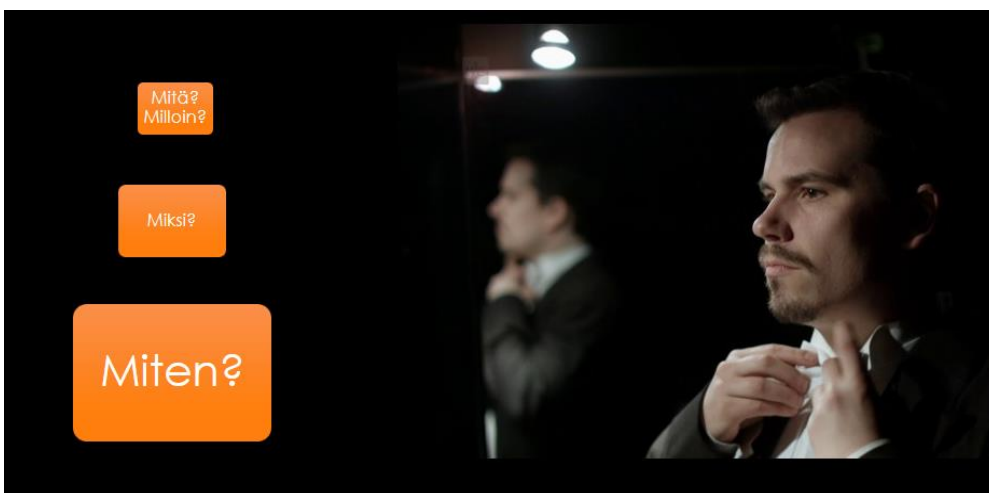
Ilman näyttelijäntyön tekniikkaa näyttelemisen riippuu pelkästään esiintyjän mielialoista. (Pätsi 2007, 10.)

Oopperalaulajan työ on usein eräänlaista miimikon työtä. Puheteatterissa on harvinaista, että näyttelijä viettää pitkiä aikoja näyttämöllä sanomatta sanaakaan. Sen sijaan oopperassa ei ole mitenkään tavatonta olla näyttämöllä kymmeniä minuutteja tai jopa kokonaisia näytöksiä ilman ainuttakaan laulettavaa repliikkiä. Näissä tilanteissa korostuu tämä Pätsin mainitsema näyttelijäntyön tekniikka, joka auttaa laulajaa viestimään kehollaan ajatuksia ja tunnelmia.

Oopperalaulajan onkin kyettävä varsin monipuoliseen ilmaisuun. Perustyönsä, laulamisen, lisäksi laulaja pääsee oopperanäyttämöllä näyttelemään laulaen, puhuen ja miimisesti, tanssimaan sekä tekemään erilaisia fyysisiä tekoja akrobatiasta instrumenttien soittamiseen. Tärkeintä on kuitenkin taito ”vain” olla näyttämöllä. Olla karismaattisesti läsnä tavalla, joka on luonteva ja kiinnostava.

Merja Mäkelän (2005) opinnäytetyössä ”Näyttelijäntyo esittävän säveltaiteen palveluksessa” Ralf Långbacka korostaa oopperalaulajien läsnäolon (présencen) merkitystä oopperalaulajan työssä. Långbackan mukaan tämä pääosin luontaisesti joiltain ihmisiltä löytyvä ominaisuus saa oopperassa tyypillisten lyhyiden harjoitusjaksojen takia aivan tavattoman painoarvon. Långbackan tavoin ajatellen, että oopperassa laulajan oma itsenäinen osaaminen kuten kyky olla kiinnostava ja karismaattinen korostuvat suhteessa puheteatteriin. Ohjaajan aika ja huomio ovat varsin rajalliset ja siten laulajilta vaaditaan vahvaa itseohjautuvuutta.

2.2 Itseohjautuva laulaja



Kuvio 2. Näyttelemiseen liittyvät kysymykset, joista erityisesti kysymys ”Miten?” on laulajan osattava ratkaista itse.

Ohjaajan keskittyminen oopperatyöskentelyssä suuntautuu suuriin linjoihin eli kysymyksiin: mitä, milloin ja miksi. Kysymys: miten/kuinka, saa osakseen hyvin vähän ohjaajien huomiota ja jää näin laulajan itsensä ratkaistavaksi.

On aika harvinaista eikä edes kovin toivottavaa, että ohjaaja tai kapellimestari puuttuu laulajan laulutekniikkaan. Myös laulajan kehollinen ilmaisu liittyy hänen persoonaansa ja hänelle luontaiseen tapaan olla näyttämöllä. Näyttelijäntyön tekniikkaan puuttuminen vaatii ohjaajalta tai kapellimestarilta paitsi poikkeuksellisen hyvää ymmärrystä näyttelijäntyöstä, myös äärimmäistä hienotunteisuutta ja hyvää psykologista silmää.

Käytännössä tämä edellä kuvattu roolijako tarkoittaa sitä, että ohjaaja kertoo laulajalle, milloin ja mistä tämä saapuu näyttämölle, ohjaa hänelle jotain fyysistä tehtävää näyttämöllä ja antaa ohjeen olla ahdistunut, mustasukkainen tai vaikkapa seksikäs. Laulajan tehtäväksi jää toteuttaa hänelle määrätty toiminnat ja samalla tuottaa toivottu mielikuva yleisölle. Ohjaaja asettaa siis näyttelämisen raamit samaan tapaan kuin säveltäjän kirjoittamat nuotit asettavat raamit laulamiselle. Sen jälkeen alkaa laulajan työ; täyttää nämä raamit omalla taiteellaan: näyttelijäntaiteella, laulajantaiteella. Laulajan täytyy osata luoda annettujen kehysten sisällä omaa taidettaan — olla itseohjautuva.

Tällainen itseohjautuvuus vaatii laulajalta paitsi ymmärrystä tunteiden ja vaikutelmien luomisen periaatteista myös hyvää käsitystä omasta kehostaan ja sen luomista vaikutelmista.

2.3 Oopperanäytteleminen erityishaasteet

Ooppera voidaan nähdä paitsi osana klassisen musiikin kaanonina myös yhtenä musiikkiteatterin muotona. Näyttelijäntyöhön liittyvät tekijät ovatkin pitkälti yhteneväiset oopperassa ja muissa näyttämötaiteen muodossa. Ooppera asettaa kuitenkin näyttelijäntyölle muutamia erityisiä haasteita, jotka poikkeavat osittain tai kokonaan puheteatterin yleisimmistä muodoista. (Mäkelä 2005, 47-48).

Ensimmäinen ja perustavanlaatuisin oopperalauluun liittyvä haaste on laulajien repliikkien kuuluminen orkesterin yli. Tähän haasteeseen oopperalaulajat vastaavat laulutekniikan hiomisella. Toinen keino on laulun suuntaaminen aina kohti yleisöä, mistä oopperaa usein kritisoidaan. Tähän liittyy myös toinen näyttämöllinen haaste nimittäin laulajan näköyhteyden säilyttäminen kapellimestariin (Mäkelä 2005, 47). Jos laulajat muilta osin pyrkivät näyttelämään absoluuttisen realistisesti, kuin eläisivät oikeasti tässä fiktiivisessä tilassa, vaikuttaa repliikkien laulaminen kohti yleisöä hyvin erikoiselta ja paikoin tahattoman koomiselta. Monet oopperaohjaajat joutuvat käyttämään merkittävän

osan teoksen harjoitteluun varatusta ajasta siihen, että he asemoivat laulajia niin, että laulajat näkevät kapellimestarin ja voivat laulaa kohti yleisöä mutta silti kohdentaa repliikkinsa vastaanäyttelijälle. Laulusuunnan pitäminen kohti yleisöä luontevasti ja orgaanisen tuntuisesti vaatii kuitenkin myös taidokasta näyttelijäntyötä. Muut oopperan näyttelijäntyölle asettamat erityishaasteet voidaan karkeasti jakaa kahteen kategoriaan: laulutekniikkaan ja rytmikkaan liittyviin haasteisiin.

2.3.1 Laulutekniikkaan liittyvät haasteet

Ilmeisimmät laulutekniikkaa koskevat rajoitukset liittyvät laulajan fyysiseen toimintaan näyttämöllä. Laulutapahtuman hallinta vaatii vahvaa kehon ja hengityksen hallintaa. On selvää, ettei laulaja voi pitkälinjaista legatoa vaativaa fraasia laulaessaan nostella puntteja tai juosta itseään hengähdyksiin. Myös erilaiset hankalat asennot tai voimakkaiden tunteiden ilmentäminen saattavat aiheuttaa ongelmia laulutapahtuman optimaaliselle toteutumiselle.

Klassisen laulun tekniikalle nauruhepuli on tuhoisa: aidosti nauraessa pallean supistelu ja keuhkojen kutistuminen vievät laulajalta tuen ja sen myötä kyvyn tuottaa ääntä, samalla kun hengityksen paineen vaihtelu tekee äänestä katkonaisen ja epätasaisen. (Lättilä 2016, 95)

Nauraessaan tai itkiessään aidosti ei laulaja voi samanaikaisesti laulaa oopperaa. Oopperalaulajan täytyy hallita äänensä ja hengityksensä aina replikoidessaan. Laulaja ei voi antaa äänensä sortua surusta, hän ei voi huutaa raivosta eikä tikahtua nauruun riemusta. Tavallaan laulajan täytyy aina hallita tunteensa. Hän ei voi tunnereaktion ei-somaattisen, autonomisen luonteen takia ”heittäytyä tunteeseen” samalla tavoin kuin puheteatterin kollega. (Lättilä 2016.)

Oopperaestetiikkaan kuuluva vokaalisen virtuositeetin ja kauneuden vaatimus tuntuukin olevan vahvassa ristiriidassa modernin teatterin vaatiman fyysisyyden ja realismin kanssa.

2.3.2 Rytmikkaan liittyvät haasteet

Actors continually listen to their scene partners in order to be able to truthfully react to the other person's lines. Singers must do the same, while simultaneously listening to the accompanist for their turn to come in. All of this must be done while making the character come to life. It is impossible to focus on a character and his or her actions while the actor is busy counting rests in the music. This rhythmic awareness must be intrinsically achieved or the whole production could fall apart. (Bussell 2012, 19)

Bussell (2012) kuvaa hienosti sen monimutkaisen ajatusprosessin, jota laulaja käy läpi näytellessään oopperaa. Laulettavan musiikin täytyy olla todella hyvin laulajan hallussa, jotta hän voi keskittää edes osan ajatuksistaan näyttelijäntyöllisiin kysymyksiin tai karaktääriinsä. Tähän rytmikkaan liittyy kuitenkin vielä syvempi näyttelijäntyöllinen haaste. Roolin temperamentti on sisäänkirjoitettu

partituuriin. Laulajan täytyy osata sovittaa oma luontainen rytmensä säveltäjän määrittelemän rytmin kanssa. Jos laulajan sisäinen rytmistö on selvässä ristiriidassa musiikin rytmin kanssa, syntyy laulajan näyttelijäntyöhön pieniä taukoja, jotka näkyvät yleisölle odottamisena tai roolista putoamisena. Oopperalaulajan näyttelijäntyö onkin vahvasti koreografista ja muistuttaa monessa suhteessa tanssia juuri tarkan rytmityksensä takia.

Ennalta määrätty rytmistö, jonka varaan näyttelijäntyö täytyy rakentaa, asettaa erityishaasteita näyttelijän luontaisiin reaktioihin ja realistiseen elämiseen näyttämöllä ”living truthfully in imaginary circumstances” (Ditmyer 2014) perustuvan näyttelijäntyömetodin käyttöön. Laulaja ei voi elää vapaasti kuvitellen itseänsä roolihenkilönsä tilanteisiin, jos hänen omat reaktionsa ovat nopeampia tai hitaampia kuin partituuriin kirjoitetut vastaavat.

Ooppera muistuttaa tässä suhteessa muita tekniseen taituruuteen ja tyyllittelyyn perustuvia esittävän taiteen muotoja kuten klassinen baletti, useat naamioteatterin muodot ja pantomiimi. Laulajalla tulee olla taito vaihdella reaktioidensa nopeutta ja intensiteettiä partituuriin merkityn rytmikan ja dynamiikan mukaisesti. Parhaimmillaan tällainen taukojen ja valmistautumisen läpi näyttelemineen on kuin ilmeiden ja pienten eleiden balettianssia; tarkasti koreografisoitua ja rytmitettyä — fyysistä teatteria.

3 Fyysinen teatteri

3.1 Fyysinen eli liikeorientoitunut teatteri

Käytän työssäni tietoisesti termiä ”fyysinen teatteri” siitä huolimatta, että useat tämän tyyliuunnan opettajat vieroksuvat termiä syistä, jotka Tii-Mari Mäkinen kuvaa hyvin omassa opinnäytetyössään (Mäkinen 2015, 4). Fyysisen teatterin opettajat käyttävät usein termiä ”movement”. Philippe Gaulier painottaa aina, ettei hän opeta ”fyysistä teatteria” vaan ”teatteria”.

Fyysisellä teatterilla viitataan 1900-luvulla syntyneeseen traditioon, jossa kiinnitettiin entistä enemmän huomiota näyttelijän kehoon puhutun ilmaisun sijaan. Tämä ei tietenkään ole mikään uusi keksintö, sillä keholähtöistä teatteria ja miimiä on ollut maailmassa varmasti ainakin niin kauan kuin ihmisiäkin. (Mäkinen 2015.) Lisäksi fyysisen teatterin 1900-luvun traditio tutki tarkasti ja pyrki osaltaan elvyttämään vanhoja, jo lähes unohduksiin vajonneita esittävän taiteen muotoja kuten antiikin Kreikan teatteri tai Commedia dell'Arte.

3.2 Guruja

Minulla on ollut onni kohdata useita taitavia ja visionäärisiä teatteripedagogeja matkani varrella. Kahden opettajan elämäntyö näkyy lähes kaikkien opettajieni työssä monin eri tavoin. Näitä kahta opettajaa voi hyvällä omallatunnolla kutsua guruiksi. He ovat Jacques Lecoq ja Philippe Gaulier.

3.2.1 Jacques Lecoq 1921-1999

Lecoqin ajatellaan olevan yksi teatterimaailman suurimmista ajatteliijoista ja vaikuttajista, sillä hänellä oli valtava ymmärrys ja mielikuvitus suhteessa teatteritaiteeseen. Hänen ajattelunsa uudisti teatterikenttää 1900-luvun ajan. (Mäkinen 2015, 17)

Jacques Lecoq oli 1900-luvun fyysisen teatterin merkittävimpiä kehittäjiä ja opettajia. Hän perusti opetuksensa näyttelijän keholle ja nosti työssään näyttelijän teatteritaiteen keskiöön vastapainona 1900-luvun alun teatterityyleille, jotka perustuivat enemmän näytelmäkirjailijoiden taiteelle (kuten Shakespeare ja Moliere) ja heidän tekstiensä tulkitsemiselle. Lecoq oli kiinnostunut näyttelijän kehosta ja sen harjoittamisesta niin ilmaisuvoimaiseksi, ettei näyttämölle tarvittaisi mitään muuta kuin fyysisellä kehollaan näyttelevä näyttelijä. (Lecoq 2000.) Tämä tavoite, jossa näyttelijä kykenee tekemään ympärillään olevan näkymättömän ”mielikuvitusmaailman” näkyväksi yleisölle, onkin saanut monet muiden tyyliuuntien teatterintekijät kutsumaan Lecoq-näyttelijöitä miimikoiksi.

Lecoq oli valtavan kiinnostunut aikaisempien teatterin kukoistuskausien huipentumista. Näitä ovat olleet antiikin Kreikan teatteri, commedia dell’Arte, melodraama ja useat itämaisen teatterin muodot kuten Kabuki ja NO-teatteri. Lecoq otti pedagogiikkaansa myös ns. koulutusnaamiot. Hän käytti pedagogiikassaan naamioita paitsi esiintymis- myös koulutusvälineinä. Kokonaamio, joka estää katsojaa näkemästä näyttelijän kasvoja tekee näyttelijän kehon entistäkin näkyvämmäksi, jolloin näyttelijän kehon pienetkin asiat saavat suuren merkityksen. Harjoitellessaan naamion kanssa näyttelijä siis oppii ymmärtämään paremmin kehonsa lähettämiä viestejä ja hallitsemaan kehoaan, mikä auttaa häntä viestimään tarkemmin ja voimakkaammin. (Mäkinen 2015, 5-6.)

3.2.2 Philippe Gaulier 1943-

Philippe Gaulier on klovni, buffoon ja yksi nerokkaimpia teatteripedagogeja. Hänen koulunsa Etampesissa Pariisin lähistöllä pullistelee opiskelijoita eri puolilta maailmaa. Monet aikamme kuuluisimmista teatteri- ja elokuvakoomikoista ovat opiskelleet hänen johdollaan.

Gaulier oli Lecoqin oppilas ja toimi myöhemmin improvisaation opettajana Lecoqin koulussa Pariisissa. Hän oli myös perustamassa ja kehittämässä Lecoq-koulun klovneriakoulutusta yhdessä klovniparinsa kanssa. Gaulier lopetti työskentelynsä Lecoq-koulussa vuonna 1980 ja perusti omaa nimeään kantavan koulun Pariisiin. Pariisista koulu siirtyi ensin kymmeneksi vuodeksi Lontooseen ja sieltä takaisin Pariisiin ja Etampesiin.

Gaulierin opetus pohjautuu vahvasti Lecoqin ajatuksiin ja oppeihin, mutta Gaulierin ajatusten keskiössä on tekniikan sijasta nautinto ja leikki. Kuten hän itse sanoo: ” I don't teach a special style; what I teach more is a wonderful spirit”. Gaulierin pääajatuksena on tuoda esiin jokaisen oppilaansa erityinen kauneus ja erityinen typeryys. Tämä liittyy koulun luonteeseen, jossa komiikan tekeminen on suurimman arvostuksen kohteena ja ”stupidity” typeryys/tyhmyys ihailtavin piirre; ainakin silloin, kun se saa yleisön nauramaan. (Cavendish 2001.)

3.3 Opintopolkuni fyysisen teatterin maailmaan



Kuvio 3. Jouni Bäckström Arlechinona Jeu de Masque et Molière -kurssilla Ecole Philippe Gaulierissa keväällä 2015.

Oma polkuni esittävän taiteen parissa on ollut varsin erikoinen. Olen opiskellut pääaineena laulua Metropolia ammattikorkeakoulussa ja sävellystä Pirkanmaan ammattikorkeakoulussa, valmistunut laulumuusikoksi (Muusikko AMK) ja päätynyt lopulta opiskelemaan fyysistä teatteria ympäri Euroopan. Olen työskennellyt teattereissa säveltäjänä, musiikillisena ohjaajana, muusikkona, laulajana,

näyttelijänä ja kouluttajana. Viime vuosina olen tehnyt rooleja paitsi musiikkiteatteri- ja oopperaproduktioissa myös puhtaasti fyysistä teatteria edustavissa teoksissa kuten Tanssiteatteri Auracon tuotannot Herra Kookaburra ja Kukkaroo (2015) sekä Missä olet, Köpelösti? (2018). Olen myös työskennellyt päättäväisesti luodakseni sijaa tyylilajille, jossa oopperan ja fyysisen teatterin maailmat yhdistyisivät toisiinsa kiinnostavalla tavalla mm. The Fabulous Bäckström Brothers (2014). Fyysisen teatterin opintoni ovat vieneet taiteilijuuttani ja opettajuuttani aivan uudenaikaiseen suuntaan, ja siksi koen tärkeäksi kertoa näistä opinnoistani lyhyesti.

3.3.1 Alkupiste: Spymonkey Dark Clown Jyväskylän Kesä 2008

Ensimmäinen kohtaamiseni fyysisen teatterin kanssa tapahtui Jyväskylän kesä -festivaalin yhteydessä pidetyllä Spymonkey Dark Clown -komiikan mestarikurssilla kesällä 2008. Tätä ennen olin kyllä opiskellut mm. pantomiimiä, tanssia ja näyttelijäntyötä. Kohtaamiseni lecoq-/gaulier-pedagogiikan kanssa oli kuitenkin vaikutuksiltaan suurempi kuin nuo sitä edeltäneet työpajat, joiden opit ja vaikutteet ovat jo kauan sitten unohtuneet minulta. Spymonkey'n kurssilla tunsin, että asiat, joita olin itsekseni mietiskellyt ja joita kohden olin hitaasti vaistojeni varassa hapuillut, saivat nyt sanat, muodon ja jonkinlaisen teoreettisen pohjan.

Kyseessä oli nelipäiväinen klovnikurssi, jonka opettajina toimivat Aitor Basauri ja Petra Massey Spymonkey-teatterista. Nauroin enemmän kuin ikinä; niin vatsa- kuin poskilihakseni olivat nauramisesta krampissa ensimmäisen päivän jälkeen. Mutta helpoksi ja vaivattomaksi kurssia ei voinut sanoa. Vaikka pystyinkin nauttimaan ja nauramaan kurssilla paljon, olin aivan paniikissa, kun jouduin itse osallistumaan ja menemään näyttämölle. Todellinen osaamiseni — tässä tapauksessa osaamattomuuteni — löi vasten kasvojani varsin brutaalilla tavalla. Eikä kokemusta yhtään pehmentänyt se, että kurssille osallistui monia todella taitavia koomikoita ja näyttelijöitä, kuten Marc Gassot. Hän oli valmistunut paitsi Teatterikorkeakoulusta myös Ecole internationale Jacques Lecoq -koulusta. Näin hänellä oli hallussaan paitsi valtavasti taitoa myös yhteinen käsitteistö ja toimintakulttuuri opettajien kanssa, mitä en tietenkään vielä tuolloin ymmärtänyt.

Kokemukseni vuoden 2008 Jyväskylän kesässä sysäsi minut matkalle, joka vei minut opiskelemaan fyysistä teatteria ensin Suomessa (mm. Teatterikorkeakoulun avoimessa yliopistossa) ja myöhemmin Ranskassa, Englannissa ja Norjassa.

3.3.2 Teatterikorkeakoulu: Fyysisen teatterin opinnot 2011-2013

Jyväskylässä saadun ensikosketuksen jälkeen ryhdyin opiskelemaan klovneriaa ja kaikkea siihen liittyvää aina kun siihen tarjoutui mahdollisuus. Osallistuin Taina Mäki-Ison viisipäiväiselle klovneriakurssille Teatterikorkeakoulun avoimessa yliopistossa ja uudelleen Helsingin kesäyliopistossa. Onnekseni pääsin opiskelemaan myös kahteen pitkään opintokokonaisuuteen Teatterikorkeakouluun ("Fyysinen komiikka" 2011 ja "Liiku ja liikuta" 2013). Näissä Taina Mäki-Ison suunnittelemissa opintokokonaisuuksissa opettajat Suomen ja maailman fyysisen teatterin huipulta opettivat meille eri oppiaineita kuten miimi, Commedia dell'Arte, akrobatia, slapstick... Opettajina Mäki-Ison lisäksi olivat Marc Gassot, Soile Mäkelä, Norman Taylor, Thomas Monckton, Lionel Lejeune, Cris af Enehjelm, Maya Tångeberg-Grischin ja Anna Thuring. Näiden suurten kokonaisuuksien lisäksi opiskelin pienemmällä kursseilla, joita järjestivät Jyväskylän Kesä -tapahtuma, Teatteri Metamorfoosi ja Punainen Helmi -naisklovneriafestivaali, ja joissa opettajina olivat mm. Avner Eisenberg, Soile Mäkelä ja Angela de Castro. (Kuvio 5)

3.3.3 Spymonkey Comedy Masterclass 2013 ja The Fabulous Bäckström Brothers 2014

Vuonna 2013 Spymonkey company tuli jälleen pitämään kurssia Jyväskylän Kesä -tapahtumaan, ja ajattelin näyttää itselleni, miten paljon olen kehittynyt viidessä vuodessa. Salaa haaveilin myös tilaisuudesta puhua jonkun Spymonkey'n jäsenen mukaan suunnittelemaan esitystä, joka oli alkanut viimeisten parin vuoden aikana kehittymään aivoissani. Kurssi meni aivan uskomattoman hyvin, onnistuin lähes kaikessa, mitä yritin, ja opettajat Aitor Basauri ja Toby Park kiinnittivät minuun erityistä huomiota. Jo toisena päivänä rohkaisin mieleni ja kysyin Toby Parkilta, tahtoisiko hän ohjata suunnitelmassani olevan komedian kahdelle oopperalaulajaveljekselle. Toby suostui ja suorastaan innostui. Loppuviikosta suunnittelimme jo yhdessä sekä Tobyn että Aitorin kanssa esitystä, joka reilua vuotta myöhemmin sai kantaesityksensä nimellä The Fabulous Bäckström Brothers.

Kun vuonna 2014 harjoittelimme tulevaa esitystä, Aitor kehotti useaan otteeseen minua menemään oppilaaksi Philippe Gaulierille. Hän vakuutti, että Philippe pitäisi minusta. Olin haaveillut tästä ajatuksesta pitkään. Gaulierin "kiduttaja" maineen vuoksi olin kuitenkin lykännyt haaveen jonnekin kauas tulevaisuuteen.



Kuvio 4. Harriet Green ja Jouni Bäckström klovnerian opintojaksolla Ecole Philippe Gaulierissa kesällä 2015.

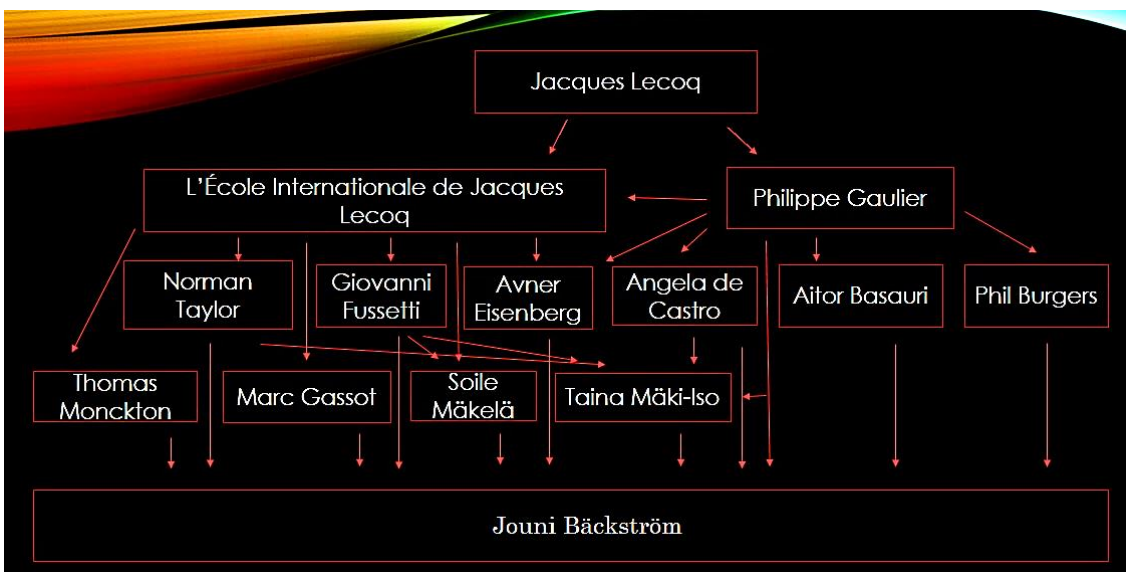
3.3.4 Ecole Philippe Gaulier 2015 ja sen jälkeen

Aitorin kannustuksen voimaannuttamana (ja vaimoni suosiollisella tuella) hain ja pääsin opiskelijaksi Ecole Philippe Gaulier -teatterikouluun kevääksi 2015. Koulu sijaitsee Etampes -nimisessä pikkukaupungissa noin tunnin junamatkan päässä Pariisista. Se on kaksivuotinen koulu, jossa ensimmäinen vuosi koostuu yhdeksästä opintojaksosta, joilla opiskellaan näyttelemistä eri tyylilajeissa antiikin tragediasta klovneriaan. Toinen vuosi pitää sisällään kolme kymmenen viikon jaksoa, joiden aikana valmistetaan koko illan esitys Philippe Gaulierin ohjauksessa. Toisen vuoden esitysten tyylilajit ovat Klovneria, Vaudeville (farssi) ja Buffoon.

Opiskelin Ecole Philippe Gaulier -teatterikoulussa keväällä 2015 koko toisen lukukauden eli opintojaksot Jeu de Masque et Molière, Melodrama ja Writing and Directing sekä kolmannen lukukauden viimeisen opintojakson Clowns.

Gaulier opintojeni jälkeen olen säännöllisesti hakenut lisäoppia kursseilta mm. Lontoossa ja Oslolla. Opettajina näillä kursseilla ovat toimineet mm. Angela de Castro sekä Philip Burgers.

Alla olevasta kaaviosta (kuvio 5) voi nähdä, miten opettajani linkittyvät toisiinsa. Kaaviosta sen sijaan ei näy, että monet Lecoq-koulussa opiskelleista ovat myös saaneet opetusta Lecoqilta itseltään (ainakin Taylor, Fussetti ja Eisenberg). Myös samoin kuin Gaulier opetti Lecoq-koulussa ovat muut opettaneet hänen koulussaan mm. Aitor Basauri. Lisäksi tiedän Marc Gassotin osallistuneen Basaurin kurssille ja varmasti opettajilla on muita yhteyksiä keskenään, joista en ole tietoinen. Olen myös jättänyt suuren määrän opettajiani tämän taulukon ulkopuolelle näistä merkittävimpinä Fabulous Bäckström Brothers -esityksen ohjaajan Toby Parkin. Tämä ”sukupu” ei siis ole miltään osin täydellinen, sen tarkoituksena on vain näyttää nämä eripuolilla Eurooppaa tapaamani opettajat linkittyvät yhteen moninaisin tavoin — yhden yhteisen pedagogisen lähteen avaaman sateenvarjon alle.



Kuvio 5. Fyysisen teatterin opettajani

3.4 Fyysisestä teatterista oopperaan

Miten kaikki tämä fyysinen teatteri liittyy oopperaan? Kuten edellä luvussa 2.3. kirjoitin, oopperalaulajan työ on yllättävän paljon keholla viestimistä. Tyylitelty lauluilmaisuu vaatii rinnalleen taitavaa (ja usein tyyliteltyä) näyttämöilmaisua. Myös monien oopperoiden selvä sukulaisuussuhde perinteisiin fyysisen teatterin muotoihin on painava syy oopperalaulajalle tutustua fyysisen teatterin tekniikkaan; esimerkiksi Commedia dell'Arten näyttämöilmaisua tutustuminen tuo valtavasti mahdollisuuksia ja syvyyttä Papagenon kaltaisten (commediasta ammentavien) roolihahmojen esittämiseen.

Ralf Långbackan mukaan suurin osa oopperalaulajista oppii näyttelijäntyötä tekemällä. Hänen mielestään tekemällä oppimisessa täytyy kuitenkin olla tietoinen siitä, mitä tekee ja mitä oppii. Siinä tavassa jokainen tilaisuus täytyy käyttää hyväkseen. (Mäkelä 2005, 51.)

Koska ”laulajien näyttämökoulutus on, ellei olematonta, niin ainakin harvinaista herkkua” (Mäkelä 2005, 51), koin olevani pakotettu etsimään vastauksia toisaalta. Fyysisen teatterin näyttelijälähtöinen työskentely on antanut minulle valtavasti työvälineitä ja itseluottamusta näyttämöllä olemiseen ja elämiseen. Koen, että sen periaatteet uppoavat oopperassa vielä hedelmällisempään maaperään kuin puheteatterin puolella, jossa realismi ja näyttelijänpsykologia ovat suurempia ja tärkeämpiä arvoja kuin oopperassa.

Mutta ovatko nämä löytämäni välineet sellaisia, jotka toimivat vain minulle? Vai olenko löytänyt jotain, josta voisi olla laajempaa hyötyä oopperalaulajien koulutuksessa? Näihin kysymyksiin toivoin saavani vastauksen, kun järjestin työpajan oopperalaulajan näyttelijäntyöstä.

4 Oopperalaulajan näyttelijäntyö -työpaja

4.1 Ajatuksia työpajan takana

Oopperalaulajan näyttelijäntyö -työpaja lähti ajatuksesta avata keräämiäni näyttelijäntyön välineitä ja niistä johdettuja periaatteita oopperalaulajille ja oopperalaulun opiskelijoille. Koin saaneeni apua oopperanäyttelemiseeni ja olin utelias näkemään, olisivatko nämä opit mahdollista jalostaa nimenomaisesti oopperanäyttelemiseen keskittyvän kurssin muotoon.

Työpajan esiasteina ovat toimineet teattereissa eri puolilla Suomea vetämäni musiikin ja laulun työpajat sekä syksyllä 2015 pitämäni Laulajien Le jeú -harjoitusryhmä. Laulajien Le jeú -ryhmä toimi oopperalaulun ammattilaisten näyttelijäntyön harjoitusryhmänä, jonne laulajat saattoivat tulla leikkimään, hakemaan inspiraatiota ja terävöittämään näyttelijäntyötään. Le jeú -ryhmän tarkoituksena oli alun perin kokoontua yhdessä leikkimään teatterileikkejä hauskassa seurassa ilman sen kummempia tavoitteita. Se muuttui kuitenkin nopeasti eräänlaiseksi näyttämötyön viikkotunniksi, jossa päädyin enemmänkin opettajaksi kuin yhdeksi leikkijäksi. Myöhemmin olen vetänyt leikkihetkiä myös mm. Teatteri Metamorfoosin MetaLab -harjoitusryhmässä.

4.2 Le jeú – leikki

Leikeillä on vahva perinne ja asema teatterin ja vuorovaikutuksen opetuksessa. Miten moninaisesti kehittäviä ja miten syvällisiin ja teknisiin asioihin vaikuttavia nämä leikit ovat, jää kuitenkin usein vähemmälle huomiolle. Olen täysin vakuuttunut, että kaikki, mitä näyttelijäntyöstä tarvitsee tietää ja oppia, voidaan opettaa yhden yksinkertaisen leikin avulla.

The game, then, is the simplest heuristic technique, where the students can make their own discoveries if they observe their own play (Amsden 2011, 31). Leikkien yksinkertainen rakenne antaa meille kehyksen ja tehtävän, joiden avulla on helpompi keskittyä harjoiteltavaan asiaan. Leikki toimii harjoituksena paremmin kuin monimutkainen kohtaaminen, vaativa näyttämöllinen teko kuten laulaminen tai nokkeluuteen ja luovuuteen kannustava improvisaatio. Leikkiminen ja siihen liittyvä itsensä tarkkailu tarjoavat opiskelijalle mahdollisuuden kokemukseen, jossa oppija saa kehollisia oivalluksia näyttelemisen tekniikasta. Ajatuksena on opettaa näyttelemistä enemmän juuri näiden kehollisten oivallusten kuin verbaalisen selittämisen kautta. (Amsden 2011).

Leikkien avulla opettaminen on tärkein yksittäinen asia, joka yhdistää kaikkia Philippe Gaulierin oppilaita, joiden johdolla olen opiskellut. Leikkeihin suhtaudutaan hyvin kunnioittavasti ja vakavasti. Ne eivät ole mikään pakollinen paha – jotain, joka täytyy tehdä, jotta saadaan kroppa lämpimäksi. Ne ovat tärkeä osa niin opiskelu-, harjoitus- kuin esiintymisprosessia. Leikit (ja pelit) voivat toimia myös sellaisina flow-tilaan saattavina rutiineina, joista Josh Waitzkin kirjoittaa kirjassaan *The Art of Learning* (Waitzkin 2008. 187-191)

4.2.1 Ohjeita leikkimiseen

Ensimmäinen ja tärkein ohje on ”pelaa niin hyvin kuin osaat.” Hyvin pelaaminen tarkoittaa, että pelaaja investoi peliin. Yrittämällä parhaansa pelaaja nostaa pelin panoksia, ja silloin myös virheet aiheuttavat impulsseja, joita voimme hyödyntää oppimisessa. Hyvin pelaaminen tarkoittaa samalla, että pelaaja ottaa huomioon myös toiset pelaajat. Jos on pelissä selvästi parempi kuin toiset, on hyvä opetella pelaamaan peliä kevyesti tai ottaen suurempia henkilökohtaisia riskejä (lisäämällä sääntöjä itselleen nostaakseen vaikeustasoa). On tärkeää löytää tasapaino, jossa investoi peliin riittävästi mutta ei dominoi peliä niin, että toisten peli muuttuu mahdottomaksi tai ilottomaksi.

Toinen tärkeä sääntö on ”reagoi ennen kuin ajattelet.” Jotta pelin tempo saadaan pidettyä riittävän energisena, on tärkeää reagoida eikä laskelmoida (varmistella). Tämä lisää luovuutta ja virheiden mahdollisuutta, joista saamme jälleen uusia ja yllättäviä impulsseja käyttöömmemme.

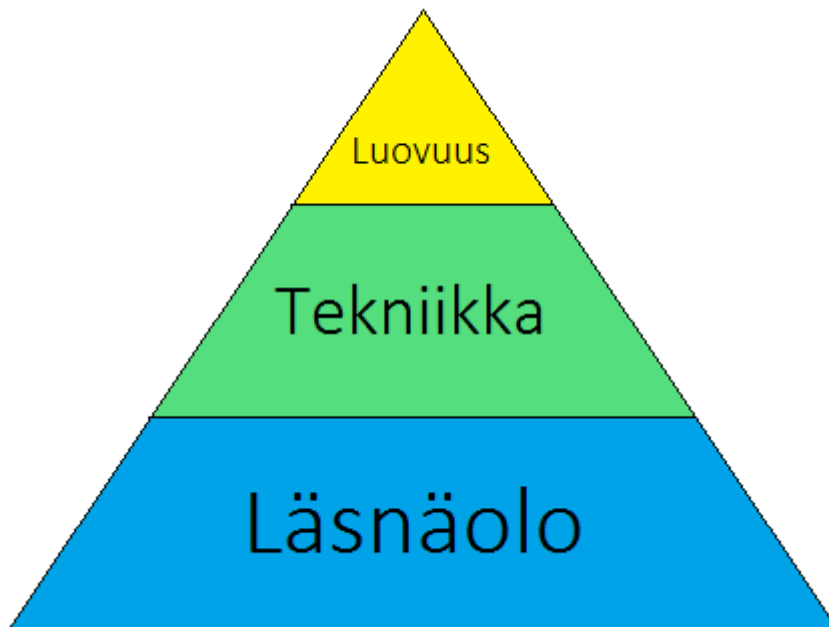
Kolmas ja viimeinen ohje on ”jaa yleisölle tunteesi.” Jos noudattaa kahta edellä annettua ohjetta (”yritä parhaasi” ja ”reagoi ennen kuin mietit”), tulee pelissä paljon virheitä. Jos pelaaja yrittää parhaansa ollakseen hyvä, tulee virheistä myös harmistunut olo. Virheen tekeminen tuottaa impulssin, jolle pelaaja ei mahda mitään. Normaalitytilanteessa piilotamme parhaamme mukaan nämä impulssit

mutta harjoituksissani pyydän ihmisiä tuomaan impulssit esiin ja jakamaan ne muiden pelaajien (yleisönsä) kanssa. Tämä jakaminen tarkoittaa mm., että pelaaja pitää katsekontaktia muuhun ryhmään yllä koko sen reaktion ajan, joka virheen tekemisestä aiheutuu. Oikeassa elämässä olemme tottuneet piilottamaan virheemme, ja tyypillisesti reagoimme laskemalla katseen lattiaan tai nostamalla leukaa ylös niin, että muut eivät näe silmiämme.

4.3 Työpajan rakenne ja kulku

Karkeasti jaettuna Oopperalaulajan näyttelijäntyö -työpaja koostuu kolmesta opeteltavasta osa-alueesta:

1. Läsnäolo (kehollinen läsnäolo)
2. Tekniikka (näyttelijän taito)
3. Luovuus (devising ja improvisaatio)



Kuvio 6. Opeteltavat näyttämötyöskentelyn osa-alueet kuvattuna pyramidina, jonka pohjan muodostaa läsnäolo, keskikohdan tekniikka ja korkeimman huipun luovuus

Yllä olevan pyramidin pohjan muodostaa läsnäolo (kuvio 6). Kuten aiemmin luvussa 2.1. mainitsin, on läsnäolo eli présence korostuneen tärkeä oopperalaulajan näyttämötyön väline. Toisin kuin aiemmin on yleisesti ajateltu, ei tämä karisma tai présence ole vain synnynnäinen lahja, jota toisilla on ja toisilla ei. Se on taito, jota voi harjaannuttaa ja jossa voi kehittyä paremmaksi. Karismaattisen ja nautinnollisen läsnäolon harjoittaminen onkin tämän kurssin tärkein tavoite. Läsnäolo on ehdoton edellytys kaikelle todelliselle esiintyjien samoin kuin esiintyjien ja yleisön väliselle kommunikaatiolle ja vuorovaikutukselle. (de Castro 2012). Siten läsnäolo on aina kiinteä osa mitä tahansa tekniikkaa tai luovuutta vaativaa harjoitusta.

Pyramidin keskiosan muodostaa tekniikka. Kaikki kurssilla esiteltävät työvälineet voisi tietenkin laittaa sanan tekniikka alle. Tässä tekniikalla on kuitenkin paljon rajatumpi ja tarkempi merkitys. Tekniikalla tarkoitetaan tässä laulajan tai näyttelijän kykyä ilmaista tarkasti juuri haluamansa asia katsojalle. Usein ajatellaan, että kaikki, mitä ajattelemme viestittävämmä, päättyy näyttämöltä sellaisenaan katsojan tietoisuuteen. Näin ei kuitenkaan aina tapahdu. Esimerkiksi surua omasta mielestään täydellisesti ilmaiseva näyttelijä voi katsojasta näyttää ilmavaivaiselta. Jotta voisimme oikeasti tietää, mitä viestimme, täytyy meidän harjoitella tekniikkaa ja saada siitä myös palautetta.

Luovuus on läsnä kaikessa inhimillisessä työskentelyssä, eikä luovuutta voi mitenkään eristää pois harjoituksista, jotka käsittelevät läsnäoloa tai tekniikkaa. Tässä pyramidissa ja opinnäytetyössä käytän kuitenkin luovuus -sanaa aivan erityisessä merkityksessä. Tarkoitan laulajan kykyä yllättää itsensä ja yleisönsä näyttämöllä — sitä, miten hyvin laulaja kykenee havaitsemaan pieniä impulsseja ja reagoimaan niihin. Tällainen luovuus vaatii toteutuakseen tyylinmukaisella ja koherentilla tavalla itselleen suotuisat olosuhteet, joissa pohja eli läsnäolo ja tekniikka ovat kunnossa. Tekniikan täytyy olla hyvä, jotta sen voi ”unohtaa” ja luoda jotain uutta. Making smaller circles (Waitzkin 2008, 119-120). Luovien impulssien havainnointi, tunnistaminen ja seuraaminen vaatii harjaannusta — eli tekniikkaa.

Edellä mainitut kolme osa-aluetta näkyvät myös työpajan päiväohjelmassa, jossa liikutaan päivän aikana pyramidin pohjalta kohti huippua: 1. Lämmittelyt ja leikit (läsnäolo) 2. Tekniikkaharjoitukset (tekniikka) ja 3. Improvisaatiot (luovuus). Lähestyn siis päivittäin vaihtuvaa teemaa ensin leikkien sitten teknisten harjoitusten ja lopulta näyttämöllisempien improvisaatiotehtävien kautta. Tarkoituksena on, että improvisaatioissa opiskelijat pääsevät halutessaan myös heti tuoreeltaan soveltamaan näyttelijäntyöhönsä sitä tekniikkaa, jota on päivällä aiemmin harjoiteltu.

Esittelemieni harjoitusten kuvauksessa luvussa viisi on taulukko, josta näkyy, mitä osa-aluetta tai alueita kyseisellä harjoituksella on ollut työpajassa tarkoitus ensisijaisesti harjoittaa. Eri osa-alueiden väliset jakolinjat eivät ole selvärajaisia, sillä monet harjoituksista käsittelevät kaikkia kolmea osa-aluetta. Ja useita harjoituksia voi käyttää minkä tahansa osa-alueen kehittämiseen vain pienillä muutoksilla tai lisäohjeilla.

4.3.1 Teemat

Työpaja jakautuu viiteen päivään, joilla jokaisella on oma teemansa. Teemoja ovat: 1. nautinnollinen läsnäolo näyttämöllä (Pleasure to be on stage), 2. fokus ja fixpoint, 3. tila ja ympäristö, 4. kehon

intensiteetit ja statukset sekä 5. Complicite (kumppanuus). Kaikki päivän harjoitukset liittyvät kyseiseen teemaan ja toistuvia harjoituksia käsitellään tämän teeman kautta. Teemoista ei muodostu yhtä yksittäistä polkua tai määrättyä kokonaisuutta, vaan tarkoituksena on antaa osallistujille useita erilaisia näkökulmia näyttelijäntyöhön, ja näin herättää ajattelemaan myös omaa työskentelyään uusista suunnista.

4.3.2 Ensimmäinen päivä: Nautinnollinen läsnäolo näyttämöllä

Ensimmäisen päivän teemana olivat näyttelijän läsnäolo eli présence näyttämöllä sekä nautinto. Nautinto ja läsnäolo ovat yhteydessä toisiinsa ja siihen mystiseen johonkin: karismaan. Ihmistä, joka on innostunut ja nauttii tekemästään asiasta, on aina nautinnollista katsoa, vaikka itse aihe ei koskettaisikaan. Nautinnon lähde voi vaihdella ja on hyvin yksilöllinen eikä se ole yleisön tai opettajan kannalta edes kovin tärkeä asia. Musiikin opetuksessa tämä totuus näkyy siinä, miten monet opettajat pyrkivät ohjaamaan oppilaitaan kohti opettajan omaa nautintonsa lähdeä. Esim. musiikin inspiroiva lähes taivaallisena koettu syvin olemus tai laulajan oman äänen synnyttämä väreily kehossa.

Kurssin ensimmäisenä päivänä pyrimme tutkimaan, miten löytää nautinto pelkästä olemisesta näyttämöllä ja lähestyä laulamista tästä yksinkertaisesta läsnäolosta käsin. Nautintoa haemme useiden leikkien ja harjoitusten kuten Mr. Hit ja Keep it Up avulla ja tästä nautinnollisesta läsnäolosta kumpuavaa ilmaisua tutkimme mm. I'm not doing anything, Do less ja Do less with singing -harjoitusten avulla.

4.3.3 Toinen päivä: Fokus ja fixpoint

Toisen päivän teemoina olivat fokus ja fixpoint. Nämä vierasperäiset termit liittyvät siihen, miten näyttelijä kykenee ohjaamaan yleisön huomiota haluamaansa suuntaan. Fokus-termillä tarkoitetaan sitä, mikä asia tai henkilö on yleisön huomion keskipisteessä eli fokuksessa kullakin hetkellä. Fixpoint puolestaan on miimitekniikka, jonka peruseräitteitä voidaan soveltaa moninaisesti yleisön katseen ohjaamisessa.

Oopperanäyttämöllä, jolla on usein jopa satoja ihmisiä kerrallaan, on tärkeää, että yleisö tietää, missä tarinan kannalta olennainen toiminta tapahtuu. Tätä yleisön fokusta voidaan kuljettaa niin ohjauksen kuin lavastuksenkin avulla, mutta myös näyttelijöillä/laulajilla on monia tapoja auttaa yleisön huomion siirtämisessä niin muihin kuin itseensäkin. Näiden mekanismien ja tekniikoiden tunteminen

ja ymmärtäminen on tärkeää myös siksi, ettei näyttelijä vahingossa toiminnallaan varasta huomiota silloin, kun tarinan tai ohjauksen kannalta olennainen asia tapahtuu toisaalla.

Fixpointiin tutustuimme kehollista artikulaatiota harjoittavien tehtävien avulla. Tärkeimpänä Istuminen tuolille. Iltapäivällä tutkimme huomion siirtämistä ja varastamista harjoitusten Wilhelm Tell ja Huomion varastaminen avulla.

4.3.4 Kolmas päivä: Tila ja ympäristö

Kolmannen päivän teemoina olivat näyttelijän konkreettinen (näyttämö) ja fiktiivinen ympäristö. Pyrimme harjoitusten avulla hahmottamaan laulajan suhdetta näyttämötilaan sekä muihin laulajiin samalla näyttämöllä sekä tutkimaan niitä välineitä, joilla näyttelijä voi luoda illuusion eri tiloista näyttämölle (esim. kirkko, kellari tai niitty).

Tämän päivän harjoitukset jakaantuivat kolmeen osaan: konkreettista tilaa hahmotettiin Pommi ja suoja, Estä opettajaa istumasta ja Näyttämön balanssi harjoitusten avulla. Fiktiivisiä paikkoja harjoiteltiin kävelemällä erilaisissa kuvitteellisissa tiloissa ja pariharjoituksella, jossa pyrittiin luomaan illuusio mahdollisimman suuresta tilasta. Päivän viimeinen tunti keskityttiin Madame Jill -harjoitukseen, jossa opetellaan huomioimaan sekä fiktiivinen tila että muiden näyttelijöiden konkreettiset sijainnit näyttämöllä, samalla kun näytellään improvisoitua kohtausta.

4.3.5 Neljäs päivä: Kehon jännitteet ja statukset

Kurssin neljäntenä päivänä tutustuttiin kahteen roolin rakentamisen työväliseen: kehon jännitteen ja roolihenkilön statuksen luomiseen kehollisilla välineillä. Kehon jännite tai intensiteetti vaikuttaa ratkaisevasti siihen, millaisena henkilö näyttäytyy — onko henkilö laiska ja väsynyt tai liikkuvainen taikka äärimmilleen jännittynyt. Myös roolihenkilön statusta voidaan lukea laulajan fyysisestä olemuksesta — esim. ryhdikäs olemus ja hidas liike kuvastaa korkeaa yhteiskunnallista asemaa. Yleisö lukee näitä viestejä alitajuisesti, ja monia niistä käytämme luonnostaan myös roolin rakentamisessa. Näihin asioihin erityisesti keskittyvien harjoitusten avulla voimme tuoda ilmaisuumme aivan uudenlaista tarkkuutta ja vivahteikkua — millainen on vihainen mutta laiska kuningas tai ahkera, omanarvontuntoinen mutta surullinen palvelija?

4.3.6 Viides päivä: Complicite (kumppanuus)

Kurssin viimeisenä päivänä keskityimme muodostamaan kontaktia toisiin laulajiin näyttämöllä ja yleisöön katsomossa. Ranskan kielen sana Complicité suomentuu parhaiten termillä rikoskumppanuus ja joltain sellaiselta se parhaimmillaan tuntuukin. Tarkoituksena on luoda lähes ajatusten lukemiselta tuntuva yhteys laulajan ja yleisön tai näyttämöllä olevien laulajien kesken. Tätä vaikeasti selitettävää mutta hyvin konkreettiselta tuntuvaa ilmiötä harjoittelimme monien harjoitusten (mm. Muut liikkuvat, yksi on paikallaan ja The Clapping game).

5 Harjoitukset

5.1 Lämmittelyt

Mark Ross Clark ja Lynn V. Clark painottavat teoksessaan *Singing, Acting and Movement in Opera: A Guide to Singer-Getics* kehotietoisuuden harjoittamista tärkeänä osana oopperalaulajan näyttämöopintoja. Hyvinä välineinä kehotietoisuuden opetteluun Clarkit mainitsevat joogan ja taijin ja esittelevät muutamia näistä traditioista johdettuja harjoituksia. (Clark ja Clark 2002, 3-4)

Olen kokeillut monipuolisesti erilaisia mieli-keho-yhteyttä edistäviä metodeja, kuten joogaa, taijia, yiquania ja pilatasta. Vaikka lämpimästi suosittelenkin näitä pitkän perinteen omaavia harjoituksia kaikille, en pidä niitä parhaina mahdollisina lämmittelyharjoituksina, koska niiden tekninen luonne ja tekniikkojen vaativuus edellyttävät taitavaa ohjausta. Oman lämmittelyrutiinini olen koonnut harjoituksista, jotka pohjaavat Suomessa kehitettyyn terveysliikuntamuotoon Asahiin ja Jacques Lecoqin Movement-tekniikkaa.

Asahi on tieteelliseen tutkimukseen nojaava liikuntamuoto, joka on saanut vaikutteita useista itämaisistä lajeista kuten qigong, taiji, jooga ja yiquan. Asahi on yksinkertainen harjoitus, jota on helppo tehdä niin ryhmässä kuin yksin. Siitä on hyviä kokemuksia mm. esiintyjien ja urheilijoiden lämmittely- ja palautusharjoituksena.

Muutamit Asahin perusliikkeet muistuttavat suuresti Lecoqin kehittämän Movement-tekniikan liikkeitä. Siksi olen yhdistellyt näitä kahta tekniikkaa ottaen liikkeisiin mukaan molempien tekniikoiden periaatteita ja ohjeita.

Lämmittely koostuu pitkälti hyvin perinteisistä lämmittelyliikkeistä, kuten käsien heiluttelu ja hartioiden pyöritys. Molemmista perinteistä (yhdessä ja erikseen) tulevien vaatimusten (hengityksen ja liik-

keen yhdistäminen, koko kehon liike, virtaavuus, kuuntelu ja mielikuvat) avulla lämmittelystä saadaan irti enemmän ja toivottu kehotietoisuus saadaan herätettyä ilman monimutkaisia liikesarjoja tai kivuliaita venytyksiä.

Lämmittelyrutiini vaihtelee hiukan päivästä toiseen, mutta runkona ovat aina seuraavat viisi harjoitusta:

1. Pyöritä kumpaakin olkapäätä yhtä aikaa eteen ja taakse (ASAHI)
2. Katso vasemmalle ja oikealle (ASAHI)
3. Katso alas ja ylös ja sulkeudu ja avaudu / Ecllosion (ASAHI ja Lecoq)
4. Undulation / aaltoliike (Lecoq)
5. Inverse undulation / käänteinen aaltoliike (Lecoq)

Tarkemmat ohjeet ja esimerkit näistä ja muistakin harjoituksista löytyvät kirjoista Asahi Terveys liikuntaa kaikille (Jalamo, Klemola, Mikkonen & Mähönen 2007) ja The Moving body (Lecoq 2000).

5.2 Harjoitukset

Esittelen kurssin harjoitukset tässä luvussa siinä järjestyksessä, jossa ne kurssilla esittelin (kuvio 7). Monet saman päivän aikana tehdyistä harjoituksista liittyvät tiiviisti toisiinsa. Ensin lähestyn harjoituksen aihepiiriä teknisemmin ja sitten lisää vähitellen luovuutta siirryttäessä seuraavaan harjoitukseen.

Poikkeuksen tähän järjestykseen tekevät vain viisi ensimmäistä harjoitusta (Mr Hit – Samurai), jotka sisältyvät kaikkien päivien ohjelmiin – aina erilaisin teemoin ja painotuksin varustettuina. Kolme seuraavaa harjoitusta (Do less - I'm not doing anything) olivat ensimmäisen päivän harjoituksia. Niiden jälkeen tulevat neljä harjoitusta (Istuminen tuolille - Huomion varastaminen) tehtiin toisena päivänä. Seuraavat seitsemän harjoitusta (Estä opettajaa istumasta – Madame Jill) tehtiin kolmantena päivänä. Niiden jälkeiset kuusi harjoitusta (Kehon jännitteet 0-7 – Johtokunnan kokous) neljäntenä päivänä ja viimeiset kuusi harjoitusta (Laskeminen yhdessä – Pidättekö minusta?) viidentenä päivänä.

	Harjoitus	Läsnäolo	Tekniikka	Luovuus
	Mr hit	X		
	Keep it up	X		
	Big Booty	X		
	King john	X		
	Samurai	X		
1. päivä	Do less	X	X	
	do less with singing	X	X	
	I'm not doing anything	X	X	X

2. päivä	Istuminen tuolille		X	
	Viisi tuolia		X	
	Wilhelm tell		X	X
	Huomion varastaminen		X	X
3. päivä	Estä opettajaa istumasta		X	
	Pidä näyttämö balanssissa		X	
	Pommi ja suoja		X	
	Kävellään eri tiloissa		X	
	Luo mahdollisimman suuri tila		X	X
	Missä tilassa olemme nyt		X	X
	Madame jill		X	X
4. päivä	Kehon jännitteet 0-7		X	
	Kotimatka pimeässä puistossa		X	
	Urheilukatsomossa		X	
	The thinking game		X	
	The Breathing game		X	
	Johtokunnan kokous		X	
5. päivä	Laskeminen yhdessä		X	
	Muut liikkuvat yksi on paikallaan		X	
	Yksi liikkuu muut ovat paikallaan		X	
	repetition		X	
	The clapping game	X	X	
	Pidättekö minusta?	X	X	X

Kuvio 7. Kurssilla esitellyt harjoitukset ja niillä opeteltavat näyttämötyöskentelyn osa-alueet.

Avatakseni tarkemmin opeteltavaa asiaa olen jakanut harjoitukset teemoittain muutaman harjoituksen ryhmiin ja nimennyt nämä ryhmät tavalla, joka mielestäni avaa syvemmin omia ajatuksiani näiden harjoitusten takana.

Harjoitukset ovat pääosin peräisin opettajiltani erityisesti Angela de Castrolta (de Castro 2012 ja de Castro 2017), Aitor Basaurilta (Basauri 2008, Basauri 2013 ja Basauri 2014), Philippe Gaulierilta (Gaulier 2017) ja Taina Mäki-Isolta (Mäki-Iso 2011 ja Mäki-Iso 2013). Useisiin näistä leikeistä ja harjoituksista olen törmännyt erimuodoissaan useilla eri opettajilla, ja myös itse opettamani versiot ovat yhdistelmiä eri opettajien ajatuksista. Osa harjoituksista löytyy myös John Wrightin kirjasta *Why is that so funny?* (Wright 2006) ja Philippe Gaulierin kirjasta *My thoughts on theatre* (Gaulier 2007). Pääosin harjoitukset ovat kuitenkin kulkeneet suullisena perinteenä, ja niillä opeteltavat ja opetetavat asiat vielä suurempina salaisuuksina. Varsinkin Gaulierin opetusmetodiin liittyy tietynlainen salamyhkäisyys ja ristiriitaisuus. Hänellä ei ole tapana avata harjoitusten takana olevia ajatuksia, vaan hän luottaa enemmän opiskelijan omiin oivalluksiin. (Amsden 2015).

Kuten työpaja myös tämä harjoitusten esittely alkaa kahdella tärkeimmällä harjoituksella (Mr Hit ja Keep it up), joita voisin itse leikkiä koko loppu elämäni ja uskoisin niissä riittävän opittavaa lopputtu-
miin.

5.3 Leikit, joilla voi opettaa kaiken

Kaksi leikkiä, Mr Hit ja Keep it Up, ovat keskeisessä asemassa omassa tekemisessäni ja pitämässäni koulutuksissa. Viisipäiväisellä kurssilla aloitan päivän aina toisella näistä harjoituksista (koko viikon samalla), ja toistakin pelataan lähes päivittäin. Esityksiä valmistettaessa suosittelen aina toista näistä harjoituksista yhteiseksi virittäytymisharjoitukseksi, jota tehdään harjoitusten alussa ja ennen esitystä.

5.3.1 Mr Hit (Läsnäolo)

Mr Hit oli vuonna 2008 ensimmäinen kosketukseni Gaulier-pedagogiikkaan, ja se on edelleen yksi lempiharjoituksistani/peleistäni. Näyttelijä-kouluttaja Aitor Basauri opettaa paljon tämän pelin kautta. Hän osaa avata, minkä tahansa monimutkaisen teknisen tai taiteellisen pulman tämän leikin avulla. Tässä pelissä pystyy kehittämään muistiaan sekä oppii suunnittelemaan tulevaisuutta samalla, kun on pakotettu reagoimaan ja muuttamaan salaman nopeasti strategioitaan. Tämän pelin avulla olen oppinut jakamaan luonnolliset reaktioni yleisölle (olemaan piilottamatta niitä). Peli vaatii äärimmäistä keskittymistä, mikä tekee siitä oivan tavan aloittaa harjoitukset tai valmistautua esitykseen.

Mr Hit on varsin yksinkertainen hippaleikki. Joku aloittaa pelin nostamalla kätensä ja toteamalla ”Minä olen Mr/Mrs Hit”. Tämän jälkeen hän ottaa kiinni toisen pelaajan, jonka täytyy välittömästi kosketuksesta huutaa jonkun muun pelissä olevan pelaajan nimi (ei omaansa eikä koskettajan — eli Mr/Mrs Hitin nimeä). Pelaajasta, jonka nimi huudetaan, tulee seuraava Mr Hit, joka taas ottaa uuden pelaajan kiinni jne. Yksinkertaista. Kun oma nimesi huudetaan, kosketa. Kun sinua kosketaan, huuda nimi. Sen nimeä, joka oli juuri Mr. Hit, ei saa huutaa, mutta Mr. Hit saa koskea pelaajaa, joka juuri huusi hänen nimensä. Peliä voi pelata joko ringissä niin, että pääosin kosketaan vieressä seisovia pelaajia, tai sitten perinteisenä hippana, jossa liikutaan vapaasti ympäri tilaa. Yleensä pienen ryhmän kanssa leikitään niin, että jokaisella pelaajalla on kolme elämää, joiden loputtua putoaa pois pelistä. Elämän menettää, jos tekee virheen eli esimerkiksi sanoo väärän nimen, koskettaa, kun pitäisi sanoa nimi tai sanoo nimen, kun pitäisi koskea. Peliä jatketaan, kunnes on kaksi (voittajaa) jäljellä. Peliä voidaan vaikeuttaa mm. käyttämällä etunimien sijasta pelaajien etu- ja sukunimiä, vaihtamalla nimiä toisten pelaajien kanssa (seistään ympyrässä ja jokainen ottaa oikealla puolellaan

seisovan ihmisen nimen) tai vaikka pyytämällä yhtä pelaajaa antamaan jokaiselle pelaajalle jonkun sukulaisensa nimen.

5.3.2 Keep it Up (Läsnäolo)

Tämä on peli, jonka yhdellä versiolla "fives and sevens" Fabulous Bäckström Brothers -trio (Bäckström, Bäckström & Nykänen) lämmittelee ennen jokaista esitystä. Siitä on tullut meidän rakas rutii-nimme, jota välillä odottaa vähintään yhtä innokkaasti kuin itse esitystä.

Jos Mr Hit -harjoitus on lähes uskonnollisen artefaktin asemassa Aitor Basaurin opetuksessa, on tällä Keep it Up -pelillä vastaavanlainen rooli Angela de Castron pedagogiikassa. De Castro aloittaa oppilaidensa kanssa jokaisen päivän tällä pelillä ja tuo joka päivälle uuden ohjeen, jonka avulla pyritään kehittämään näyttämöllä olemista samalla, kun kehitytään tässä pelissä. Jos muiden opettajien kurssilla tulos 100 tuntuu lähestulkoon utopialta, ei de Castron kursseilla ole mitenkään tavatonta saada tulokseksi 3000.

Peli on erittäin yksinkertainen. Palloa pomputetaan ilmassa niin, että sama pelaaja ei saa koskea kahdesti peräkkäin palloon. Jokainen kosketus lasketaan yhdessä ääneen. Kun pallo koskettaa maata, on yritys päättynyt. Pyritään pääsemään mahdollisimman suureen tulokseen. Tämä peli on erinomainen siinäkin mielessä, että sitä voi pelata niin yksin kuin jopa 100 hengen ryhmällä.

Variaatio "Fives and Sevens" on muuten sama peli, mutta joka viidennellä ja joka seitsemännellä (eli kaikilla viidellä tai seitsemällä jaollisilla) numerolla käytetään kosketukseen jotain muuta kehonosaa kuin kättä. Tässä variaatiossa vastaavasti kaikilla muilla numeroilla käytetään koskettamiseen aina kättä. Eli kädellä ei saa koskea numeroissa 5,7,10,14,15... Numeroilla, jotka ovat jaollisia sekä viidellä että seitsemällä, täytyy saman pelaajan koskea kaksi kertaa peräkkäin muulla kuin kädellä, ja nämä kaksi kosketusta lasketaan yhdellä numerolla esim. "35, 35".

Tämän leikin avulla on hyvä harjoitella mm. täsmällisyyttä: kenelle lähetän pallon seuraavaksi, kepeyttä: mikä on sopiva määrä voimaa, jolla lyön palloa, vastuuta ja omaa roolia: otanko jokaisen pallon tönien muita pois tieltäni vai vetäydynkö nurkkaan enkä tahdo osallistua lainkaan. Tämä peli paljastaa paljon ryhmän dynamiikasta ja jopa päivän energiasta: olenko tänään hyvin keskittynyt ja järjestelmällinen vai onko energiani sinkoilevampaa mutta toisaalta pelastukset upeita.

5.4 Keskittymistä, rytmiä ja reagointia kehittävät leikit

Tämän ryhmän leikkejä käytän eräänlaisina mielentyhjentäjinä/-keskittäjinä. Vaikka niillä on itsessäänkin pedagogisia sovelluksia, olen kokenut ne erityisen hyödyllisinä välileikkeinä, kun siirrytään vaativasta harjoituksesta toiseen. Tykkään myös lopettaa päivän tällaiseen energiseen ja keskittymistä vaativaan peliin, joka jättää pelaajalle hyvän ja innokkaan olon päivän päätteeksi. Nämä pelit ovat hyvin laajalle levinneitä ja kaikista niistä löytyy erilaisia ohjeita internetistä tai kirjoista, esim. 101 More Drama Games and Activities (Farmer 2012). Itse olen leikkinyt näitäkin pelejä eri versioina mm. Phil Burgesin ja Aitor Basaurin johdolla.

5.4.1 Big Booty (Läsnäolo)

Big Booty on ympyrässä tehtävä leikki, joka haastaa pelaajan olemaan rikkomatta rytmiä tai sekoamaan sanoissaan. Pelin kulku on seuraava: asetutaan ympyrään ja päätetään, kuka on ”Big Booty”. Big Booty’n vasemmalla puolella oleva on numero 1 ja sitten myötä päivään numero 2, numero 3 jne. Ryhmä ottaa yhteisen pulssin, jota taputetaan käsillä reisiin ja lauletaan ”Big Booty, Big Booty aw yeah, Big Booty, Big Booty, Big Booty” sen jälkeen Big Booty aloittaa sanomalla oman ”nimensä” ja jonkun toisen ringissä seisovan ”nimen” esim. ”Big Booty, number four” mainittu pelaaja jatkaa sanomalla rytmissä taas ensin oman numeronsa ja sitten jonkun toisen pelaajan esim. ”Number four, number six”. Näin jatketaan, kunnes joku sekoaa sanoissaan tai rytmissä. Virheen tehnyt pelaaja siirtyy ringissä viimeiseksi (Big Bootyn oikealle puolelle), ja alkuru sanotaan uudelleen. Tarkoituksena pelissä on päästä itse Big Bootyksi tai vähintään numero yhdeksi.

5.4.2 King John tai Who killed King John? (Läsnäolo)

King John (Who killed King John?) muistuttaa paljon ”Big Booty” -leikkiä, mutta tässä pelissä ei taputeta eikä lauleta yhdessä. Samoin kuin Big Bootyssa asetutaan ympyrään ja päätetään, kuka on King John. Jälleen muut pelaajat saavat numerot niin, että King Johnin vasemmalla puolella oleva pelaaja on numero 1 ja siitä myötä päivään numerot 2, 3, 4 jne. Kun on asetettu paikoilleen, King John käy dialogin numero yhden kanssa:

King John: Who killed King John?

Number one: Not I

King John: Then who killed King John?

Number one: Number five (tai mikä tahansa numero, joka ympyrästä löytyy) killed King John!

Number five (tai se numero, joka on sanottu): Not I

Number one: Then who killed King John.

Ja näin peli jatkuu, kunnes joku sekoaa sanoissaan tai tekee muun virheen. Jälleen virheen tekijä siirtyy jonon viimeiseksi, ja King John aloittaa uuden kierroksen. Toisin kuin Big Bootyssa King John aloittaa aina puhuttelemalla Numero ykköstä.

5.4.3 Samurai (Läsnäolo)

Samurai on kolmas rytmi- ja keskittymispeli, jota säännöllisesti käytän. Samuraisissa ollaan myös ympyrässä ja yksi pelaajista nostaa miimisen katanansa ilmaan ja lyö sillä (suoraan ylhäältä alaspäin) muodostaen samalla katsekontaktin toisen pelaajan kanssa ja huutaen ”Huu!”. Pelaaja, jota samurai on lyönyt, nostaa oman katanansa pänsä päälle päästään äänen ”Haa!” Tämän pelaajan molemmin puolin seisovat heilauttavat oman miekkansa poikittain kohti tämän pelaajan mahaa päästään miekanterän äänen ”Swing!”. Pelaaja heilauttaa miekkansa takaisin alas lähettämällä vuoron taas uudelle pelaajalle ”Huu!”. Tarkoituksena on, että huudot ja liikkeet tulevat tasaisessa (nopeassa) rytmisessä ”Huu!” ”Haa!” ”Swing!” ”Huu!” ”Haa!”... Kun, joku tekee virheen (reagoi väärin, ei tee mitään, vaikka on hänen vuoronsa tehdä, huutaa väärän sanan tms.) hän tippuu pelistä ja käy istumaan omalle paikalleen – rinkiä ei tiivistetä vaan siihen jää tarkoituksella suuria aukkoja. (Toisessa variaatiossa kaikki virheen tehneet käyvät istumaan ringin keskelle ns. ”häpeän ympyrään” ja seuraavat siitä pelin loppuun. Tässä variaatiossa ympyrään jäävät tyhjät aukot täytetään tasoittamalla vielä mukana olevien pelaajien välit.)

5.5 Näyttämöllä mutta tekemättä mitään

You don't have to think about emotions, they look after themselves. And you can leave thinking to the academics. Your job is to find the game. (Wright 2006, 60)

Näyttämöllä oleminen ilman mitään varsinaista tekemistä on äärimmäisen vaikea mutta tärkeä taito. Ihminen viestii kehollaan ja kasvoillaan jatkuvasti eikä tätä viestintää voi lopettaa. Jos näyttelijä osaa olla näyttämöllä nautinnollisesti ja rennosti ja on avoin omille impulsseilleen (reaktioilleen ja tunteilleen), on näyttelijä todella valloittava seurattava.

5.5.1 Do less (Läsnäolo ja tekniikka)

Do less on harjoitus, jossa vapautetaan valtava määrä energiaa ja sitten yritetään rauhoittaa kehon viestintää. Yhdestä kuuteen henkilöä lähtee ohjaajan merkistä juoksemaan näyttämöllä ristiin rastiin.

Hetken juoksun jälkeen ohjaaja antaa merkin (esim. huutaa, taputtaa käsiään tms.), ja kaikki näyttämöllä olijat pysähtyvät, seisovat suorina ja katsovat yleisöä. Ainoana ohjeena on ”Do less” tee vähemmän. Kaikki ovat jännittyneitä, hengästyneitä ja väsyneitä. Harjoitus on eräänlainen paradoksi. Tarkoitus on viestittää mahdollisimman vähän, mutta itseään ei saisi myöskään estää tuntemasta, kokemasta ja siten viestittämästä. Kaikki jäykkyys ja luonnollisen olemisen estävä ”itsesensuuri” on kiellettyä. Itse painotan sitä, että kaikki tunteet ja siten myös viestit kehon ja näyttelijän ja näyttelijän ja yleisön välillä ovat toivottavia, vaikka ohje on edelleen ”Do less”. Hetken päästä ohjaaja antaa jälleen merkin, ja kaikki lähtevät uudelleen juoksemaan tilassa. Tätä toistetaan muutamia kertoja.

5.5.2 Do less with singing (Läsnäolo ja tekniikka)

Do less with singing on itse kehittämäni variaatio ”Do less” -harjoituksesta. Harjoituksen kulku on muuten sama kuin ”Do less”-harjoituksessa, mutta tällä kertaa pysähdyksestä lähtee laulu. Tarkoituksena on löytää mahdollisimman luonnollinen ja välitön ilmaisu, jossa ei ole esiintymisen tuomaa kohottamista tai maneeereita. Laulun kuuluu olla luonnollista ja herkkää (mieluummin lähes kuiskauksen kaltainen kehtolaulu kuin minkäänlainen lavanumero). Tämän harjoituksen teen yleensä yksi kerrallaan, mutta sen voisi tehdä myös lauluryhmälle, kunhan kappale ja sävellaji ovat kaikkien tiedossa. Tällä pyritään keventämään ja rauhoittamaan laulajan intensiivistä energiaa, luomaan rauhallista läsnäoloa laulamisen pohjaksi sekä poistamaan turhaa tekemistä ja maneeereita esiintymisestä. Less is more! Olen käyttänyt tätä harjoitusta onnistuneesti myös useiden ammattinäyttelijöiden laulamisen ohjauksessa.

5.5.3 I’m not doing anything (Läsnäolo, tekniikka ja luovuus)

I’m not doing anything on harjoitus, jolla opetellaan rehellistä ja välitöntä olemista näyttämöllä sekä helppoa ja pakottamatonta kontaktia yleisöön. Kaksi näyttelijää istuu näyttämöllä tai jopa näyttämön reunalla. Henkilö A aloittaa ohjaajan merkistä puhumaan. Hän voi puhua mitä tahansa, mutta hänen täytyy aloittaa sanoilla ”Älkää mua katsoko. Mä en tee yhtään mitään.” Puheessa ei saa olla hiventäkään itsesääliä, vaan näyttelijän täytyy vaikuttaa rehelliseltä ja vilpittömältä. Ohjaaja antaa henkilö A:n jatkaa niin kauan kuin hyväksi kokee. Sitten hän huikkaa ”Henkilö B”, ja tämä aloittaa jälleen samoilla aloituslauseilla. Ohjaaja siirtää puhetta nopeasti ja hitaasti näyttelijöiden välillä. Ja näyttelijät aloittavat aina samalla repliikillä puheensa. Harjoitus näyttää, miten mielenkiintoinen on ihminen, joka on oma itsensä näyttämöllä. Onnistuessaan näyttelijä on erittäin kiinnostava ja kiehtova, vaikka ei yritä tehdä mitään mielenkiintoista.

5.6 Artikulaatioharjoitukset

Artikulaatiolla tarkoitetaan tässä sitä, että näyttelijä tulee paremmin tietoiseksi siitä, mitä kehollaan viestii (ja toivottavasti oppii viestimään myös tarkemmin sitä, mitä tahtoo viestiä). Kehon pienetkin liikkeet tai asennot viestivät aina jotain, ja siksi on tärkeää ymmärtää näitä viestejä, joita tahtomattaankin lähettää. Lecoq antaa tästä hyvän esimerkin kirjassaan *The Moving Body*:

I have discovered, for instance, that when I move my head in ways dictated purely by geometry (side, forward, back) the result is: 'I listen', 'I look', 'I'm frightened'. (Lecoq 2000, s. 66)

Eli pelkillä pienillä pään liikkeillä viestitään merkityksiä (tätä tapahtuu sekä tarkoituksella että ilman tarkoitusta).

Paitsi liikkeillä myös rytmillä on valtava vaikutus siihen, millaisia merkityksiä yleisö näkee. Äärimmäinen ekonomisuus liikkeessä on valtavan vaikeaa, ellei jopa mahdotonta. Liikkeessämme on aina sellaistaakin informaatiota, jota emme tarkoita viestiä. Siksi yksinkertainen tehtävä kuten istuminen tuolille osoittautuu hyvin vaikeaksi, kun kiinnitämme huomion kaikkiin pienimpiinkin viesteihin, joita näyttelijä kehollaan viestii.

5.6.1 Istuminen tuolille (Tekniikka)

Istuminen tuolille on hyvä artikulaatioharjoitus. Siinä opiskelija tulee tilaan (miehellään jonkinlaisen verhon takaa näyttämön sivusta), kävelee näyttämön keskellä olevan tuolin eteen ja istuu tuolille. Hetken istuttuaan hän nousee tuolilta ja kävelee pois näyttämöltä (miehellään vastakkaiseen suuntaan kuin mistä tuli sisään). Artikulaation kehittämiseksi harjoituksessa on kaksi tärkeää sääntöä. Kaikki liike tapahtuu katsekontaktissa yleisön kanssa. Jos jostain kuuluu ääni tai jos näyttelijä törmää johonkin, täytyy hänen pysäyttää liike täydellisesti ja kääntää katseensa kohti äänilähdettä. Kun äänilähde on huomioitu, voi katseen kääntää jälleen kohti yleisöä ja jatkaa sitä, mitä oli tekemässä.

Ideaalitilanteessa harjoituksen kulku on seuraava:

1. Näyttelijä kurkistaa verhon takaa (katse yleisöön)
2. Hän kääntää katseensa näyttämön suuntaan katsoen tilaan, johon aikoo astua.
3. Hän kääntää katseensa jälleen yleisöön ja astuu kokonaan näkyviin verhon takaa.
4. Hän kääntää katseensa kohti tuolia, joka on näyttämön keskellä.
5. Hän kääntää katseensa takaisin kohti yleisöä.
6. Hän kääntää vartalonsa (lantion ja hartiat) kohti tuolia katseen pysyessä kohti yleisöä.
7. Hän kävelee lähelle tuolia katse koko ajan yleisössä.

8. Lähellä tuolia hän pysähtyy ja kääntää katseensa tuoliin.
9. Hän kääntää katseensa taas yleisöön ja korjaa asemansa tuoliin nähden niin, että voi istua tuolille.
10. Hän istuu tuolille säilyttäen katsekontaktin yleisöön. (Tässä kohdassa pitää olla tarkkana, ettei katse hetkellisesti suuntaudu lattiaan, kun aloitetaan istuutuminen.)
11. Hän istuu hetken katsellen yleisöä.
12. Kun hän kokee istuneensa riittävän pitkään, hän kääntää katseensa kohti uloskäyntiä.
13. Hän kääntää katseensa takaisin kohti yleisöä ja aloittaa nousemisen.
14. Noustuaan hän jälleen kääntää katseensa kohti uloskäyntiä.
15. Hän kääntää katseensa kohti yleisöä ja sen jälkeen vartalonsa (hartiat ja lantion) kohti uloskäyntiä.
16. Säilyttäen katseensa yleisössä hän kävelee uloskäynnille.
17. Noin metri ennen sivuverhoa/uloskäyntiä hän pysähtyy ja kääntää katseensa kohti uloskäyntiä.
18. Hän kääntää katseensa yleisöön ja poistuu näyttämöltä niin, että katse jää viimeiseksi (eli kasvot kohti yleisöä ja pää viimeisenä).

Observoijien/yleisön on tärkeää huomioida kaikki informaatio, jota näyttelijä viestittää. Liian nopea tai hidas rytmi katseissa tai käänöksissä tuottavat yleisölle erilaisia mielikuvia siitä, mitä näyttelijä näkee. Kävelyn rytmi ja tyyli sekä tapa istuutua ja nousta ylös kertovat myös tarinaa. Harjoituksen voi tehdä myös naamio kasvoilla. Naamio kohdentaa huomion vielä paremmin kehon kertomiin viesteihin, kun kasvojen ilmeet eivät näy.

5.6.2 Viisi tuolia (Tekniikka)

Viisi tuolia (The Chair Game) on yksi lempiharjoituksistani. Siinä asetellaan neljä tuolia neliön muotoon niin, että yksi tuoli on neliön jokaisessa kulmassa. Neliön sivujen pituus on hyvä olla vähintään viisi metriä mutta pituus voi olla hiukan suurempikin. Viides tuoli asetetaan neliön keskelle niin, että sillä istuva henkilö istuu suoraan kohti yleisöä. Jokaiselle tuolille istuu pelaaja. Neliön kulmissa olevien henkilöiden tarkoituksena on vaihtaa paikkoja ilman, että neliön keskellä oleva henkilö ehtii päästä istumaan kenenkään tuolille. Keskellä olevan henkilön tarkoituksena on päästä istumaan neliön kulmassa olevalle tuolille. Jos keskellä oleva henkilö ehtii istumaan kulmatuolille, tulee tuolilta jääneestä henkilöstä uusi keskushenkilö ja hän siirtyy keskituolille istumaan. Kulmatuoleilla istuvat henkilöt voivat vaihtaa pareittain paikkoja kumpaan tahansa suuntaan (ei ristiin!) tai kaikki neljä voivat sanattomasti sopia ns. kunniakierroksesta, jossa jokainen kulma siirtyy yhden tuolin eteenpäin kumpaan tahansa suuntaan.

Jotta tämä peli harjoittaisi vielä enemmän artikulaatiota, olen käyttänyt harjoituksesta variaatiota, jossa keskellä istuva henkilö tekee katseellaan tarkkaa kuviota: hän katsoo yhteen kulmaan, toiseen kulmaan ja yleisöön – jälleen yhteen kulmaan, toiseen kulmaan ja taas yleisöön. Tätä kolmen katseen kuviota hän tekee tarkassa, rauhallisessa mutta selkeässä rytmissä (ei liian hitaasti) 1-2-3. Jos näyttelijä tekee tämän oikein, näkee yleisö valtavan määrän ajatuksia hänen katseessaan ”minä tiedän, että nuo kaksi aikovat vaihtaa paikkaa, mutta minäpä estän sen”. Näyttelijä voi valita vapaasti ne kulmat, joihin katsoo ensiksi ja toiseksi, mutta kolmas katse täytyy aina suunnata yleisöön. Samanlainen kolmen sääntö liittyy myös siihen, jos jää ilman tuolia. Kun kaksi pelaajaa ryntäävät samalle tuolille ja toinen ehtii ensin, on toisen heti otettava protagonistin (päähenkilön) asema ja katsottava napattua tuolia ja yleisöä ja reagoitava jollain tavalla. Reaktio voi olla huokaus, huuto, nyrkin pudistus tai mikä tahansa. Rytmien tulee olla samanlainen kuin keskellä olevan näyttelijän katseiden kanssa 1-2-3. Reaktion jälkeen näyttelijä katsoo keskellä olevaa tuolia ja yleisöä, ja kävelee tuolille istumaan.

5.7 Huomion siirtäminen ja varastaminen

Yleisön katseen ohjaaminen tarvittavaan suuntaan on tärkeä taito. Näytelmän seuraaminen käy raskeaksi, jos näyttämöllä olevat henkilöt eivät itsekään tunnu tietävän minne katsojan tulisi katsoa. Näyttelijäntyylin luonne muuttuu perustavanlaatuisesti sen mukaan, onko näyttelijä huomion keskipisteessä vai ei.

5.7.1 Wilhelm Tell (Tekniikka ja luovuus)

Wilhelm Tell on yksinkertainen ja perinteinen klovninnumero, jossa harjoitellaan yleisön katseen siirtämistä yhdeltä näyttelijältä toiselle. Numeron rakenne on seuraava:

Kaksi näyttelijää näyttämöllä. Henkilö A tulee puhumaan henkilö B:lle:

A: Hei (joku nimi)! Mulla on loistava idea numeroksi. Haluatko tehdä sen mun kanssa?

B: Joo! Totta kai!

A: Sä menet toiselle puolelle huonetta ja asetat tämän omenan sun pään päälle. Mä menen toiselle puolelle huonetta ja heitän tämän veitsen sen omenan läpi.

B: Vau!

(A ohjaa B:n paikalleen ja asettaa hänet oikeaan asentoon sekä omenan tämän pään päälle.)

A: No niin, pysy tässä. Älä liiku! Onnea!

(A taputtaa B:tä olkapäälle ja lähtee kävelemään toiselle puolelle huonetta. Sillä aikaa B unohtaa, että hänen tulee olla paikallaan. Hän kumartuu solmimaan avonaista kengännauhaansa, tiputtaa

omenan tai kääntyy yleisön puoleen kertomaan, miten tämä on ensimmäinen kerta, kun hänet on otettu mukaan näin vaaralliseen temppuun tms. Päästyään sopivan etäisyyden päähän A kääntyy ja huutaa ”NYT”. A kääntyy ja ottaa heittoasennon, mutta huomaa, ettei B ole enää paikoillaan. A kävelee takaisin B:n luokse, läksyttää tätä ja antaa ohjeet uudelleen, jonka jälkeen sama toistuu. Dialogista otetaan uudelleen aina ”No niin. Älä liiku! Onnea!”)

Harjoituksessa A pitää fokusta itsessään koko sen ajan, kun kertoo numerosta ja ohjaa B:tä toiminnassa. Kun A lähtee kävelemään toiselle puolelle näyttämöä, täytyy näyttelijöiden tehdä yhteistyötä saadakseen huomion siirtymään A:lta B:lle. A kävelee monotonisesti tasaisella rytmillä eikä katso yleisöä. B ottaa vuoronsa heti vastaa tehden nopean konkreettisen muutoksen olotilaansa (kävelee pois paikaltaan, laskeutuu maahan makaamaan tms.) Olennaista ei ole se, minkä syyn näyttelijä keksii asennon ja/tai paikan muuttamisen syyksi, vaan se, että muutos on riittävän suuri ja äkillinen, jotta yleisön katse siirtyy B:hen ja jotta A ei voi heittää veistänsä (jos muutos on liian pieni, ei A kääntyessään voi nähdä muutosta ja harjoitus päättyy).

Kuulleessaan huudon ”NYT” B:n täytyy jähmettyä paikalleen, sillä fokus on jälleen siirtynyt A:lle. A voi vielä halutessaan siirtää huomion B:lle, jolloin B voi suoristua ja esimerkiksi nopeasti ottaa toivotun valmiusasennon. A:n kävellessä kohti B:tä huomio on jälleen A:n toiminnassa.

5.7.2 Huomion varastaminen (Tekniikka ja luovuus)

Tämä harjoitus on elävästä elämästä. Aina välillä näyttämöllä näkyy joku, jonka ei pitäisi olla näyttämöllä tai joka ei tiedä näkyvänsä jollekin katsomon osalle. Tällaisessa tilanteessa yleisön katse päätyy kuin varkain seuraamaan tätä tauolla olevaa näyttämömiestä. Karismaattisinkaan näyttelijä ei pysty kilpailemaan näyttämölle astelleen kissan kanssa.

Harjoituksen ideana on harjoitella huomion varastamista protagonistilta, jotta osaa tarvittaessa varastaa huomion mutta myös jotta ei tekisi sitä vahingossa.

Harjoituksessa on kolme henkilöä. Yksi laulaa keskellä näyttämöä. (Yleensä pyydän valitsemaan tätä tarkoitusta varten vakavahenkisen taidelaulun, jotta huomion siirtyminen pois taiteesta tuntuu laulajasta oikein pahalta — mitä enemmän laulaja kokee tulleeensa kohdelluksi väärin, sitä suurempi ristiriita näyttämölle syntyy; pelaa peliä parhaiden kykyjesi mukaan. Investoi!) Kaksi muuta henkilöä tulee näyttämölle ja alkaa tehdä jotain lauluun liittymätöntä. He syövät eväitä, katselevat kännykältä hauskaa videota, kantavat lavasteita näyttämön poikki tms. Mikä tahansa toiminta käy, kunhan he

ovat kiinnostavampia kuin laulaja. Laulaja huomaa, että yleisön huomio siirtyy näihin kahteen muuhun, mutta laulaja ei anna fokuksista (katsomalla, mitä nämä kaksi tekevät) vaan pyrkii saamaan huomion jälleen itselleen laulamalla vielä kauniimmin ja tunteellisemmin.

5.8 Tilan hahmotusta kehittävät harjoitukset

Tilan, oman sijoittumisen ja toisten liikkeiden vaikutusten hahmottaminen ovat aliarvioituja taitoja. Nämä eivät näy yleisölle karismaattisena näyttelijäntyönä vaan tällaiset taidot näkyvät vain silloin kun ne puuttuvat.

5.8.1 Estä opettajaa istumasta (Tekniikka)

”Estä opettajaa istumasta” (tunnetaan myös nimellä Zombie Chair Game) -pelissä pelitilaan asetellaan pelaajien määrää vastaava määrä tuoleja niin, että ne täyttävät koko tilan ja ovat tasaisin välein toisistaan. Tämän jälkeen pelaajat istuvat tuoleille. Myös opettajalla on tuoli, mutta se on tyhjä. Pelin alussa opettaja lähtee salin toisesta nurkasta (mahdollisimman kaukaa) kävelemään rauhallisella mutta tasaisella vauhdilla kohti tyhjää tuolia. Pelaajien tarkoituksena on estää opettajaa istumasta. Tämän voi tehdä vain nousemalla omasta tuolista ja istumalla tyhjälle tuolille. Tällöin tietysti pelaaja jättää jälleen tyhjän tuolin, jolloin jonkun toisen pelaajan täytyy täyttää tämä tuoli. Jos omalta tuoliltaan nousee, ei sama pelaaja saa istua siihen enää uudelleen, ennen kuin on käynyt istumassa toisella tuolilla. Pelaajat saavat juosta, opettaja ei. Opettaja saa kuitenkin suunnata mille tahansa tyhjälle tuolille ja istua, jos sellainen tilaisuus tarjoutuu. Peli loppuu, jos opettaja pääsee istumaan.

Pelissä opetellaan hahmottamaan tilaa ja omaa sijoittumista suhteessa niin tilaan kuin muihin pelaajiin ja opettajaan. ”Milloin on minun vuoroni tehdä liike?” ”Milloin parasta, mitä minä voin tehdä, on istua paikallani?” Tämä harjoitus opettaa paljon ryhmän dynamiikasta (ja ihmisistä itsestään). Ketkä haluavat itse ratkaista joka tilanteen (jättäen muut pulaan, kun nousevat väärältä tuolilta väärään aikaan)? Ketkä eivät osallistu ollenkaan (ja näin pakottavat muut ryhmän jäsenet paikkaamaan tilannetta)?

5.8.2 Pidä näyttämö balanssissa (Tekniikka)

”Pidä näyttämö balanssissa” -harjoituksessa opiskelijat kävelevät tilassa ympäriinsä huomioiden sen, miten ryhmänä täyttävät koko tilan ja käyttävät tilaa. Mielikuvana tarjoan ajatuksen, että näyttämö tasapainoilee keskelle näyttämöä (näyttämön alle) sijoitetun kepin kärjellä. Jos liian moni opiskelija on samalla puolella keskiviivaa (leveys- tai syvyys suunnassa) koko näyttämö kallistuu tai jopa

kaatuu. Samalla huomautan, että tarkoituksena on myös täyttää tila niin, että pallopelin ("keep it up") pallo ei pääsisi tippumaan opiskelijoiden jättämistä tyhjiä aukoista lattiaan. Opiskelijat siis kävelevät reipasta kävelyä pitkin tilaa pyrkien noudattamaan näitä ohjeita. Kun ohjaaja taputtaa käsiään, kaikki pysähtyvät paikoilleen ja katsovat ympärilleen, onko tila balanssissa. Jos tila ei ole balanssissa tehdään (neuvottelematta) mahdollisimman pienet muutokset, joilla tila saatetaan balanssiin. Kun tilanne on korjattu, opettaja lyö kätensä yhteen ja kävely jatkuu. Tätä toistetaan muutamia kertoja.

5.8.3 Pommi ja suoja (Tekniikka)

"Pommi ja suoja" on leikki, jossa leikkijät kävelevät ristiin rastiin tilassa yrittäen pitää tilan balanssin (eli täyttäen tilan tasaisesti). Sitten ohjaaja antaa heille ohjeen valita joku leikkijöistä, joka on heidän "pomminsa" (tätä valintaa ei kerrota kellekään eikä se vielä vaikuta mihinkään heidän toimintansa). Sitten heidän täytyy valita toinen henkilö, joka on heidän "suojansa". Kun nämä valinnat on tehty, alkaa ohjaaja laskea hitaasti numeroita kymmenestä alaspäin ja päästessään nolleen pommi räjähtää ja kaikki pelaajat jähmettyvät täydellisesti paikalleen. Pelin voittajia ovat he, jotka ovat pommin räjähdysketkellä saaneet itsensä asemoitua niin, että heidän valitsemansa suoja on täsmälleen heidän ja valitsemansa pommin välissä.

Pelin tarkoituksena on ajoittaa omat liikkeensä hyvin ja taktikoida itsensä suojan taakse juuri oikealla hetkellä.

5.9 Tilan luominen näyttämölle

Näyttelijä pystyy omalla kehollaan kertomaan paljon ympäristöstään. Pelkkä katseen suunta tai pään liike voi luoda katsojalle illuusion tilasta. Liikumme eri tavalla valtavassa hallissa ja matalassa kellarikäytävässä. Tämän osion harjoitusten tarkoituksena on harjoittaa tietoisesti taitoa luoda erilaisia tiloja näyttelijän ympärille näyttämöllä.

5.9.1 Käveleminen erilaisissa tiloissa (Tekniikka)

Tämä on yksinkertainen harjoitus, jolla virittäytyään kahteen seuraavaan tehtävään. Opiskelijat kävelevät tilassa ristiin rastiin ja ohjaaja antaa mielikuvia, missä kävellään: kellarissa, niityllä, kirkossa, vilkkaalla kävelykadulla... Tarkoituksena on huomioida, miten toimimme toisin, jos ajattelemme, että katto on kymmenen sentin päässä päästämme, kuin jos kuvittelemme katon olevan yli kymmenen metriä päämme yläpuolella (esim. kirkko). Mitä muutoksia nämä mielikuvat tekevät kävelyymme?

5.9.2 Luo mahdollisimman suuri tila (Tekniikka ja luovuus)

Pareittain opiskelijat luovat kohtauksen, jossa yrittävät luoda illusion mahdollisimman suuresta tilasta. Harjoitusta voi vaikeuttaa asettamalla esimerkiksi kolme sermiä näyttelijöiden ympärille niin, että kohtaus täytyy näytellä kaksi metriä kerta kaksiksi metriä kokoisella kolmelta suunnalta suljetulla näyttämöllä. Tärkeää on pyrkiä näyttelemään tila eli saada ihmiset näkemään se, missä näyttelijät ovat. Tässä tärkeää roolia näyttelevät katseiden suunnat ja kehon viestintä. Selittäminen joko keholisesti tai verbaalisesti ei tuota toivottua tulosta: ”Onpa täällä avaruudessa paljon tilaa joka puolella.” Kohtauksen lopuksi yleisö pääsee kertomaan, mitä näki, ja arvaamaan, missä oltiin.

5.9.3 Missä tilassa me nyt olemme? (Tekniikka ja luovuus)

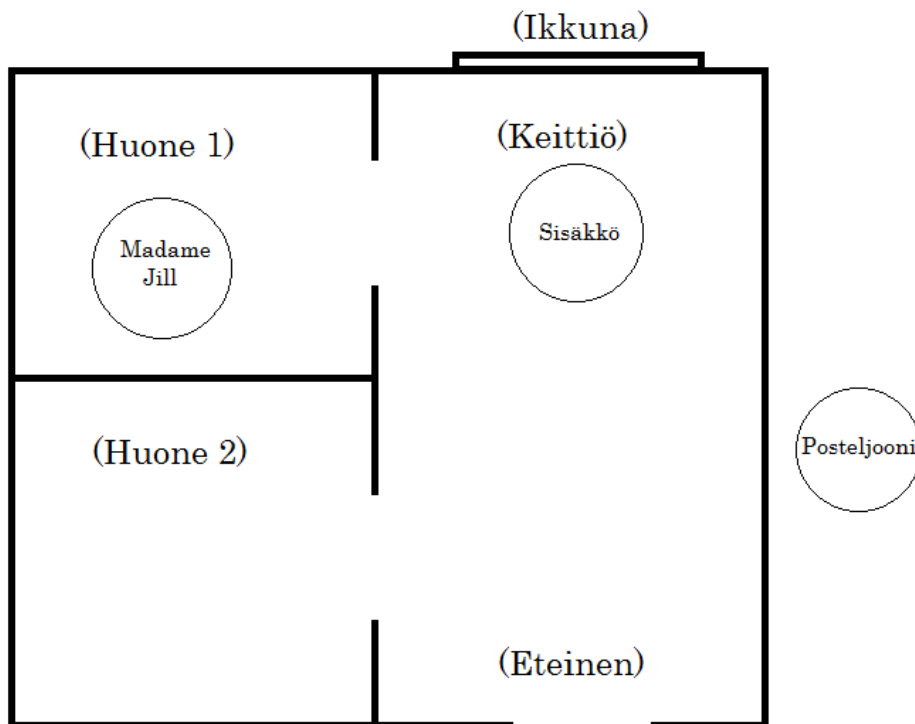
Neljä henkilöä tekee improvisaation. Yksi kävelee tilaan päättäen, mikä tila on kyseessä. Heti kun toinen näkee mielessään jonkin tilan, hän kävelee tilaan ja sitten kolmas ja neljäs. Ohjaaja ilmoittaa, että harjoitus on ohi, kun kaikki neljä ovat hetken olleet tilassa. Sitten katsojat kertovat, mitä näkivät ja millaisessa tilassa näyttelijät olivat. Näyttelijät pääsevät myös kertomaan, missä tilassa kuvittelivat olevansa. Tarkoituksena ei ole selittää toiminnallaan tai puheella, mikä tila on kyseessä vaan katseella, keholla ja rytmillä kertoa, onko kyseessä ulkotila, sisätila jne. Harjoitus on erittäin onnistunut, jos yksi näyttelijä on pankissa, toinen kirjastossa, kolmas sairaalan ala-aulassa ja neljäs museossa.

5.10 Tekniikan soveltaminen kohtauksessa (improvisaatio)

Työpajan harjoitukset olivat yhtä lukuun ottamatta lyhyitä ja yksinkertaisia, usein yhteen tekniseen asiaan keskittyviä leikkejä tai kohtauksia. Tämä ainoa muista poikkeava harjoitus yhdisti lähes kaikki kurssilla harjoitellut asiat yhden improvisaatiokohtauksen sisälle. Harjoituksen nimi on Madame Jill.

5.10.1 Madame Jill (Tekniikka ja luovuus)

Madame Jill on kolmen näyttelijän improvisaatio, jonka avulla harjoitetaan useita eri näyttelijäntyön osa-alueita. Kohtaus valmistellaan teippaamalla lattian yksinkertainen asunnon pohjapiirustus. (Suluissa olevia huoneiden nimiä ei tarvitse teipata lattiaan vaan ne ovat kaaviossa vain selvennyksen vuoksi.) Harjoituksen aluksi leikkijät jakavat keskenään kolme roolia ja asettuvat roolien mukaisiin aloituspaikkoihin näyttämöllä.



Kuvio 8. Madame Jill -harjoituksen alkutilanne.

Roolit ovat Madame Jill, Sisäkkö ja Posteljooni. Rooleilla ei ole ennalta määriteltyjä sukupuolia vaan kuka vain voi näytellä mitä tahansa roolia oman sukupuolensa kautta (en koe, että "Madame" -puhuttelumuotoa tarvitsisi myöskään vaihtaa, vaikka roolia esittäisi miesnäyttelijä). Madame Jill istuu tuolilla, joka asetetaan huoneeseen, jossa Madame Jill on. Muut mahdolliset huonekalut ja pienemmät esineet esitetään miimisesti.

Kohtauksen alkaessa Madame Jill on omassa huoneessaan, Sisäkkö tiskaa astioita ikkunan ääressä (selin yleisöön, joka katsoo kohtausta kuvion 3 mukaisesti ulko-oven suunnasta) ja posteljooni seisoo "talon ulkopuolella" odottaen merkkiä lähteä liikkeelle. Kohtaus alkaa, kun Posteljooni sen aloittaa.

Kohtauksen runko on seuraava:

1. Posteljooni pyöriilee (miimisesti) myötäpäivään "talon" ympäri.
2. Tullessaan ikkunan kohdalle hän tervehtii Sisäkköä, joka tervehtii takaisin.
3. Saavuttuaan lähtöpaikkaansa (pyöräiltyään täyden ympyrän) Posteljooni nousee pyöränsä selästä, asettaa se nojaamaan talon seinään, puuhun tms. ja kaivaa laukustaan kirjeen.
4. Posteljooni kävelee ovelle ja koputtaa/kolkuttaa/soittaa ovikelloa.
5. Sisäkkö saapuu ovelle ja avaa oven.

6. Posteljooni ja sisäkkö tervehtivät ja juttelevat. Posteljooni lausuu sanat: ”Minulla on kirje Madame Jillille.
7. Sisäkkö ottaa kirjeen ja sulkee oven.
8. Sisäkkö vie kirjeen Madame Jillille ja sanoo: ”Kirje teille Madame Jill.”
9. Madame Jill kieltäytyy kirjeestä sanoen: ”Minä en tahdo tätä kirjettä.”
10. Sisäkkö ottaa kirjeen ja viskaa sen ikkunasta juuri sillä hetkellä, kun Posteljooni pyöräilee ikkunan ohi.
11. Posteljooni saa kirjeen kasvoilleen.

Kohtaus päättyy myös, jos posteljooni pyöräilee ikkunan ohi eikä saa kirjettä kasvoilleen. Improvisaation ajatuksena on, että rungon ympärille muodostuu elävä ja kiinnostava kohtaus. Edellä mainitut asiat täytyy toteuttaa mutta niiden välillä voi tapahtua, mitä tahansa. Posteljoonilla ja Sisäköllä voi olla pitkä kohtaus ennen siirtymistä kirjeeseen ja toisaalta Sisäkö ja Madame Jill voivat unohtaa kirjeen useiksi hetkiksi, jos päätyvät improvisoimaan toisenlaisia asioita. Madame Jill voi myös lukea kirjeen ennen kuin sanoo sanat: ”Minä en tahdo tätä kirjettä” ja toisaalta hän voi myös pyytää sen takaisin itselleen uudelleen sanottuaan nämä sanat.

Improvisaation avulla harjoitellaan ja tutkitaan monia asioita. Posteljoonin ollessa alussa fokuksessa on Madame Jillin ja Sisäkönn annettava Posteljoonin viedä kohtausta eteenpäin. Varsinkin puhuminen talon asunnon sisällä silloin, kun Posteljooni tekee ensimmäistä kierrostaan talon ympäri, on lähtökohtaisesti (jos nyt ei väärä niin) riskialtis ratkaisu. Jos ajatellaan kohtausta elokuvallisesti, kamera on ikään kuin talon ulkopuolella siihen asti, kunnes kirje siirtyy sisätiloihin. Varsinkin äänellisesti tätä jakoa kannattaa noudattaa. Myöhemmin, kun kirje on siirtynyt sisälle taloon, myös katsojat viedään kirjeen mukana kuviteltujen seinien toiselle puolelle ja kohtauksen moottorina toimivat Sisäkö ja Madame Jill. Samaan aikaan Posteljoonin täytyy löytää hyvää näyttämöllistä tekemistä, joka pitää henkilöhahmon elossa mutta ei vie huomiota itseensä. Erityisen tarkalla vaistolla täytyy näyttelijän valita hetki, jolla kulkee näyttämön poikki yleisön ja ”talon” välistä. Vaikka yhteisen ajoituksen (heitto ja ohipyöräily) löytäminen on harjoituksen keskeinen tehtävä, kukaan näyttelijöistä ei saa missään vaiheessa näyttää odottavan toista näyttelijää. Kaikki aika täytyy täyttää uskottavalla ja mielikuvituksellisella näyttelijäntyöllä, joka pitää yleisön kiinnostuksen yllä.

Harjoitus on erittäin vaativa, ja siinä paitsi yhdistyvät useimmat kurssilla opeteltavat asiat: läsnäolo, fokus, fix-point, tilan hahmottaminen, complicité jne., harjoitus vaatii myös luovaa tilaa, jossa improvisaation avulla luodaan uusia ja mielikuvituksellisempia tilanteita ja variaatioita yksinkertaiseen skenaarioon. Harjoituksessa auttavat myös karaktäärin luonnin apuna käytettävät välineet kuten kehon intensiteetin tasot tai roolihahmojen statukset.

5.11 Kehon jännitteet

Kehon jännitteen jakaminen seitsemään tai kahdeksaan tasoon (0-7, 1-8 tai 1-7) on yksi Lecoq'n laajimmalle levinneistä keksinnöistä. Tästä harjoituksesta on olemassa lukuisia versioita ja John Wrightin mukaan jo Lecoq itse opetti sitä useilla eri tavoilla (Wright 2006 s.103). En ole löytänyt tälle harjoitukselle "States of Tension" vakiintunutta suomenkielistä ilmaisua. Itse puhun mieluiten kehon jännitteistä tai kehon intensiteetin tasoista, mutta esimerkiksi Kaisa Saarikorpi käyttää omassa opin- näytetyössään samasta asiasta nimitystä energiatasot (Saarikorpi 2009).

5.11.1 Kehon jännitteet 0-7 (Tekniikka)

Harjoitus aloitetaan maaten lattialla silmät kiinni ja täydellisen rentoina. Tämä on lähtötaso (taso 0). Kehon jännitettä lähdetään nostamaan pykälä kerrallaan hitaasti kohti numeroa 7, joka on ns. Rigor mortis eli niin jännittynyt, että liikkumaton. Ohjaaja neuvoo sanallisesti, millä muutoksilla jännitettä saadaan nostettua aina seuraavalle tasolle. Ohjaajasta riippuen jännitteen tasot nollan ja seitsemän välillä vaihtelevat. Joidenkin opettajien ohjauksessa tasolla 1 ollaan pystyasennossa juuri ja juuri pysyvä "humalainen", toisten ohjauksessa tasolla 1 ei päästä vielä lainkaan seisomaan ja vain vai- voin istumaankaan.

Itse jaan tasot karkeasti näin.

Taso 0: liikkumaton, täydellisen rento, silmät suljettuna

Taso 1: hidas ja painavaliikkeinen, tasapaino heikko, ei pääse ylös seisomaan, silmät juuri ja juuri auki

Taso 2: kykenee seisomaan mutta ei omaa tasapainoa (humalaisen liikehdintä), ei jaksakaan kantatella päätään pystyssä, silmät eivät kohdennu mihinkään

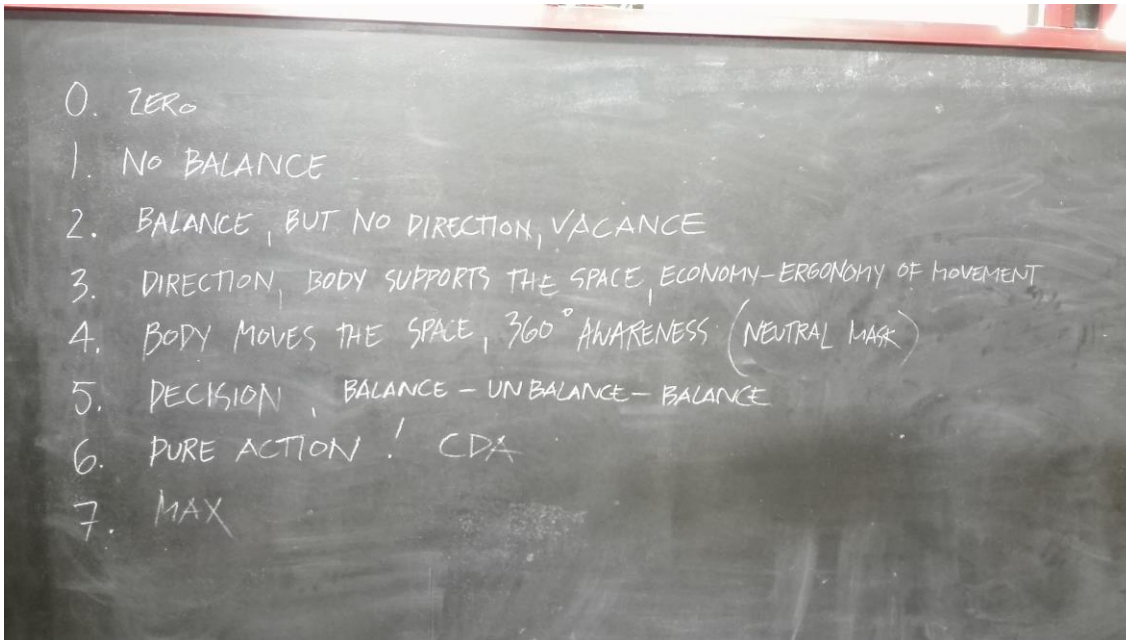
Taso 3: kykenee seisomaan suorassa ja pysyy tasapainossa, välinpitämätön, katse kohdentuu, mutta ei ota kontaktia, tunteeton, rennon letkeä

Taso 4: normaalitaso, ottaa kontaktia, on tilassa, toiminnalla on suunta ja se on ekonomista

Taso 5: hivenen normaalia tasoa suurempi intensiteetti, innostunut, epäilevä, närkästynyt, myöhässä tms.

Taso 6: pelokas tai erittäin intoutunut, kiihtynyt

Taso 7: kauhu, äärimmäinen riemu tai muu tunne, jonka ulkoisena merkinä on jännittynyt liikkuma- ton keho



Kuvio 9. Jännitteentasoista on hyvin monenlaisia versioita. Tässä TeM Soile Mäkelän versio MetaLab Holy Clown kurssilta.

5.11.2 Kotimatalla pimeässä puistossa (Tekniikka)

Itse kehittämäni harjoitus tasojen 3-7 harjoitteluun. Opiskelijat kävelevät tilassa neutraalilla tasollaan. Kuvitellaan, että ollaan matkalla bussipysäkiltä kotiin. Matka on tuttu, eikä kävelijä juurikaan kiinnitä huomiota ympäristöönsä – kävelee ajatuksissaan (taso 3). Henkilö päättää oikaista puiston läpi. Puisto on juuri rakennettu, ja uudet viheralueet ja lasten leikkipaikat kiinnittävät kävelijän huomion (taso 4). Yhtäkkiä kävelijä alkaa pohtia, seuraako häntä joku. Tunne on epämiellyttävä, mutta ei varsinaisesti pelottava (taso 5). Kyllä! Kävelijä varmistuu siitä, että häntä seurataan. Puisto on pimeä, eikä siellä ole muita ihmisiä. Paniikki alkaa iskeä ja vauhti kiihtyy (taso 6). Joku tarttuu kävelijää olkapäästä, ja kävelijä pelästyy ”kuoliaaksi”, jähmettyy (taso 7).

5.11.3 Urheilukatsomossa (Tekniikka)

Tämän harjoituksen tarkoituksena on näyttää, että kehon jännite voi kasvaa myös positiivisista syistä. Harjoitus käy muuten läpi samat tasot 3-7 kuin edellinenkin harjoitus, mutta kehystarina on toinen. Henkilöt saapuvat urheilukatsomoon. Mukana on ehkä juoma tai jotain pureskeltavaa. Katsoja ei ota kontaktia ympäristöönsä ja suhtautuu areenan yleiseen hälinään välinpitämättömästi (taso 3). Ottelu alkaa. Katse terästyy ja siirtyy seuraamaan kentän tapahtumia (taso 4). Suosikkijoukkue saa pelivälineen ja lähtee kuljettamaan sitä lupaavan näköisesti kohti vastustajan päätyä

(taso 5). Kuvio on näyttävä ja upeilla yksilösuorituksilla ja hyvällä joukkuepelillä ollaan jo lähellä vastustajan maalia/koria tms. Innostuminen on valtava ”nyt tulee maali!” (taso 6) Suosikkijoukkue vie hyökkäyksen onnistuneeseen päätökseen, ja koko porukka räjähtää yhteiseen tuuletukseen (taso 7).

5.11.4 The Thinking Game (Tekniikka)

Kaksi näyttelijää, joista toinen istuu seinää vasten nojaten myös takaraivollaan seinään niin, että päätä on helppo pitää rennosti samassa asennossa paikallaan (tämä on tärkeää, jotta yleisö näkee näyttelijän kasvot koko ajan). Toinen näyttelijä sanoo sattumanvaraisesti numeroita välillä 1 ja 7 ja ensimmäinen näyttelijä pyrkii toteuttamaan numeroita vastaavat jännitteen tasot pelkästään kasvojen ja silmiensä avulla mahdollisimman pienillä liikkeillä.

It's easier than you might think; it's astonishing how expressive the eyes, the breath and the set of the face can be. There's the potential for real intensity here. In fact, most people playing tend to work too hard at first. (Wright 2006, 127.)

Harjoitusta voi viedä eteenpäin seuraavalle tasolle, jos ensimmäiselle näyttelijälle antaa jonkin tehtävän (kuten että hänen täytyy neuvoa yleisölle, miten tehdään täydellinen munakas tms.), jota näyttelijän täytyy katkotta jatkaa samalla, kun toteuttaa toisen näyttelijän vaatimia intensiteetin tasoja.

5.11.5 The Breathing Game (Tekniikka)

The Breathing Game ei omassa repertuaarissani ole niinkään peli tai leikki, kuin yksinkertainen lyhyt harjoitus, joka tarkoituksena on näyttää, miten kehon intensiteetti ja viestintä muuttuvat hengityksen mukana. Tässä harjoituksessa näyttelijä kävelee kohti toista näyttelijää tai yleisöä hengittäen samalla ulospäin. Sitten sama toistetaan niin, että näyttelijä hengittää sisäänpäin. Sen jälkeen käydään keskustelu, mitä nähtiin ja miltä tuntui.

5.12 Statukset

5.12.1 Johtokunnan kokous (Tekniikka)

Tätä harjoitusta varten kirjoitan numerot yhdestä kymmeneen pienille paperilapuille ja laitan ne hatuun tai muuhun astiaan, josta on helppo poimia sokkona yksi. Kerron oppilaille, että jokainen nu-

mero vastaa henkilön statuksen tasoa niin, että numero yksi on vähäisimmistä vähäisin ja nöyryydestä nöyryin ja kymmenen on kaikkivaltias, kuningas tai muu sellainen henkilö, joka ei vastaa tekemisistään enää kenellekään korkeammalle.

Harjoituksessa asetetaan tuoli yleisön eteen noin viiden metrin päähän eturivistä (jos katsojia ei ole valtavasti asetetaan heidät istumaan tuoleille yhteen pitkään riviin vastapäätä tätä yksinäistä tuolia). Kolme pelaajaa ottavat sokkona itselleen lapun, josta katsovat statusnumeronsa. Kaikkien kolmen katsottua numeronsa palautetaan laput hattuun. Numeroita ei paljasteta tässä vaiheessa kenellekään. Kaikki kolme poistuvat huoneesta. Sitten yksi pelaajista astuu sisään huoneeseen, kävelee tuolin luokse, istuu tuolille ja sanoo sanat ”Anteeksi, että olen myöhässä”. Pelaaja yrittää parhaansa mukaan ilmentää saamaansa statusnumeroa kaikessa toiminnassaan. Kun hän on istunut tuolille ja lausunut mainitut sanat, pyytää ohjaaja opiskelijan siirtymään sivummalle odottamaan ja kutsuu seuraavan opiskelijan sisään. Tämä toistetaan, kunnes kaikki kolme pelaajaa seisovat vierekkäin tuolin vierellä. Harjoituksen lopuksi yleisö laittaa nämä kolme henkilöä mielestään oikeaan statusjärjestykseen niin, että korkein status on yleisöstä katsoen vasemmalla ja matalin oikealla puolella. Yleisö kertoo oman arvionsa jokaisen pelaajan statusnumerosta. (Tämän teen mielelläni käsiäänestyksellä: kuinka monta ykköstä, kakkosta jne.). Lopuksi pelaajat paljastavat muille numeron, jota yrittivät ilmentää.

Harjoitus opettaa, miten kaikki pienetkin asiat vaikuttavat siihen, millaisen kuvan yleisö saa ihmisen statuksesta. Pienet tahattomat vilkaisut lattiaan, tapa, jolla ovi avataan ja suljetaan sekä äänen voimakkuus ja sävy, jolla anteeksipyyntö lausutaan, vaikuttavat kaikki statuksen numeroon. Myös se, kuinka nopeasti ja suoraviivaisesti tuolille siirrytään, on kriittistä.

5.13 Complicite muiden näyttelijöiden ja yleisön kanssa

”Complicite” -käsite kääntyy parhaiten suomeksi sanalla rikoskumppanuus. Kyseessä on jatkuva havainnointiin, tunnusteluun ja neuvotteluun perustuva tekniikka, joka vaatii tarkkuutta, herkkyyttä ja joustavuutta. Aaltomaisesti pelaajat neuvottelevat (sanattomasti ja vaistomaisesti) siitä kuka johtaa ja parhaimmillaan tuntuu, ettei kukaan johda vaan päätökset tuntuvat syntyvän itsestään ilman kenenkään varsinaista päätöstä. Hyvän complicite’n saavuttaminen vaatii harjoittelua, sillä se perustuu älyn, ajattelun ja suunnittelun sijaan vaistoille. Vaistoja kehitetään monin tavoin mutta kaikkia tässä esittelemiäni harjoituksia yhdistää huomion keskittäminen tiiviisti toisiin ihmisiin ja toisista saatuihin impulsseihin välittömästi reagointi.

5.13.1 Laskeminen yhdessä (Tekniikka)

Laskeminen yhdessä on ehkä kaikkein tunnetuin complicité -harjoitus. Siinä ryhmä yrittää laskea mahdollisimman pitkälle niin, että aina yksi pelaaja kerrallaan sanoo yhden numeron. Yksi, kaksi, kolme, neljä... Tälle laskemiselle ei ole sovittua järjestystä, vaan pelaajat yrittävät aistia, milloin on oikea hetki sanoa numero (milloin kukaan toinen ei aio sanoa numeroa). Jos kaksi tai useampi pelaaja sanoo saman numeron, on peli ohi ja aloitetaan alusta.

Käytän harjoituksesta variaatiota, jossa pilalle menneen tilanteen voi vielä pelastaa. Eli jos kaksi tai useampi pelaaja sanoo saman numeron, voi joku pelastaa tilanteen olemalla yksinäinen ulvova susi – siis ulvomalla ”auuuu”. Jos ainoastaan yksi pelaaja ulvaisee, on tilanne pelastettu, ja voidaan jatkaa eteenpäin seuraavasta numerosta. Mutta jos kaksi pelaajaa ulvoo, on jälleen kyseessä virhe, jonka voi pelastaa niin, että kaksi pelaajaa yhtä aikaa sanoo ”terveydeksi”. Jos enemmän kuin kaksi ulvoo, yksi tai enemmän kuin kaksi pelaajaa sanoo terveydeksi tai jos pelin rytmi katkeaa pelaajien odottaessa ulvontaa tai ”terveydeksi” -sanaa, ei tilannetta voi enää pelastaa. Aloitetaan laskeminen jälleen numerosta yksi.

5.13.2 Muut liikkuvat yksi on paikallaan (Tekniikka)

”Muut liikkuvat, yksi on paikallaan” on tavallaan edellisen fyysinen variaatio. Siinä koko ryhmä liikkuu tilassa (jälleen huomioiden tilan käytön), ja sitten opettajan kehotuksen jälkeen yksi pelaaja pysähtyy. Muut jatkavat liikkumistaan. Kun pysähtynyt pelaaja lähtee liikkeelle, joku toinen pysähtyy. Ryhmän tehtävänä on huolehtia, että aina yksi (ja vain yksi) pelaaja on pysähdyksissä.

5.13.3 Yksi liikkuu muut ovat paikallaan (Tekniikka)

”Muut ovat paikallaan, yksi liikkuu” on edellisen peilikuva. Nyt kaikki muut seisovat paikallaan tilassa, ja yksi lähtee liikkeelle. Kun tämä pelaaja löytää itselleen paikan ja pysähtyy, toisen täytyy heti lähteä liikkeelle. Jälleen ryhmä huolehtii siitä, että yksi pelaaja on varmasti liikkeessä koko ajan (mutta vain yksi). Tähän harjoitukseen annan myös ohjeen huomioida, että jokainen liike pyrkii parantamaan näyttämön balanssia – liike voi olla suuri, ja pelaaja voi kiertää vaikka koko salin, mutta pysähtyessään hän pyrkii saattamaan näyttämöä vielä täydellisempään balanssiin.

5.13.4 Repetition (Tekniikka)

Tämä harjoitus on kurssin ainoa harjoite, joka ei ole johdettu fyysisen teatterin perinteestä vaan sen takana on Stanford Meisnerin teatteripedagogiikka: Meisner Technique. Stanford Meisner oli yksi New Yorkilaisen Group Theatren jäsenistä, joka päätyi kehittämään oman näkemyksensä näyttelijän työstä. Muita kuuluisia samasta teatterista ponnahtaneita pedagogeja olivat Stella Adler ja Lee Strasberg.

Meisner tekniikan ensimmäinen ja perustavanlaatuisin harjoite on Repetitio; toistaminen. Kaksi näyttelijää istuvat tai seisovat vastakkain. Ensimmäinen näyttelijöistä sanoo sanan, joka tulee mieleen, kun hän katselee toista näyttelijää (jokin tähän toiseen näyttelijään liittyvä asia – jotain jonka näyttelijä kokee saavansa toisesta ihmisestä.). Sana voi olla oikeastaan mikä tahansa mutta usein aloitetaan konkreettisista asioista jotka voi selvästi havaita, kuten silmät tai hymy. Kun ensimmäinen näyttelijä on sanonut sanat alkavat näyttelijät toistaa sanaa vuorotellen tasaisessa melko nopeassa tahdissa. Tärkeää on, ettei toistojen väliin jätetä aikaa mutta myöskään toisen päälle ei saa puhua. Tärkeää on keskittyä kuuntelemaan, mitä toinen sanoo. Jos toinen esimerkiksi sekoaa sanoissaan ja sanookin jotain muuta, on toisen toistettava tämä uusi sana.

Harjoituksen tarkoituksena on ”saada näyttelijä pois oman päänsä sisältä”. Jatkuva itsereflektio yritetään keskeyttää keskittämällä kaikki huomio toiseen näyttelijään ja reagoimalla mahdollisimman nopeasti (ilman ajatuksia). Parhaimmillaan toistolla päästään vapaaseen ja intuitiiviseen ilmaisuun, jossa näyttelijä kulkee läpi erilaisten tunteiden, jotka syntyvät luonnollisesti aidosta kahden näyttelijän välisestä kontaktista.

5.13.5 The Clapping Game (Läsnäolo ja tekniikka)

John Wrightin mukaan The Clapping Game on paras hänen näkemänsä näyttelijän ja yleisön kontaktia kehittävä peli (Wright 2006. s.75) Tähän on helppo yhtyä. Yhdysvaltalaisen koomikon ja pedagogin Philip Burgersin opetus perustuu pitkälti tähän harjoitukseen johdettuihin variaatioihin.

Pelissä laitetaan erilaisia tavaroita näyttämölle (olen itse pitänyt yksinkertaisimpana laittaa näyttämölle vain tuolin). Yksi pelaaja poistuu tilasta ja muut päättävät, mitä tämän pelaajan tulee tehdä saavuttuaan takaisin tilaan (aluksi asiat kannattaa pitää yksinkertaisina kuten, että pelaajan tulee tulla seisomaan tuolin taakse tai mennä tuolille istumaan ja ristiä jalkansa). Kun toiminta on valittu saa tilasta poistunut pelaaja saapua takaisin näyttämölle. Nyt pelin tavoitteena on saada pelaaja toteuttamaan sovittu tehtävä mutta rajoituksena on, että yleisö saa ohjata pelaajaa vain taputtamalla

silloin, kun pelaaja lähestyy toivottua tulosta. Kyseessä on siis eräänlainen ”kuumenee-kylmenee” -leikki, jossa yleisö ohjaa taputuksellaan pelaajaa oikeaan suuntaan. Pelaajan tehtävänä on tarjota liikkeitä ja suuntia, ja sitten kuunnella tarkasti yleisön taputusten ohjausta. The Clapping Gamessa tärkeää on antaa yleisön ohjata eikä yrittää keksiä ratkaisua itse – siis myös tässä pelissä pyritään ”pois oman päänsä sisältä” reagoimaan vaistomaisesti ulkoisiin ärsykkeisiin. Toivottuna lopputuloksena on vaivaton jatkuva liike, joka tuntuu lähtevän syvältä vaistoista. Näyttelijä ei koe ohjaavansa toimintaansa vaan ainoastaa herkästi seuraa saamiaan impulsseja ja yleisö seuraa riemuissaan, miten näyttelijä ohjautuu kuin näkymättömän ohjaajan kuljettamana ja suorittaa juuri toivotun tehtävän.

So if I come in and put the hat on then nobody will clap but if I look at the coat, there might be a ripple of applause. If I touch the coat, the applause might build, and if I put the coat on, you'll all be on your feet in sheer exuberance. (Wright 2006, 75.)

5.13.6 Pidättekö minusta? (Läsnäolo, tekniikka ja luovuus)

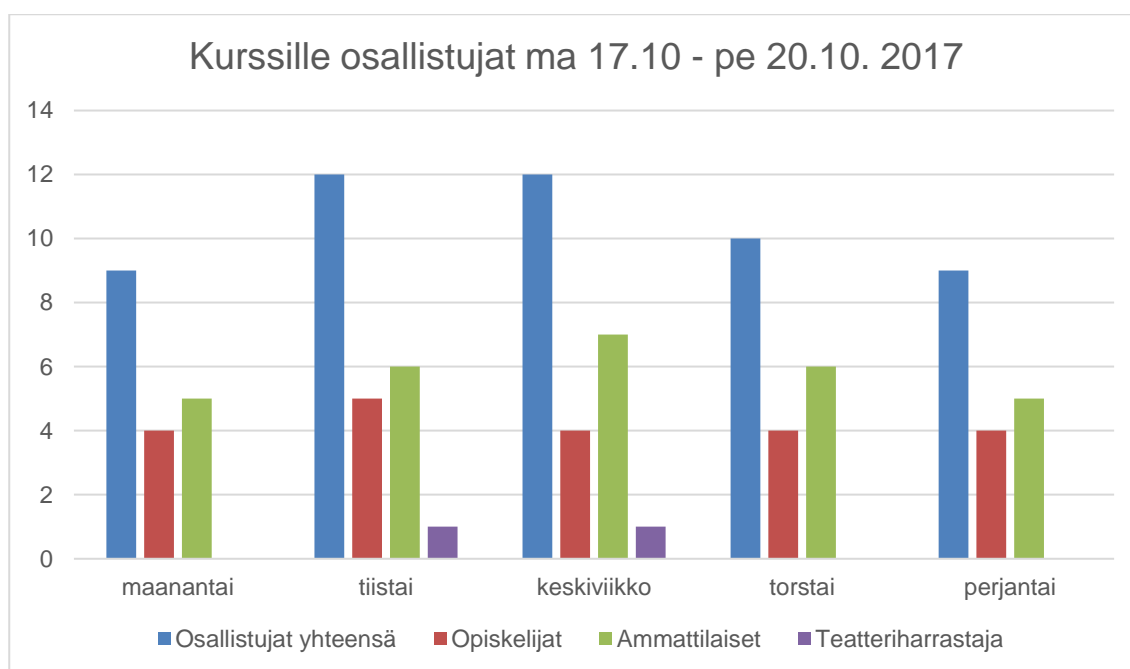
”Pidättekö minusta?” on yksinkertainen mutta ei helppo yleisön kuuntelua opettava peli. Siinä kolmesta kuuteen pelaajaan asettuu riviin lähelle harjoitustilan takaseinää kasvat kohti yleisöä. Pelaajat lähtevät hitaasti tunnustellen etenemään kohti yleisöä. Yleisön edessä muutaman metrin päässä eturivistä on viiva, jonka ylittämistä pelaaja saa pisteen. Sääntönä on, että pelaaja saa liikkua eteenpäin vain silloin, kun yleisö pitää hänestä. Jos pelaaja tuntee, ettei yleisö pidä hänestä hänen tulee lähteä liikkumaan taaksepäin.

Pelissä on kyse jatkuvasta sanattomasta neuvottelusta yleisön kanssa. Pelaajan täytyy ottaa riskejä ja liikkua eteenpäin, jotta yleisöllä on jotain, mistä pitää tai olla pitämättä. Samoin jos pelaaja huomaa menettäneestä yleisön huomion/empatian on pysähtymisen sijasta parempi lähteä liikkumaan taaksepäin, jolloin yleisö voi jälleen muuttaa mielensä ja pelaaja voi nopeasti kääntää liikkeensä jälleen eteenpäin. Eniten yleisön mielipiteeseen pelaajasta vaikuttaa pelaajan oma nautinto tai sen puute. Jos pelaaja on itse tyytyväinen ja nauttii olostaan, myös yleisö nauttii hänen seurastaan ja katsoo häntä mielellään. Jos pelaaja vaikuttaa siltä, että olisi mieluummin missä tahansa muualla myös yleisö katsoo mieluummin muualle.

6 Tulokset

6.1 Oopperalaulajan näyttelijäntyö -työpaja 17.10 - 20.10. 2017

Työpajaan ilmoittautui yhteensä 16 henkilöä. Aikataulujen tai terveydentilansa vuoksi kaikki ilmoittautuneet eivät lopulta voineet osallistua työpajaan. Osa osallistujista joutui myös olemaan jonain päivänä poissa tai aloittamaan myöhemmin kuin oli ajatellut. Kukaan ei kuitenkaan keskeyttänyt työpajaa ilmoittamaansa aiemmin. Tarjosin osallistujille myös mahdollisuuden osallistua vain osana päivistä, sillä jokaisen päivän oma itsenäinen rakenne ja teema sen mahdollistivat. Työpajaan osallistuneista kuusi oli läsnä työpajan jokaisena päivänä, kaksi oli läsnä neljänä päivänä, kaksi kolmena päivänä ja neljä kahtena päivänä. Päivittäinen vaihtelu oli seuraava: maanantaina 9 osallistujaa, tiistaina 12, keskiviikkona 12, torstaina 10, perjantaina 9. Viikon aikana työpajaan osallistui yhteensä 14 henkilöä, joista kuusi oli laulunopiskelijoita, yksi oli fyysisen teatterin harrastaja ja loput seitsemän ammatissa toimivia laulajia ja laulopedagogeja (kuvio 10).



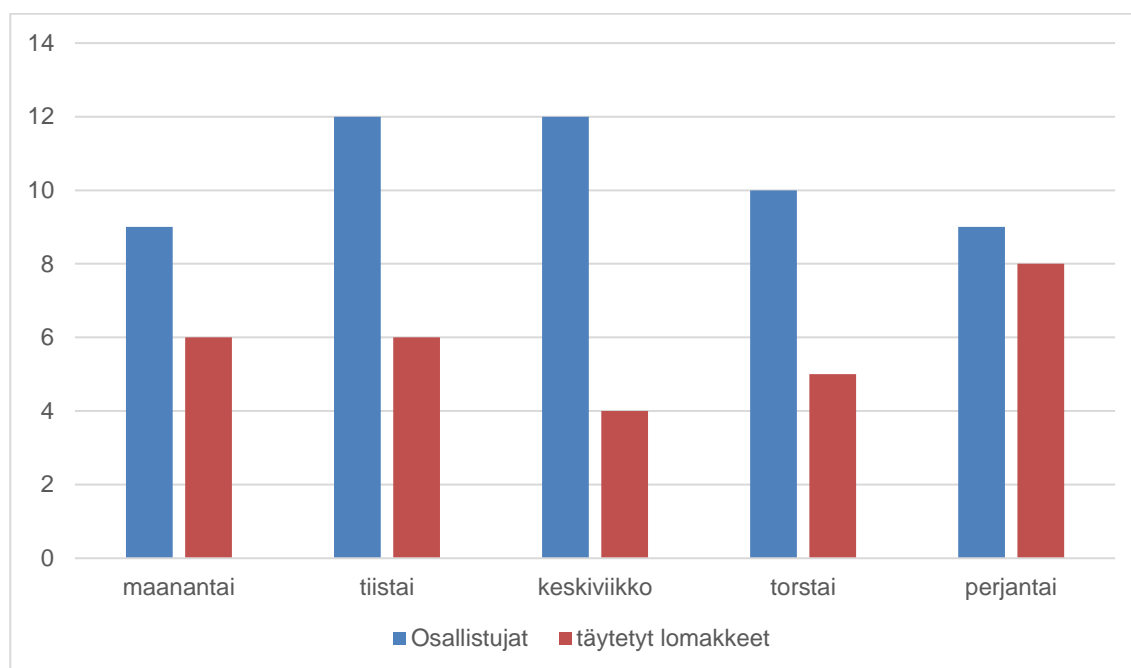
Kuvio 10. Kurssille osallistujat 17.10 - 20.10. 2017

6.1.1 Palautteen kerääminen

Keräsin palautetta paperisella lomakkeella, jota tarjosin täytettäväksi jokaisen päivän päätteeksi. Lomakkeen saattoi täyttää heti paikan päällä tai viedä kotiin ja tuoda minulle myöhemmin (yhden lomakkeen sain skannattuna ja sähköisesti toimitettuna kurssin päätyttyä). Lomakkeen täyttäminen oli täysin vapaaehtoista enkä perjantaita lukuun ottamatta järjestänyt sille aikaa työpajan aikataulun puitteissa.

Täytettyjä lomakkeita kertyi 29 kappaletta ja ne jakaantuivat eri päiville seuraavasti (kuvio 11):

1. päivä (maanantai) 6 täytettyä palautelomaketta
2. päivä (tiistai) 6 täytettyä palautelomaketta
3. päivä (keskiviikko) 4 täytettyä palautelomaketta
4. päivä (torstai) 5 täytettyä palautelomaketta
5. päivä (perjantai) 8 täytettyä palautelomaketta



Kuvio 11. Täytetyt ja palautetut lomakkeet.

Lomakkeissa keskityttiin useimmiten täyttöpäivän harjoitusten pohtimiseen, mutta joissain torstain ja perjantain lomakkeissa on selvästi pohdittu myös muiden päivien tapahtumia. Erityisesti perjantain lomakkeissa on pohdittu koko viikkoa ja mahdollista jatkoa. Perjantaina lopetin opetuksen hetken aikaisemmin, jotta kaikilla olisi halutessaan mahdollisuus heti vastata lomakkeen kysymyksiin, ja se näkyy palautteen määrässä.

6.1.2 Lomakkeen kysymykset

Pyrin pitämään kyselyn mahdollisimman avoimena mutta tarjoamaan kuitenkin palautteen antajille jonkinlaisen pohjan, josta lähteä liikkeelle. Pohjana käytin Kirkpatrick Model – tyylistä kyselyä (Forrest). Sen pohjalta päädyin kolmeen kysymykseen ja muita huomioita osuuteen.

Kysymykset olivat seuraavat:

1. Mitä pidit? (Mikä oli mieluisaa? Mikä oli kiinnostavaa? Mikä tuntui työsi kannalta relevantilta?)
2. Mitä opit? (Tuliko vastaan uusia asioita? Koitko, että onnistuit opeteltavissa asioissa?)
3. Mitä oppimiasi asioita voisit ottaa omaan työhösi? (Näetkö, että jotkin asiat tulevat muuttamaan työskentelyäsi jatkossa? Saitko varmistusta jollekin, jota jo nyt olet työssäsi tehnyt?)

6.2 Työpajan saama vastaanotto

Työpajassa kerätty palaute oli lähes pelkästään positiivista – vain yhden harjoituksen (Wilhelm Tell) tarkoitus oli jäänyt useammalle osallistujalle epäselväksi. Toinen kehittämistoive oli erään osallistujan pohdinta siitä, että hän olisi itse pedagogina teettänyt ryhmällä enemmän ryhmäytymiseen pyrkiviä nimileikkejä ja vastaavia, kun väki viikon aikana vaihtui.

Palautteessa kiinnitettiin huomiota siihen, miten oopperalaulajien näyttelijäkoulutuksessa hypätään nopeasti näyttämölle eikä laulajille anneta riittäviä välineitä vaativien tehtäviensä menestykselliseen toteuttamiseen.

Oman kokemukseni mukaan monesti näyttämöilmaisukoulutuksissa on lähdetty hyvin nopeasti tekemään aika isoja improvisaatiotehtäviä, ilman tekniikka oppeja yms., ja siitä on helposti tullut lähinnä epämieluisa olo. (osallistujapalaute)

Palautteessa näkyi myös turhautuminen laulukoulutuksen näyttämöopetuksen vähäisyyteen.

Ylipäänsä Metropolian nykyinen opetussuunnitelma sisältää hävettävän vähän näyttelijäntyötä koskevia kursseja, niinpä koin, että mikään näyttelijäntyöhön liittyvä harjoitus ei liene turha. (osallistujapalaute)

Yksittäisistä harjoituksista monet tulivat mainituiksi suosikkeina. Erityistä kiitosta keräsivät kehon artikulaatioon keskittyvä ”Istuminen tuolille”, monia eri tekniikoita ja luovuutta yhdistävä laajempi ”Madame Jill” -harjoitus sekä statusta ja kehon jännitteen /intensiteetin tasoja tutkineet harjoitukset.

Paljon kiitosta sai työpajan lähtökohtana ollut pyrkimys löytää jokaisen laulajan oma luontainen tapa olla ja elää näyttämöllä. Paljon pidettiin myös työskentelytavasta, jossa kaikki osallistujat toimivat toistensa havainnoivana yleisönä.

Pidin erityisesti havainnoinnista, sillä siinä ehti nähdä paljon, kun osasi kiinnittää erilaisiin asioihin huomiota. Siihen, oli kerrankin aikaa. (osallistujapalaute)

Työpajan positiivinen, turvallinen ja hauska ilmapiiri mainittiin useissa palautteissa. Eräs osallistuja jäi kuitenkin pohtimaan, miten tällä tekniikalla syntyy vakavampi roolityö:

Nyt mentiin huumorin kautta. Miten sen läpi näytellään surua, vakavaa kuten kuolevien tyttöystävien rooleissa tehdään...jäi kiinnostamaan! (osallistujapalaute)

Melkein kaikki vastaajat kertoivat saaneensa työpajalta uusia ajatuksia ja oppineensa uusia harjoituksia. Myös ne, joille harjoitukset olivat tutumpia, kertoivat kokeneensa harjoitukset mielekkäiksi:

Pidin kovasti. Ei liian vaikeita harjoituksia vaan hyviä näyttämötyöskentelyt perusjuttuja ja reagointi- ja vuorovaikutustaitoja kehittäviä harjoitteita. Ei erityisiä uusia asioita, mutta erittäin hyvä saada kertausta näyttämötyöskentelyllisiin tekniikoihin. (osallistujapalaute)

6.2.1 Toiveet jatkosta

Lähes kaikista perjantain palautteista löytyi toive jatkokurssista, jolla nyt opeteltuja tekniikoita siirretäisiin selvemmin oopperaympäristöön. Toiveina oli oopperakohtausten kuten duettojen tai suurempien ensemble-kohtausten purkamista ja jäsentelemistä fyysisen näyttelijäntyön kautta (keskittyen mm. laulajien väliseen kontaktiin ja fokuksen vaihteluihin heidän välillään). Toinen useista palautteista löytynyt toive oli eri tyyllilajien, kuten komedian, tragedian ja melodraaman, erityispiirteiden ja tekniikoiden käsittely jatkokurssilla.

Pidä jatko-osa tälle kurssille! Ja juuri tyyllilajeista olisi mukava saada oppia. Lisäksi se, että tehtäisiin sellaisia harjoituksia, mikä tänään tuli esiin katsekontaktiharjoituksessa, kun lavalla vahingossa nähtiin Kreivitär ja Susanna tai Dorabella ja Guglielmo, ja oltaisiin voitu lähteä kehittämään niitä laulun kanssa, tehden oman fakin ohjelmistosta jokin kohtaus. (osallistujapalaute)

6.3 Tulokset

Kaikkiaan työpaja onnistui hyvin. Kaikki osallistujat vaikuttivat tyytyväisiltä. Palautteesta näkyi, että monet olivat ymmärtäneet opiskeltavia asioita paljon syvemmin, kuin mitä näin lyhyellä peruskurssilla olin uskaltanut toivoa ottaen huomioon sen, mitä asioita ehdin heille avata ja opettaa. Laulajien kokemukset, joita myös jaoimme paljon työpajan aikana, tukivat omia ajatuksiani ja tapani hahmottaa näyttämöä ja oopperanäyttelemistä tuntuivat uppoavan hedelmälliseen maaperään.

Kurssin aikana nähtiin paljon oivalluksia ja hienoja näyttämöllisiä hetkiä. Fyysisen teatterin työvälineet loksahdivat helposti laulajien omaan ilmaisuun eikä mitään varsinaisia ristiriitoja aiempien käsitysten ja nyt opeteltujen asioiden välillä tullut esiin. Työpajan pysyvämmät vaikutukset laulajien työskentelyyn näkyvät kuitenkin vasta viiveellä heidän palatessaan omien töidensä pariin.

Wilhelm Tell -harjoitus yllätti minut vaatavuudellaan. Toimiakseen kunnolla se olisi kaivannut pohjustukseksi muutaman teknisemmän harjoituksen, joissa olisi harjoiteltu fokuksen siirtämistä näyttelijältä toiselle. Nyt Wilhelm Tell -harjoitukseen liittyvä improvisointi vei liian paljon osallistujien huomiota eikä harjoituksen varsinainen pääasia päässyt esiin. Tarkoitukseni oli ollut käydä harjoitus läpi koko ryhmän kanssa niin, että kaikki olisivat päässeet katsomaan toistensa esitykset. Nähtyäni pariin harjoittelusta, miten haasteelliseksi harjoitus osoittautui, päätin vähän yllättäen vain siirtyä seuraavaan harjoitukseen. Koin, että harjoituksen saattaminen raiteilleen olisi vienyt liikaa aikaa ja mahdollisesti rikkonut harjoituksissa vallinneen hyvän tunnelman. Jälkikäteen ajattelen, että olisin voinut hoitaa tilanteen myös niin, ettei harjoitus olisi jäänyt niin pahasti ilmaan. Koin päätöstä tehdessäni kuitenkin tärkeämmäksi pitää päivän aikana muodostunutta hyvää tunnelmaa yllä ja siirtyä seuraavaan harjoitukseen, joka sitten onnistuikin paljon paremmin. Saatan jatkossakin käyttää Wilhelm Tell -harjoitusta, mutta olen lisännyt muistiinpanoihini pari harjoitusta, jotka tehtäisiin ennen Wilhelm Tell -harjoitusta ja jotka auttaisivat pääsemään paremmin käsiksi harjoiteltavaan tekniikkaan ennen kuin improvisaatio lisätään mukaan.

Koko työpajan ajan vallitsi innostunut ja positiivinen ilmapiiri. Jokainen osallistuja sai onnistumisen kokemuksia. Työpajan ohjelma oli pääosin erittäin onnistunut. Runsaasti positiivista palautetta tuli erityisesti siitä, että jokaisella päivällä oli oma teemansa. Käsiteltävien asioiden laaja kirjo ja käytettävissä olleen ajan niukkuus johtivat siihen, että mihinkään aiheeseen ei voitu paneutua kovin syvästi. Osallistujat saivat kuitenkin lyhyessä ajassa runsaasti uusia välineitä ja ideoita. Jatkossa toivon voivani kehittää tämän tyyppisen kurssin rinnalle myös yksityiskohtaisemmin yhteen osa-alueeseen keskittyviä kursseja. Tällaisia jatkokursseja osallistujat jo toivoivatkin palautteissa.

Päätin työpajaa suunnitellessani, että laulua sisältyy ohjelmaan hyvin vähän. Yllätyksekseni tämä päätökseni ei kohdannut minkäänlaista kritiikkiä osallistujien taholta. He tuntuivat hyvin ymmärtävän sen, että laulun yhdistäminen tarkkaa keskittymistä vaativaan keholliseen ilmaisuun olisi helposti tehnyt tehtävästä lähes mahdottoman. Molempia tekniikoita (laulamista ja näyttelemistä) onkin mielestäni hyvä harjoitella erikseen ennen niiden yhdistämistä. Jatkokursseilla olen ajatellut ohjeistaa, että laulajat saapuisivat kurssille jo valmiiksi harjoittelemansa musiikin kanssa niin, että kurssilla voitaisiin päästä suoraan kiinni näyttämötoiminnan ja -tekniikan liittämiseen yhteen laulamisen kanssa.

Kartoin työpajassa tietoisesti oopperakohtausten harjoittelemista, koska halusin varoa muuttumista opettajasta ohjaajaksi. Tarkoitukseni oli antaa välineitä ja ideoita siihen, miten kurssin käyneet voisivat yhteistyössä tulevien produktioidensa ohjaajien kanssa luoda oivaltavaa, elävää ja ennen kaikkea parempaa oopperaa näyttämölle. Tässä suhteessa pitäytyminen etydinomaisissa näyttämöskenaariorissa oopperakohtausten sijaan tuntuu antavan paremmin tilaa niin laulajan omalle kuin ohjaajankin näkemyksille tulevista rooleista ja niiden karaktäreista.

7 Pohdintaa

Lähdin tekemään opinnäytetyötäni tilanteesta, jossa koin löytäneeni omaan näyttelijäntyöhöni välineitä, mutten tiennyt, miten hyvin nämä välineet voisivat vastata muiden laulajien kokemuksiin haasteisiin. En ollut varma, olivatko muiden kokemat ongelmat ollenkaan samoja kuin ne, joita itse olin kokenut. Olivatko muut laulajat edes kokeneet mitään ongelmia? Ryhdyttyäni työhön kävi pian ilmi, että omat kokemukseni epävarmuudesta näyttämöllä eivät olleet ainutlaatuisia, vaan suuri osa laulajista paini näiden samojen haasteiden kanssa. Työpajastani saamani palautteen perusteella vaikuttaa siltä, että löytämäni välineet voisivat olla ainakin yksi mahdollinen vastaus näihin ongelmiin.

Tietenkään työpaja ei yksin voi antaa laajasti yleistettävissä olevaa tietoa. Myös osallistujien osalta olisi hyvä arvioida työpajan vaikutuksia vasta, kun he ovat päässeet kokeilemaan oppimiaan asioita käytännössä. Jonkinlaisella varmuudella voin kuitenkin sanoa, että sekä huomaamani ongelmat että löytämäni vastaukset ovat yleistettävissä koskemaan suurempaa joukkoa laulajia. Vaikka en voi tämän tutkimuksen pohjalta sanoa, kuinka suurelle osalle laulajista esittelemäni välineet olisivat hyödyllisiä, näyttäisi tämän pienen otannan perusteella siltä, että niistä hyötyvien laulajien osuus on merkittävä.

Opinnäytetyöni yhteydessä olen päässyt nostamaan esiin tärkeänä pitämiäni kysymyksiä. Työni on herättänyt paljon keskustelua, mikä on jo itsessään tärkeää. Olen päässyt puhumaan oopperalaulajien näyttelijäntyöstä monien itseäni kokeneempien kollegoiden kanssa ja pitämään jopa pienen luennon aiheesta Laulopedagogit ry:n koulutuspäivillä. Kaikki nämä keskustelut ja tilanteet ovat voimistaneet käsitystäni asian tärkeydestä.

Jotta oopperanäyttelemisen haasteisiin voitaisiin vastata, täytyy laulajien ottaa aktiivisemmin vastuuta omasta näyttämötyöskentelystänsä. Myös oopperalaulajien näyttämökoulutusta tulisi uudistaa ja täydentää itsenäisen työskentelyn tukemiseksi. Näyttämökoulutukseksi ei riitä oopperaproduktioiden tekeminen tai ohjattujen oopperakohtaus -konserttien harjoittelu. On tärkeää, että opiskelijoilla on jonkinlainen käsitys käytössään olevista välineistä ja omasta tavastaan ilmaista, ennen kuin heidät ohjataan näyttämölle. Aivan kuten laulajalla on hyvä olla takanaan useampia laulutunteja, ennen kuin hän päätyy laulamaan ensimmäistä oopperarooliaan.

Tässä työssä esittelemäni välineet eivät varmasti ole ainoa mahdollinen väylä hyvään oopperanäyttelemiseen. Tärkeää olisi kuitenkin tunnustaa näyttelijäntyön merkittävä rooli oopperataiteessa ja laulajan oman osaamisen merkitys näyttämötyöskentelyssä. Näyttelijäntyön välineitä ei voi oppia pelkästään lukemalla kirjoja tai harjoittelemalla yksin kotona. Näiden taitojen kehittäminen vaatii aina

ulkopuolista katsetta ja tarkkaa analyttistä palautetta siitä, mitä näyttämöltä katsomoon välittyi. Monet ohjaajat pyrkivät mahdollisuuksiensa mukaan toimimaan laulajille tällaisina analyttisinä opettajina (Mäkelä 2005), mutta todellisuudessa ohjaajan päätyö ei ole opettaa laulajia näyttelemään. Näistä syistä erilaiset näyttelijäntöön ryhmätunnit, joissa oppilaat voivat toimia toinen toistensa analyttisenä yleisönä, olisivat hyödyllinen lisäys jokaisen oopperalaulajaksi opiskelevan opetussuunnitelmaan.

Mielestäni olisi myös syytä harkita näyttämötyön opettajien (acting coach) palkkaamista osaksi oopperaproduktioita. Produktion ohjaajan lisäksi taitava näyttelijäntöön ohjaaja olisi tarpeellinen lisäapu laulajille varsinkin esityksissä, jotka edustavat jotain historiallista tyyliä, jonka näyttelemisen erityispiirteet ovat vieraita niin laulajille kuin ohjaajallekin.

Oopperalaulajan työ elää monien muiden ammattien tavoin muutoksen aikoja. Suuremman ja suuremman osan oopperalaulajina työskentelevien laulajien ammattikuvasta muodostavat pienet vapaan kentän produktiot, kantaesitykset ja erilaiset useita taidelajeja kuten teatteria, sirkusta, oopperaa ja tanssia yhdistävät poikkitaiteelliset esitykset. Entistä monipuolisemmat tehtävät asettavat uudenlaisia haasteita oopperalaulajan näyttelijäntöölle. Tämän muutoksen olisi hyvä näkyä vahvasti myös oopperalaulajien koulutuksessa.

Uskon jatkavani oopperalaulajan näyttelijäntö -työpajassa esittelemieni periaatteiden ja harjoitusten kehittämistä niin omassa työssäni oopperalaulajana kuin näyttämötyön opettajanakin. Olen saanut useita kyselyitä lisäkursseista ja uskoisin, että niitä on tulossa jo varsin pian. Toiveenani on myös elvyttää Laulajien Le jeu -ryhmän toiminta vuoden 2018 aikana. Tarkoitus on tehdä siitä säännöllisesti kokoontuva oopperan ammattilaisille suunnattu näyttelijäntöön ryhmätunti. Ryhmässä harjoiteltaisiin tässä työssä esiteltyjä näyttelijäntöön periaatteita, mutta se voisi toimia myös avoimena foorumina, jossa päästäisiin työstämään yleisön edessä aarioita, duettoja tai muita dramatisoituja kokonaisuuksia ja saamaan niistä palautetta.

Lähteet

Amsden, Lucy C. E. 2011. Philippe Gaulier's contribution to clown theatre; traces and manifestations. The University of Birmingham. Master thesis.

Amsden, Lucy C. E. 2015. 'The work of a clown is to make the audience burst out laughing': learning clown at the École Philippe Gaulier. University of Glasgow. Väitöstutkimus.

Bussell, Kayla 2012. Acting in Opera: A Stanislavsky Approach. East Tennessee State University. Undergraduate Honors Theses.

Bye, Daniel N. 2008. Clowning in the Brechtian Tradition. University of Leeds. Väitöstutkimus.

Cavendish, Dominic 2001. From the sublime to the ridicule. The Telegraph. 12.3.2001. Luettavissa osoitteessa <<https://www.telegraph.co.uk/culture/4722146/From-the-sublime-to-the-ridicule.html>> (2.4.2018).

Clark, Mark Ross, Clark, Lynn V. 2002. Singing, acting, and movement in Opera: a guide to singer-getics. Bloomington: Indiana University Press.

Forest, Ed. Kirkpatrick Model: Four Levels of Learning Evaluation. Educational Technology. <<https://educationaltechnology.net/kirkpatrick-model-four-levels-learning-evaluation/>> (2.4.2018).

Gaulier, Philippe 2007. Mes pensées sur le théâtre (ex Gégéneur) = My thoughts on theatre (ex Tormentor). Kääntänyt englanniksi Ewen Maclachlan. Pariisi: Éditions Filmiko.

Isherwood, Charles 2007. Operatic Acting? Oxymoron No More. The New York Times. 9.9. 2007, 287. Luettavissa osoitteessa <<https://www.nytimes.com/2007/09/09/arts/music/09char.html>> (2.4.2018)

Jalamo, Ilpo, Klemola, Timo, Mikkonen, Keijo, Mähönen, Yrjö 2007. ASAHI terveysliikuntaa kaikille. Keuruu. Edita Publishing Oy.

Koza, Jesse 2009. A Beginning Guide to Acting While Singing. Bowling Green State University. Master Theses.

Lecoq, Jacques 2000. The Moving Body. Kääntänyt englanniksi: David Bradby. Lontoo: Methuen Publishing Limited.

Lättilä, Jenni 2016. Oopperalaulajan tunnettyö. Sibelius akatemia. Väitöstutkimus.

Mäkelä, Merja 2005. Näyttelijäntyö esittävän säveltaiteen palveluksessa. Pirkanmaan ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Mäkelä, Merja 2006. Partituurista oopperaksi – laulajan työvälineet. Stadia Helsingin ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Mäkinen, Tiia-Mari 2015. Lecoq-pedagogiikka: historia ja käytäntö: ammatti-identiteettiä etsimässä. Metropolia ammattikorkeakoulu. Esittävän taiteen koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Pätsi, Miia 2007. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Saarikorpi, Kaisa 2009. Energiatasot – fyysinen ilmaisu apuvälineenä esiintyvän lauluyhtyeen työskentelyssä. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Schiffman, Jean 2001. THE CRAFT: Listen Up! Active listening can raise a performance to a higher level < in fact, it may be the root of good acting. Backstage. 21.2.2001. <<https://www.backstage.com/news/the-craft-listen-up-active-listening-can-raise-a-performance-to-a-higher-level-in-fact-it-may-be-the-root-of-good-acting/>> (3.4.2018).

Stanislavski, Konstantin 2011. Näyttelijän työ. Suomentanut Kristiina Repo. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Turunen, Joonas 2017. Aarne Pelkonen jätti herätysliikkeen ja lähti Saksaan oopperalaulajaksi – ”Minulle ei koskaan avattu, miksi ruumiillinen ilmaisu olisi ongelma”. Helsingin Sanomat. 29.7.2017. <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005306602.html>> (4.4.2018).

Waitzkin, Josh 2008. The Art of Learning: an inner journey to optimal performance. New York: Free Press.

Wright, John 2006. Why Is That So Funny?. Lontoo: Nick Hern Books.

Wright, John 2017. Playing the Mask – Acting Without Bullshit. Lontoo: Nick Hern Books.

Kurssit ja työpajat

Basauri, Aitor ja Massey, Petra 2008. Dark Clown -kurssi 10.-12.7.2008. Jyväskylän kesä.

Basauri, Aitor ja Park, Toby 2013. Comedy Masterclass -kurssi 9.-12.7.2013. Jyväskylän kesä.

Basauri, Aitor ja Park, Toby 2014. Spymonkey Clown -kurssi 10.3.-14.3.2014. The Fabulous Bäckström Brothers ry.

Burgers, Philip 2017. Clown with Dr. Brown -kurssi 16.-23.7.2017. Clown Camp Norway.

De Castro, Angela 2012. How to Be a Stupid -kurssi 15.-19.2.2012. Punainen helmi -festivaali.

De Castro, Angela 2017. How to Be Even More of a Stupid -kurssi 23.-27.1.2017. The Why Not Institute.

Ditmyer, Steven 2014. Foundation of Meisner Technique -kurssi 11.-15.11.2014 ja 18.-22.7.2016. Meisner International with Steven Ditmyer.

Eisenberg, Avner 2012. The Eccentric Principles by Avner Eisenberg -kurssi 13.-16.7.2012. Jyväskylän kesä.

Fusetti, Giovanni 2016. The Red Noce – The Sublime Stupidity of Theatre Clown -kurssi 13.-23.6.2016. Teatteri Metamorfoosi.

Gaulier, Philippe 2015. Jeu de Masque et Molière -kurssi 19.1.-15.2.2015. Ecole Philippe Gaulier.

Gaulier, Philippe 2015. Mélodrama -kurssi 16.2.-8.3.2015. Ecole Philippe Gaulier.

Gaulier, Philippe 2015. Writing and Directing -kurssi 9.3.-27.3.2015. Ecole Philippe Gaulier.

Gaulier, Philippe 2015. Clowns -kurssi 8.6.-26.6.2015. Ecole Philippe Gaulier.

Mäkelä, Soile 2015. MetaLAB Ekspressiivinen naamio – kurssi. 6.10. - 15.12.2015. Teatteri Metamorfoosi.

Mäkelä, Soile 2017. MetaLAB Holy Clown – kurssi. 24.10. - 19.12.2017. Teatteri Metamorfoosi.

Mäki-Iso, Taina ja muita opettajia 2011. Fyysinen komiikka -opintokokonaisuus. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Mäki-Iso, Taina ja muita opettajia 2013. Liiku ja liikuta -opintokokonaisuus. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Kurssiohjelma**Päivä 1**

9.00 – 9.15
 9.15 – 9.30
 9.30 – 9.45
 9.45 – 10.00
 10.00 – 10.15
 10.15 – 10.30
 10.30 – 10.45
 10.45 – 11.00
11.00 – 11.15
 11.15 – 11.30
 11.30 – 11.45
 11.45 – 12.00
 12.00 – 12.15
 12.15 – 12.30
 12.30 – 12.45
 12.45 – 13.00

Pleasure to be on stage

Aloitus info
 Asahi ja Lecoq
 Keep it up
 Mr Hit
 Double take
 Läpsy (kolmen ryhmässä)
 John Wayne (tahmeat kädet harjoitus)
 4 surmanluotia
Tauko
 Big Booty
 Im not doing anything (vähintään neljän ryhmässä)
 -----II-----
 Do less
 Do less with singing
 -----II-----
 Samurai

Päivä 2

9.00 – 9.15
 9.15 – 9.30
 9.30 – 9.45
 9.45 – 10.00
 10.00 – 10.15
 10.15 – 10.30
 10.30 – 10.45
 10.45 – 11.00
11.00 – 11.15
 11.15 – 11.30
 11.30 – 11.45
 11.45 – 12.00
 12.00 – 12.15
 12.15 – 12.30
 12.30 – 12.45
 12.45 – 13.00

Fokus ja Fixpoint

Asahi ja Lecoq
 Keep it up
 Fix-point teoriaa ja käytäntöä
 Yksi liike kerrallaan Lecoq miimiharjoitus
 Istuminen tuolille
 -----II-----
 -----II-----
 -----II-----
Tauko
 King John
 Viisi tuolia -leikki
 -----II-----
 Wilhelm Tell
 -----II-----
 Huomion varastaminen
 -----II-----

Päivä 3

9.00 – 9.15
 9.15 – 9.30
 9.30 – 9.45
 9.45 – 10.00

Tila ja ympäristö

Asahi ja Lecoq
 Keep it up
 Estä opettajaa istumasta
 -----II-----

10.00 – 10.15	Kävellään tilassa erilaisissa kuvitteellisissa ympäristöissä
10.15 – 10.30	Paritehtävä – mahdollisimman suuri tila
10.30 – 10.45	Näyttämön balanssi
10.45 – 11.00	Pommi ja suoja
11.00 – 11.15	Tauko
11-15 – 11.30	Big Booty
11.30 – 11.45	Mr Hit
11.45 – 12.00	Madame Jill
12.00 – 12.15	-----II-----
12.15 – 12.30	-----II-----
12.30 – 12.45	-----II-----
12.45 – 13.00	-----II-----

Päivä 4**Kehon intensiteetit ja statukset**

9.00 – 9.15	Asahi ja Lecoq
9.15 – 9.30	Keep it up
9.30 – 9.45	Peili
9.45 – 10.00	Kehon intensiteetit 1-7
10.00 – 10.15	-----II-----
10.15 – 10.30	The Breathing Game
10.30 – 10.45	The Thinking Game
10.45 – 11.00	-----II-----
11.00 – 11.15	Tauko
11-15 – 11.30	King John
11.30 – 11.45	Statukset 1-10 (johtokunnan kokous)
11.45 – 12.00	-----II-----
12.00 – 12.15	-----II-----
12.15 – 12.30	-----II-----
12.30 – 12.45	Oman kehon statukset
12.45 – 13.00	Big Booty

Päivä 5**Complicite**

9.00 – 9.15	Asahi ja Lecoq
9.15 – 9.30	Keep it up
9.30 – 9.45	Mr Hit
9.45 – 10.00	Lasketaan kahteen kymmeneen
10.00 – 10.15	Muut liikkuvat yksi on paikallaan
10.15 – 10.30	Yksi liikkuu muut ovat paikallaan
10.30 – 10.45	Repetitio – kuunteleminen ja kuuleminen Meisner-tekniikka
10.45 – 11.00	-----II-----
11.00 – 11.15	Tauko
11-15 – 11.30	King John
11.30 – 11.45	Clapping game
11.45 – 12.00	-----II-----
12.00 – 12.15	Pidättekö minusta?
12.15 – 12.30	-----II-----

12.30 – 12.45
12.45 – 13.00

Palautekeskustelu
Lopetus ja mahd. loppuleikki esim. Samurai

Oopperalaulajan näyttelijäntyo -työpaja esite



OOPPERA- LAULAJAN NÄYTTELIJÄNTYÖ

Helsingissä 16.10.-20.10.2017
ma-pe 9.00-13.00

*Mistä syntyy vahva läsnäolo näyttämöllä?
Miten oopperalaulaja rakentaa näyttämöhahmon,
joka herättää yleisön mielikuvituksen?
Miten vastata oopperanäyttämön erityishaasteisiin?*

Viiden päivän intensiivisessä oopperanäyttelijän työpajassa harjoitellaan olemista ja elämistä näyttämöllä fyysisen teatterin tekniikoiden sekä niistä johdettujen harjoitusten ja improvisaatioiden avulla. Kurssilla myös pohditaan yhdessä, millaisia erityishaasteita oopperataide tuo näyttelijälle ja miten näihin haasteisiin voisi parhaiten vastata.

Kurssin tavoitteena on esitellä työvälineitä, tekniikoita ja periaatteita, joista opiskelijat voivat poimia ajatuksia ja saada virikkeitä omaan näyttämötyöskentelynsä.

Kurssin ohjaaja
Jouni Bäckström
on Fabulous Bäckström Brothers -kollektiivin perustaja ja taiteellinen johtaja sekä monipuolinen laulaja, näyttelijä ja musiikkidramaturgi. Bäckström on opiskellut musiikin lisäksi fyysistä teatteria Suomessa, Ranskassa ja Englannissa opettajinaan mm. Philippe Gaulier.

Ilmoittautumiset 9.10.2017 mennessä
Sähköpostilla osoitteeseen
jouni.backstrom@gmail.com

Esitteen kuva Seilo Ristimäki