

Laura Humppila

Liikkumisesta 2010-luvun oopperassa

Tarkastelua liikkeen merkityksestä kolmessa Metropolian oopperaprodukti-
ossa

Metropolia Ammattikor-
keakoulu
Teatteri-ilmaisunohjaaja
(AMK)

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Laura Humppila Liikkumisesta 2010-luvun oopperassa. Tarkastelua liikkeen merkityksestä kolmessa Metropolian oopperaproduktiossa. 44 sivua + 7 liitettä 11.11.2015
Tutkinto	Teatteri-Ilmaisun ohjaaja (AKM)
Koulutusohjelma	Esittävä Taide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	Anne Makkonen, FT
<p>Opinnäytetyössä tutkitaan laadullisella otteella, mikä on liikkumisen merkitys 2010-luvun oopperassa. Työssä kysytään myös, onko liikkeestä oopperaproduktiossa mahdollisesti etua tai onko se haaste. Aihe kumpuaa tekijän taiteellisesta ajattelutavasta ja kiinnostuksesta liikelähtöiseen esittävään taiteeseen sekä hänen töistään oopperaproduktioissa. Työ koostuu johdannosta, lyhyestä kirjallisuuskatsauksesta, menetelmien esittelystä, aineistosta, analyysistä ja pohdinnasta. Aineistoa ovat kirjoittajan havainnot kolmesta Metropolia Ammattikorkeakoulun oopperaproduktiosta vuosilta 2012 ja 2015, kolmen oopperan tekijän teemahaastattelut sekä keskusteluita alalla toimivien henkilöiden kanssa.</p> <p>Johdannossa perustellaan tutkimus ja esitellään kirjoittajan kiinnostusta aiheeseen. Teoriaosiossa kuvataan oopperan perinnettä ja tätä päivää sekä avataan joitain tanssin ja fyysisen teatterin muotoja ja käsitteitä. Haastateltavat ovat oopperaohjaaja Ville Saukkonen, baritoni Esa Ruuttunen sekä sopraano Tuula Saarensola. Produktioita on kolme. Moderni versio Mozartin <i>Taikahuilusta</i>, <i>Taikahuilu2012</i> (2012) oli luonteeltaan pedagoginen produktio. Siinä kirjoittaja toimi tanssin ja liikeilmaisun opettajana, koreografina ja apulaisohjaajana. <i>Reinintyttäret – kohtauksia Wagnerin oopperoista</i> -oopperakonsertti (2015) oli kirjoittajan debyytti nykyoopperaohjaajana. Se rakentui Wagnerin teoksista, erityisesti <i>Reininkulta</i> -oopperasta. Monteverdin <i>L'Orfeo</i> -barokkioopperan modernissa versiossa (2015) kirjoittaja oli koreografi.</p> <p>Tutkimuksessa sanoja liike ja liikkuminen käytetään synonyymeinä. Työssä pohditaan liikkumisen merkitystä tämän päivän oopperaproduktion eri vaiheissa harjoituksista esityksiin. Työssä todetaan, että nykyajan ooppera on taidelaji, jossa liikkeellä on monia merkityksiä. Toisaalta se voi myös olla haaste esimerkiksi ajan käytön ja laulutekniikan säilymisen kannalta. Ooppera on historiallisesti eri taidelajien: musiikin, tanssin, näyttelijäntyön, lavastuksen ja puvustuksen fuusio. Eri aikoina se on näyttänyt enemmän ja usein vähemmän liikelähtöisenä esittävänä taiteena. Työ valottaa oopperatalon ulkopuolisessa produktiossa työskentelyä 2010-luvulla liikkeellisestä työskentelemisestä kiinnostuneille esittävän taiteen tekijöille. Oopperasta kiinnostunut, voi työn avulla tutustua liikkeen kautta työskentelevien taiteilijoiden ja pedagogien mahdollisiin työtehtäviin nykyajan oopperaproduktioissa.</p>	
Avainsanat	Ooppera, moderni oopperaohjaus, nykyooppera, liike, keho, kehollinen, liikkeellinen, liikelähtöinen esittävä taide, fyysinen teatteri, tanssi, koreografi, ohjaaminen

Author(s) Title Number of Pages Date	Laura Humpila About movement in the 2010s opera. Examining the meaning of movement in three Metropolia's opera productions. 44 pages + 7 appendices 11 november 2015
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Anne Makkonen PhD
<p>This thesis studies the significance of movement in opera productions in the 2010s. Its intent is to ask whether movement is beneficial for opera, or whether it is a challenge. The subject area stems from the author's artistic thinking, and interest in physical theatre and dance as forms of movement based performing art, as well as from her work in Metropolia's opera productions. The thesis is based on the author's observations in three opera productions at Metropolia University of Applied Science. It also includes theme interviews and discussions with artists in the field of opera.</p> <p>The theoretical section describes opera tradition, modern opera, and some forms of movement based performing art. The interviewees are opera director Ville Saukkonen, baritone Esa Ruuttunen and soprano Tuula Saarensola. Three productions are discussed. <i>Taika-huilu2012</i> (2012) was a modern version of Mozart's <i>Magic Flute</i>. The production had an educational nature and the author worked in it as a dance and movement teacher, a choreographer and a director's assistant. A contemporary opera piece <i>Reinintyttäret – scenes from Wagner's operas</i> – an opera concert (2015), directed and dramatized by the author, is based mostly in Wagner's <i>Rheingold</i>. In a modern version of Monteverdi's <i>L'Orfeo</i>-opera (2015), she was a choreographer.</p> <p>The study explores the role of the body and movement in different stages of today's opera production from rehearsals to the performances. It is considered that in today's opera, movement has many different roles, but the use of movement can also be challenging in terms of the use of time or singing technique. Opera is historically a fusion of different art forms: music, acting, dancing, staging and costumes. At various times, the importance of movement in opera has appeared to be more, or often less visible. The thesis presents the possible nature of the work done with movement in 2010s opera productions outside the opera houses. It can open up the possible roles of artists working through movement methods in today's opera.</p>	
Keywords	Opera, modern opera staging, contemporary opera, physical theatre, dance, choreography, directing, movement, modern opera, performing art.

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Käsitteistöä ja taustaa	3
2.1	Ooppera	3
2.2	Oopperan nykyisyys	5
2.3	Liike esittävässä taiteessa ja inspiraation lähteitä	6
2.3.1	Michael Chechov (1891-1955)	8
2.3.2	Jacques Lecoq (1921-1999)	9
2.3.3	Rudolf Laban (1879-1958)	11
2.3.4	Tanssi ja koreografia	12
2.4	Musiikki ja liike	13
3	Menetelmät	13
3.1	Havainnointi	14
3.2	Teemahaastattelu	14
4	Aineisto	14
4.1	Kolmen oopperaproduktion havaintomuistiinpanot	15
4.1.1	<i>Taikahuilu2012</i> : koreografina, ohjaajan assistenttina ja tanssin ja liikkeen opettajana	15
4.1.2	<i>Reinintyttäret – Kohtauksia Wagnerin oopperoista</i> : ohjaajana	19
4.1.3	<i>L'Orfeo</i> : Koreografina	24
4.2	Teemahaastattelut	27
4.2.1	Oopperaohjaaja Ville Saukkosen haastattelu (<i>L'Orfeo</i>)	27
4.2.2	Baritoni Esa Ruuttusen haastattelu (<i>Reinintyttäret</i>)	29
4.2.3	Sopraano Tuula Saarensolan haastattelu (<i>Taikahuilu2012, Reinintyttäret</i>)	31
5	Liikkumisen merkityksestä tämän päivän oopperassa – analyysiä	33
5.1	Liikkumisen merkityksestä haastatteluiden ja havainnointien perusteella	34
5.2	Liikkumisen merkityksien teemoitteluehdotelma –liike välineenä oopperaproduktion vaiheissa	35
5.3	Liikkumisen tuomia haasteita tämän päivän oopperaproduktiossa	36
6	Pohdinta	37

Liitteet

Liite 1 Oopperoiden lyhyet esittelyt ja synopsikset

Liite 2 Teemahaastatteluiden kysymykset

Liite 3 Tuntisuunnitelmaesimerkki *Taikahuilu2012*

Liite 4 Viitatus haastattelut, keskustelut ja sähköpostikeskustelut sekä ohjaajan päiväkirjat

Liite 5. Labanin Liikeanalyysi: Liikkeen laatu (effort) tekijät Tanja Elorannan suomentamana.

Liite 6. oopperaproduktion vaiheita 2010-luvulla

Liite 7 Lecoqin energiatasot

1 Johdanto

Elämässäni liike ja kehollisuus ovat aina olleet läsnä. Olen opinnoissani kerryttänyt liikkeellistä esittävää taidetta koskettavia tietoja ja taitoja. Opinnäytetyössäni kysyn: Mikä on liikkumisen merkitys 2010-luvun oopperaproduktiossa? Entä onko liikkeestä oopperaproduktiossa mahdollisesti etua, tai onko se haaste? Aihe kumpuaa taiteellisesta ajattelutavastani ja töistäni oopperaproduktioiden parissa. Tämän päivän ooppera on mahdollinen työkenttä liikkeellisesti työskenteleville taiteilijoille ja taidepedagogeille. Uskon, että liikkumisen asiantuntemuksesta on hyötyä oopperan kanssa työskenneltäessä. Koska itse olen kiinnostunut nimenomaan liikkeestä, en voi väittää olleeni tai vieläkään olevani täysin tuttu oopperan teorioiden kanssa. Siksi koin tärkeäksi tutustua oopperaan taidemuotona sekä historiallisesti että sen nykytilaa tarkastellen. Liikkeen merkityksiä tuon esiin enimmäkseen käytännön kokemusten kautta. Opinnäytetyöllä reflektoin osaamistani ja kehittymistäni liikeilmaisun ammattilaisena. Toivon, että työ on mahdollisuus liikkeestä kiinnostuneille esittävän taiteen tekijöille tutustua nykypäivän oopperaan työympäristönä. Oopperasta kiinnostuneille se voi olla kuvaus liikkumisen ammattilaisten mahdollisista työtehtävistä uusissa oopperaproduktiossa.

Työni aluksi avaan omaa suhdettani oopperaan. Teoria-osiossa käyn läpi käsitteitä liittyen oopperaan, nykyoopperaan sekä liikelähtöiseen esittävään taiteeseen. Käytän sanoja *liike* ja *liikkuminen* tekstissäni synonyymeinä. *Liikelähtöisellä esittävällä taiteella* tarkoitan opinnäytetyössäni *tanssia* ja *fyysistä teatteria*. *Liikeilmaisulla* tarkoitan erityisesti erilaisten asioiden ilmaisuun tähtäävää liikettä. Opinnäytetyössäni käytän tämän päivän oopperateoksista termejä *moderni oopperaohjaus* sekä *nykyooppera*. Modernilla ohjauksella kuvaan tähän päivään tuotua, uutta tekniikkaa hyödyntävää, uudessa tilassa esitettävää oopperateosta. Nykyoopperalla tarkoitan teosta, joka on jo sävelletty esitettäväksi perinteistä poikkeavalla tavalla (ks. Clements 2011), tai on dramatisoitu eri oopperoiden osista. Liikkeen merkitystä oopperassa tarkastelen kolmen eri uravaiheissa olevan oopperan tekijän haastatteluiden ja kolmen Metropolian ja Metropolian opiskelijoitten tuottaman oopperaproduktion havaintomuistiinpanojeni valossa. Minä olen ollut mukana kaikissa produktioissa ja haastateltavistani kaikki ovat osallistuneet niistä johonkin. Lopuksi pohdin, mitä on tutkimukseni myötä tullut esille.

Perheessäni on kuunneltu klassista laulumusiikkia ja oopperassakin olen käynyt, olen opiskellut musiikkia ja musiikkiteatteria, mutta ooppera on ollut minulle vieraampaa. Yllätyinkin aluksi, kun 2012 lähdin mukaan Metropolian tuottamaan oopperaan. Ajattelin, että oopperassa liike voisi olla oleellista, ja niin se olikin, ainakin tässä ohjauksessa. Mozartin nykysuomennetussa *Taikahuilu*2012:ssa (2012) olin koreografi, liikeilmaisun opettaja ja apulaisohjaaja. Sen myötä syntyi sekä upeita ammatillisia ihmissuhteita että ensin yksi nykyooppera, ja sitten toinen modernisti ohjattu oopperaproduktio. *Reinintyt-täret – kohtauksia Richard Wagnerin oopperoista* oli dramatisoimani ja ohjaamani oopperakonsertti (2015). Claudio Monteverdin *L'Orfeossa* (2015) olin koreografi. Kaikki produktiot ovat sisältäneet mielenkiintoisia haasteita asioista kuten oopperan erityisyys laulettuna taiteena, ajankäyttö, ja auktoriteetit. Olen ollut otettu ja innoissani kaikista töistäni oopperan parissa. Eikä vähiten siksi, että pyynnöt osallistua produktioihin, ovat perustuneet liikkeelliseen taustaani.

Oopperaa saatetaan pitää vaikeasti lähestyttävänä, korkealuokkaisena tai oopperaohjaaja Saukkosen sanoin ”tönkkönä” tai ”historismina”. Tällaiseen ajattelumalliin on syynsä, jotka löytyvät oopperan historiasta, esimerkiksi käytetyistä näyttelijäntyöntekniikoista ja musiikin merkityksen korostumisesta eri aikoina (ks. Hicks 2011 7–9, tai Williams 2012, 142). Teokset, joissa olin mukana todistivat, että ooppera voi olla kaikkea muuta kuin pönötystä. Saman asian vahvasti koreografi Reija Wäre on esikisioopperaohjauksen harjoitusten seuraaminen Sibelius Akatemiolla. Tanssitaustaisen oopperaohjaajan käsissä lava täyttyi musiikin lisäksi liikkeestä. Oopperassa esiintyminen lähtee musiikista ja musiikkihan on jo itsessään liikettä: ääntä eli aaltoliikettä! (Vainikka, Sakari & Kurkela Vesa 1998; Sibelius Akatemia verkkosanasto.) Wäre on ohjannut useita musikaaleja ja erotti niiden ja oopperan ohjaamisen sanoen: ”Musikaalissa kaikki alkaa tekstistä, oopperassa musiikista” (Wäre 14.10.2015).

Olen inspiroitunut liikelähtöisen esittävän taiteen laajasta maailmasta: tanssitaiteesta ja –teatterista ja fyysisestä teatterista. Olen tutustunut liikelähtöistä esittämistä tarkastelleiden teoreetikoiden kirjoituksiin ja heitä seuranneiden taiteilijoiden töihin. Opinnäytetyöissäni avaan rajaamisen nimissä joitain eniten minuun vaikuttaneista ajattelumalleista. Kuitenkin olen enimmäkseen keskittynyt käytäntöön: liikkumaan, tanssimaan, liikuttamaan ja tanssittamaan. Kehittyvät ammattiprofiilini ja identiteettini ovat jossain fyysisen teatterin alueella. Ehkä hiukan yllättäen juuri oopperan parissa työskennellessäni olen hyötynyt oppimastani, ja voinut kehittää omaa osaamistani uudella alueella. Liiketaustani myös alun perin toi minut oopperan pariin.

2 Käsitteistöä ja taustaa

Tässä osiossa esittelen lyhyesti oopperan käsitteen sekä oopperan historiaa ja tätä päivää. Lisäksi avaan hieman liikettä ja liikeilmaisua koskettavaa ajattelua ja menetelmiä. Tämä osio valottaa taiteellista kontekstia, johon myös itse omine tavoitteineni sijoitun. Selkeyttämään käsitettä ”oopperaproduktio”, olen liittänyt työhöni yhden version nykypäivän oopperaproduktion vaiheista (liite 6). Vaiheet olen muodostanut vertailemalla kokemuksiani, kuulemaani ja lukemaani.

2.1 Ooppera

Ooppera määritellään musiikkiin tehdyksi näytelmäksi, joka on joko kokonaan, tai osittain laulettu (Hicks 2011, 8; Vainikka & Kurkela 1998). Ooppera näyttämötaiteena vaatii taiteen eri alueiden yhteistyötä: siinä yhdistyvät laulettu ja instrumentaalinen musiikki, teatteri, tanssi sekä lavastuksen, puvustuksen ja rekvisiitan myötä myös arkkitehtuuri ja kuvataide. (Hicks 2011, 8.) Säveltäjät luovat teoksen tarinan, jonka esitys tuo nähtäväksi (Major & Laing 2011, xi). Musiikin ja teatterin suhteesta oopperassa on kautta historian käyty väittelyä (Hicks, 2011, 5–9). Musiikin historioitsija Donald J. Grout jakaa oopperan kahteen tyyliin: ensimmäisessä draama ja musiikki ovat yhtä tärkeitä ja toisessa käsikirjoitus on musiikin esittämälä ns. ”singers opera” (Grout 1988, 7, Hicksin 2011, 8 mukaan). Hicksin (2011, 5) mukaan oopperassa minkään elementin (musiikki, näyttelijäntyo, lavastus, tanssi) ei kuitenkaan tulisi olla toista tärkeämpi.

On joitain termejä, joita oopperan kanssa työskennellessä on tiedettävä. Oopperan käsikirjoitus on *libretto*. Se sisältää laulujen sanat, *resitatiivit*, eli puheenomaisen laulun tai puheen, jolla ei ole määrättyä rytmiä, ja säveltäjän tai libretistin ehdottamia toimintoja. Oopperan nuotit, eli *partituuri*, sisältää kaikkien instrumenttien päällekkäisille nuottiväistöille kirjattujen nuottien lisäksi samat merkinnät kuin libretto. Oopperassa perinteisesti on sekä *kuoro-osuuksia* että instrumenttaalisia, tai *sinfonisia* osuuksia. Usein niihin liittyy myös tanssittu *baletti* sekä *aarioita* eli säestettyjä yksinlauluja ja useamman laulajan yhteislauluja *duettoja*, *tersettoja* jne. (Vainikka & Kurkela 1998.)

Oopperan sanotaan syntyneen 1500-luvulla Italian renessanssiajan hoveissa. Siihen johtivat yhteiskunnallinen tila ja useat eri taiteen lajit. Taustalla vaikuttivat hovissa näytelmien väliaikoina esitetyt laulettu osiot. Vaikutteita tuli myös fyysisestä ja improvisoi-

dusta teatterimuodosta *commedia dell'artesta*. (Williams 2012, 139.) Oopperan kehittäjät olivat suurelta osalta Kreikan tarustosta ja tragediasta innostuneita kirjailijoita, filosofi ja muusikoita eli niin sanottu *Camerate* (Hicks, 2011, 4, Williams 2012, 139).

1600-luvun teatterissa tragedian näyttelemineen perustui paljolti taitavaan puhumiseen ja yleisesti tunnistettujen asentojen ja eleiden osaamiseen. Tunteita ja toimintoja kuvaavat eleet ja toiminnot, kuten käsien ja jalkojen asennot ja tietyt ilmeet, vaikuttivat oopperan kehityksessä. Oopperasta kehittyi taidemuoto, jossa harjoitellut eleet yhdistyivät kauniiseen lauluun. (Hicks 2011, 9–14; Williams 2012, 142.) Laulajat oppivat eleet matkimalla niitä muilta esiintyjiltä, tai tarkoista esimerkiksi alaraajojen ja kämmenien asentoja kuvaavista piirustuksista. Asentoja etsittiin myös tutkimalla klassisten maalausten sankareita (Hicks 2011, 9.) Hicksin (2011, 11) mukaan ohjeet näyteltäviin liikkeisiin olivat tarkkoja. Hänen mukaansa ne saattoivat olla esimerkiksi tyyliä ”kieltää (*to deny*): käsi, kämmen alaspäin, tekee kieltämisen liikkeen puolelta toiselle” (Hicks, 2011, 11.) Näyttelemineen vain tiettyjä eleitä käyttäen johti myös siihen, että tietyt roolit oli ikään kuin jo valmiiksi koreografioitu. Laulaja saattoi koreografian opittuaan esittää roolin eri työryhmissä aina samalla tavalla, keskittyen laulamiseen. Yleisö tunnisti liikkeet, tiesi ilmeiden ja eleiden merkitykset ja osasi niitä ehkä myös odottaa. Näyttelemineen samoilla eleillä kertoi yleisölle hyvin vähän hahmojen persoonallisuudesta. (Williams 2012, 142.) Tällainen esiintymineen oli kuitenkin pitkään voimissaan (Williams 2012, 144). Sen vaikutus on ehkä osaksi syynä myös stereotypiseen käsitykseen oopperasta esiintymistyyliiltään yleänä, tai jopa ”tyhjältä” vaikuttavana taidemuotona.

Näyttelijäntyyön ohjaamista ei toisaalta barokkioopperoissa kaivattu. Mekaaniset, mahtavat lavastukset ja niiden muutokset olivat oopperaesityksissä tärkeässä roolissa. (Williams 2012, 142–143.) Myöhemmin kuoron ja liikkeen merkitys kasvoi. Myös baletti kehittyi rinnan oopperan kanssa. Oopperat saattoivat sisältää visuaalisesti näyttäviä tanssikohtauksia, jotka olivat oleellisia erityisesti kohtausten (ja lavasteiden) vaihtuessa. (Williams 2012, 147.) Pitkään teoksilla ei ollut ohjaajaa, joka huolehtisi tarinankerronnasta ja näyttelijäntyyöstä. Oopperasolistien laulutaito korostui esiintyjäntyyön sijaan. (Hicks, 2011, 24.) Tämä on ehkä ollut osasyynä siihen, että musiikin ja draaman merkitykset oopperalle ovat olleet epätasapainossa. Vasta 1800-luvulla, produktioiden kasvettua valtaviksi ja monimutkaisiksi, laulajien näyttelijäntyyön opetukseen kiinnitettiin varsinaista huomiota. (Williams 2012, 147.)

Hicksin (2011, 24) mukaan on myös mahdollista, että esiintyjäntyön merkitystä oopperassa on osittain vähentänyt 1900-luvun alussa kehittynyt äänitstekniikka. Kun oopperoiden taltiointit tulivat suosituiksi, oopperan muoto nimenomaan musiikkitaiteena korostui. Yleisön ei enää tarvinnut nähdä tapahtumia, vaan saattoi keskittyä teoksen kuuntelemiseen. Nauhoitteiden yleistyttyä, laulettuun musiikin merkitys korostui mahdollisesti myös oopperaesityksissä. Silloin tarinan välittyminen näyttelijäntyön kautta puolestaan oli pienemmässä roolissa (Hicks 2011, 24.)

2.2 Oopperan nykyisyys

Nykyoopperan määritelmää tuntuu olevan vaikea löytää. Kuvastava asia on, että nykypäivän oopperaproduktio (*contemporary operatic production*) mielettään enenemässä määrin ohjaajateatterina (*regietheatre*). Aikaisemmin yksi selkeä esitystyyli takasi esityksen toteutumisen ilman ohjaajaa. (Williams 2012, 155.) Yksi mahdollinen apu määrittelyyn on katsoa että nykyoopperat on sävelletty maailmansotien jälkeen (ks. Clements 2011). Oopperan modernisaation voidaan kuitenkin ajatella alkaneen n. 1920-luvulla. Tähän vaikutti osaltaan Konstantin Stanislavski (1863–1938), jonka näyttelijäntyön tekniikan opetuksen myötä teatteri uudistui. (Williams, 2012, 155.) Aiemmin oopperan ja puheteatterin juuret kulkivat jotakuinkin rinta rinnan (Hicks 2011, 19). Stanislavskin teki joitain minimalistisia oopperaohjauksia näyttelijäntyötä opiskelevien laulajien kanssa. Oopperassa Stanislavskin opetukset eivät kuitenkaan nousseet yhtä voimallisesti esiin kuin teatterissa. (Williams, 2012, 150 - 155.) 2010-luvulle hänen ohjauksena toisaalta voisivat hyvinkin sopia.

Tämän päivän oopperaa kuvastaa sama ilmiö, kuin nykyteatteria: sääntöjen puute (ks. Clements 2011; Williams 2012, 155). Juha-Pekka Hotisen sanoin ”nykyteatteri voi yksinkertaisimmillaan olla tapa määritellä teatteri aina uudelleen sellaisena, kuin se sillä hetkellä on” (Oppimateriaali-verkkosivu). Erotan *modernin ohjauksen nykyoopperasta* perustuen jaon keskusteluuni Ville Saukkosen kanssa sekä nykyooppera-termin (*contemporary opera*) käyttöön esimerkiksi verkkojulkaisuissa ja -keskusteluissa (ks. Esim. Clements 2011; Lojonen-Kyrönseppä 2012). Täten moderni ohjaus viittaa teokseen, jossa olemassa olevasta oopperasta tehdään uusi tulkinta. Nykyooppera puolestaan on uusi teos, joka on valmistettu esitettäväksi oopperaperinteestä poikkeavalla tavalla. Esimerkiksi oopperaohjaaja Peter Sellarsin haastattelusta käy ilmi, että hän keskittyi klassikoiden modernisointiin ennen nykyoopperan suosioon tuloa (Lojonen-Kyrönseppä 2012).

Moni moderni ohjaus pyrkii valottamaan vuosisatoja esitetyn teoksen tarinaa uudesta näkökulmasta (Williams 2012, 155-156). Muun muassa Wagnerin *Reininkulta* on klassikko, josta maailmalla on nähty toinen toistaan erikoisempia versioita (David 2010, Williams 2012, 153.) Modernisoinneissa hyödynnetään tämän päivän tekniikkaa ja materiaaleja. Teokset voivat keskittyä minimalismiin, naturalismiin tai ihmiskehoihin ja tanssiin. Ne voidaan esittää erilaisissa tiloissa. Ohjaukset voivat toimia jopa musiikkia tai librettoa vastaan. (Williams 2012, 155–156.) Nykyopperassa myös teokset ovat uusia tai kokolemia eri teosten osista. Esitykset voivat olla performanssin omaisia, sisältää simulaaneja kohtauksia, eivätkä välttämättä kerro tarinaa lainkaan (Clements 2011). Esimerkkejä löytyy, kuten teatterin ohjaajan Robert Wilsonin oopperaohjaukset. Philip Glasin säveltämä *Einstein on the beach* (1976), perustui tarinan sijaan erilaisiin tiloihin (Clements 2011, Wilsonin verkkosivusto 2013.) Suomessa Kiasmassa esitettiin Juha-Pekka Hotisen ja Teemu Mäen ohjaama, Max Savikankaan säveltämä *Sulkapallo-ooppera* (2005) (Mäki 2005). Teoksessa mm. pelattiin sulkapalloa ja jaettiin yleisölle ”Jeesuksen verestä” tehtyjä lihapullia. Mielestäni *Taikahuilu2012* ja *L’Orfeo* ovat moderneja ohjauksia. *Reinintyttäret*, ollessaan dramatisointi vanhojen teosten osista, on nykyoppera.

Monesti ooppera on kallis taidemuoto, sillä speaktaakkelinomaisen teoksen tuotantoon menee helposti paljon rahaa (Williams, 2012). Suuret teatteritekniikkaa hyödyntävät lavasteet kuvaavat edelleen monia oopperataloissa esitettäviä teoksia. Yhä enenemissä määrin on lavastuksen ja puvustuksen merkitys muuttunut kuitenkin kohti kiinnostusta esiintyjäntyöhön ja uusiin tiloihin. (Hicks 2011.) 1900-luvulta alkaen oopperassa on myös alettu käyttää tekstitystä, tarkoituksena tehdä tarina katsojille helpommin seurattavaksi. (Major & Laing 2011, xi.) Tarinankerrontaa voi selkeyttää muutenkin ja siinä mielestäni liike on oleellisessa osassa.

2.3 Liike esittävässä taiteessa ja inspiraation lähteitä

Opinnäytetyössäni sanat *liike ja liikkuminen* ovat synonyymejä. Ne tarkoittavat kaikkea kehon siirtymistä tilassa, sisältäen tanssin ja muun liikelähtöisen esittämisen. Oopperateoksissa on mahdollisuus monenlaiseen liikkeeseen: tanssiin ja tanssikoreografiaan, hienovaraiseen, tarinankerrontaa tukevaan liikeilmaisuuun, ja isompaan koreografioituun liikkumiseen ja improvisaatioon. Puhuessani muusta *liikelähtöisestä esittämisestä* tarkoitan esittävän taiteen muotoja, jotka eivät ole tanssia, mutta suuntautuvat esiintymiseen liikkumisen ja kehon kautta eli *fyysisistä teatteria*. Tässä luvussa avaan joitain itseäni inspiroivia esittävän taiteen muotoja, joiden painopiste on liikkeessä.

Esittävässä taiteessa liike voi olla sekä kehoa eritavoin valmistavaa että osa lavalla hyödynnettävää esiintymisen tekniikkaa. Erilaiset somaattiset, kehon ja mielen yhteyttä korostavat tekniikat, kuten jooga, mindfulness, tai chi, Feldenkreis-metodi, Bartenieff-tekniikka, Alexander-tekniikka tai luovan liikkeen menetelmät ovat mielestäni kehoa valmistavia tekniikoita. Nämä tekniikat voivat auttaa esiintyjää samalla tavalla kuin ei esiintyjääkin. Niiden hyöty tulee esiin hengityksen, rentoutumisen, lihasten lämpiämisen, notkistumisen ja voimistumisen, energisoitumisen tai kehotietoisuuden lisääntymisen myötä. Itsenäisinä ne eivät tähtää lavalle. On myös tekniikoita, jotka tähtäävät nimenomaan esiintyjän kehon ja mielen valmistamiseen. Tällaisista mainittakoon Suzuki-metodi (ks. Clark, 2002, 1–11.) ja Chechovin mielikuvia ja kehoa lämmittävät harjoitteet (ks. Chechov 2002, 5–6). Kiinnittäessäni huomiota liikkeen merkitykseen oopperassa otan somaattiset menetelmät huomioon, mutta rajaamisen nimissä en esittele niitä enempää. Moniin lavalle tähtääviin liikkeellisiin tekniikkoihin kuitenkin sisältyy kehoa valmistavia harjoitteita, jotka soveltavat ajatuksia somaattisista menetelmistä.

Kehollisten muutosten eli liikkeitten avulla esiintyjä voi tehdä näkyväksi sen, mikä muuten tapahtuu näkymättömissä mielen sisällä. Tiedostamalla muutokset esiintyjän on kaikissa esittävän taiteen lajeissa mahdollista kehittää kehonhallintaa ja sen myötä harjoitella kokonaisvaltaista ilmaisua. (Dennis 1995, 17–19, 112.) Se, kuinka tavoitteellisesti kehoa esitystä kohti mentäessä on koulutettu, ja kuinka paljon arvoa kehollisten muutosten laadulla on, vaihtelee kulttuurien ja ajan mukaan (Zarrilli, 2011, 85). Yleisessä käytössä oleva termi kuvaamaan nimenomaan liikkeeseen keskittyntä näyttämötaidetta, on *fyysinen teatteri* (Ryan & Ryan 2015) Termi on haastava, sillä lopulta kaikki teatteri on fyysistä: keho on lähes aina esiintymisessä läsnä (Zarrilli, 2011, 85).

Joihinkin esittävän taiteen muotoihin on kehittynyt oma, tietynlaisen kehon ja liikkeen harjoittamisen vaatimuksensa. Tällaisia ovat pitkän perinteen omaavat itämaiset teatterikulttuurit, kuten esimerkiksi japanilainen nō-teatteri kehonkielen ja energian harjoittajana. Moni länsimainen, fyysisen teatterin tekijäksi mainittu taiteilija on hakenut inspiraatiota kehon ja mielen yhteyttä korostavasta itämaisestä teatterista esimerkiksi näyttelijän läsnäolon ja energian suuntaamisen harjoitteisiin. (Zarrilli, 2011, 85–95.) Vaikutteita ovat hakeneet muun muassa esiintyjän kehoa korostanut Jerzy Grotowski ja Stanislavkin psykofyysistä näyttelijäntyön tekniikkaa kehollisemmaksi kehittänyt Michael Chechov (Zarrilli, 2011, 85–95). Myös mimiikan ja naamionäyttelemisen pedagogiikasta tunnettu Jacques Lecoq käytti neutraalinaamion inspiraationa Nō-teatterin rauhallista (*Calm*) naamiota (Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 5). Pitkien perinteiden takaa kumpuavaa kehon

harjoittamista löytyy tietenkin myös länsimaisesta esittävästä taiteesta. Antiikin Kreikan innoittamana eivät lähteneet lentoon vain musiikkia draamaan yhdistävät muodot. Myös fyysisellä teatterilla on juurensa laulua, tanssia ja pantomiimia sisältäneessä antiikin teatterissa (Lust 2000, 1). Rudolf Labanin (2011, 122) mukaan Antiikin Kreikassa rytmejä ja olemisntavan muutoksia käytettiin kuvaamaan asenteita ja hahmoja, esimerkiksi maskuliinisuutta ja feminiinisyttä.

Omassa työskentelyssäni oleellisiksi ovat tähän mennessä muotoutuneet juurtuminen, läsnäolo, energia, sen määrä ja suuntaus, erilaiset liikkeenlaadut ja rytmi. Rytmä on mielestäni sekä tarinan määrittäjä että fokuksen kohdistaja. Juurtumisen tai maadottumisen ajatus on yhteydessä lattian ja keskustan hyödyntämiseen liikkumisessa. Keskustan ajatus on kulkenut mukana pitkään, mutta olen ehkä korostanut sen painottamista Suzuki-näyttelijäntöntekniikan vahvaan keskustajohtoiseen jalkatyöskentelyyn tutustumisen myötä (ks. Clark 2002, 1-11). Käytän mielusti impulsseina mielikuvia ja asioita, kuten esineitä, materiaaleja, elementtejä, värejä musiikkia ja kontaktia toiseen ihmiseen. Liikeimpulssiin ja rytmiin vaikuttaa harjoituksen konteksti, mutta juuret, läsnäolo ja energia ovat aina pohjalla. Muun muassa näitä elementtejä olen hyödyntänyt työskennellessäni oopperoiden parissa. Ideoita niiden hyödyntämiseen olen saanut eri lähteistä, joista joi-tain avaan seuraavaksi.

2.3.1 Michael Chechov (1891-1955)

M. Chechov oli venäläinen näyttelijä, jonka kehittämä näyttelijäntöntekniikka sai vaikutteita mm. Rudolf Steinerin ja Konstantin Stanislavskin ajattelusta. Hänen tekniikkansa keskittyy näyttelijän kykyyn tuoda näyttämölle psykologiset elementit fyysisten muutosten kautta. Tekniikan tavoitteena on, että harjoitetut fyysiset liikkeet ovat lopulta psykologisia liikkeitä. (Powers 2002.) Tekniikasta on hyötyä myös puhtaasti liikelähtöiseen tekemiseen, esimerkiksi energian tavoitteluun, suuntaamiseen ja *säteilyyn* (Chechov 2002, 19) sekä hahmojen (Chechov 2002, 77–85) ja tunnelmien keholliseen rakentamiseen (Chechov 2002, 47–63). Kun näyttelijä esimerkiksi hakee vihan tunnetta hahmolleen, on Chechovin tekniikassa tavoitteena tuoda tunne näkyviin ilman tunteen ”tunteamista”. Voidaan esimerkiksi liikkua vihaa täynnä olevassa *atmosfäärissä* tai ajatella repimisten elettä (Chechov 1985, 37; Chechov 2002, 47–63, drawing 4.) Hänen peruskäsitteistöönä kuuluukin oleellisimpana *psykologisen eleen* käsite. Se tarkoittaa toiminnassa, puheessa ja jokaisen hahmon perusolemuksessa piilevää liikettä, joka on harjoi-

tuksen kautta mahdollista tuoda fyysisesti nähtävään äärimuotoonsa ja siitä takaisin psykologiseksi. Jokaisen repliikin taustalla on Chechovin mukaan ele, joka on mahdollista löytää. (Chechov 2002, 63–77.)

Chechovin mukaan esiintyjän työstä tulee löytyä neljä laatutekijää: helppous, muoto, kauneus ja kokonaisvaltaisuus. Nämä syntyvät näyttelijän mielikuvien ja harjoittelun myötä. Karkeasti yksinkertaistaen helppous on hengittämistä ja rentoutta kaiken tekemisen alla. Hahmon ja esityksen muoto tulee esille esimerkiksi hahmoa liikuttavan keskustan kautta. Kauneus on sitoutumista siihen mitä tekee, jolloin tekeminen näyttää kauksi. Kokonaisvaltaisuus puolestaan on koko esityksen hahmottamista. (Chechov 2002, 15–18.) Mielikuvien ja fyysisten toimintojen yhteistyö on teorian ytimessä. Käyn tässä läpi niitä teorian osia, joita koen soveltaneeni oopperatöissäni.

Mielen sisäistä liikettä on Chechovin mukaan oltava myös siinä, missä liikkeet alkavat ja loppuvat. Jokainen päättävä liike on myös toisen alku. Liikkumattomuuden hetket kiinnostavat häntä ja ovat oleellisia, koska tällöin liike on puhtaasti säteilyä yleisön ja esiintyjän välillä. (Chechov 1985, 62–63.) Työssäni käytän jatkuvasti ajatusta energian suuntaamisesta ja liikkeitten jatkamisesta silloinkin, kun ne on jo tehty. Tiedän näiden ajatusten kumpuavan Chechovin ideoista. Oleellisia käsitteitä ovat myös *helppouden tunne* (*feeling of ease*), joka tarkoittaa fyysistä tunnetta siitä, että tehtävät toiminnot ovat helppoja, sekä *säteily* (*radiation*), joka on käsittääkseni fyysistä energian siirtoa toivottuun suuntaan (Chechov 2002, 14, 19). Käyttämiäni käsitteitä ovat myös hahmon rakennuksessa sovellettavat kehon liikettä johdattavat eri *keskustat* kuten rintakehä tai lantio. (Chechov 2002, 77–85). Erilaisia *liikkeen laatuja* Chechov johtaa adverbeista sekä esimerkiksi kepin, pallon ja huivin mielikuvista. Neljän peruselementin inspiroimia virtaavuuden (flow vrt. vesi), lentämisen (fly vrt. ilma), säteilyn (radiation vrt. tuli) ja kaivertamisen (mould vrt. maa) liikelaatuja käytän myös omassa työssäni. (Chechov 2002, 8–13, 77–85.)

2.3.2 Jacques Lecoq (1921-1999)

Lecoq oli ranskalainen näyttelijä, miimikko, teatteriopettaja ja teoreetikko. Hän sovelsi liikkeen lakeja draaman luomiseen. *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*issa opitaan tekniikkaa, jota sovelletaan niin naamioteatteriin, tragediaan, melodraamaan, commedia dell'arten, klovneriaan kuin narreihinkin (Lecoq, Carasso & Lallias

2009 , xi–xii.) Lecoqin mukaan kaikki on jatkuvasti liikkeessä, jopa silloin, kun on paikallaan (Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 94). Lecoqin pedagogiikassa yhtenä tärkeimmistä tavoitteista on pyrkiä saavuttamaan kehon neutraali tila. Lecoqin mukaan neutraalinaamion kautta tavoiteltava neutraalius vapauttaa esiintyjän kehon ja tätä kautta mielen, mahdollistaen uudenlaisen ilmaisun (Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 36–42.) Samanlaista “nollatilaa” on tavoiteltu teatterissa myös muulloin. Mielestäni se on puhdas läsnäolon tila, joka mahdollistaa muut näyttelijäntyön tekniikat. Puhtaan, maneerittoman liikkeen ja olemisen opettelu on oleellista ja mahdollista myös ilman neutraalinaamiota. Kun katse siirtyy kasvoista kehoon, kehittyä saadun palautteen myötä myös esiintyjän keho-tietoisuus. Tätä ajatusta hyödynnän myös omassa työssäni.

Lecoq-pedagogiikkaan kuuluu mm. peruselementtien vesi, maa, ilma ja tuli fyysistäminen. Pedagogiikassa käydään kehon kautta läpi kunkin elementin erilaisia muotoja, ja tutkitaan myös erilaisten materiaalien ja eläinten ominaisuuksia (Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 42–46, 87–88). Työssäni olen käyttänyt lähtökohtana erilaisia materiaaleja ja eläimiä lähtökohtina liikkeelle jo ennen Lecoqiin tutustumista. Lecoqin ajatuksia opittuani olen niitä myös hyödyntänyt. Esimerkiksi ohjatessani oopperasolisteille tarkkaa toimintojen ja fokuksen artikuloimista sekä kehollisen kertomisen rytmikkäitä, jota hyödynnetään esimerkiksi mimiikassa ja naamiotekniikassa.

Lecoq-pedagogiikassa miimitaide sekä teatterinaamiot ovat isossa osassa. Naamioiden, ja mielikuvien kautta liikkumisen avulla voidaan opetella kuinka oman kehon kautta olla, katsoa, nähdä, reagoida ja toimia. Tai miten ja minkälaisilla aksenteilla ja rytmityksillä saada erilaiset arkiset teot ja suhteet parhaiten näkyviksi. Mimiikan tekniikka myös opettaa teknistä kehon artikulaatiota ja isolaatioita, tarinan kerrontaa ja maailman luomista ilman konkreettisia esineitä .(Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 69–95.) Lecoqin mukaan (Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 69) on tiettyjä pään ja kehon asentoja ja asenteita, jotka tunnustetaan tarinankerronnassa yleisellä tavalla. Esimerkiksi korvan työntäminen ulos sanoisi ”minä kuuntelen”. (Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 69–72.) Monesta tällaisen eleen, tai asenteen tuntemuksesta voi olla hyötyä myös oopperan kanssa työskennellessä, kun esityksen kieli on vieras.

Fokuksen kuljetus on isolla lavalla usein selkeämpää, kun koko pää osallistuu siihen. Aivan kuten naamion kanssa työskennellessä, ajatuksesta, että nenä tavallaan toimii katseen näyttäjänä (Soile Mäkelä naamionäyttelemisen opintojakso 2014), on hyötyä myös oopperassa. Myös esimerkiksi fixpoint, eli kohta, joka lihastyön avulla pidetään

paikallaan, kun luodaan fyysisesti erilaisia tiloja ja asioita, on hyödyllinen tekniikka. Mimiikan klassinen helposti havaittava fixpoint on lasi, joka luodaan avoimilla kämmenillä. Lecoq hahmottaa aivan kaikkeen liikkeeseen kuuluvan pysyvän pisteen (Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 94). Harvemmin olen käyttänyt oopperatyöskentelyssä suoraan mimiikan teknisiä toimintoja. Olen kuitenkin käyttänyt esimerkiksi fixpoint-tekniikkaa silloin, kun on tarve saada fokus tiettyyn asiaan. Kun yksi esiintyjä lavalla liikkuu, muiden katse muodostaa fixpointin, jolloin tarinaa on helpompi seurata.

E erityisen hyödylliseksi kokemani Lecoqin harjoite on ”levels of tension”, seitsemän energian tasoa, joiden kautta lavalle voidaan luoda hahmoja, tunnelmia ja tunteita muuttamalla esiintyjän energistä tasoa (Martin 2004, 59). Energian muutokset tässä kontekstissa koostuvat hengityksen, lihasjännityksen, valppauden ja kehollisen tempon muutoksista (Soile Mäkelä 2014). Tarkemmin tasoista liitteessä (liite 7). Lecoqin tasoja olen käyttänyt esimerkiksi ohjatessani *Reinintyttäriä*. Olen kokenut erityisen hyödylliseksi läsnäolon tason 4 esittelyn ja hyödyntämisen esiintyjien ohjaamisessa.

2.3.3 Rudolf Laban (1879-1958)

Laban oli Itävalta-Unkarissa syntynyt tanssija, opettaja, koreografi ja teoreetikko. Ihmisen arkiliikettä havainnoimalla Laban kehitti esittävässä taiteessa paljolti vaikuttaneen liikeanalyysinsä (lyhennettynä LMA eli Laban Movement Analysis). Hän loi koreografioita, opetti ja esiintyi itse tanssijana. Labanin oppilaat ovat puolestaan perustaneet opettajansa ajatuksiin perustuvia kouluja ympäri Eurooppaa. (Eloranta 2011.) Hänen elämästään kirjoittaneen Barbara Adrianin mukaan Laban tutki, miten erilaiset tilanteet vaikuttavat kehon liikkeeseen. Labania kiinnosti myös, miten liikkeeseen vaikuttavat erilaiset seikat, kuten kulttuuri, tila, aika tai muut kehot, ja kuinka keho näiden kaikkien kanssa kommunikoi? (Adrian 2008, 3–5, Elorannan 2011 mukaan.) Häntä kiinnostivat myös rituaalit, tanssi ja draama suhteessa liikkeeseen ja hänelle niissä kaikissa oli paljon yhtenäisyyksiä. Labanin mukaan muun muassa mimiikka on kuin puun juuri, jonka erilaisia oksia tanssi ja draama ovat. (Laban 2011, 90.) Näiden ajatusten ja kysymysten myötä Laban on kehittänyt teoriaansa kokonaisvaltaisesta liikkeestä ja liikkeen analyysistä. Liikeanalyysin on todella laaja, mutta sen sisältö voidaan karkeasti jakaa neljään osa-alueeseen, jotka ovat: keho, efortti, tila ja muoto. (*BESS; body, effort, space, shape*) (Adrian 2002, 82). Näistä neljästä osa-alueesta itselleni merkittävimmäksi on osoittautunut liikkeenlaatutekijä eli effort.

Labanin mukaan liike voi lavalla paljastaa monia erilaisia asioita erityisesti sisäisestä maailmastamme (Laban 2011, 19). Se voi syntyä arvokkaaksi koetun asian tavoittelusta, kuvata mielentilaa tai persoonallisuuden pysyvämpää piirrettä. Liikkumisen rytmi ja muoto kuvaavat ihmisen asenteita ympäristöään kohtaan. Paikka, jossa liikutaan vaikuttaa sen laatuun ja toisinpäin liikkeen laadulla voidaan kuvata olemista erilaisissa paikoissa tai paikkoja itsessään. Asiat, kuten atmosfääri, hahmo tai mielentila, eivät Labanin mielestä ole ilman liikettä kunnolla esitettävissä. (Laban 2011, 2.) Labanin mukaan kehossa olevan sekä käytetyn energian määrä vaikuttavat aina liikkumisen tapaan (Laban 2011, 19). Hän on teoriassaan jakanut kaiken liikkumisen neljään liiketekijään. Jokaisella liiketekijällä on kaksi ääripäätä, joka on toisen ääripään kanssa esimerkiksi energian käytöltään vastakkainen. Liiketekijät ovat *Voima* (*Weight* voimakas–kevyt), *Tila* (*Space*, suora–epäsuora), *Aika* (*Time*, hidas–nopea), *Virtaus* (*Flow*, vapaa–sidottu). (Adrian 2002, 75; Laban 2011, 178-182.) Näiden laatuojen yhdistelmistä löytyvät muun muassa näyttelijän työssä hyödynnettävät persoonallisuudet, tunteet ja tunnelmat eli olemisen (*state*) ja toiminnan (*drive*) tavat. Olemista voisi kuvata esimerkiksi voimaltaan kevyt ja virtaavuudeltaan vapaa unelmoiva-tila (*dreamstate*). Toiminnan esimerkkinä mainittakoon voimaltaan kevyt, tilassa suoraan etenevä, ajallisesti nopea viiltäminen (*slash action drive*). (Laban 2011, 69-79.)

2.3.4 Tanssi ja koreografia

Oopperateoksissa on historiallisesti ollut ja edelleen on usein tanssikoreografioita, tai tanssitaiteilija Pirjo Yli-Maunulaa (Teatteri&Tanssi+Sirkus –lehti, 1/2013) mukaillen, osuuksia, joissa tanssijat, tai laulajat tekevät ennalta suunniteltuja tilassa ja ajassa liikkuvia liikkeitä. Myös tanssitaiteilija Arja Tilli kuvaa tanssia ”tilassa ja ajassa tehtäviksi liikkeiksi”. (Teatteri&Tanssi+Sirkus –lehti, 1/2013.) Kulttuuritoimittaja Raisa Rauhamaan mukaan sana koreografia tulee kreikan sanoista *khoreiá*, joka tarkoittaa kuorotanssia sekä sanasta *graphiá*, joka ilmentää kirjoittamista (Teatteri&Tanssi+Sirkus, 1/2013). Voisi sanoa, että koreografian teko on tanssin kirjoittamista. Liikkeiden järjestämisestä sarjaksi tai jatkumoksi voisi käyttää myös sanaa kompositio. Soili Hämäläisen (1999, 32) mukaan tanssiteoksista puhuttaessa termejä kompositio ja koreografia käytetään usein yhdessä. Hänestä koreografia viittaa selkeämmin valmiiseen teokseen. Kompositio taas kuvaa enemmän prosessin vaihetta. (Hämäläinen 1999, 32.)

Oopperassa voi myös olla improvisoituja tanssikoreografioita eli tanssiosuuksia, joissa on ennalta sovittu liikkeenlaatu tai tehtävä, mutta tarkkoja laskuja tai askelia ei ole. Lisäksi oopperateoksissa on aina liike- tai toimintasuunnitelma, Ville Saukkosen (Saukkonen haastattelu 5.6.2015) sanoin ”liikekartta”. Se koostuu koreografioista, jotka muodostavat erilaisten liikkeitten ja asemointien yhdistelmiä tukien musiikkia ja tarinaa. Kun koreografia rakennetaan valmiiseen musiikin johdattamaan draamaan, kuten musikaalissa tai oopperassa, täytyy koreografian osata teoksen tarina ja musiikki todella hyvin. Kirjassa *Kirjoituksia koreografiasta* koreografi Tiina Borgsténin mukaan laulajien liikkeissä koreografian kannattaa käyttää hyödyksi sanoituksia ja nuotteja kuin käyttäisi laskuja. (Borgstén 1998, 61.) Syventymällä draamaan ja sävellykseen kanssa, koreografi voi tuottaa laulajille ja tanssijoille sopivaa liikemateriaalia. (Borgstén 1998, 55.)

2.4 Musiikki ja liike

Musiikki on vahva liikeimpulssi, jota myös Lecoq ja Laban hyödynsivät liikettä tarkastelevissa esiintymisen teorioissaan (ks. Laban 2011, 121-122; Lecoq, Carasso & Lallias 2009, 53). Myös oopperassa lähdetään liikkeelle musiikista. Musiikki on myös fyysinen tapahtuma ja liikettä itsessään: organisoitua ääntä (Varèse & Wen-chung, 1966, Torvinen & Mantere 2007, 30 Mukaan). Äänet ovat aaltoliikettä (Vainikka, Sakari & Kurkela Vesa 1998). Välittyäkseen ääni tarvitsee joko kaasua tai kiinteää välittäjäainetta. (Sibelius Akatemia verkkosanasto.) Siis ihmiskeho välittää myös ääntä, eli värähtelyliikettä. On ajateltu että kuuleminen on kuin kosketetuksi tulemista, koska ääniaallot tosissaan koskevat kehoon (Burrows 1990, 20–21). Musiikki liikuttaa, vaikuttaa tunteisiin ja herättää mielikuvia tapahtumista. Tunteen syntyyn tai liikkeen laatuun vaikuttavat musiikin melodia, rytmi ja sointiväri. (Laban 2011, 90; Loihuvuori & Saarikallio 2010, 58.)

Kaikenlainen musiikki on siis myös automaattisesti mahdollisuus tanssiin ja liikkeeseen. Ooppera onkin historiallisesti ajateltu olevan teatraalinen taidemuoto, jossa musiikki vahvistaa emotionaalista kokemusta (Hicks 2011, 3). Myös laulaminen on fyysinen tapahtuma ja klassisessa laulussa kehon, esimerkiksi sen rentouden ja hengityksen vapaan kulun merkitys on suuri. (Clark 2002, 3–4.)

3 Menetelmät

Tutkimukseni on laadullinen. Sen aineistonkeruumenetelmät ovat teemahaastattelut sekä oman työskentelyni havainnointi. Analyysin olen tehnyt tematisoimalla haastatelluja ja havaintoja. Haastattelut on litteroitu, jonka jälkeen niitä on tulkittu tutkimuskysymysten: ”mikä on liikkeen rooli oopperaproduktiossa” ja ”onko liike oopperassa edistävä, tai ehkäisevä tekijä” valossa.

3.1 Havainnointi

Havainnoinnissa (observointi) pyritään keräämään aineistoa tutkittavasta ongelmasta tai ilmiöstä. Tutkija voi esimerkiksi tehdä havaintoja itsestään, tai tapahtumista, joihin on osallistunut. Tutkijan kulloinenkin rooli vaikuttaa havaintojen keräämiseen (Aaltola & Valli 2001, 124). Havainnoilla pyritään keräämään tutkimukseen aineistoa, eli tietoa määrätyn ongelman, tai ilmiön eri osa-alueista tai tekijöistä. Havaintoja hän tulkitsee hermeneuttista kehää noudattaen, tietoisena oman tulkintansa mahdollisesta vaikutuksesta. (Aaltola & Valli 2001, 124.) Opinnäytetyötutkimuksessani teen havaintoja kunkin produktiokohtaisen roolini, koreografi, apulaisohjaaja, ohjaaja tai liikeopettaja kautta.

3.2 Teemahaastattelu

Teemahaastattelu on laadullisen tutkimuksen aineistonkeruumenetelmä. Teemahaastattelussa haastateltaville esitetään lähes samat, jotakin teema koskettavat kysymykset. Ennalta suunniteltujen kysymysten järjestystä voidaan kuitenkin vaihdella ja ne voivat olla muodoltaan väljiä. (Eskola & Suoranta 2000: 85-87.) Kaikilta haastateltavilta ei välttämättä kysytä samoja asioita ja haastattelu on kuin keskustelua aiheen ympärillä. Teemahaastattelun teemojen tulisi kummuta tutkimuskysymyksistä. Kysymyksiä muodostaessaan tutkija voi käyttää apuna aikaisempaa tutkimusta, luovaa ideointia ja aiheen asiantuntemusta. (Eskola & Vastamäki 2001.) Se on kuitenkin astetta strukturoidumpi kuin täysin avoin haastattelu, sillä avoimessa haastattelussa yhteistä teemaa ei ole määritetty. Teemahaastattelu toimii esimerkiksi, jos haetaan tietoa hieman tuntemattomammista aiheista (Eskola & Suoranta 2000: 85-87.)

4 Aineisto

Tässä osiossa kuvailen tutkimukseni aineistoa, sekä kerään yhteen erityisesti liikkeen, tanssin ja kehollisuuden aihepiireihin liittyvät aineiston osat. Produktioissa esiintyvien teosten säveltäjistä ja taustoista lisää sekä lyhyet synopsit ovat liitteenä (liite 1).

4.1 Kolmen oopperaproduktion havaintomuistiinpanot

Esittelen kolme Metropolian tai Metropolian opiskelijoiden tuottamaa oopperaproduktiota muistiinpanojeni sekä haastatteluissa esiin tulleiden, teoksia koskettavien kommenttien pohjalta. Olen laittanut väliotsikoita sekä havaintomuistiinpanojeni kuvailuihin että haastatteluihin. Monesti otsikot kuvaavat liikkumista koskettavia havaintojani. Ne ovat teemoja, joita myöhemmin olen poiminut ja yhdistänyt. Työtehtäväni ovat vaihdelleet produktiokohtaisesti.

4.1.1 *Taikahuilu2012*: koreografina, ohjaajan assistenttina ja tanssin ja liikkeen opettajana

Metropolian pedagogis-taiteellisen produktion *Taikahuilu2012*:n, ohjasi teatteripedagogi, laulaja, näyttelijä ja ohjaaja Martina Roos. Teos oli hänen itsensä ja Juha Silvon nyky-suomentama. Se esitettiin kahdella eri miehityksellä Helsingin Konservatoriossa 24.11, 26.11, 27.11, 29.11, 30.11, 1.12., 3.12. ja 4.12.2012. Esiintymässä oli 14 solistia sekä Laajasalon opiston musiikkiteatteri- ja oopperaryhmä. Orkesterina oli *Helsinki Sinfonia* ja kapellimestarina Pekka Helasvuo. (Metropolia Ammattikorkeakoulu 2012). Erilaisista nykynuorisokulttuureista, videopeleistä, hip-hop-kulttuureista, hipster-tyylistä ja business-maailmasta inspiroitunut teos, esitettiin nykystadiksi ilman tekstitystä.

Taikahuilu2012:ssa toimin koreografina, liikeohjaajana ja -opettajana sekä apulaisohjaajana. Työni lähtökohtana olivat erilaiset musiikki- ja tanssilajikohtaiset liikkumisen ja tekniikan ominaisuudet. Niiden kautta oopperan hahmot saivat inspiraationsa liikelaadulle ja olemiselleen. Koska produktio oli luonteeltaan pedagoginen, se erosi oopperaproduktion normaalista harjoitusmallista. Harjoituskausi oli pitkä ja sisälsi paljon opetus-tunteja laulajien esiintyjyyden harjoittamiseksi. Harjoitusprosessi alkoi elokuussa 2012. Silloin harjoitutin laulajille erilaisia liikkeenlaatuja ja tanssilajeja sekä laulun ja liikkeen yhdistämistä. Liikkumisen kautta haimme laulajille hahmoja.

Oli mielenkiintoista ja haastavaa pohtia, kuinka löytää sopivat harjoitteet pitkällä tanssin ja liikkeen treenijaksolla ennen varsinaista koreografioiden rakentamista. Koko harjoittamisen ajan olin valmis vastaanottamaan palautetta laulajilta, mikäli jokin harjoite tuntuisi turhalta tai esimerkiksi liian vaikealta. Monille heistä liikkeellinen lähestymistapa rooliin oli uusi, ja he olivat innoissaan päästessään liikkumaan paljon. Samaan asenteeseen

törmäsin syksyllä 2015 keskustellessani koreografi Reija Wäreän esikoisopperaohjauksessa esiintyneiden Sibelius Akatemian oopperaopiskelijoiden kanssa. Heistä oli mielenkiintoista, että hahmoja lähestyttiin etsimällä tapaa liikkua.

Liikkuminen pedagogisena välineenä esimerkiksi äänen ja liikkeen yhdistävissä harjoitteissa

Kaikkien solistien kanssa teimme erilaisia äänen ja liikkeen yhdistämistä tukevia improvisaatioharjoitteita. Jotta solistit oppisivat luottamaan lauluääneensä eri asennoissa ja eri tasoissa, teimme myös haastavampia liikkeellisiä harjoitteita yhdistettynä lauluun.

Harjoitus, jossa parin kanssa kumpikin vuorotellen liikkuu ja laulaa liikkeeseen sopivan äänteen, johon toinen pari kuin keskusteluna vastaa toimi. Hauska nähdä kuinka kaikki heittäytyvät. Taustalla tasarytmistä musiikkia, jonka päälle saattoi helposti etsiä säveliä. Paptam kanssa tehtiin tervehdyksiä ensin hip-hop-musiikkiin ja sitten sama laulaen jotakin tuttua säveltä klassisesti kadottamatta tyyliä. Hap-pyfiitin voisin opettaa kaikille. Papagenojen kanssa weivin treeniä jatketaan. (Humppila produktiopäiväkirja 20.9.2012)



Kuvio 1. (Taikahuilu2012 harjoitukset. Kolme naista ovat pelastaneet Taminon. Kuva Laura Humppila)

Kehon lämmittäminen lauluun ja liikkeeseen, keskittyminen ja ryhmän yhteinen energia

Lämmittelynä teetin vaihdellen yhteisötanssin harjoitteita, lajikohtaisia tekniikka- ja liikkeenlaatuharjoitteita, sekä kontaktiharjoituksia. Koin että yhteisellä lämmittelyllä oli merkittävä rooli yhteisen energian synnyssä. Myös Martina Roos käytti lämmittelynä yhteisiä liikkeitä ja erityisesti viittä tiibetiläisenä tunnettua dynamista joogaliikettä. Harjoitteilla ryhmä tuli läsnä olevaksi ja kehot lämpimäksi laulua ja liikettä varten. Samalla tavoiteltiin energiaa ja keskittyneisyyttä intensiivisempää oman roolin työstöä varten.

Hahmojen rakennus liikkeen kautta: liikkeenlaadut, moottorit ja sosiaalinen status

Myöhemmin harjoittelimme kaikissa ryhmissä tanssilajin ominaispiirteitten ja liikkeenlaadun viemistä arkisempiin toimintoihin. Pohdimme myös ajan, tilan ja voiman merkitystä liikkeen laadulle, ja sille, mitä se ilmaisee. Teetin ryhmissä Labanin liikkeenlaatu (effort) harjoitteita soveltaen ajan (hidas-nopea), voiman (raskas-kevyt) ja tilan (suora-epäsuora) sekä lisäksi tilan käytön (suuri-pieni) ulottuvuuksia arkisissa eleissä, ja hahmoille tanssin kautta löydettyissä liikkeissä. Myös sosiaalista statusta voidaan luoda liikkeen avulla. Tämä näkyi *Taikahuilu2012*:ssa esimerkiksi kehon moottoreissa, kuten rintakehä, lantio tai pää ja siinä kuinka auki tai kiinni keho oli suhteessaan maailmaan ja muihin hahmoihin. Otimme myös mukaan hahmojen rekvisiittaa. Laulajien mielikuvituksen vapauttamiseen, löydetyllä elekielillä leikkimiseen, sekä kehon haastamiseen harjoitutin kohtauksia improvisoiden liikettä esimerkiksi tuolin kanssa (ks. Liite 2, *Taikahuilu2012* tuntisuunnitelmaesimerkki).

Solistit oli jaettu kolmeen liikkeenlaadullisesti erilaiseen ryhmään; ladyt, kolmoset, pap-tam ja myöhemmin pariskunnat. Kolmoset-ryhmään kuului kuusi sopraanoa, joiden tehtävä oli esittää pelimaailman kieltä ja elekieltä käyttäviä ”kolmea poikaa” sekä kaksi räväkän Papagena hahmon solistia. Tässä ryhmässä teimme street-lajien tekniikkaharjoitteita. Poikien kanssa hip-hopista tuttua joustoa ja letkeyttä sekä joitain askelkuvioita. Poppingistä löytyi tiukkoja aksentteja ja ”poppausta”, käsiä tuttingista, lockingista ja funkysta svengiä ja dupstep-musiikista nopeutta. Papagenan esittäjien kanssa otimme vaikutteita reggaetonista, dancehallista ja salsasta ja harjoittelimme lantion johdattamaa liikettä. Myös PapTam ryhmän miesten kanssa työskentelimme hip-hop-tanssin lajille ominaista, rentoa liikettä. Lisäksi keskityimme erilaisten tervehdyksien ja toverihahmojen yhtenäisen ”meiningin” rakentamiseen. Papagenojen kanssa kiinnitin huomiota lantion ja Taminojen kanssa rintakehän johdattamaan liikkeeseen.

Ladyt ryhmään kuuluvien kolmen naisen ja yön-kuningattarien kanssa harjoittelimme sähköä ja naisellista liikkeenlaatua. Teimme wogue-tanssityylistä inspiroituneita nopeita ja kuviorikkaita käsiä, liikettä lantiosta käsin, sekä showtanssin ilmaisultaan ulospäin suuntautuvia eleitä ja ”asennekävelyitä”. Paminoiden kanssa työstimme nykytanssin pehmeää tekniikkaa sekä virtaavaa liikkeenlaatua leikkien veden alla kulkemisen ajatuksella ja rintakehän johdatuksella. Lopulta liikeharjoitusryhmistä yhdistettiin omia ”pariskuntaryhmiä”, joissa harjoittelimme parisalsaa, kontakti-improvisaatiota ja nostotekniik-

kaa sekä esitykseen tulevia koreografiapätkiä. Myös Martina Roos käytti muutaman harjoituskerran erilaisten liikkeenlaatuisten opettamiseen. Hänen inspiraationaan lienevät olleen Chechovin näyttelijäntyötekniikan ajatukset, sillä hän harjoitutti laulajia kehittämään hahmojaan muun muassa pallon, kepin ja huivin mielikuvien kautta.

Tanssilliset liikkeet, tanssi koreografiat, tekniset liikkeet ja estetiikka, musiikin dynamiikka

Taikahuilussa oli paljon ”puhtaasti tanssiksi” nimittämiäni koreografisia kohtauksia, joiden rakennus aloitettiin hahmojen liikelaatuisten tultua tutummaksi. Koreografiat ilmensivät kunkin hahmon pohjalla toimivaa tanssilajia ja sen tekniikkaa. Suunnittelemani tanssikoreografiset palat yhdistettiin oopperan liikekarttaan. Joitain koreografioita tehtiin vielä näyttämöharjoitusten aikanakin. Roosin ansiosta opin, että ainoastaan laulettujen osioiden koreografointi saattaa käydä raskaaksi laulajalle, joka samanaikaisesti miettii lauluaan. Tauolla haastavampikin liike taas voi parhaimmillaan tukea hengittämistä. Samoin kaiken informaation; laulun ja liikkeen yhtäaikaisuus voi olla raskasta yleisölle, joka saa jo monenlaista informaatiota pelkästä musiikista. Siksi koreografinen liike kannattaa Martina Roosin (Humppila produktiopäiväkirja 30.9.2012) mukaan sijoittaa tauoille, ja erityisesti niille musiikillisille iskuille, joissa ei ole laulua.

Harjoittelimme myös teknisesti oikein tehtyjä ”temppeja”, joita solistit saattoivat sekä tanssikoreografioissa että myöhemmin toimintakartoissaan hyödyntää. Tällaisia olivat esimerkiksi erilaiset nostot. PapTam-ryhmässä harjoittelimme myös kevyttä akrobatiaa, kuten polvipirouetteja ja ukemeita.

On niin palkitsevaa nähdä, kun iso mies tekee esityksessä ukemin oikein, turvallisesti ja nauttii siitä. (Humppila, produktiopäiväkirja 13.10.2012)

Toimintakartta, ja toiminnot ja tekniikka esiintyjän tunteiden sijaan

Seurasin Roosin työskentelyä ohjaustunneilla, joissa syntyivät erilaiset ”arkisemmat” koreografiat ja toimintakartat. Koreografiat kertoivat hahmojen suhteista toisiinsa. Rytmityksen ja asentojen ja voiman suuntaamisen avulla tilanteita, tunnelmaa, suhteita ja tunteita rakennettiin ilman todellista väkivaltaa tai esiintyjän tunteita. Esimerkkinä voisi toimia tyyppillinen näyttämötaistelusta tuttu liikeyhdistelmä, jossa toinen näyttelijä kuristaa toista (*Taikahuilu2012:ssa* Papagena naamioituneena Papagenoa). Voimaa käytetään

oikeasti, mutta toisin kuin oikeassa kuristamisessa, näyttämöllä liike on toiseen suuntaan. Uhri vetää hyökkääjän käsiä kohti itseään ja kuristaja taas käsiään pois päin. Voimankäytön takia kuristaminen näyttää yleisölle aidolta.

Liikkeen haasteita ja yksilöllisiä hyötyjä: aikataulu, itseluottamus, kehontuntemus ja -tietoisuus

Taikahuilu2012 -produktion aikataulu oli laajalle siroteltu. Laulajien musiikilliset harjoitukset ovat yleensäkin paljon ennen näyttämöharjoituksia, jotta musiikki ehditään omaksumaa. Sen sijaan perusteellista liikkeeseen paneutumista, ja ajankäyttöä siihen, ei ymmärtääkseni useimmissa ammattiproduktioissa nähdä. Teoksen pedagoginen puoli näyttäytyi juurikin ajankäytössä. Laulajille pitämäni liikekurssi oli puhtaasti pedagoginen. Siitä saadut ajatukset ovat olleet käytössä laulajilla myös myöhemmin aikoina. Tarkemmin omien myöhempien roolien hahmotuksessa, kehon hahmotuksessa ja itseluottamuksessa suhteessa liikkumiseen, sekä vastaavanlaisissa liikeharjoituksissa. (Saarensolan Haastattelu 20.5.2015; *Taikahuilu2012*:ssa esiintyneen tanssin yksityisoppilaan kommentti 15.4.2015; *Taikahuilu2012*:ssa esiintyneen laulajan sähköposti vaihto-opinnoistaan 9.9.2014).

– – ja osasin jopa tehdä heti joitain liikkeitä oikein, mitä kaikki eivät suinkaan osanneet. Jee!!! – – KIITOS vielä kerran niistä treeneistä silloin syksyllä 2012! Niistä oli todella paljon hyötyä jo silloin, mutta muistan arvelleeni, että vielä myöhemminkin näistä on apua. JA NÄIN TODELLA OLI! Kiitos myös siitä, että olit niin kannustava ja kärsivällinen tällaisen epäliikunnallisen henkilön kanssa. ! (*Taikahuilu2012*:ssa esiintyneen laulajan sähköposti 9.9.2014).

4.1.2 *Reinintyttäret* – Kohtauksia Wagnerin oopperoista: ohjaajana

Reinintyttäret – kohtauksia Wagnerin oopperoista -oopperakonsertti oli perinteisestä oopperasta poikkeava, noin tunnin mittainen, dramatisoitu oopperakonsertti. Teoksessa ei ollut tekstitystä. Siinä yhdistyivät Wagnerin *Reininkulta* (1869) -oopperan ensimmäinen kohtaus, *Valkyyria* -oopperasta Sieglinden "du bist der lenz" -aaria, *Lohengrin* -oopperan *Elsan Uni* -aaria, *Reininkulta* -oopperan *Alberichin kirous* -aaria, *Erdan varoitus* -aaria, *Wotanin ylistys Walhallalle* -aaria, sekä *Reininkullan* loppukohtaus ja *Reinintyttärien* itku esitetyssä järjestyksessä. *Reinintyttäret* esitettiin Helsingin Konservatorion konserttisalissa siinä esiintyvien kahden Metropolian kassisen laulun opiskelijan opinnäytetyötuotantona 23.3.2015, sekä vapaankentän tuotantona Kerava-salissa 9.4.2015. Esiityksen lavastuksena toimi kolme meren maailmaan tyyliteltyä tuolia ja luontoa, sydäntä

ja luonnon turmeltumista sekä tornitaloja kuvaavia videoprojisoiteja ja animaatioita. Lisäksi tarinan kuljetuksessa käytettiin nauhoitteita. Lavalla nähtiin kaksi sopraanoa, bari-toni sekä pianisti-kertoja.

Dramatisoimani teoksen perustarina, oli sovellus *Reininkulta* -oopperan tarinasta. Tema-tiikka kietoutui ohjauksessani nykyajan ihmisen vallanhimon ja luonnon puhtauden säi-lyttämisen ristiriitaan. Kolme laulajaa esitti teoksessa useampia eri hahmoja. Tarinanker-toja otti kontaktia yleisöön selkeyttäen ja täydentäen tapahtumia sekä sitoen eri kohtauk-set toisiinsa. Alun perin ajatus kertojasta syntyi, kun teoksen esiintyjät toivoivat, ettei Wagnerin alun perin kirjoittama tarina täysin katoaisi, vaikka kaikki kohtaukset teoksessa eivät olleetkaan suoraan *Reininkullasta*. Kertoja oli minusta oleellinen koska toivoin pie-nessä työryhmässä jokaisella esiintyjällä olevan selkeä rooli. Kertoja olikin ainoa esiin-tyjä, jonka rooli ja liikkeenlaatu eivät esityksen vaiheissa muuttuneet.

Toimintakartta ja toiminnot sanojen ja musiikin takana

Musiikin opiskelun ja tarinan analyysin jälkeen, lähdin purkamaan *Reininkulta* -oopperan ensimmäisen kohtauksen librettoa toiminnoiksi. Kirjoitin sen ikään kuin uudestaan ”toi-mintapartituurin” muotoon. Joitain lauseita jätin toiminnallisesti harjoituksissa muokatta-viksi, kirjoittamalla se auki tyyliin ”mitä tehdään, tai sanotaan”. Harjoituksissa siis tultai-siin näkemään ”miten”. Dramatisointiin lisäsin runomittaisia *Reininkullan* symboliikkaa kuvaavia tekstejä, jotka lopullisessa versiossa kuultiin nauhoituksina laulettujen kohtaus-ten välissä. Lisäksi kirjoitin tarinan kertojalle repliikit, jotka pohjasivat paljolti *Reininkulta* -oopperan tarinaan.

Ken, selkensä kääntäisi mahdollille, tekisikö tilaa valolle? Rohkea sydän tarvitaan, siihen meidät haastetaan (Humppila, nauhoitetekstiä *Reinintyttäret*-toimintaparti-tuurista 2014)

Pyrin kirjoittamaan toiminnot verbeinä, kuten ”Reinintyttäret leikkivät ja Alberich lähes-tyy”. Yritin välttää tunteisiin ja laatuihin viittaavia sanoja, kuten ”lähestyy vaivihkaa, tai leikkivät iloisesti”, mutta tiedän, että täysin en tässä onnistunut. Tämä johtuu osittain siitä, että oopperassa voidaan ajatella, että monet emotiot ja laadut ovat jo olemassa. Säveltäjä on määrittänyt niitä musiikillisin elementein (myös Saukkonen haastattelu 5.6.2015). Tällainen esimerkki löytyy muun muassa alla esittämästäni libreton kohdasta ”was willst du dort unten?”, jonka olen kääntänyt ”epäilevät Alberichia”, mutta joka konk-reettisesti olisi toiminto ”Reinintyttäret kysyvät, mitä Alberich haluaa”. Musiikista, ja jat-koreplieikeistä, kuten ”ist ihm das spott?” eli ”pilaileeko hän”, päättelin toiminnan laatua.

Joitain laatuja, kuten esimerkiksi “Garstige” eli “vastemielinen” oli myös tekstissä kirjoitettuina kuvaamassa Reinintyttärien suhtautumista näkemäänsä.

Tyttäret tutkivat kuka on kyseessä. säikähtävät huomattessaan Alberichin ja tämän vastemielisen olemuksen. Syöksyvät pakoon korkeammalle. Wellgunde ja Woglinde huutavat inhosta. Flosshilde muistuttaa tehtävästä, jonka isä antoi.

WOGLINDE UND WELLGUNDE

Pfui! Der Garstige! (Yäk! Vastemielinen!)

FLOSSHILDE

Hütet das Gold! Vater warnte vor solchem Feind. (varioikaa kultaa! Isä varoitti tuollaisista vihollisista)

Alberich yrittää saada huomion huutamalla ylös tyttärille. Tyttäret epäilevät hänen aikeitaan. Alberich toivoo voivansa leikkiä heidän kanssaan.

ALBERICH

Ihr, da oben! (te siellä ylhäällä!)

DIE DREI RHEINTÖCHTER

Was willst du dort unten? (Mitä haluat siellä alhaalla?)

ALBERICH

Stör' ich eu'r Spiel, (häiritsenkö leikkejänne,

wenn staunend ich still hier steh'? kun seison tässä hämmästyneenä paikallani ?

Tauchtet ihr nieder, mit euch tollte sukeltakaa alemmas, teidän kanssa iloitsisi und neckte der Niblung sich gern! Ja kiusoittelisi Nieblung mielellään!)

WOGLINDE

Mit uns will er spielen? (hän haluaa leikkiä kanssamme?)

WELLGUNDE

Ist ihm das Spott? (pilaileeko hän?)

(Humppila 2014 *Reinintyttäret*-toimintapartituuri)

Reinintyttärien harjoituskauden alussa pidin ”fyysisen lukuharjoituksen”, jossa luimme läpi kirjoittamani toimintapartituurin. Sitten kävimme liikkeellisesti läpi koko teoksen. Näin hahmottui raakakaari esitykselle, joka koostui eri teosten osista. Toki toimintapartituuria muokattiin vielä matkan varrella. Työtapa oli poikkeava perinteisistä oopperaharjoituksista, ainakin Ruuttusen mukaan, mutta mielestäni se oli perusteltu ja toimi. Tämän laulua sisältämättömän harjoituksen ansiosta työryhmällä oli joululomalle lähdeäessä kokemuksen tuottama kokonaiskuva siitä, mitä oltaisiin tekemässä.

Valmistautuminen: juuret, läsnäolo, energia, fokus, ja toiminnan artikulointi

Ensimmäisissä harjoituksissa teimme lisäksi mm. Lecoqin energiatasojen harjoitteen ja tutustuimme joihinkin ohjauksessani jatkuvasti käyttämiini esiintyjyyden periaatteisiin. Näitä olivat Lecoqin tason 4 läsnäolo, lattiasta saatava juurtumisen voima, yhteinen aloittaminen, energian herättäminen, energian suuntaaminen ja fokus esityksessä sekä toimintojen artikuloinnin harjoitus. Tämä harjoitus liittyi tekemisen alkamiseen jo ennen tekoa ja teon jatkumiseen vielä sen loputtua sekä selkeään päätökseen.

Hahmojen rakennus, liikkeenlaatu ja hahmojen yhtenäisyys ja persoonallisuus

Reinintyttärille, kolmelle naislaulajalle, pidin muutaman liikkeeseen keskittyvän harjoituksen. Tyttärien samanlaisen liikekielen harjoittamiseen käytin muun muassa Soile Mäkelältä oppimaani Leqocin vesi-harjoitetta. Siinä esiintyjä käy kehollaan läpi veden erilaisia muotoja. Itse ajattelin sen kautta olevan mahdollista tavoitella oman vetensä etsimistä, sillä kaikki vesi ei ole samanlaista. Harjoituksessa liikkumaton lampi purkautuu puroksi, joka kasvaa virrasta koskeksi ja putouksen myötä joeksi, joka laskee mereen. Lopulta vesi on vain kehon sisäinen tuntemus, joka näkyy ulospäin tietynlaisena läsnäolona. Pitkään teimme alkulämmittelyn osana myös harjoitetta, jossa veden elementti täyttää kehoa prosentteina 10–100% numeroiden 1–10 aikana käyden puhtaassa "olen vesi" -tilassa. Harjoitus päättyy tilaan, jossa vesi on liikkeessä mukana, mutta enemmänkin osana hahmon liikekieltä, kuin elementtinä per se. Alberichin hahmoa haimme paljolti Ruuttusen omien tarjosten perusteella. Ruuttusella harjoituskaudella olevan käsi-vamma tuotti alkuajatuksia. Ruuttusta ohjasin enemmän rytmissä ja fyysisessä sijoittautumisessa lavalle suhteessa tyttäriin, kuin hahmon fysiikassa. Keskustellessani Ruuttusen kanssa huomasin, että osittain tämä johtui asetelmasta, että kokenut oopperalaulaja huokuikin halua päättää, ja luoda liikettään itse.

Kertojan puheroolille haimme vahvaa ja rauhallista, ei liian tulkitsevaa tai dramaattista puhetapaa, joka kantaisi yleisöön ilman mikrofonia. Pianistillamme oli tapa puhua todella nopeasti, syödä välillä kirjaimia ja kävellessään hieman kuin leijailla. Pianistina hänellä oli myös lievä taipumus olla yläselästään kumarassa. Työstimme roolia parin tunnin ajan kehollisin harjoittein, jossa hän esimerkiksi työnsi minua puhuessaan ja pudotti painoaan maadoittuakseen, eli löytääkseen juuret. Haimme hänelle kertojan roolin vaatiman rauhan keskittymällä hengitykseen, taukoihin, ajatusten syntymisen hetkiin ja suuntiin. Keskeytimme myös tasaiseen, lantiosta, rintakehästä ja silmistä tulevaa säteilyyn ja hahmo sai joitain eleitä ja fyysisiä toimintoja. Pianisti sisäisti ohjeet todella nopeasti ja ero alkutilanteen ja kahden alle tunnin harjoituksen välillä oli selkeä.

Muitakin teoksen hahmoja lähestyimme liikkeellisesti, mutta niiden työstöön käytimme vähemmän aikaa. Ensimmäinen huomion arvoinen asia oli takin avulla tapahtuva Wellgunden metamorfoosi Sieglindeksi, joka tapahtui lavalla yleisön edessä. Kun Wellgunde kääntyi pois yleisöstä ja puki päälleen trenssitakin, muuttui myös esiintyjän liikekieli. Sieglinden liikettä kuvaa rintakehän johdattama lentäminen ja rakkauden säteily. Tällä senteella laulaja kääntyi suoraan uuteen kohtaukseen uudessa hahmossa. Kohtauksessa hän kohtasi rakkansa ja veljensä Siegmunden, joka versiossamme oli toinen naislaulaja. Kohtauksessa käytettiin tyynyä, jonka Siegmunde lahjoitti Sieglindelle. Tyyny jäi

Siegmundelle, joka pimeyden aikana muuttui Elsaksi. Metamorfoosi tapahtui tälläkin kertaa lavalla, mutta nyt Alberichin liikkeen aiheuttamasta ”taikaiskusta” Sieglinde katosi lavalta. Näin Elsa jäi yksin lavalle. Elsan soolossa tyyny oli tärkeä objekti, jolle solisti lauloi kaipuutaan ja toivoaan. Maanjumalatar Erdalle harjoittelimme, maanläheistä ja vakaata elekieltä. Hänen kohtauksensa perustui Marc Vicuñan tekemiin heijastuksiin. Wotan ylijumala, joka oli Alberichin esittäjän toinen rooli, oli habitukseltaan vakaasti kahdella jalalla seisova ja tasaisesti kaikkea ylhäältäpäin katsova hahmo.



Kuvio 2. (*Reinintyttäret* kenraali. Alberich lähestyy Woglindea liukkailla kivillä, siskot seuraavat sivusta. Kuvaaja Milka Maria Mustonen)

Koreografiaa ja tanssia, liikekieli ja esteettinen näkökulma

Esityksessä oli myös tanssillisempia, koreografioituja kohtauksia, jotka olivat Reinintyttärien ”oman maailman” symboleita. Näiden kohtien harjoittelu oli laulajille heidän kertomansa mukaan vaikeinta. Kohtaus, jossa Reinintyttäret ja Alberich kilvoittelevat, alustettiin leikkimällä hippaa. Sitten rakennettiin koreografia, johon jäi hiukan vapaata hippaleikkiä. Erityisesti tällaisen koreografioidun kilvoittelun aitona pysyminen oli paljolti kiinni rytmin ja ideoiden synnyn kehollisen näyttämisen harjoittelusta.

Kehon lämmittely, keskittyminen, ryhmän yhteinen energia, juuret, kehollinen läsnäolo ja fokus

Pidin kiinni yhteisistä aloituksista, joissa venytimme, rentoutimme ja aktivoimme kehoa. Lisäksi etsimme juuret lattiaa käsillä työntäen ja nikama nikamalta lattian avulla kasvaen. Halusin säilyttää yhteisen keskittymisen jopa silloin, kun aikaa oli vähän. Silloin teimme

muutaman keskittymistä vaativan, nilkkojen ja ranteiden niveliä lämmittävän koordinaatioliikkeen, rentouttavaa ravistelua, selkärangan vapautuksen ja hahmotimme kehon äärrirajat. Käytin aina ajatusta tietoisuuden ja energian herättämisestä ja säteilyn suuntaamisesta. Chechovin ajatuksista inspiroituneena, käytin mielikuvaa juurien kasvamisesta läpi maan, ja liikkeen jatkumisesta vielä silloin, kun se oli jo ääressään.

Alkulämmittelyn haaste ja erilaisia perinteitä

Yhteistä alkulämmittelyä ei oopperassa ehkä yleisesti tehdä. Sekä Ruuttunen, että oopperamaailmaa paljon nähnyt pianistimme olivat useasti turhautuneita lopulta noin viisi minuuttia kestäneeseen alkurutiiniimme. Mielestäni ryhmänä toimiminen edellyttää viritäytymistä toisten kuuntelemiseen ja toisten kanssa työskentelyyn. Näen että liike on tähän hyvä väline. Tietenkin voin olla väärässä, mutta väitän, että ero alkulämmittelyjen ja ilman yhteistä alkulämmittelyä jääneiden päivien välillä oli selvä.

4.1.3 *L'Orfeo*: Koreografina

Metropoliassa opiskelijaproduktiona tuotettu, Ville Saukkosen ohjaama *L'Orfeo*, esitettiin Helsingin Sanomien arviota mukaillen ”nykyisen barokkiosaamisen mukaisena Suomen-ensiesityksenä” (HS Kulttuuri, Murtomäki, 7.6.2015) Helsingin konservatoriossa 3.6. ja 5.6.2015. Ohjauksessa ei ollut lavasteita, vaan näyttämön täyttivät ihmiskehot ja liike, rekvisiitat ja yksinkertaiset puvustukset, yhden kohtauksen maata hipovat valotangot, sekä videoprojisoinnit. Teos esitettiin italiaksi ja siinä oli tekstitys. *L'Orfeossa* esiintyi 9 solistia, 18 vapaaehtoista ammatti- ja harrastajatanssijaa, kuoro ja 14 instrumentin barokkiorkesteri. Musiikinjohtajana oli Edward Ananian-Cooper. Itse olin koreografi, sekä apulaistuottaja tanssijoiden rekrytoinnissa.

Liike esityksen maailman ja tunnelman rakentajana

L'Orfeossa lähtökohtana oli, että lavasteiden sijaan esityksen maailmat rakentuisivat liikkeen ja kehojen sekä erilaisten objektien avulla. Liikkeen ja liikelaatujen impulssina *L'Orfeossa* siis käytettiin musiikin lisäksi objekteja, kuten hääkohtauksessa kulhoja ja bambukeppejä. Manalan virran soutajan ja portinvartijan kohtauksessa käytettiin suurta airoa, manalassa köysiä ja valkeita kankaita, sekä ”mustaa aurinkoa”. Useamman kerran esiintyvä esine oli suuri valkea kangas, joka erityisesti hääkohtauksessa toimi liikkeen

lähtökohtana. Toisaalta teoksen lopussa on moresca – keskiaikaistyylinen tanssi, jonka koreografian ja liikkeellisen tyyliä etsin tutkimalla keskiaikaista moresca-tanssia.

Tanssijat henkilöinä ja elementteinä

Tanssijat täyttivät lavan häävieraina, manalan virtana, kuolleina henkinä ja loppukoh-
tauksen keskiaikaistyylinä moresca-tanssijoina. Koreografina tehtäväni oli siis tutustua
teokseen ja sen maailmaan musiikin kautta. Sitten tarkkailin teoksen maailman syntyä,
ohjaaja Ville Saukkosen työskennellessä solistien kanssa. Oman taiteellisen luomiseni
saatoin todella aloittaa vasta siinä vaiheessa, kun solistien liikekartat oli luotu ja tanssi-
joiden mahdolliset paikat Ville Saukkosen sanoin ”nähtävissä”.

Liikekartan rakennus

Työskentelimme Saukkosen kanssa niin, että hän rakensi kohtauksien ”liikekartan” ensin
solistien kanssa. Liikekartta rakentui erilaisin suuntia ja liikkeenlaatuja kuvaavien ohjeit-
ten kautta. Olin itse tilassa tarkkailijana ja menin ajoittain mukaan kuvaan asemiin, joita
Saukkonen pohti tanssijoille mahdollisiksi. Merkitsin kaiken librettoon tai partituuriin, riip-
puen siitä kumpi minulla oli mukana. Tämän jälkeen työskentelin itsenäisesti saamani
tiedon pohjalta suunnitellen koreografiaa ja liikkeenlaatuja. Harjoituksissa palasin Sauk-
kosen ”kokeile omassa kehossasi”-metodia noudattaen lavalle solistien kanssa testaa-
maan suunnittelemani asioita. Työskentelyni aikana Saukkonen saattoi sanoa, toimiiko,
vai eikö, jokin idea hänen mielestään. Kun tanssijat n. viikko rakennuksen jälkeen saa-
puivat, teimme heille oman liikekartan. Siihen kuului sekä Villen ajatuksia, yhteisiä liik-
keellisiä ajatuksiamme, että omia koreografisia ideoitani.

Näytän paljon eteen. Mielestäni aina on hyvä katsoa itse ensin. Kokea omassa
kehossa, kyllä sen sitten tietää onko hyvä juttu vai ei. (Saukkonen haastattelu
6.5.2015)

Tarinan rytmitys ja tempo, musiikin tukeminen, esityksen estetiikka ja energia

Tanssijoiden tilassa liikkumista ja tilan täyttämistä suunnittelimme siis yhdessä Saukko-
sen kanssa. Usein Saukkonen kuvasi minulle tunnelmaa, jota kohtaus kaipasi laatusa-
noin ja adjektiivein ja konkreettisin mielikuvin kuten ”humalaiset hääät”. Näihin toiveisiin
vastaavaa liikkeenlaatua ja tanssiliikkeitä pyrin sitten luomaan ja opettamaan tanssijoille.
Niiden tuli myös toimia yhteen musiikin jo antamien vihjeitten, kuten tempo, melodia ja

rytmitys kanssa. Saukkosen mukaan liike on teoksen esteettisen kantavuuden elementti, joka saa musiikin heräämään visuaalisesti henkiin.

Orfeossa liike ja tanssi kannattelee kohtauksia. Tanssilla ja liikkeellä voidaan pelastaa musiikillisesti upea kohtaus, joka kuitenkin ilman liikettä, olisi todella pitkä ja kuolettavan tylsä. Tässä liikkeen rooli oli avata maailmaa ja kannatella laulajaa loppuun asti, niin että yleisön kiinnostus säilyy. – – Rythmi on tärkeintä. Erilaiset liikkeelliset keinot tekevät rytmiä. (Saukkonen haastattelu 6.5.2015)

L'Orfeon pitkä aariakohtaus, jossa Orfeo laulaa manalan vartijalle, Kharonille, ratkaistiin tanssijoiden muodostamalla ”vedenliike ja henkien kulku” -koreografialla sekä ohjeistettulla improvisaatiolla airon kanssa. Yhden laulajan pitkäksi aariaksi kohtaus onnistui sieltämään paljon visuaalista ja liikkeellistä tarinankerrontaa.

Fokuksen kuljetus

Saukkonen ehdotti myös itse tanssijoille liikkeen suuntia ja laatuja sekä rytmitystä tuovia ja laulajiin fokusta ohjaavia stilleja (pysäytys) ja slow-motioneita (hidastus). Kun ensemble lavalla on stillissä, tai monotonisessa slowssa, on nähtäväksi tarkoitettu solistin tekemä yksityiskohta entistä näkyvämpää.

Tuntuu että mun maneeriksi muodostuneet esimerkiksi slowt ja stillit, koska ne antavat hyvää rytmitystä ja korostavat tapahtumista”. On mielestäni rehellisempää ja todellisempää kun tehdään taustasta koko kuoron slow, tai stilli. (Saukkonen haastattelu 5.6.2015)

Liikkeen ja stillin yhdistelmällä luotiin esimerkiksi Messangieran suruviestiä tuovan hahmon tulo kuvaan. Iloinen tunnelma pysähtyi musiikilla, jolloin katse siirtyi tasaisen raskaasti liukuvaan, tummaan hahmoon. Kontrasti ensimiehen iloisen häävierasjoukon ja stillin aikana hitaasti liikkuva hahmon välillä, oli selkeä. Se vei fokuksen pikkuhiljaa kohti tulevaa, paljastamatta kuitenkaan kaikkea.

Liike turvallisen ja viimeistellyn tekniikan harjoittamisessa, objektit, tunnelman luominen ja musiikin vahvistaminen

Olin liikkeiden ohjaamisen apuna jo solistien liikerataa luotaessa. Saatoin esimerkiksi antaa ohjeita Eurydiken turvallisen, mutta esteettisen, kuolemiskaatumisen harjoitteluun. Yhdessä Saukkosen kanssa loimme kokeillen pohjaa joillekin erilaisista objekteista, kuten köysistä, tai airosta inspiroituneille liikkeille. Opetin sitten tanssijoille liikkeet teknistä suorittamista ja kaivattuja laatuja painottaen. Käytin apuna sanoja, kuten ”kevyttä” ”sitkeää” ”raskasta” ”laahaavaa” ”tiukkaa” ”dynaamista” ”virtaavaa”, ”keinuvaa” tai ”ylvästä”.

Kävin läpi musiikillisia iskuja ja liikkeen alkupisteen ajattelemista. Keskityin myös yksilöllisten maneerien huomaamiseen ja niihin puuttumiseen sekä liikkeitten liikkeiden loppuun asti viemiseen ja energiatason säätelyyn.

Haasteita

Saukkosen kanssa työskennelleen solistin (2015) mukaan liikkeellinen ohjaaminen voi olla laulajille haasteellista. Kun ohjaus tapahtuu nopeasti, saattaa laulaja jäädä epävarmaksi joidenkin liikkeiden suorittamisesta tai perusteluista. Puhtaasti liikkeeseen perustuva ohje ei myöskään anna vinkkejä roolihahmon sielunmaailmasta, ja vastuu roolianaalysistä jää esiintyjälle. Oopperasolistille, jonka perinteinen koulutus keskittyy klassiseen lauluun, tämä voi olla haaste. (Saarensola haastattelu 20.5.2015). Kun lavalla on yhtäaikaaisesti sekä solisteja, tanssijoita että mahdollisesti kuoro, on ihmismäärä suuri. Jopa niin, että se saattaa harjoitustilanteessa hidastaa aikataulua ja aiheuttaa tahatonta sekasortoa (Solisti *L'Orfeo* harjoituksissa 2015).

4.2 Teemahaastattelut

Haastattelut tehtiin välillä 20.5–8.6.2015. Niiden kesto vaihtelee noin kahdenkymmenen minuutin ja yhden tunnin välillä. Kaikki haastateltavat ovat olleet mukana jossakin havainnoidussa produktiossa. Ohessa kaikkien haastateltavien poimittuja puheenvuoroja myöhemmin laittamillani, usein liikettä koskettavilla väliotsikoilla.

4.2.1 Oopperaohjaaja Ville Saukkosen haastattelu (*L'Orfeo*)

Ville Saukkonen, Moskovan oopperaohjausluokalta valmistunut oopperaohjaaja, on kuusivuotiaasta asti ollut myyty oopperalle. Hän kiertää jatkuvasti katsomassa satoja eri tyyllisiä esityksiä ympäri maailmaa. Saukkonen toivoo voivansa kehittää oopperaa niin, että mahdollisimman moni voisi nauttia siitä.

Musiikki on mahdollisuus liikkeelle

Hyvän oopperan Saukkonen kuvaa sellaisena, joka häntä katsojana kiinnostaa. Silloin erityisesti musiikkia on osattu kuunnella ja käyttää kiinnostavasti. Hänen mielestään oopperan tekeminen on myös ”sitä hausempaa, mitä enemmän musiikkia siinä on”.

Mä haluan tehdä hyviä juttuja, joita ihmiset voivat rakastaa ja nauttia oopperasta. Että ooppera voisi kehittyä eteenpäin – – Hyvä ooppera tarkoittaa sitä, että kaikki, lavastus, puvustus ja tulkinta on perusteltuja, ettei se ole ei ole tönkkö ja on tehty hyvin musiikkiin. – – Joskus näkee huonoja ohjauksia, joissa laulu on pysähtynyt ja vain resitatiivit (puhutus kohtaukset) ovat hyvin ohjattuja – – Hyvä ooppera sisältää sellaista modernia tämän päivän otetta, ei pölyttynyttä tai historismia. (Saukkonen haastattelu 6.5.2015 2015)

Liikekartan rakentaminen ja tanssin estetiikka visuaalisena ja kiinnostavana

Saukkosen näyttämöharjoituksissa hän rakentaa solistien kanssa teokselle ”liikekartan”. Liike on tullut hänelle jatkuvasti tärkeämmäksi tarinankerronnan ja visuaalisuuden väli-neeksi. Tämä näkyy sekä solistien liikekartoissa, että tanssillisissa, koreografian kanssa työstetyissä kohtauksissa.

Vaikka laulettaisi omalla kielellä, ei yhteenkään sanaan oopperassa voi luottaa. Liikekielen on oltava niin selkeää, että tarina (henkilösuhteet ja tapahtumat) välit-tyvät ilman sanoja katsojalle. – – Liikkeellä pystyy tekemään vaikka mitä. Tuntuu, että liike tulee aina vaan tärkeämmäksi ja tärkeämmäksi. Olen ottanut paljon tanssijoita mukaan ja se tuntuu hyvältä ja jatkossa yhä enemmän.– – pitkät aariat ovat haasteellisia. Ohjaajan tehtävä on jännittää aaria niin että se on kiinnostava lop-puun asti. Tässä liike on tärkeä. (Saukkonen haastattelu 5.6.2015.)

Musiikin tukeminen liikkeellä, liikkuminen musiikkiin

Saukkosen oma liikkeellinen tausta ovat oopperaopintojen klassiset balettitunnit, akro-batiatunnit sekä steinerkoulun eurytmia tunnit. Eurytmiassa on paljon liikkumista musiik-kiin. Saukkonen uskoo, että eurytmia on ollut hänelle osa liikkeen ja musiikin yhdistämi-sen innostuksen syntyä.

Toimintaa ja liikkeen reittejä, tunteet tulevat musiikista

Saukkosen mukaan solistit tietävät esityksen ja roolinsa tavoiteltavat tunteet valmiiksi, koska ne tulevat musiikista. Ohjaajan on autettava laulajaa löytämään liike, joka tuo mu-siikin esille. Saukkosen puheissa liikkeen merkitys oopperassa toistuu myös tässä: mu-siikkia tukien tarinassa esiintyviä emootioita ilmaisevana elementtinä.

Tunnetilat tulevat musiikista. Laulajilla on musiikki jo kehossa ja siksi tunteet on jo. Ohjaajan tehtävä on löytää fysiikka, joka tukee musiikkia. – – tunnekartta on mu-siikin kautta laulajilla jo olemassa ja liikekartta tarvitaan, sen ohjaaja antaa. Jos liikekartassa on liian vähän, eivät tunteet lavalla toteudu. Kuin täytekakku: ensin pohja sitten vasta kerroksia. (Saukkonen haastattelu 6.5.2015 2015).

Prosessin eteneminen visuaalisista kuvista liikkeeseen

Harjoituskausi on Saukkosella tiivis, kestoiltaan maksimissaan puolitoista kuukautta. Ohjausprosessinsa alussa Saukkonen kuvittelee lavalle kehoja kuvina. Hän piirtää suttupereita ja tikku-ukkoja, pukuja ja rekvisiittaa – jotain visuaalista. Myöhemmin tikku-ukkokuviot saattavat olla juuri samanlaisia, kuin lopulliset näyttämökuvat. Näyttämöharjoituksissa Saukkonen tekee nopealla tempolla kohtaukset läpi yhdessä laulajien kanssa. Kun konkreettisia, liikkeellisiä toimintaa koskettavia ohjeita on koko työryhmälle olemassa, antaa Saukkonen teoksen elää esiintyjänsä käsissä.

Ville kokeilee ja näyttää itse eteen ja tekee nopeita, päätöksiä. Työskentelyssä on omat haasteensa, mutta Ville on myös todella avoin solistien itse tuottamille tarjouksille ja saattaa joskus innostua niistä (Saukkosen kanssa työskennellyt solisti keskustelussa 2015).

Alku, keskikohta ja loppu. Sitten vasta, kun kävelykartta ja konkreettisia ohjeita on olemassa koko prokkikselle, vasta sitten lähdetään tarkentamaan ja otetaan myös tanssijat ja kuoro mukaan. Ennen kuin tulee orkesteri on kaiken oltava kasassa. Siinä vaiheessa johtajuus siirtyy kapellimestarille. Sen jälkeen ei enää saisi muuttaa mitään. Otan askeleen takavasemmalle liikekartasta, joka on solistien oma, ja siirryn katsomaan valoja ja projisointia. Valo on liikkeen ohella tärkeä nostaja ja rytmittäjä. (Saukkonen haastattelu 6.5.2015)

Laulajan monipuolisuus, kehon harjoittelun tärkeys ja tradition tuntemus

Saukkosen mielestä nykypäivän oopperasolistilta vaaditaan enemmän kuin ennen. Taitoa täytyy olla niin liikkumisen, laulamisen että näyttelijäntyön puolelta. Solistin on oltava herkkä ja hereillä ”ettei jää oman äänensä vangiksi”. Oopperaohjaajalle Saukkosen mukaan oleellisinta on tietää traditio ja nähdä, mitä muut alalla tekevät. Lopulta kaikki lähtee musiikista. Jotta ohjaaja kykenee tekemään laadukasta ja nykyaikaista oopperaa, on oltava rohkeutta kuunnella käsillä olevan teoksen musiikki omasta näkökulmasta. Saukkosen mukaan toisaalta ”on luotettava myös intuitioon”.

On pakko tietää, mitä on ollut ennen sua, jotta ei tee samoja virheitä tai voit oppia – – Sitten se on se musiikki ja musiikista kuulee kaiken mitä tarvitaan. Se täytyy uskaltaa kaivaa sieltä. (Saukkonen haastattelu 6.5.2015)

4.2.2 Baritoni Esa Ruuttusen haastattelu (*Reinintyttäret*)

Esa Ruuttunen on eläkkeellä oleva baritoni, joka oli noin 30 vuotta kiinnityksellä kansallisoopperassa. *Reinintyttäret –kohtauksia Wagnerin oopperoista* –teoksessa Ruuttunen teki Alberichin ja Wotanin roolit. Alunperin hän on teologi ja pappi, joka aikuisena päätyi Sibelius Akatemian opintojen kautta oopperaan. Ruuttusen mukaan hänellä ei alunperin

ollut ”suuren suurta intohimoa oopperalaulajaksi, mutta halua laulaa kyllä” (Ruuttunen haastattelu 8.6.2015).

Musiikki kaiken kärkenä, sen ilmaisu kehollisesti on ilo

Musiikki on Ruuttuselle oopperassa ensisijainen elementti. Hänestä se ilmaisee asioita, joita ei järki voi käsittää. Ooppera häntä kiinnostaa silti muun muassa siksi, että siinä pääsee fyysisesti ilmaisemaan. Ruuttusen mielestä säveltäjä on muusikin luodessaan kartoittanut tarinaa, suhteita, hahmoja ja tunteita jo valmiiksi ohjaajan ja esiintyjien siitä eteenpäin työstettäväksi.

Säveltäjät ovat jotenkin kyenneet poimimaan ihmisyyden syviä kysymyksiä syvemältä kuin rationaalisella kielellä kykenisi. Minulle musiikki on kärki, joka määrittää kaiken, kuten oopperassakin. Oopperalaulajalle on tietenkin tärkeää ymmärtää musiikkia. (Ruuttunen haastattelu 8.6.2015)

Roolihahmon aitous, ooppera ei ole vain laulua, vaatii monia taitoja

Kuitenkin Ruuttunen kommentoi myös, että oopperasolisti ei voi olla yksinomaan omistautunut musiikille. Hänestä oopperalavalla nähtävän maailman ja samoin kunkin rooli-hahmon, on oltava aito siinä kontekstissa, jossa on. Lavalla oleellisinta on kertoa tarina, jonka säveltäjä on määritellyt. Taito tehdä se ja edelleen säilyttää tarvittava laulutekniikka vaatii Ruuttusen mukaan paljon töitä. Ruuttunen kokee että nykyajan solistilta odotetaan monia taitoja, joista laulu on vain yksi.

Solistille tärkeintä on ahkeruus ja intohimo ja karisma ja totuudellisuus näyttelijäntyössä, vaikka näitä on vaikea määritellä. Asioiden tulee olla totta, koska et voi mennä esittelemään laulutaitojasi, vaan sitä tarinaa. (Ruuttunen haastattelu 8.6.2015)

Liikke on haaste, jonka on oltava perusteltua ja toisaalta liike voi korvata lavatekniikkaa

Ruuttusen liikkeellinen tausta on ristiriitainen. Työssään hän pitää liikkumisesta, ja on innostunut kokeilemaa erilaisia temppuja ja luomaan omaa liikettä. Silti tietyt liikkeelliset asiat, kuten esimerkiksi tanssiminen, ei ole koskaan tuntunut luontevalta. Hän kokee, että kehossa ilmenevät liikkeelliset esteet vaikuttavat myös lavalla. Ruuttunen puhuu liikkeen mukanaan tuomista haasteista ja painottaa kaiken liikkeen perustelun tärkeyttä. Haasteiksi hän mainitsee kehotietoisuuden mukanaan tuoman mahdollisen epämielty-

tävyyden, tai kyvyttömyyden tunteen, hengittämisen, tai laulamisen mahdollisen vaikeutumisen sekä ilmaisun pintapuoliseksi jäämisen. Erityisesti Ruuttunen kokee, että esteettisistä syistä oopperassa oleva liike, kuten esimerkiksi tanssilliset koreografiat *Reinintyttärissä*, ovat aina pintapuolisuuden riski.

On inhottavaa, jos kokee ettei omalla keholla voi ilmaista sitä, mitä haluaa. Jokaisella meistä on tiettyjä kliseitä, jotka tulee aina koska kehostaan on vaikea olla erossa. Lavalla Liikkuminen, habitus ja käsien käyttö ja eleen ovat jollain lailla kuitenkin omasta takaa” – – liikkeen on oltava perusteltua ja sellainen liike, jolle en itse löydä perustelua, on turhaa. Esimerkiksi Reinintyttärissä mielestäni reinintyttäreiden pitäisi mennä syvemmälle ilmaisussaan, koska liike ei kerro tragediaa. Jos teos ohjattaisiin kokonaan olisi lähestymisen mielestäni oltava erilainen. Liike voi myös jättää ilmaisun pinnalliseksi, jos esiintyjä keskittyy liikaa vain siihen, mutta toisaalta kuten tässä tapauksessa, jos lavastusta tai valoja on vähän se on ehkä eri asia”. (Ruuttunen haastattelu 8.6.2015)

Liike estetiikan luoja ja esiintyjän ilona

Ruuttusen mielestä liike oopperalavalla on kuitenkin parhaimmillaan etu. Kun liikkujien roolit ovat selkeitä ja esimerkiksi tanssi on tanssijoiden tehtävä, voi liike tehdä produktiosta hienon. Parasta Ruuttusen mielestä oopperasolistille on, kun saa itse osallistua oman liikkeensä luomiseen”

Liike on todella hienoa ja olen ollut prosesseissa joissa on ollut tanssijoita ja upeaa liikettä ja olenkin saanut luoda itse aikalaille – – sellaiseen itse päätettävään liikkumiseen, jossa asennot eivät vaikuta lauluun ja hengittämiseen olen innostunut. (Ruuttunen haastattelu 8.6.2015)

Ohjaaja apuna liikekartan rakennuksessa

Ruuttusen mukaan paras tapa lähestyä oopperaproduktiota, roolia on että ohjaaja rakentaa liikekartan solistien kanssa. Sitten hänestä parhaassa tapauksessa laulajat saavat vapaat kädet työstää liikettä ja rooleja annetun kartan sisällä.

Ohjaaja antaa raamit, päämäärät ja tavoiteltavat näyttämökuvan, ja niiden sisällä sitten saan improvisoida. (Ruuttunen haastattelu 8.6.2015)

4.2.3 Sopraano Tuula Saarensolan haastattelu (*Taikahuilu2012, Reinintyttäret*)

2011 Tuula Saarensola aloitti klassisen laulun opinnot Metropoliasissa. Hänen toisena opiskeluvuotenaan 2012, tehtiin *Taikahuilu2012*-ooppera. Se oli ensimmäinen ooppera, jossa Saarensola oli mukana: kolmantena naisena. Sen jälkeen hän on tehnyt Puccinin

teoksia ja erilaisia konsertteja, kuten myös *Reinintyttäret*-oopperakonsertin, sekä esiintynyt Messangeran-roolissa *L'Orfeo*-oopperassa. Hän kokee tuntevansa oopperaa vähän, mutta siinä on hänestä paljon kiehtovia asioita, esimerkiksi näytteleminen.

Oopperalaulajalle hyvä kehityspaikka esiintyjänä, muillakin kuin laulun saralla

Saarensola kokee, että ooppera on laulajalle luonteva paikka kehittää itseään laulajana ja esiintyjänä. Hänestä tuntuu että on tavallaan oletus, että jokainen klassinen laulaja on uransa jossain vaiheessa matkalla kohti oopperalavaa. Liike on hänen mukaansa jäänyt hänen elämässään pienemmälle osalle, eikä hän ole aktiivisesti harrastanut yhtäkään lajia peruskunnon ylläpidon ja lenkkeilyn ulkopuolella. Tanssia hän on ihaillut aina, mutta kokenut sen vieraaksi itselleen. Oopperaproduktioissa hän on kehittänyt myös tätä, itselleen etäisempää osa-aluetta.

Liikkeellinen ohjaus myös haasteellista roolihahmon syvyyden kehittymiselle, kun roolianalyysi on tehtävä itse

Oopperassa näytteleminen on Saarensolasta todella totta. Varsinkin, jos rooli tuntuu omalta. Hän antaa esimerkin, että *L'Orfeon* Messangeran roolin persoona aukesi hänelle syvällisen esityön perusteella. Rooli on sanansaattaja, Saarensolan mukaan Eurydiken ystävä, joka tulee tuomaan hääjuhlaan viestin nuoren morsiamen kuolemasta käärmeen puremaan. Teoksen ohjasi Ville Saukkonen, jonka tapa ohjata oli fyysinen ohjeistus. Saarensolan saama ohjaus oli selkeää, mutta haastavaa sinänsä, koska se ei ohjannut hahmon kehittämiseen. Rooliin oli Saarensolan mukaan kuitenkin helppo eläytyä, koska pohjatyö oli tehty ja se oli jo mennyt syvälle.

Ohjaajalta saadut fyysiset ohjeet olivat tyyliä ”kävele hitaasti tonne ja rojahda maahan”. (Saarensola haastattelu 20.5.2015)

Musiikin osaaminen edellytyksenä liikkeelle ja klassisen musiikin tekniikka jo valmiiksi kehollista

Haasteita roolin löytymisessä on ollut silloin, kun teoksen musiikillinen osaaminen on kesken. Esimerkiksi *Reinintyttärien* Flosshilden esittämisessä vaativa musiikki, ja äänellisen työskentelyn vaikeus hankaloitti Saarensolan roolin löytämistä. Saarensolan mukaan oopperaa tehdessä laulun ja musiikin pitäisi olla sisäistetty. Silloin ei jää kiinni tek-

niikkaan, vaan voi antaa kehonsa roolin palvelukseen. Musiikin osaaminen on merkityksellistä silloinkin, kun rakennetaan liikkeellistä materiaalia teokseen. Saarensola puhuu laulajan pelosta laulun kärsimistä kohtaan. Esimerkiksi tanssikoreografian harjoittelu voi olla liian haastavaa, mikäli musiikki ei vielä ole kehossa. Haasteena liikkeelliselle lähestymistavalle Saarensola näkee myös sen, että keholliset harjoitteet ja tanssikoreografioiden harjoittelu, ovat helposti paljon aikaa vievä prosessi.

Koska laulaminen hanaa vastaan on näyttelijäntyö haastavampaa. Klassiselle laulajalle rooliin valmistautuminen alkaa rooliin tutustumisesta osana laulun harjoittamista. Näyttämöharjoituksissa, ohjaaja ei voi antaa sulle tunteita, eikä hahmoa, vaan henkilöön on tutustuttava itse – – Pitää päästä yli laulajatar kehosta, johon voi liittyä haasteita. Esimerkiksi Reinintyttärissä koska laulu ei ollut istuvaa omaan kehoon, oli myös hahmon löytäminen vaikeaa – – Koreografian tekemisessä pelottaa, onko se pois laulamisesta, tämä on harjoituskysymys. Pelkää, ettei ole mahdollista laulaa hyvin, jos on paljon muuta tekemistä. Mutta sen pitäisikin olla automatisoitua. Musiikillisesti pitäisi olla jo niin hyvin perillä. Eriaikaisuudet johtuu siitä, ettei laulu istu vielä. Silloin on helppo syyttää liikettä. Toista on jos laulu istuu ja musiikista on opeteltu täysin iskut ja sisääntulot. – – Taikahuilussa haettiin liikekieltä hahmolle tanssin kautta ja tehtiin improvisaatioharjoituksia. Se on antoisaa, mutta myös aikaa vievää (Saarensola haastattelu 20.5.2015)

Hahmon ja liikekielen löytyminen, ryhmän yhtenäisyys ja kehotietoisuus sekä liikkeiden teknisen suorittamisen kehittyminen

Joskus ohjaajan liikkeellisillä ohjeistuksilla on ollut Saarensolan mukaan merkitys hahmon liikekielen löytämisessä, ryhmän yhteisen liikkumistavan etsimisessä sekä liikkeiden suorittamisessa. Liikkeellisestä harjoittelusta on ollut hänelle apua kehon ja liikkeen hallinnassa. Harjoittelu on myös näkynyt Saarensolan saamassa palautteessa.

Taikahuilussa olisi ollut todella vaikea löytää eleitä ja liikkeittä ilman opetusta. Ne ideat hahmoon lähti siinä opetuksessa. Reinintyttärissä kokemus oli että oli oleellista että löydettiin yhteys keholliseen olemiseen ohjaustyön kautta. Vahva kokemus tuntuu että liikkeen kautta löytyi yhteys. Varmasti on roolista kiinni”

Ystävättäreni sanoi reinintyttärien jälkeen että ”oi sä liikut ihanasti, ja voi teidän kädet”. Ja näitä ei varmasti ilman ohjausta olisi ollut. Ihan itsestään ei ilman liikkeellistä taustaa tule keskittyä liikkeiden loppuun asti viemiseen. Seireenin roolissa tämä oli oleellista. (Saarensola haastattelu 20.5.2015)

5 Liikkumisen merkityksestä tämän päivän oopperassa – analyysiä

Analyysissä olen teemoitellut aineistostani löytämiäni liikettä koskettavia kommentteja, muistiinpanoja ja havaintoja ja tuonut niitä yhteen. Esille nousseita haasteita olen koonnut omaksi kokonaisuudekseen.

5.1 Liikkumisen merkityksestä haastatteluiden ja havainnointien perusteella

Olen koonnut kunkin produktion liikettä ja liikkumista koskettavista havainnoista ja haastatteluista kerätyt merkitykset omiksi kokonaisuuksikseen. Sitten olen poiminut yhdistäviä tekijöitä.

Liikkumisen merkityksestä ennen esityksiä

Erityisesti *Taikahuilu2012*:sta päätellen liikkumisella on pedagoginen merkitys laulajan esiintyjyyden harjoittamisessa. *Taikahuilu2012* myös osoitti, että äänen ja liikkeen yhdistämistä voi harjoitella liikkeen kautta. Kaikista produktioista voi päätellä, että kehon lämmittäminen lauluun ja esittämiseen vaatii liikettä. Samalla aikaansaadaan keskittyminen ja ryhmän yhteinen energia. Kaikissa produktioissa myös nähtiin, että hahmojen rakentamiseen voidaan lähteä liikkeen kautta, esimerkiksi liikkeenlaaduista, tai moottoreista. *Taikahuilu2012* ja *Reinintyttäret* osoittivat, että myös hahmojen yhtenäisyyttä voidaan rakentaa liikkumalla. *L´Orfeo* osoitti, että myös erilaisia maailmoja ja tunnelmia voidaan rakentaa erityisesti ensemblen (kuoro ja tanssijat) liikkeiden avulla. *L´Orfeon* perusteella voi myös sanoa, että liikkumalla kyetään herättämään eloon objekteja ja rakentamaan maailmoja, myös niiden avulla.

Reinintyttärien myötä voin sanoa, että liikkeen avulla laulajat voivat maadoittua, eli löytää juuret, ja he kykenevät käyttämään lattiaa ja keskustaa avukseen myös esityksessä. Kaikista produktioista voi päätellä, että läsnäolo, energia, fokus ja toiminnan artikulointi vaativat liikettä. Kaikissa produktioissa liikkumalla rakentui liikekartta, johon laulajat lisäsivät oman ilmaisunsa. Liikkumisen ohjausta tarvittiin kaikissa produktioissa turvallisen ja viimeistellyn tekniikan harjoittamisessa. Yksittäisten laulajien produktioiden jälkeen käymistä pohdintoista päätellen, liikkeen käyttäminen ohjausprosessissa voi olla laulajalle innostavaa ja kiinnostavaa. Se voi myös kohottaa laulajan itseluottamusta, kehontunteusta ja -tietoisuutta ja olla apu hahmon ja oman liikekielen löytymiseen.

Liikkumisen merkityksestä esityksissä

Kaikista produktioista on pääteltävissä, että liikkuminen voi kertoa hahmojen sosiaalisista statuksista ja tuoda ilmi ja täsmentää ajankuvaa. Niistä näkee myös, että tanssilliset liikkeet ja eleet, tanssikoreografiat ja tekniset liikkeet tuovat visuaalisuutta ja estetiikkaa esitykseen. Taidokas liikkuminen voi tarjota ”taidon tuomaa mielihyvää” katsojille. Erityisesti *L´Orfeosta* että *Taikahuilu2012*:sta käydyt keskustelut osoittivat, että liikkumisen

myötä musiikin dynamiikka ja rytmit tulevat näkyviksi. Kaikissa produktioissa toimintatai liikekartta tuki musiikkia. *Taikahuilu2012*:a myötä voi todeta, että toiminnat, tekniikka ja oikea rytmitys aitojen tunteiden tai esimerkiksi väkivallan sijaan, auttavat esiintyjää jaksamaan ja pitämään näyttelemisen raikkaana. Erityisesti *Reinintyttärissä* nähtiin, että harjoittelun tuloksena näyttämölliset toiminnat ovat selkeästi artikuloituja.

Reinintyttärien ja *Taikahuilu2012* esityksissä hahmot olivat liikkeenlaadullisesti kirkkaita ja hahmojen yhtenäisyys ja toisaalta persoonallisuus näkyi liikkeessä. Erityisesti *Reinintyttäristä* voi sanoa, että liikkeellisen lähestymisen ansiosta yksilöiden kehollinen läsnäolo ja energian suuntaus olivat selkeitä. Kaikissa produktioissa liikkumisen myötä esiintyjyys on läsnä olevampaa, selkeämmin suhteessa muihin, ja esityksen fokus on selkeä. Erityisesti *L'Orfeosta* voi todeta, että esityksessä liike ja tanssijat voivat toimia esityksen maailman ja tunnelman rakentajana: henkilöinä ja elementteinä. *L'Orfeosta* voi myös päätellä, että esteettistä sekasortoa voidaan rakentaa tarkoilla koreografioilla.



Kuvio 3. (*L'Orfeo*, Manalan virta kenraaliharjoituksissa. Kuva Laura Humppila.)

5.2 Liikkumisen merkityksien teemoitteluehdotelma –liike välineenä oopperaproduktion vaiheissa

Aineiston analyysin myötä päädyin poimimaan ja yhdistämään esiin tulevia merkityksiä. Oopperaproduktion eri vaiheissa liikkeellä näytti olevan erilaisia tarkoituksia, joita olen teemoittain tuonut esille. Tuntui että sekä liikkumisen merkitykset esityksen harjoitusvaiheessa että esitysvaiheessa oli luokiteltavissa viiden ”liike välineenä” -teeman alle. Teemat eroavat vaiheittain hieman. Kukin väline-teema sisältää asioita, joita liikkumisen avulla voidaan kyseisessä teemassa tavoittaa. Kirjoitin teemat ja liikkeen avulla mahdollistuvat asiat näkyviksi kahteen taulukkoon (kuviot 4 ja 5). Pohdin liikkumisen rooleja myös eri työtehtävien näkökulmasta, mutta lopulta toiston vähentämiseksi jätin tuon pohdinnan pois työstäni.

Kuvio 4. Liikkeen merkityksiä 2010-luvun oopperaproduktion valmistamisvaiheessa ja näyttämöharjoituksissa (sekä harjoitukset, että harjoitusta edeltävä oma lämmittelyaika).

1. **Esiintymiseen ja laulamiseen valmistautumisen väline** mm, keskittyminen, kehon lämmittely ja juurten löytyminen.
2. **Kehonhuollon väline** mm. hengitys, notkeus, rentous ja voima.
3. **Kehotietoisuuden kasvattamisen väline** esim. omien maneerien tiedostaminen, hallinta ja uuden liikkeen opettelu.
4. **Ryhmän yhtenäisyyden rakentamisen väline** sekä koko ryhmä että yhtenäistä liikekieltä vaativat ”hahmoperheet.”
5. **Esiintyjyyden kehittämisen väline** esim. oman hahmon etsiminen, fyysistäminen ja liikkumistavan kehittäminen, energian kerääminen ja suuntaaminen, läsnäolo, teknisten taitojen opettelu.

Kuvio 5. Liikkeen merkityksiä 2010-luvun oopperaesityksen aikana.

1. **Musiikin tukemisen ja tarinankerronnan väline** toiminta- ja liikekartta, tapahtumien rytmitys ja dynamiikka, fokuksen kehollinen kuljetus. esim. stillit, hidastukset.
2. **Hahmojen ilmentämisen väline** esim. liikkeenlaatu, keskusta, hahmon ikä, erikoisuus, sosiaalinen status.
3. **Tunnelman ja maailman luomisen väline** esim. liikkeen laadut, tiettyyn aikaan sidotut eleet ja asennot ja tanssilajit.
4. **Esteettiikan väline** esim. Tanssikohtausten koreografiat, koreografiat luomassa järjestystä ”muka” kaaokseen.
5. **Esiintyjyyden väline** energian kerääminen, suuntaaminen ja ylläpito, läsnäolo.

5.3 Liikkumisen tuomia haasteita tämän päivän oopperaproduktiossa

Liike ei ole yksinomaan helpottava tekijä oopperaproduktiossa, vaikka sen roolit monet ovatkin. *Taikahuilu2012* osoitti, että liikkeellinen lähestyminen, liikkeen aistiminen ja sen analysointi, sisäistäminen tai tekninen oppiminen voi viedä paljon aikaa.

Taikahuilussa haettiin liikekieltä hahmolle tanssin kautta ja tehtiin improvisaatioharjoituksia. Se on antoisaa, mutta toki myös todella aikaa vievää eikä useissa prosesseissa olisikaan aikaa tehdä sellaista hahmon hakemistyötä, jos ei ole pedagoginen juttu kyseessä (Saarensola haastattelu 20.5.2015)

Reinintyttäristä ja Ruuttusen haastattelusta (8.6.2015) käy ilmi, että aikaa vähemmänkin vievät keholliset harjoitteet, kuten alkulämmittelyt, voivat joissain tapauksissa myös tuntua oopperalaulajalle turhalta. Tässä ohjaajan onkin voitava hyvin perustella, miksi yhteinen alkulämmittely on tarpeen, jos näin hänestä on. Toisaalta *L'Orfeo* osoitti että, jos aikaa on vähän, ja liikettä ja liikkuvia ihmisiä siitä huolimatta paljon, voi liikkeellinen työskentely olla koko työryhmälle sekavaa ja laulajille stressaavaa. Nopeasti tehtyinä ja ulkopuolelta päätettyinä liikkeelliset kohtaukset voivat myös jättää laulajan epävarmaksi omasta suorituksestaan (ks. Saarensola haastattelu 20.5.2015).

Ruuttusen (8.6.2015) ja Saarensolan (20.5.2015) kokemuksen mukaan koreografiat ja liike lavalla voivat myös jäädä pinnallisiksi ja esiintyjille perusteluiltaan epäselviksi, mikäli ilmaisu jää pelkkiin lavalle ohjattuihin eleisiin. Saarensolan haastattelun (20.5.2015) perusteella näin on erityisesti, jo esiintyjät ovat tottumattomia roolianalyysiin, tai työskentelyyn liikkeen kautta. Saarensolan mukaan (20.5.2015) liike voi haitata laulajan musiikillista suoriutumista, mikäli musiikki ei ole tarpeeksi hyvin sisäistettyä. Se voi myös sekä lisätä stressiä esiintymistilanteessa uudesta hallitsemattomasta alueesta (Saarensola haastattelu 20.5.2015). Liikkuessa myös paljastaa itsestään jotain, mikä voi olla ahdistavaa ja tuottaa vaivaantuneisuutta, joka voi olla blokkina liikkumaan tottumattoman esiintyjän ilmaisulle. (Juntunen 2009.)

6 Pohdinta

Nykyajan oopperasolistilta ei riitä, että ääni on upea ja ulottuu yli orkesterin, vaan hänen on myös näyteltävä hahmoaan uskottavasti (Major & Laing, 2011, xi). Hänen tulee kyetä laulusuoritusten lisäksi liikkumaan näyttämöllä sulavasti ja kiinnostavasti (Ville Saukkonen, haastattelu 2015). Ilmaisua liikkeen kautta on ollut jo oopperan alkutaipaleella tärkeää (Grout, 1988, 7; Hicks 2011, 3–5; Williams 2012, 139–150). Oopperahistorian tarkastelussa kiinnostavaa on varhaisten oopperakehittäjien Antiikin Kreikan ihannoiti. Antiikin kreikan teatterissa laulu, tanssi ja mimiikka olivat yhtä oleellisia (Hicks 2011, 4–5). Myös fyysisen teatterin juuret juontavat samoihin perinteisiin (Lust 2000, 1). Oopperan syntyäikaan liike ja näytteleminen olivat merkitykseltään rinnastettavissa musiikkiin. Myöhemmin syntyi käsitys musiikin täydestä johtoasemasta oopperassa (Hicks 2011,

11.) Tuo käsitys on 2010-luvulla, jos ei murenemassa, niin ainakin lähempänä taiteen osa-alueiden yhdenvertaisuutta.

2010-luvulla se, että esiintyjä voisi vain laulaa kauniisti, suurien lavasteitten liikkuesssa (Williams 2012, 142–143), on etäistä. Silti edelleen törmää ajatusmalleihin, jotka ehkä kumpuavat oopperan historiallisesta, ylväästä ja aika värittömästä esittämistavasta (ks. Williams 2012, 144). Tiivistetysti stereotypia voi olla: ”lihava, sarvipäinen nainen, laulaa korkealuokkaisia käsittämättömyyksiä”. Oopperan kritiikissä ja stereotyyppioissa törmää myös kommentteihin teatraalisesta, tai epäaidosta näyttelijäntyöstä. Tietenkin laulaminen esittämismuotona tekee oopperan esiintyjyydestä osittain epäluonnollista. Esittävässä taiteessa ”todellisuus” kuitenkin tarkoittaa uusien todellisuuksien luomista ja sitoutumista niihin (Major & Laing 2011, 159). Siis se, että oopperassa puhe lauletaan, ei tee siitä suoraan ”epäaitoa”. Laulu on oopperan maailman kieli (Major & Laing 2011, 169). Liikkeen ja toimintojen avulla tuota maailmaa, ja sen tarinoita voi avata. Esimerkki stereotyyppioiden elinvoimasta on keskusteluni fyysistä teatteria edustavan kollegani kanssa. Pohdimme menisimmekö katsomaan esityksen, jota Ville Saukkonen oli minulle ehdottanut. Kuullessaan, että kyseessä on ooppera, ystäväni alkoi epäillä kiinnostaisiko se häntä. Selvisi, ettei hän oikeastaan tiennyt, mitä ooppera voisi olla. Muun muassa tällaisten ennakoajatusten takia toivon, että opinnäytetyöni olisi jonkinlainen raotus oopperan nykyiseen, itseäni inspiroivaan maailmaan.

Liikkumisen harjoittaminen, on oleellista nykyaikana oopperalavalle tavoittelevalla laulajalle. Myös laulaminen on fyysinen tapahtuma, jossa kehon rooli on suuri. (Clark 2002, 11.) Toisaalta juuri laulamisen fyysisyys tuo omat haasteensa. Laulaja voi olla niin tietoinen sisäisestä akrobatiastaan, että kehon muiden osien ajattelu vaikeuttaa työtä. (Mm. Saarensola haastattelu 20.5.2015.) On siis oleellista, että löytyy esittävän taiteen tekijöitä, ohjaajia ja koreografeja, joita kiinnostaa työskennellä oopperan: kahdenlaista liikettä yhdistävän taidelajin kanssa. *Taikahuilu2012:sta, Reinintyttäristä ja L´Orfeosta* saamani kokemuksen mukaan, laulajat hyötyvät siitä, että saavat tuekseen fyysisen tarinankerronnan ammattilaisia. Laulajalle liikkeellisestä ohjauksesta voi olla hyötyä heidän tutustuessaan kehoonsa ja pitäessään sitä kunnossa. Tutkimukseni mukaan, siitä on etua myös laulajien esiintyjyyden harjoittamisessa.

Esittävä taide, myös ooppera, on aina yhteistyötä ja sellaisena sisältää jonkin verran kompromisseja. Laulajia ohjattaessa laulutekniikan edellytykset on otettava huomioon. Esimerkiksi liiasta hengästymisestä, kärsii sekä solistin laulutekniikka, että mahdollisesti sen myötä ilmaisu. Liian vaikeat liikkeet tai koreografiat voivat tuottaa stressiä laulajalle.

Liikkumisen harjoittelu voi viedä paljon aikaa, jota kaikissa produktioissa ei ole. Liikkeen rooliin vaikuttaa myös yhteistyö taiteellisen työryhmän kanssa ja hierarkia sen sisällä. Liikkeen laatuun määräytyminen, määrä ja koreografian vapaus onkin paljolti riippuvaista ohjaajasta.

Esimerkiksi se kuinka vapaasti liikettä voit käyttää, tehdä koreografioita ja suunnitella harjoitettavia liikkeen laatuja, on kiinni siitä, kuka produktiossa on valta-asemassa, ja siitä keihin kaikkiin se esityksessä vaikuttaa. (Makkonen keskustelu 16.10.2015)

Taikahuilu12:ssa ohjaaja Martina Roos, antoi suunnat tanssilajeista, joiden lajikohtaisia liikelaatuja hän haluaisi nähdä. Sen jälkeen sain koreografina hyvin vapaat kädet järjestää opetuksen laulajille. Koreografioita saattoi suunnitella musiikin antamien vinkkien avulla jo ennen näyttämöharjoituksia. Videointien avulla saatoimme Roosin kanssa tarkistaa, että olemme edelleen samalla aaltopituudella liikkeenlaaduista. Ville Saukkosen kanssa työskennellessäni tanssilliset elementit luotiin solistien valmiiden liikeratojen ympärille. Tällöin koreografioiden suunnittelu oli mahdollista aloittaa vasta näyttämöharjoitusten jo alettua. Työni oli siis selkeämmin sidottuna olemassa oleviin ajatuksiin liikkumisen paikoista. Ohjatessani *Reinintyttäriä* käteni olivat liikkeen suhteen näennäisen vapaat. Luonnollisesti sain kuitenkin olla tarkkana laulajien tekniikan säilymisestä ja heidän liikkumistaitojensa ja ajan rajoista.

Tutkimukseni mukaan liikkumisella on tämän päivän oopperaproduktiossa monia merkityksiä. Näin on siitakin huolimatta, ettei liikkuminen oopperan kannalta ole täysin haasteetonta. Oopperan harjoitusvaiheissa liikkuminen voi olla: esiintymiseen ja laulamiseen valmistautumisen, kehonhuollon, kehotietoisuuden kasvattamisen, ryhmän yhtenäisyyden rakentamisen sekä esiintyjyyden kehittämisen väline (ks. kuvio 4). Itse oopperaesityksessä liike voi olla: musiikin tukemisen ja tarinankerronnan, hahmojen ilmentämisen, tunnelman ja maailman luomisen, esteetiikan ja esiintyjyyden väline (ks. Kuvio 5). 2010-luvun oopperaproduktioissa liikkeen merkitykset kuitenkin vaihtelevat.

Opinnäytetyöni avaa vain kolme tämän päivän opiskelijoiden ja ammattikorkeakoulun tuottamaa oopperaproduktiota. Näistä yksi on pedagoginen, ja toinen puhtaasti taiteellinen ooppera-ammattilaisen ohjaama modernisoitu klassikko. Kolmas produktio on minun, urani alussa olevan ohjaajan nykyoopperaohjaus. On mahdoton täysin verrata esittämiäni liikkeen merkityksiä ammattikentän oopperakirjoon. Silti uskon, että en ole kaukana totuudesta väittäessäni, että liike on tämän päivän oopperassa tärkeässä osassa.

Vaikka musiikki usein edelleen määrääkin tahdin, oopperaohjaajan ja koreografin on oltava valmiita tekemään draamaa, jossa yhteenkään sanaan ei voi luottaa (Saukkonen haastattelu 6.5.2015). Liike on musiikin rinnalla 2010-luvun oopperan tärkeimpiä tarinankertoja ja oleellinen visuaalinen elementti.

Metropolian oopperoissa työstettiin rytmien, liikkeenlaatuja ja muotojen kautta hahmoja, maailmoja, tunnelmia ja sitä myöden tunteita. Chechovin (2002, 47–63) mukaa, näyttelijän on hahmotettava, kuinka illasta toiseen tuottaa vaikutelma aidosta tunteesta, kuluttamatta omaa psyykettään (Chechov 2002, 47–63). Olen samaa mieltä Chechovin kanssa siitä, että emootiot ilmenevät näyttelijän kehon asennoista, ja liikkeenlaaduista. Pienikin liike, tai liikkeen ajatus ja suunta, riittää tunteen ilmaisuun, joten näyttelijän ”aitoa” tunnetta ei tarvita. Saukkosen (haastattelu 5.6.2015) mukaan oopperaohjaajan ei kuulu ohjata tunteita, koska solistit tietävät tavoiteltavat tunteet jo. Tunteet tulevat musiikista. Ohjaajan tehtävä on auttaa solistia löytämään liike, joka tuo musiikin esille.

Kehoa ja mieltä valmistavat harjoitteet ovat mielestäni kaikissa esittävän taiteen muodoissa oleellisia. Kokemukseni mukaan esiintyvän ryhmän yhteinen, lyhytkin, kehollinen virittäytyminen, luo pohjan tekemiselle ja yhteisen energian. Keskittymisen ja lämmittelyn on kuitenkin oltava sopivassa suhteessa käytettävissä olevaan aikaan, ja ne tulee perustella työryhmälle hyvin. Perustelu korostui työskennellessäni ooppera-alalla pitkään työskennelleiden tekijöiden kanssa. Valmistavien harjoitteiden myötä yksittäinen esiintyjä voi myös tulla tietoisemmaksi kehostaan. Esiintyjälle oman kehon hahmottaminen on tärkeää (Clark, 2002, 3). Tietoisuus kehosta auttaa oppimaan uusia liikkeitä, asentoja ja koreografioita, improvisoimaan ja antaa varmuutta käyttää kehon potentiaalia. Kun tunnistaa oman kehonsa rajat, on myös mahdollista vaikuttaa niihin. Saarensola sanoikin (20.5.2015) haastattelussaan: ”ilman tarkkaa liikkeen harjoittamista, tuskin olisi saanut liikettä jatkumaan sormien päihin asti”. Oopperaproduktiossa keho on kovassa käytössä jo klassisen laulutekniikan takia. Kun keho on lämmin ja harjoitettu, on myös äänentuotto luonnollisempaa ja terveempää (Clark 2002).

Opinnäytetyöni myötä koen entistä vahvemmin, että 2010-luvun oopperassa liikkeellä on monia oleellisia rooleja. Toivon, että näiden merkitysten jäsentäminen avaa musiikin ammattilaisille liikkumisen ja sen ohjaamisen merkitystä tämän päivän oopperaproduktiossa. Toisaalta toivon sen antavan fyysisen teatterin tekijöille näkökulmaa mahdollisesti lähtökohtaisesti vieraalta tuntuvaan esittävän taiteen lajiin. Uskon että oopperassa, itselläni liikkeeseen suuntautuneena teatteri-ilmaisun ohjaajana on mahdollisuus sekä taiteilijana, että pedagogina tehdä työtä, josta nautin ja, jolla on merkitystä.

Lähteet

- Aaltola Juhani & Valli, Raine 2001. Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Adrian, Barbara 2002. An Introduction to Laban Movement Analysis for Actors: A Historical, Theoretical, and Practical Perspective by Barbara Adrian. In Potter N. (ed.) *Movement for Actors*. New York: Allworth Press, 73-84.
- Burrows, David L. 1990. *Sound, speech, and music*. Amherst: The University of Massachusetts Press
- Chechov, Michael 1985. Lessons for the professional actor. Toim. Hurst Du Prey Deirde. Performing arts journal publications.
- Chechov, Michael 2002. *To the Actor*. Toim. Callow Simon. New York: Routledge
- Clark, Mark R. 2002. Singing, Acting, and Movement in Opera *A Guide to Singer-ge-tics*. [Indiana University Press](http://www.indiana.edu/~indiana/press/)
- Clements Andrew 2011. Opera in the moderd age. The guardian 20.08.11 Verkköjulkaisu <http://www.theguardian.com/music/2011/aug/20/opera-in-the-modern-age> luettu 12.10.2015
- Eloranta Tanja 2011. Labanin liikeanalyysi näytelijäntöön ohjaamisessa. Teatterikorkeakoulun Teemaseminaarityö. <http://metamorfoosi-com-bin.directo.fi/@Bin/4168f5ace4557b4a751673eb03eea6f4/1446583056/application/pdf/159336/Teemaseminaari%20Tanja%20Eloranta.pdf> Luettu 30.09.15
- Eskola, Jari & Suoranta, Jaana 2000. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, Jari & Vastamäki, Jaana 2001. Teemahaastattelu: Opit ja opetukset. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Hicks Alan E. 2011. *Singer and Actor. Acting Technique and the Operatic Performer*. USA. Amadeus Press
- Hämäläinen, Soili 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Väitöskirja. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Juntunen, Marja-Leena 2009. Musiikki, liike ja kehollinen kokemus. Teoksessa Louhivuori, Jukka & Paananen, Pirkko & Väkevö, Lauri (Toim.) 2009. Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen. Jyväskylä: Atena, 245-257. http://www.academia.edu/6339379/Musiikki_liike_ja_kehollinen_kokemus Luettu 12.10.2015
- Laban, Rudolf 2011. *The Mastery of Movement*. 3s painos. Toim. Lisa Ullman. Julkaistu ensikerran 1988. UK: Dance Books Ltd

Lazarus, John 1990. Oopperan käsikirja. Keuruu: Otava.

Lecoq Jacques, Carasso Jean-Gabriel, Lallias Jean-Claude 2009. The Moving Body: Teaching Creative Theatre. London: Methuen Drama

Leopold, Silke 2005. Mozart Handbuch. Kassel: Bärenreiter.

Loihuvuori, Jukka & Saarikallio, Suvi 2010. Musiikkipsykologia, Jyväskylä: WS Bookwell Oy

Loponen-Kyrönseppä, Päivi 2012. Teatteri & Tanssi + Sirkus lehti. 6/2012. Lopeta näyttöleminen! Peter Sellarsin haastattelu. <http://www.teatteritanssi.fi/4428-lopeta-naytteleminen/> Luettu 1.11.2015

Lust, Annette 2000. From Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Scarecrow Press, Inc.

Lumen Learning 2014. Verkkosivusto. Monteverdi: LOfeo.

<https://courses.candelalearning.com/musicapp1xmaster/chapter/1-6-1-lorfeo-monte-verdi/> Luettu 9.8.2015

Major Leon & Laing Michael 2011. The Empty Voice: Acting Opera. Milwaukee, WI: Amadeus Press,

Martin, John 2004. The Intercultural performance handbook. London: Routledge.

Metropolia Ammattikorkeakoulu 2014. Monteverdi: Orfeo L 'Orfeon tiedote.

http://www.metropolia.fi/ajankohtaista/tapahtumat/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=5079&cHash=ff31ea0d7769f600c53d7a0c2c59d4ca Luettu 9.8.2015

Metropolia Ammattikorkeakoulu 2012. Klassisen musiikin konserttiarkisto 2012-2013. Taikahuilu 2012 - Mozart Metropoliaassa.

http://www.metropolia.fi/ajankohtaista/tapahtumat/konsertit-klassinen/arkisto-2012-2013/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=3658&cHash=55bce487f12887fb1bc66ffa1d96a9e Luettu 9.8.2015

Murtomäki, Veijo 2014. Valloittavasti tehty ensimmäinen ooppera. Helsingin Sanomat. Kulttuuri 7.6.2014 <http://www.hs.fi/arviot/konsertti/a1433556094224> Luettu 9.8.2015

Mäki, Teemu 2015. Sulkapallo oopperan tiedote. Teemu Mäen verkkosivusto <http://www.teemumaki.com/sulkapallo-ooppera.html> luettu 1.11.2015

David Ng 2010. Los Angeles Times. <http://www.latimes.com/entertainment/music/la-ca-ringinterpretation-20100425-story.html> Luettu 28.10.2015

Oppimateriaali-verkkosivusto. Nykyteatteri. <http://oppimateriaali.wikidot.com/nykyteatteri> Luettu 01.11.2015

Powers, Mala 2002. The past, present and future of Michael Chechov. Teoksessa Chechov, Michael 2002. To the Actor. Toim. Callow Simon. New York: Routledge s.XXV–XLIX

Ryan, Simon & Ryan, Delyse 2015. ACU National. Styles of performances, Physical theatre. The Academy Literature and Drama website. <http://dlibrary.acu.edu.au/staff-home/siryan/academy/theatres/..%5Ctheatres%5Cphysical%20theatre.htm> Luettu 30.09.2015

Schikaneder, Emanuel 1791. Wolfgang Amadeus Mozart Taikahuilu Kaksinäytöksinen Singspiel. Suomennos Martina Roos, Juha Silvo 2012.

Sibelius Akatemia. www2.siba.fi-verkkosivusto. Peruskäsitteitä. Ääni, aaltoliike <http://www2.siba.fi/intonaatio/index.php?id=47&la=fi> Luettu 1.11.2015

Teatteri & Tanssi + Sirkus lehti. 1/2013. Mitä on koreografia? Mikä on tanssia? <http://www.teatteritanssi.fi/4926-mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/> Luettu 10.10.2015

Torvinen, Juha & Mantere, Markus 2007. Oppimateriaali, Suomen Musiikkikasvattajien Liitto Johdatus musiikin filosofiaan ja estetiikkaan. <http://www.musicedu.fi/easydata/customers/musop/files/musiikinfilosofia/musiikki.pdf> luettu 09.10.2015.

Vainikka, Sakari & Kurkela Vesa 1998. Musiikin teoriaa webissä. Tampereen Yliopisto <http://www15.uta.fi/arkisto/mustut/mute/apusivut/sanasto.html> Luettu 30.9.2015

Vargas, Vincent 2015a. Wagneroperas.com. Biography. <http://www.wagneroperas.com/indexwagnerbiportal.html> Luettu 9.10.2015

Vargas, Vincent 2015b. Wagneroperas.com. Operas. <http://www.wagneroperas.com/indexwagneroperas.html> Luettu 9.10.2015

Williams, Simon 2012 Opera and modes of theatrical production. Teoksessa: Toim. Till, Nicholas 2012 The Cambridge Companion to Opera Studies. New York. Cambridge University Press. S.139-158.

Wilson, Robert 2013. Robert Wilsonin verkkosivusto. Einstein on the beach. <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach/> luettu 1.11.2015

Zarrilli, Phillip B. 2011. Acting (re)considered a theoretical and practical guide. Toinen painos. Ensikertaa julkaistu 1995. New York: Routledge

Suulliset ja julkaisemattomat lähteet

Humppila, Laura 2012 Produktiomuistiinpanot *Taikahuilu2012*.

Humppila Laura 2012 Tuntisuunnitelmat *Taikahuilu2012*

Humppila, Laura 2014 Toimintapartituuri *Reinintyttäret –kohtauksia Wagnerin ooperoista* 2015.

Humppila, Laura 2014 Ohjauspäiväkirja *Reinintyttäret –kohtauksia Wagnerin ooperoista* 2015.

Humppila, Laura *L'Orfeo* 2015 produktiомуistiinpanot.

Makkonen, Anne opinnäytetyön ohjauskeskustelu 2015

Mäkelä Soile 2015. Teatteri Metamorfoosin perustaja (TEM). Naamionäyttelemisen opintojakso Metropolia Ammattikorkeakoulussa syksyllä 2015.

Reija Wäreän kanssa työskennellyt laulaja, keskustelu 14.10.2015

Ruuttunen, Esa Haastattelu 8.6.2015

Saarensolan, Tuula haastattelu 20.5.2015

Saukkonen, Ville Haastattelu 5.6.2015

Solisti *L'Orfeo* keskustelu 2015

Taikahuilu2012:a esiintynyt Metropolia Ammattikorkeakoulun klassisen laulun opiskelija, sähköposti 9.9.2014.

Taikahuilu2012:a esiintynyt Metropolia Ammattikorkeakoulusta valmistunut klassinen laulaja ja tanssin yksityisoppilas. Kommentti 15.4.2015.

Wäre, Reija keskustelu 14.10.2015

Wäre Reija 2015. Koreografi. Viesti ja vastaukset kysymyksiin; Mikä on mielestäsi liikkeen rooli oopperassa? Onko roolilla eroa, kun olet koreografina tai ohjaajana? Voiko liikkeestä olla haittaa oopperassa? 18.10.2015

Liite 1 oopperoiden lyhyet esittelyt ja synopsikset

Taikahuilu Zauberflöte

Wolfgang Amadeus Mozartin (1756 – 1791), Itävaltalaisen klassismin ajan säveltäjän oopperoista kuuluisin, *Die Zauberflöte* eli *Taikahuilun* ensi-ilta oli 1791 Wienissä Mozartin itse johtamana (Leopold 2005, 145). Taikahuilun libreton kirjoitti Emanuel Schikaneder. Taikahuilun perussanoma on ihmisen kasvutarina ja valistuksen etsintä rakkauden polulla. (Lazarus 1990, 188)

Tarina seuraa Prinssi Taminon matkaa testien läpi, rakkautta kohti. Kolme naista pelastaa prinssin hirviöltä. Herättyään prinssi kohtaa Yön-kuningattarelle lintuja pyydystävän Papagenon, jolloin kolme naista palaa pyytämään prinssiä pelastamaan Yön-kuningattaren tyttären, prinsessa Paminan. Velho Sarastro on ryöstänyt prinsessan. Prinsessan kuva lumoo Taminon, ja hän päättää lähteä matkaan ja myös Papageno määrätään mukaan. Oppaakseen he saavat kolme poikaa ja lahjoiksi Tamino taikahuilun ja Papageno taidon kellopelin, joiden taika turvaa heidän matkansa Sarastron temppeliin. Kun kaksikko saapuu Sarastron temppeliin, selviää, ettei kaikki olekaan, miltä kuulostaa, ja Paminan ryöstöä ympäröivät syyt tulevat ilmi.

Temppelissä Tamino ja Papageno joutuvat testeihin, joiden kautta heidän rohkeutensa ja kypsyytensä tavoittaa todellinen rakkaus koetellaan. Vasta testien myötä, saavat Pamina ja Tamino toisensa. Taikahuilu auttaa paria selviytymään testeistä. Myös testeissä heikommin menestynyt linnustaja Papageno, kohtaa kellopelin avulla tarinan lopussa rakkaansa Papagenan. (Schikaneder, 1791.) Tarinassa raotetaan kummankin toistaan vastustavan johtajahahmon; Yön-kuningattaren ja Sarastron näkökulmaa. Paminan ja hänen äitinsä suhdetta avaa myös Yön-kuningattaren aaria, jossa äiti vannoo kieltävänsä tyttärensä, jollei tämä tapa Sarastroa. (Schikaneder, 1791.)

Reininkulta Das Rheingold

Wilhelm Richard Wagner (1813 - 1883) oli saksalainen säveltäjä, musiikkiteoreetikko ja kapellimestari, joka myös kirjoitti itse teostensa Libretot. *Reininkulta, Das Rheingold*, on Wagnerin kirjoittama, Neljästä oopperasta koostuvan *Niebelungin sormus* -sarjan (1869) ensimmäinen osa. (Vargas, 2015a.) *Reininkullan* ensimmäisessä kohtauksessa Reinintytöt Wellgunde, Woglinde ja Fossilde suojelevat isänsä käskystä reininkultaa,

aarretta, jonka vain rakkauden kieltävä, voisi ryöstää ja saavuttaa samalla äärettömän voiman. Leikkisien Reinintyttärien luokse saapuu Alberich niebellung – kääpiö, joka ihastuu neitoihin. Neidot leikittelevät juron Alberichin kanssa ja naiveina myös paljastavat tälle, kuinka reininkullan voi viedä. Ihastukseensa turhautunut ja suuttunut Alberich kiroaa rakkauden, ja jättää Reinintyttäret pimeyteen. Alberich orjuuttaa kullasta taotun valtasormuksen voimalla kansaansa ja kerää lisää rikkauksia. Hän kuitenkin joutuu luopumaan sormuksestaan, Ylijumala Wotanin viedessä sen häneltä. Ylijumala on leikillään luvannut vaimonsa siskon, nuoruuden jumalatar Freijan jättiläisille palkkioksi heidän jumalille rakentamastaan Walhalla linnoituksesta. Jättiläiset suostuvat vaihtamaan ihastuttavan neidon vain voimasormukseen, jolloin Wotanin on vietävä se Alberichilta. (Vargas, 2015b.)

Alberichin Kirous

Aaria, jossa Alberich kiroaa sormuksensa niin, että ennen kuin se on taas hänen kädesään, on se oleva kuolemaksi kantajalleen. Maan jumalatar Erda varoittaa Wotania pitämästä sormusta itse, jolloin Wotan luovuttaa sen jättiläisille. Jättiläisveljistä toinen kuolee heidän taistellessaan sormuksesta. Oopperan lopussa Wotan laulaa ylistysaarian Jumalten uudelle kodille Walhallalle. Reinintyttäret jäävät suremaan kadotettua aarretta. Kullan Reinintyttäret saavat takaisin vasta koko oopperasarjan loppuksi, kun jumalten aika päättyy. (Vargas, 2015b.)

Lohengrin (1850) -oopperan aaria "Elsan uni"

Kohtaus, jossa Elsa, kuninkaan tytär on syytettynä veljensä murhasta. Hän kertoo unestaan, jossa on nähnyt Lohengrinin, ritarin, joka tulisi puolustamaan häntä. Oopperassa sankari saapuukin ja päihittää Elsan syyttäjän. (Vargas, 2015a.)

Walkyyria (1876)

Niebellungin sormus -ooppera sarjan toinen osa, joka kertoo tiivistetysti sormuksen vaiheista ja sen tuomasta tuhosta seuraavassa sukupolvessa. Wotan on kasvattanut kaksoiset Sieglinden ja Siegmundin, jotka joutuvat eroon nuorina. Myöhemmin he kohtaavat ja heidän välilleen syttyy rakkaus. "Du bist der Ienz" –aaria on Sieglinden kohtaus, jossa sisarukset tunnistavat toisensa ja rakkaus syttyy. Oopperan loppupuolella Siegmund kuolee, ja häntä luvatta suojellut Wotanin lempitytär, valkyyria Brünnhilde, kertoo Sieglindelle tämän kantavan kohdussaan suurta sankaria Siegfriediä. Rangaistukseksi tottelemattomuudesta Wotan nukuttaa Brünnhilden, ja syyttää hänen ympärilleen tulikehän,

jonka vain urhein sankari voi läpäistä. Niebellungin sormus –tarun seuraavan osan nimi onkin Siegfried. (Vargas, 2015b.)

L'Orfeo Claudio Monteverdi (1567–1643)

Vuonna 1607 Mantovan hovissa ensiesityksensä saanut *L'Orfeo* (*L'Orfeo, favola in musica*) on prologista ja viidestä näytöksestä koostuva barokkiooppera. Se on myös ensimmäisiä ”suureksi oopperaksi” laskettavia musiikkiteoksia. Oopperan libreton kirjoitti Alessandro Striggio, Mukaillen antiikin myyttiä Orfeuksesta ja hänen puolisostaan Euryfikestä. Tarinassa Orfeus lähtee kuolemaa uhaten hakemaan rakastettuaan manalasta takaisin. Orfeus hurmaa laulu- ja soittotaidollaan Manalan hallitsijaparin puolelleen ja saa rakkaansa takaisin sillä ehdolla, että ei matkalla takaisin katso kertaakaan taakseen. Epäily kuitenkin täyttää rakastuneen Orfeuksen sydämen ja hän kääntyy kadottaen rakkaansa lopullisesti. Teoksessa soivat barokkisoittimet. Joukosta löytyy viulu, nokkahuilu, viola da gamba, bassoluuttu (teorbi) sekä lirone (bassoksi laskettava, cellon tapaan soittettava 9-16 kielinen jousisoitin). (Lumen Learning 2014; Metropolia 2015 *L'Orfeon* teosesittely.)

Liite 2 Teemahaastatteluiden kysymykset

Mikä on taustasi oopperassa?

Liikkeellinen taustasi?

Minkälaista mielestäsi on näyttelijäntyö oopperassa?

Miten kehollisuus näkyy oopperasolistin/ohjaajan työssä?

Mikä on mielestäsi liikkeen rooli oopperassa? Onko liikkeellisestä lähestymisestä oopperan tekemiseen kokemuksesi mukaan haittaa vai hyötyä?

Minkälaisia erilaisia ohjaustilanne/harjoituskausi kokemuksia sinulla on oopperasta?

Mitä muuta haluaisit sanoa?

Liite 3 Tuntisuunnitelmaesimerkki Taikahuilu2012

Tuntisuunnitelmat viikko 36 (aloitus)

Ma

10 -11 Tapaaminen (15 henk).

- -tutustuminen 30min:
- Jalkahieronta 5min. + info siitä
- -Onko Ok jos kuvaan harjoituksia? n
- Tasapainolauta + kertoo itsestään kierros saa ottaa tukea kaverista
- Uudelleen ilman tasapainolautaa tehden liikkeitä: kuka on, mikä hahmo, mitä on liikkunut aikaisemmin)+Mieti jokin eläin (mitä joku on sanonut sinusta – kerro +tee)

- 20min:Yleistä tietoa: tullaan tekemään liikettä. Hahmot hahmottuvat tätä kautta. Lauletaan liikkuesssa. Harjoitukset tulee olemaan erilaisia.
- viimeiset 10 min. – kalaparvi!

11:15-13:15 Ladyt

- Yön qt paminat kolmet naiset (korot + tuolit + puukko) –normaalisti saatetaan tehdä jotai enemmän teistä lähtöistä mutta nyt tedään näin pain.
- lämmittely musaa kävelytyylejä salissa+ yhteisötanssi = liikettä ringissä, jokainen saa vaikuttaa liikekieltä mun perässä (dreamgirls + venyttelyt)
- salissa kävelyitä (valitse yksi jäsen, joka johdattaa liikettä) (pitkäkaula, löysä, rento, kireä, kiireinen, rakastunut, innostunut, oma hahmo eläimenä)
- kaatuilut (turvalliset)
- laulukävelyitä – adele (suoraan) (liiku eteenpäin+pysähdy+osoita laulu kohteelle+ ympäri ja kävely)
- Jäähdyttely
- • ensikerraksi mieti jokin arkiliike ja siihen liittyvä ajatus
-

15:20-17:20 Paptam

- Paptam + (tervehdykset, huilu, kellopeleli, kännykamera, pelikonsoli) (5)
- lämmittelyt musaa kävellään salissa eri tyyleillä musaan siitä yhteisötanssiin, omaa liikettä ringissä liikekieltä mun perässä (pari + venyttelyt)
- tervehdys kävelyt (kiire, rento,
- salinpoikkikävelyt
- laulukävelyitä – adele (suoraan) (liiku eteenpäin+pysähdy+osoita laulu kohteelle+ ympäri ja kävely)
- • ensikerraksi mieti jokin arkiliike ja siihen liittyvä ajatus
-

Ke 5.9

9:20-11:20 paptam

Pap 1Tam (3)

- lämmittelyt musaa + omaa liikettä ringissä (hiphop, salsa)
- liikekieltä mun perässä (pari biisiä + venyttelyt)

- se arkiliike (tai valitse nyt) ota se ja tee sitä. Toista-miten veisit isommaksi? Hidas nopea.+laulu +arki-liike
- salissa kävelyitä ja se arkiliike (valitse yksi jäsen, joka johdattaa liikettä) (pitkäkaula, löysä, rento, kireä, kiireinen, rakastunut, innostunut, oma hahmo eläimenä)
- laulukävelyitä – adele (suoraan) (liiku eteenpäin+pysähdy) (osoita laulu kohteelle) (ympäri ja kävely)
- Ensikerraksi Tarkkaile nuorisoa. Erilaisia liikkumistyylejä nuorilla

To 6.9

10:00-12:00 Kolmoset

- lämmittelyt musaa (dupstep?+ reggae + reggaeton) yhteisötanssi + venyttely
- Parin kanssa lauluharkka
- Ääniviesti + Musalla
- liikekieltä mun perässä (cat daddy naistyyli + miestyyli, + popping (+laulu) + wawes)
- salissa kävelyitä (valitse yksi jäsen, joka johdattaa liikettä) (pitkäkaula, löysä, rento, kireä, kiireinen, rakastunut, innostunut, oma hahmo eläimenä)
- Kontaktijuttuja

12:15 – 14:15 Ladyt

- Yön qt paminat kolmet naiset (korot + tuolit + puukko)
- lämmittely musaa kävelytyylejä salissa+ yhteisötanssi + venyttelyt = liikettä ringissä, jokainen saa vaikuttaa
- liikekieltä mun perässä (dreamgirls, nykäri, yöng)
- Katso näe toimi!! Le coq
- kaatuilut (turvalliset)
- Lauluviestit musiikilla + keskustelu aiheesta
- se arkiliike (tai valitse nyt) ota se ja tee sitä. Toista-miten veisit isommaksi? Hidas nopea.+laulu+arkiliike
- salissa kävelyitä + arkiliike ja ajatus (valitse yksi jäsen, joka johdattaa liikettä) (pitkäkaula, löysä, rento, kireä, kiireinen, rakastunut, innostunut, oma hahmo eläimenä)
- Ensikerralle tarkkaile liikettä kaupungilla + kokeile ajatella eri tilanteita liikkeen kannalta

To 16-18 (EXTRA) tuuli yöng, pihla, jessica?

- lämmittely musaa kävelytyylejä salissa+ yhteisötanssi = liikettä ringissä, jokainen saa vaikuttaa
- liikekieltä mun perässä (dreamgirls, nykäri, poppingjuttua + venyttelyt)
- se arkiliike (tai valitse nyt) ota se ja tee sitä. Toista-miten veisit isommaksi? Hidas nopea.+laulu+arkiliike
- salissa kävelyitä + arkiliike ja ajatus (valitse yksi jäsen, joka johdattaa liikettä) (pitkäkaula, löysä, rento, kireä, kiireinen, rakastunut, innostunut, oma hahmo eläimenä)
- laulukävelyitä (sama kuin ylhäällä=– adele (suoraan) (liiku eteenpäin+pysähdy+osoita laulu kohteelle+ ympäri ja kävely)
- Jäähdyttely
- Ensikerralle tarkkaile liikettä kaupungilla + kokeile ajatella eri tilanteita liikkeen kannalta. Minkälainen on arjen koreografia lyhyesti.

pe 7.9

9-11 Kolmoset

- lämmittely musaa kävelytyylejä salissa+ yhteisötanssi = liikettä ringissä, jokainen saa vaikuttaa
- liikekieltä mun perässä (poppingjuttua + venyttelyt)

- se arkiliike (tai valitse nyt) ota se ja tee sitä. Toista-miten voisit isommaksi? Hidas nopea.+laulu+arkiliike
- salissa kävelyitä + arkiliike ja ajatus (valitse yksi jäsen, joka johdattaa liikettä) (pitkäkaula, löysä, rento, kireä, kiireinen, rakastunut, innostunut, oma hahmo eläimenä)
- laulukävelyitä (sama kuin ylhäällä— adele (suoraan) (liiku eteenpäin+pysähdy+osoita laulu kohteelle+ ympäri ja kävely)
- Jäähdyttely
- Ensikerralle tarkkaile liikettä kaupungilla + kokeile ajatella eri tilanteita liikkeen kannalta. Minkälainen on arjen koreografia lyhyesti. 11-12 extra aika

Liite 4 Viitattut haastattelut, keskustelut ja sähköpostikeskustelut sekä ohjaajan päiväkirjat

1. Haastattelu sopraano Tuula Saarensola 2015
2. Haastattelu ohjaaja Ville Saukkonen 2015
3. Haastattelu baritoni Esa Ruuttunen 2015
4. Keskustelut Taikahuilu2012, Reinintyttäret, L´Orfeo produksioissa olleiden henkilöiden kanssa.
5. Keskustelu liikkeen ja tanssin yksityisoppilaani, klassisen laulajan, kanssa 5.2015.
6. Keskustelut Opinnäytetyön ohjaajan, Anne Makkosen kanssa 2015
7. Keskustelu koreografi Reija Wäreem kanssa 2015
8. Keskustelu Reija Wäreem kanssa työskennelleen solistin kanssa 2015
9. Produktiomuistiinpanot ja ohjaussuunnitelmat Taikahuilu2012 2012, Reinintyttäret –kohtauksia Wagnerin oopperoista 2015, L´Orfeo 2015 - produksioista.
10. Taikahuilu2012:ssa esiintyneen solistin sähköposti vaihto-opinnoistaan 2014
11. Reija Wäreem viesti ja vastaukset kysymyksiin; Mikä on mielestäsi liikkeen rooli oopperassa? Onko roolilla eroa, kun olet koreografina tai ohjaajana? Voiko liikkeestä olla haittaa oopperassa? 10.2015
12. Soile Mäkelä naamionäyttelemisen kurssi Metropolissa syksyllä 2015 ja Scaramoushe sanaton ooppera naamioille.

Liite 5 Labanin Liikeanalyysi: Liikkeen laatu (effort) tekijät

Asetelma (Adrian 2002, 75) lainattu Tanja Elorannan 2011 (Eloranta 2011) suomentamana hänen opinnäytetyössään Teatterikorkeakoulun tanssin ja pedagogiikan laitokselle.

EFORTTI

TEKIJÄT: voima / tila / aika / virtaus

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

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

STATET: kahden eforttitekijän yhdensuuruinen yhdistelmä

- Voima + Virtaus = *Dream State*: kevyt/vapaa, voimakas/vapaa, kevyt/sidottu, voimakas/sidottu
- Tila + Aika = *Awake State*: epäsuora/pitkittävä, suora/pitkittävä, epäsuora/pikainen,

suora/pikainen

- Aika + Voima = *Rhythm State*: pitkittävä/kevyt, pitkittävä/voimakas, pikainen/kevyt,

pikainen/voimakas

- Tila + Virtaus = *Remote State*: epäsuora/vapaa, epäsuora/sidottu, suora/vapaa, suora/sidottu

- Aika + Virtaus = *Mobile State*: pikainen/vapaa, pikainen/sidottu, pitkittävä/vapaa,

pitkittävä/sidottu

- Voima + Tila = *Stabile State*: voimakas/suora, voimakas/epäsuora, kevyt/suora, kevyt/epäsuora

DRIVET: kolmen eforttitekijän yhdensuuruinen yhdistelmä

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

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

TRANSFORMAATIO DRIVET:

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

Liite 6 oopperaproduktion vaiheita 2010-luvulla

1. Työryhmän rekrytointi, tuotanto ja alkutapaamiset
2. Tuotannossa tutustutaan librettoon (vrt. Käsikirjoitus) ja Partituuriin (nuotit)
3. Musiikkiharjoitukset solistit, kuoro ja orkesteri erikseen.
4. Tarvittavat muut valmistavat harjoitukset (esim. liike)
5. Sitzprobe (Läpilaulu), orkesteri, kuoro ja solistit soittavat ja laulavat yhdessä koko partituurin kapellimestarin johdolla
6. Leseprobe (Lukuharjoitus) Libreton läpiluku.
7. Näyttämöharjoitukset korrepetiittorin (harjoituspianisti) kanssa solistit ja ohjaaja
8. Näyttämöharjoitukset korrepetiittorin kanssa solistit, tanssijat, kuoro, ohjaaja ja koreografi
9. Näyttämöharjoitukset kaikkien esiintyjien, orkesterin ja kapellimestarin kanssa
10. Läpimenot
11. Pääharjoitukset 2kpl, ei muutoksia enää
12. Kenraaliharjoitus
13. Esitykset

(Humppila, Produktioiden Havaintomuistiinpanojen ja kirjallisuuden vertailu, 2015)

Liite 7 Lecoqin energiatasot

Soile Mäkelän opetusta (2014) mukaillen tiiviisti seuraavat:

Taso 0, jossa energiaa ei ole. Tila on yhtä kuin ruumis, joka on täysin liikkumaton.

Taso 1 on äärimmäistä väsymystä, tai humalatilaa kuvaavaa energian taso. Keho on velto ja puhuminen ja liikkuminen ovat todella suuren työn takana.

Taso 2 on rento ”rannalla olon” energiataso. Perustila, jossa kaikki on ”oukay”. Liikkuminen on levollista ja suunnatonta.

Taso 3 on neutraali tai ”ekonominen” taso. Energiaa on juuri sopiva määrä tekemiseen nähden ja kaikella tekemisellä on suunta. Liikkumista on juuri tarvittava määrä asioiden suorittamiseen. Liikkuja on läsnäoleva ja tietoinen ympäristöstään, mutta se ei vaikuta tekemiseen.

Taso 4 on tietoinen, tai kiinnostuneisuuden taso, jossa katselee ja näkee ja kokeilee. Tietoisuus ja läsnäolo ovat kuin lapsella. Soile Mäkelän (Naamioteatterikurssi 2014) mukaan taso 4 on esityksessä ja erityisesti naamion kanssa työskenneltäessä vähimmäinen energian taso.

Taso 5 on jännityksen, tai päätöksen teon taso. Tila, jossa keho herää vastaanottamaan tietoa, ja tekee päätöksen tehdä asialle, jotain. Kehon reaktio asioihin ja silmien välinen jännitys. Taso 6 on toiminnan taso, tai intohimon taso, jossa jännitys siirtyy kehon ulkopuolelle luoden täyttä toimintaa. Tila on vaikeasti kontrolloitavissa. Se on taso, jossa ”huoneessa on pommi” ja sitä kutsutaan myös oopperan tasoksi.

7 on pelkän jännityksen energian taso, tai ”traaginen” taso, johon siirytään, kun energia ”menee yli” ja liikkuminen on mahdotonta. Tila juuri ennen takaisin 0 tilaan palaamista. Sitä kuvaa liikkumattomuus ja hengittämättömyys.

Jokainen energian taso seuraa ja täydentää toinen toistaan.

(Martin 2004, xi, 59–62.)