

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Teatteri-ilmaisun ohjaajien suuntautumisvaihtoehto

2010

Sofia Molin

# SUKELLUS TUNTEMATTOMAAN - La Canterina -oopperan ohjaus



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide | Teatteri

2010 | 25

Marja Kangas

Sofia Molin

## SUKELLUS TUNTEMATTOMAAN - La Canterina - oopperan ohjaus

Kirjallisessa opinnäytetyössäni käsittelen debyyttiäni oopperan ohjaajana ja ensikertalaisuuden tuomia ongelmia ja etuja. Pohdin kielimuurin tuomia mahdollisuuksia ja ongelmia esityksen teossa. Haluan myös havainnollistaa pelkojani, ennakkoluulojani ja tietämättömyyttäni oopperan ohjauksen suhteen, auktoriteetin puuttumisen tuomia konflikteja työryhmässä ja ehdottaa niin ohjaus- kuin näyttelijäntyön menetelmiä siihen, miten niin ohjaaja kuin työryhmäkin selviävät työprosessista ehjänä ensi-iltaan asti. Haluan myös tuoda esille ajatuksiani siitä, miksi ooppera on taidemuotona erityinen ja arvokas. Toivon että opinnäytetyöstäni on hyötyä, ja että se antaisi ajatuksia oopperan mahdollisuuksista ja siitä, miltä ooppera voi näyttää resurssien ollessa rajalliset.

ASIASANAT:

(Ooppera, oopperat, teatteriohjaus, klassinen musiikki, näyttelemine, musiikkiteatteri, auktoriteetti)

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Teatteri

2010 | 25

Marja Kangas

Sofia Molin

## Directing the opera La Canterina – a dive into the unknown

In my thesis I reflect on my debut as a director of opera, and on the pros and cons when directing opera for the first time. I take a look on the possibilities and problems foreign language can assign while rehearsing the play. I also want to demonstrate my fears, my prejudice and my ignorance towards directing opera, the conflicts that can arouse in the group when lack of authority occurs, and suggest methods for acting and directing so that director and crew can stay sane all the way to the opening night. I also want to provide an explanation on why I think that opera is special and valuable as a form of Arts. I hope that my thesis can be found useful, and that it will arouse thoughts about the potential of opera, and about the way opera can look when material resources are scarce.

### KEYWORDS:

(Opera, operas, directing in theatre, classical music, acting in music theatre, music theatre, authority)

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>2 ONGELMAT OPPERAN OHJAUKSESSA - JA MITEN SELVITÄ NIISTÄ</b>	<b>2</b>
2.1 Musiikinteorian ja -kielen suuri ja tuntematon tanner	3
2.2 Ohjaajan auktoriteetin näennäinen puute	5
2.3 Esityskielen ymmärtämisvaikeudet	6
2.4 Puute rahasta ja resursseista	8
<b>3 OHJEENI ENSIKERTALAISELLE</b>	<b>9</b>
3.1 Kohtausten toiminnallistaminen ja taistelu sen edestä	12
3.2 Ensikosketus teokseen ja sen tärkeys	12
3.3 Näyttelijäntyön harjoitteet ja niiden tarpeettomuus	14
3.4 Vieras kieli apuna ilmaisussa	16
3.5 Tasapainon säilyttäminen musiikin ja teatterin välillä	17
3.3.1 Musiikin merkitys oopperanäyttämöllä	17
3.3.2 Näyttämötoiminnan osuus oopperaa tehdessä	19
<b>4 LOPUKSI</b>	<b>22</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>25</b>

# 1 JOHDANTO

Ooppera? Joukkokohtauksia, aarioita, lihavia sopraanoja, traagisia lempiväisiä, näyttäviä pukuja ja tähtitieteellisen kalliita tuotantoja. Nämä ovat ehkä ensimmäiset mielikuvat, joita sana 'ooppera' tuo mieleen, mutta ooppera, erityisesti nykyooppera voi olla myös jotain aivan muuta. (Tuomivaara, Teatterikeskuksen internetsivusto 2010.)

Nämä assosiaatiot olisivat minullakin päällimmäisenä mielessä jos minua pyydetäisiin sanomaan mieleen ensimmäiseksi ilmestyneitä kuvia aiheesta "ooppera". Mieleeni pulpahtaa kuva duetosta, eli kaksinlaulusta, jossa laulajat puskevat kasvoneleiden avulla esiin omaa tunnetilaansa, esim. kaipuuta, ja pelkästään näennäisesti suuntaavat huomionsa tai kiinnostuksensa vastaanäyttelijäänsä. Mieleeni on myös syöpynyt kuvia jäykistä tai miltei liikkumattomista esiintyjistä, jotka reagoivat näyttämöllä tapahtuviin asioihin liian myöhään, aikaisin tai laimeasti. Mutta mitä muuta ooppera voi olla kuin tahatonta komiikkaa? Tätä tutkin käytännössä ohjatessani ensimmäistä kertaa oopperaa.

Taiteellinen opinnäytetyöni oli Joseph Haydnin säveltämän La Canterina -pienoisoopperan ohjaus Turun konservatorion Sigyn-salin lavalle. La Canterina (engl. The Songstress tai The Diva, suom. Laulajatar) on tyyliltään opera buffa, eli koominen ooppera, joka on sävelletty neljälle laulajalle. Suomessa La Canterinaa ei ole tietääkseni laulettu yleisölle ainuttakaan kertaa kokonaisuudessaan.

Turun La Canterinan ensi-ilta oli 18.3.2010, ja sen lisäksi se esitettiin kaksi kertaa sitä seuraavana päivänä. Työryhmään kuuluivat laulajat, pianisti, valosuunnittelija, ja minä ohjaajana. Laulaja-näyttelijöinä toimivat Turun Taideakatemiaan musiikin koulutusohjelmasta keväällä 2010 valmistuvat laulopedagogiopiskelijat Sanna Kola ja Katariina Virtanen, samassa koulutusohjelmassa kolmannella vuosikurssilla opiskeleva Talvi-Maaria Turunen sekä Taideakatemiaan ulkopuolinen laulunopiskelija Ilmari Pirttilä. Muusikkona toimi Maija Marjokorpi, joka säesti laulajia flyygelillä ja cembalolla, pianon edeltäjiin kuuluvalla kosketinsoittimella. La Canterinan valokuvaajana toimi Turun Taideakatemiaan valokuvauksen suuntautumismvaihtoehdon opiskelija Eeva Hänninen, jonka kuvia käytimme ohjelmalehtisessä ja julisteessa.



KUVA 1. Gasparina KUVA 2. Don Pelagio KUVA 3. Apollonia

La Canterinan juoni on puhdasta kolmiodraamaa: sopraanolaulajatar Gasparina (Katariina Virtanen kuvassa 1), on asettunut asumaan laulunopettajansa maestro Don Pelagion (Ilmari Pirttilä kuvassa 2) asuntoon yhdessä valeäitinsä Apollonian (Talvi-Maaria Turunen kuvassa 3) kanssa. Gasparina käyttää häikäilemättömästi hyväkseen maestroa ja rikasta naapurinpoikaa Don Ettorea (Sanna Kola). Molemmat miehet ovat nimittäin tulisesti rakastuneita Gasparinaan, ja jotta Gasparina saisi haluamansa, hän luo illuusion rakkauden vastakaiusta. Gasparinan kaksinaamaisuus kuitenkin paljastuu, mutta hän pääsee kiipeleistä ja kerää kaikkien sympatian huijattuaan miehet uskomaan kovaan onneensa ja tilanteen toivottomuuteen. Näin Gasparina saa pitää ihailijansa sekä heidän rahallisen tukensa, ja saa miehet lopulta syömään naisten käsistä. Meidän versiossamme La Canterinasta naapurinpoikaa Don Ettorea näyttelee naispuolinen laulaja niin kutsutussa housuroolissa, eli miehen roolissa, jonka esittää nainen. Don Pelagion palveluspojan pieni ja mykkä rooli muunnettiin ohjauksessani Don Ettoren hahmoksi.

La Canterinan esityskielenä oli italia. Opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa yritän vastata kysymyksiin, jotka ovat olleet minulle tärkeitä ohjaustyössä. Miten tehdä näyttämön tapahtumista ymmärrettäviä vaikka kieli on vieras yleisölle ja laulajille? Miten musiikin ja näyttämöllisen toiminnan työstämiseen löytyy tasapaino? Miten saan teokseen kosketuspintaa ennen harjoituksia ja miten saan ohjattua teoksen haluamaani muotoon kun aikaa harjoitukseen on vähän? Miten voin ohjaajana käyttää hyväkseni sitä aikaa, joka on varattu musiikin harjoittamiseen? Miten voin valmistautua ohjaamaan harjoituksissa selkeästi ja tehokkaasti? Haluan esittää ajatuksiani oopperan vaikutuksesta kuulijaan. Tuon myös esille mitä käytännön työtä minä ohjaajana tein La Canterina -esityksen eteen, mitä ongelmia kohtasin ja miten selvisin niistä ehjänä ensi-iltaan.

## 2 ONGELMAT OPPERAN OHJAUKSESSA - JA MITEN SELVITÄ NIISTÄ

### 2.1 Musiikinteorian ja -kielen suuri ja tuntematon tanner

Sana ooppera tulee latinankielestä, jossa se tarkoittaa sanan työ (opus) monikkoa. Yleisesti sanotaan, että eurooppalainen ooppera on näyttämötaidemuoto, jossa yhdistyvät musiikki ja näytelmä, mutta jossa pääosassa ovat kuitenkin laulajat. Oopperan librettoa eli näytelmätekstiä lauletaan tavallisesti kahdella laulutyylillä. Ensimmäinen laulutyyleistä on puhemainen laulu eli resitatiivi, jonka aikana näytelmän juoni kulkee eteenpäin. Resitatiivien välissä on joko yksinlauluja kuten aarioita, kaksinlauluja eli duettoja, tai kuorokohtauksia, joissa aika niinkään pysähtyy. Lisäksi on vielä instrumentaalisia orkesterin esittämiä alku-, väli- ja loppusoittoja.

Minä en hallinut alussa oopperassa käytettävää asiakieltä. Se ei kuitenkaan ollut pulma. Oopperatermistöön voi helposti ja vaivattomasti tutustua työryhmän avulla ja esimerkiksi Suomen Kansallisoopperan internetsivustoilta löytyy oiva – joskin lyhyt – lista oopperassa vastaantulevista sanoista (Oopperan ABC). Aitona pulmanani oli se, että ooppera näyttämöllisenä tyyllilajina on mielestäni niin erikoinen itsessään. Minun oli pakko omaksua sen esittämisen traditiot, jotta pystyin niillä myöhemmin leikkimään. Usein tämä voi tapahtua vain käytännön harjoituksen kautta, mutta oopperan ohjauksen tutustumiseen on muitakin keinoja kuin ohjaus käytännössä.

Miten siis oopperaan tyyllilajina voi tutustua? Ooppera ei kuulunut hallitsemini esittämisen tapoihin La Canterinan ohjauksen tullessa ajankohtaiseksi. En osaa edelleenkään lukea nuotteja ja olen suhteellisen tietämätön klassisen musiikin esittämisen traditioista. En ole ollut vakituinen oopperassa kävijä, enkä oopperaäänitteiden suurkuluttaja. Uskon, että klassisen laulun opiskelusta on ollut minulle jotakin hyötyä oopperan ohjaamisessa. Klassisen laulun opiskelu on tutustuttanut minut siihen fyysiseen rasitukseen mitä klassisen musiikin laulajat joutuvat kestäämään kokoillan kestävässä produktioissa. Laulun opiskelu on harjoittanut sävelkorvaani siihen asteeseen, että pärjään ilman nuotteja. Koska olin kyvytön lukemaan nuotteja, minun oli pakko syövyttää laulut ja aariat mieleeni, jotta ne automaation tavoin soisivat päässä ohjaussuunnitelmaa tehdessäni.

Ennen ohjausprosessia kypsytin itseäni klassisen musiikin maailmaa varten kuuntelemalla paljon klassista musiikkia, erityisesti oopperaa. Tämän kautta sain tuntumaa siihen, oliko ohjattavaksi tilattu ooppera aikalaistensa kuuloinen, jotain tyyliä tai sävellysmuotia parodioiva tai kenties yhden aarian nojaan sävelletty teos. Lisää apua klassisen musiikin kypsyttelyyn sain kun ohjasin oopperamusiiikin helmiä pienimuotoisena harjoitustyönä. Kyse oli Åbolands Kammarkörenin OPERA! -projektista keväällä 2009. Tämän konsertin ohjaaminen pehmitti paljolti ”sukellusta” oopperan tuntemattomaan maailmaan.

Jos oopperamaailmaan tutustuminen tuntuu vastenmieliseltä, vaaralliselta tai uuvuttavalta puuhalta, on olemassa muitakin keinoja. Omien tai muiden oopperasanaan liittyvien assosiaatioisen ja stereotyyppien käyttäminen voi olla hedelmällistä esimerkiksi ohjaussuunnitelmaa tehdessä. Seuraavan listan kirjoitin työpäiväkirjaani 18.5.2009, kun mietin mitä negatiivisia mielikuvia sana ooppera herätti minussa ja muissa:

Kökköjä esiintyjä, laiskoja liikkumaan, itsepäisiä, itserakkaita sävelten ahmijoita, kuuluisuuden herkuttelijoita, melodisia itsetyydyttäjiä. Tyhjiä katseita, myöhästyneitä tai ennakoituja reaktioita, ylinnäyttelemistä, patsastelua, mukamas-hauskoja hahmoja, mukamas-rakastuneita hahmoja, ylitiötraagisia, kyynelistöistä ylpeitä laulajattaria, gigantisia bassoja, hikeä, valuvaa meikkiä, raskasta hajuvettä, rikkaiden omahyväisyyttä joka peilautuu miljoonalavasteisiin.

Oopperaan liittyvien stereotyyppien havainnoillistaminen auttoi minua konkretisoimaan sen, mitä tietoisesti en halua ohjata näyttämölle. Havainnoillistaminen konkretisoi myös sen, mikä mielestäni oli hauskaa ja karrikoinnin jälkeen käyttökelpoista näyttämölle. En pyrkinyt stereotyyppien havainnoillistamisen kautta löytämään keinoja niiden vahvistamiselle. En myöskään halunnut välittää yleisölle mielikuvaa siitä, että stereotyyppisiä sukupuolirooleja tulisi yhteiskunnassa ylläpitää. Stereotyyppien karrikoinnin kautta on helpompi kritisoida oopperan sukupuolirooleja, ja lopulta näyttämöllä - jos vain teksti sen sallii - murtaa ne, kuten La Canterinassa tehtiin.

En halua että musiikki on ensimmäisellä sijalla ja täten teksti ja tapahtumat toisella. En halua nähdä laulajan oman äänen ihailua. Haluan että laulaja laulaa selvästi kontaktissa johonkin, laulu on joko dialogi laulajien välissä tai monologi yleisölle. Haluan että myös muu kuin tavanomainen oopperayleisö ymmärtää mistä on kyse. En halua että näyttämöllä toimiminen ja laulu olisivat kaksi erillistä asiaa.

Entä miten ottaa huomioon nämä karrikointiin kelpaavat oopperan ominaisuudet ohjauksessa, miten ohjata ne näyttämölle? Ja mikä sitten oopperan ohjauksessa on niin toisenlaista kuin tavallisen näytelmän ohjauksessa?



Minulle oli ennen La Canterinan ohjausta täysin uutta ohjata näyttämölle musiikkipohjaista toimintaa. Näyttämötoiminnan linkittäminen musiikin tuomiin impulsseihin oli minulle haastavaa. Samoin koin haastavaksi samanaikaistaa toimintoja musiikin painotuksiin perustuen. Halusin, että musiikin ja teatterin välisessä valtataistelussa syntyisi tasapaino niin, että näyttämöllä tapahtuisi konkreettisesti yhtä paljon kuin musiikissakin. Ennen ohjausprosessin alkua koin erityisen ongelmalliseksi oopperamme instrumentaaliosuudet, jotka pianisti soittaa joko pianolla tai cembalolla. Nämä instrumentaaliosuudet olivat joko musiikillisia esittelyjaksoja, alkusoittoja, tai loppusoittoja. Näiden aikana laulajien tulisi alkuperäisen käsikirjoituksen näyttämöohjeiden mukaan olla lavalla vaikka heillä ei ole laulettava eikä käsikirjoituksesta ilmi tulevaa järkevää toimintaa. Suunniitteluvaiheessa muodostuivat yhtä oudoiksi aariat, eli yksittäisen laulajan yksinpuhelut. Aarioiden aikana mikä tahansa toiminta keskeytyi tai ajallisesti venyi vastoin tapahtumien loogisuutta.

Amerikkalainen oopperaohjaaja H. Wesley Balk toteaa *The Complete Singer-Actor* -kirjassaan, että vaikkakin välisoittojen runsaus ja aarian ajallinen epäloogisuus useimmiten luovat oopperan esittämiseen ongelmia, nämä ongelmalliset seikat sisältävät oleellisia vastauksia ja potentiaalisia ratkaisuja ohjaajalle kun hän luo mm. jännitettä oopperaansa (Balk, 1983, 9). Nimenomaan se, mikä tuntuu absurdilta tai vaikealta ymmärtää, on se tärkein aines oopperan tyyliässä näyttämöluomuksessa. Täten siis aarian absurdi tapa pysäyttää toiminta näyttämöllä ja kummallisen pitkät välisoitot ovat tärkeimmät inspiraationlähteet ohjauksessa. Ne toimivat kuin sävellyksen lukuoppina ja kurkistuksena esimerkiksi roolihahmojen sielunmaisemaan, päämääriin ja alatekstiin. Alatekstillä tarkoitan tässä tapauksessa roolin piilossa olevaa päämäärää tai halua, joka ei suoranaisesti tule tekstistä ilmi. Suurimmaksi haasteekseni tuli joko poistaa tai perustella epäloogisuudet, joita toiminnan pysäyttävät aariat tai loputtomat instrumentaaliosuudet synnyttivät.

## 2.2 Ohjaajan auktoriteetin näennäinen puute

Tiistaina 8.9.2009 vuosikurssillani oli opinnäytetyöseminaari. Tällöin La Canterinan harjoitukset eivät vielä olleet alkaneet. Seminaarissa tehtiin kirjoitusarjoitus, jonka ajatuksena oli kirjoittaa ilman hengähdystaukoa ajatuksenvirtaa aiheesta ”aion kirjoittaa”. Seuraava sitaatti on satoa siitä alitajunnan ajatuksenvirrasta, jota kirjoitin sillä tunnilla:

Aion kirjoittaa vaikka vatsassa kutittaa, kumpuaa laulullisia hirnahduksia, altojen hampaidenkilinää, laseja räjäyttäviä nuotteja, kirkaisuja, naurunpyrähdyksiä. Oi voi tätä elämänmenoa, mihin soppaan olen itseni keittänyt, hämmentäjinä nuo laulajanoidat, nuo oopperan hirmuhirviöt jotka himoiten vain omaa tähteyttään, rajusti kuin rättiä rutistaen heittävät minut nurkkaan, mutta samalla laittavat kaiken minun syyksi

Sitaatista voi selvästi lukea ahdistuneisuutta. Ymmärsin, että lopulta tulen olemaan vastuussa työstä jota en välttämättä tunne omakseni. Kun kirjoitin ylläolevaa, pelkäsin teatteri- ja oopperamaailman yhteentörmäystä. Pelkäsin, että en omaa yhtä herkkiä tuntosarvia musiikin suhteen kuin esityksen laulajat tai pianisti, ja että visiomme tämän takia lopulta törmäisivät. Pelkäsin, että työryhmä ei sen takia luottaisi minun antamieni näyttämöohjeiden toimivuuteen. Pelkäsin, että ehdottamani näyttämötoiminta tuomittaisiin laulua häiritseväksi tekijäksi, ja että minun tapani lukea mitä musiikissa tapahtuu olisi vastakkainen heidän tapojensa kanssa. Helpotusta ahdistukseen sain teatteriohjaaja Raila Leppäkosken aatoksista ohjaustilanteesta, josta hän kirjoittaa Koirien ajama kettu -kirjassaan:

Ohjaajantyö on aiheen tai vision toteuttamista, näyttelijä taas omassa roolityössään hakee oman roolinsa aiheen ja se voi olla ihan vastakkainenkin ohjaajan aiheen kanssa. Mutta ne eivät ole ristiriidassa eivätkä taistele toisiaan vastaan, ne tukevat toisiaan (Korhonen 1998, 163.)

Sisäistin Leppäkosken ajatukset seuraavasti: kun La Canterinan harjoitusvaihe alkaa, on kaikkien terveyden kannalta hyvä ymmärtää, että me työryhmäläiset teemme eri työtä suhteessa toisiimme. Ohjaajan visio ei välttämättä törmää esiintyjän vision kanssa, vaan parhaimmassa tapauksessa ne elävät kuin symbioosissa, yhteiselossa, inspiroiden ja tukien toisiaan kysymysten asettelun kautta.

Vaikka ymmärsin, että La Canterinan työryhmäläiset tulevat tekemään suhteessa toisiinsa eri työtä, minua hämäsi se, että voin olla ohjaaja oopperan työryhmäläisille, jotka selvästi tietävät enemmän oopperasta kuin minä. Ohjaaja-nimekkeessä on selvästi auktoriteetin makua. Ohjaaja ilman minkäänlaista auktoriteettia ei ole ohjaaja, vaan lähinnä harjoitusten sivustaseuraaja, niiden tulosten hyväksyjä, järjestyksenvälvoja. Auktoriteetti, niin ohjaajan kuin näyttelijänkin, muodostuu ihmisen ollessa vuorovaikutuksessa toiseen ihmiseen.

Tähän ajattelumalliin sain tukea lukemalla osia kasvatustieteen professorin Tapio Puolimatkan Kasvatuksen mahdollisuudet ja rajat -kirjasta. ”Vaikka kukaan ei voi olla auktoriteetti itselleen, kaksi henkilöä voivat olla auktoriteetteja toisilleen eri alueilla. Kaksi henkilöä eivät kuitenkaan voi olla auktoriteetteja toisilleen samalla alueella samaan aikaan” (Puolimatka 1999, 233.) Puolimatkan lainaus toimi La Canterinan

työryhmässä sääntönä. On itsestään selvää, että minä oopperan untuvikkona en voi olla, kuten produktion laulajat, auktoriteettina alueella nuotinluku, musiikin teoria tai laulutekniikka. Sen sijaan toimin auktoriteettina alueella näyttelijäntyö, ohjaus ja esityksen visualisointi. Ja kuten Balk väittää, henkilöllä, joka työskentelee oopperan parissa tulee olla teatterillinen vaisto. Musiikillinen koulutus, kietoutuneisuus musiikkimaailmaan, ja jonkinasteinen herkkyyys ja reagointikyky musiikkia kohtaan ovat tietenkin toivottavia ominaisuuksia ja hyvän työn edellytys. Tätä vahvempana pitäisi silti olla dramaattisten työskentelytapojen tuntemus. (Balk 1985, 15.) Jos olen ns. heikoin lenkki musiikkimaailman alueella, luotan siihen, että kokeneemmat työryhmäläiseni auttavat asioissa, joissa en ole ekspertti.

### 2.3 Esityskielen ymmärtämisvaikeudet

La Canterinan esityskieleksi valittiin italia, vaikka toisena vaihtoehtona olisi ollut suomalaisyleisölle tutumpi kieli, englanti. Esityskielen valinnan tekivät La Canterinan laulajat Sanna Kola ja Katariina Virtanen, jotka kuten minä tekivät La Canterinaa taiteellisena opinnäytetyönään. Tärkein peruste kielivalinnalle oli se, että italia oli teoksen alkuperäiskieli ja sen vuoksi automaattisesti englantia luontevampi vaihtoehto. Olin tyytyväinen heidän päätökseensä. Italian laulettavuus etisten, puhtaiden vokaalien takia ja italian kielen energisyys perustelivat kielivalinnan. Minua ohjaajana kiehoi italia, koska se automaattisesti herättää minussa kehoa liikuttavia mielikuvia ja ruokkii assosiaatioita stereotyyppisistä eleistä, joita halusin käyttää ohjauksessani. Näyttelijöiden tiedostaessa nämä kielestä pulppuavat liikkumistavat tai maneerit, kieli voisi toimia oivallisena työkaluna heille hakiessani ilmaisuun notkeutta ja liikkuvuutta.

Kielimuuri voidaan nähdä ongelmana yleisön ja teoksen välisen kommunikaation luomisessa. Kielimuurista ei ole vain haittaa: ohjaajana voisin sanoa vieraskielisen näytelmän ohjaamisen sisältävän yllättäviäkin hyviä puolia. Niin oopperalaulussa kuin kevyemmän tyylin laulussa kielen funktio eli kommunikaatio sanojen merkitysten kautta voidaan pelotta eliminoida ja silti kuulijan voi tavoittaa. Lauseiden, kielen ja yksittäisten sanojen eliminoinnin jälkeen jää aina jäljelle melodia, joka automaattisesti vaikuttaa kuulijaan.

Esimerkkinä tästä olkoon intonaation, laulun sävellajin ja tempon luoma tietotulva kuulijalle. Ihmisen (tai koneen) tuottama laulu aktivoi automaattisesti kuulijan jollain esikielellisellä tasolla. Väitän, että jopa musiikillisesti kouluttamaton henkilökin, kuten

minä, pystyy sanomaan kuulostaako esimerkiksi yksittäinen sointu molli- tai duurivoittoiselta, eli länsimaisen musiikkiperinteen mukaan surulliselta tai iloiselta. Oopperan roolihenkilön tunnetilaa, tai yksittäisen kohtauksen tunnelmaa, voi musiikillisesti kokematon ohjaajakin lukea myös, tai pelkästään, musiikin avulla. Täten myös yleisön jäsen saa hyvin sävelletystä musiikista irti enemmän kuin mikään teksti voi koskaan ilmaista.

Oopperatutkija Michael Poizat on kirjoittanut tutkielman joka perustuu ranskalaisen psykoanalyytikon Jaques Lacanin teorioihin. Poizat'n tutkielmassa väitetään, että keskeistä hyvässä oopperassa on sanojen, ja täten myös kielen, merkityksen hämärtyminen. Tällöin kuulija saavuttaa hekuman tapaisen olotilan ja hän unohtaa hetkellisesti siteensä kieleen. Poizat katsoo ihmisen kärsivän ollessaan kieleen sitoutunut, ja vapautuakseen tästä osa yhteiskunnasta on valmis ylläpitämään kallista – ja valmistamisprosessiltaan aikaavievää – oopperan instituutiota (Poizat 1992, 99–112.) Jotta voisimme nauttia tästä oudosta hekumallisesta taidemuodosta, meidän ei välttämättä tarvitse myydä paitaa päältämme. On mahdollisuus luoda oopperaa pienillä resursseilla.

#### 2.4 Puute rahasta ja resursseista

Kuin säännöstä ooppera on kallista ja aikaavievää niin katsojille kuin tekijöillekin. Uskon silti, että sen ei tarvitse olla sitä. Peräänkuulutan samankaltaisia työtapoja kuin tanskalainen ohjaaja Anders Ahnfelt-Rønne käyttää omissa Ooppera taskukoossa - projekteissaan. Nimeke "Ooppera taskukoossa" tulee siitä, että ohjaaja pyrkii vähäisin resurssein ja mahdollisimman pienimuotoisesti tekemään oopperaa, joka normaalisti tuppaa olemaan massiivista kaikin puolin. Ahnfelt-Rønne on ohjannut esimerkiksi Porin kesäteatterin näyttämölle pienen budjetin oopperoita, joissa näyttämötoteutus on niin yksinkertaista kuin mahdollista. Haluttu yksinkertaisuus ei lainkaan johdu taloudellisista syistä, kuten La Canterinaa tehdessä miltei nollobudjetilla opiskelijavoimin, vaan ohjaajan aatteelliset syyt ovat johtaneet pompöösin eli suureellisuuden minimoimiseen. Ahnfelt-Rønneen ohjaamat kesäoopperat eivät vaadi monimutkaista tekniikkaa, kuoroa tai orkesteria, ja näyttämöllä olevat lavasteet ovat ensisijaisesti tehty laulajille käytettäväksi, eikä niinkään yleisön pällisteltäväksi. La Canterinan ohjaussuunnitelmaa tehdessäni pyrin samaan pienimuotoisuuteen.

Uusimaa-lehden haastattelussa Ahnfelt-Rønne väittää, että näyttämötoteutuksen yksinkertaistamisen avulla yleisön ja esiintyjien kokemusten väliin ei ehdi syntyä sitä

etäisyyttä, jonka perinteiseen tyyliin toteutetussa oopperassa konkreettisesti voi havaita esim. parin metrin syvyisen ja leveän orkesterimontun muodossa (Lucic 2008). Menojen ja resurssien minimoimisessa on kuitenkin myös pulmansa, erityisesti jos ohjaaja on yksipuolisesti vain ohjaaja. Ahnfelt-Rønnellä on omaksi onnekseen saanut vaikutteita ja kokemusta niin musiikin kuin teatterin puolelta: hän on saanut niin pianistin kuin kuoronjohtajan koulutuksen ja on lisäksi koko aikuisen ikänsä työskennellyt teatterissa näyttelijänä ja ohjaajana. Hänen on siis helppo minimoida menoja, koska hän voi itse hoitaa suuren osan työtaakasta. Samaa esimerkiksi minä en olisi voinut tehdä. En osannut antaa harjoituksissa musiikillista palautetta La Canterinan pianistille enkä myöskään laulajille heidän laulutulkinnastaan. Osaamiseni alue rajoittui vain ja ainoastaan näyttämötoimintaan. Mutta vaikka ohjaajan osaamisen alue on rajoittunut, on aina mahdollista ohjata oopperaa, jossa lauletaan ilman massiivista orkesteria, tuhatpäistä kuoroa ja näön vuoksi rakennettua lavastusta. Tästä ohjaustyöni La Canterina on elävä esimerkki.

### 3 OHJEENI ENSIKERTALAISELLE

#### 3.1 Kohtausten toiminnallistaminen ja taistelu sen edestä

La Canterinan työprosessia helpotti huomattavasti se, että olin suunnitellut kohtausten toiminnot tarkasti. Tämä suunnittelu tapahtui ennen niitä harjoituksia, joissa laulajien tulee laulaa ja liikkua samanaikaisesti. Tässä luvussa selvitän, miten teokseen tutustuminen auttaa kohtausten toiminnallistamisessa. Kohtausten toiminnallistamisella tarkoitan tässä tapauksessa eräänlaisen liikuntakartan luomista kohtauksessa esiintyville hahmoille. Kohtausten toiminnallistaminen on jossain määrin samanlaista kuin koreografin työ. Kun ohjaaja toiminnallistaa kohtauksia, hän suunnittelee mitkä toiminnot esiintyjä tekee, missä hän ne tekee, ja suhteessa kehen hän ne tekee. Minun toimintasuunnitelmani La Canterinalle ei sisältänyt selvityksiä näyttelijän roolihenkilön aikomuksista, tunteista eikä ajatuksista. Kyse on pelkästään toiminnasta, eli tekemisistä, jotka ovat kohdistuneita toiseen henkilöön, yleisöön tai johonkin esineeseen. Haluan huomauttaa, että toiminta ei ole sama kuin liikunta ilman ajatusta. Toimintaan liittyy aina jokin ajatus, päämäärä tai syy. Olin valmistautunut vastaamaan esiintyjien kysymyksiin heidän roolihenkilöidensä ajatuksista, mutta koska halusin että laulajat itse perustelevat roolihahmojensa teot, en tuputtanut ajatuksiani aiheesta.

Näyttämöllä tapahtuvaa toimintaa perustelin vain, jos laulajat sitä itse tivasivat eivätkä osanneet ehdottaa itse perustelua toiminnalleen.

Sitäkin tapahtui, että laulajien ehdotus roolihenkilönsä ajatuksista ei palvellut kokonaisuutta tai roolihenkilön ajatus ei tullut selkeästi esille ja oli jopa ristiriidassa teoille. Silloin joko muutin toimintaa niin, että niin roolihenkilön teot kielisivät siitä mitä hän haluaa tai perustelin toiminnan jollain roolihenkilön piilossa olevan päämäärän avulla. Apuna laulajille latelin tekojen tai lauseiden ns. päämääriä, eli joko piilossa tai näkyvissä olevia haluja. Esimerkkinä tästä on kohta, jossa laulajatar Gasparina alistuu pettäjänsä elättäjän, Don Pelagion edessä, koska Don Pelagio on valmis häätämään Gasparinan asunnostaan. Esimerkkejä teoista, joita Gasparina voi tehdä on polvistua, suudella Don Pelagion kättä, ja lopulta langeta hänen jalkoihinsa. Piilotoiminta voi olla Gasparinan armoton flirttailu Don Pelagion kanssa ja kärsivän uhrin näytteleminen ja täten Don Pelagion himon ja säälin herättäminen. Eli ne teot, jotka Gasparinan roolin esittäjä tekee, tulee suodattaa roolihenkilön päämäärän kautta, jotta yleisö ymmärtää miksi roolihenkilö toimii miten toimii. Tavoitteenani oli, että näyttämötoiminnassa tapahtuva liikehdintä, elehdintä ja tekemiset toimisivat apukeinona laulamissa eikä niinkään fyysisinä haasteina. Siksi toimintojen käytännön kokeilu musiikin ja laulun kera eikä niinkään vain toimintojen suunnittelu nuottien ääressä olkoon suuntaviittana ohjaajalle. Toimintojen harjoitteluun ja esityksen läpimenoihin ei voi koskaan varata liikaa aikaa.

Ohjaajan tulee muokata toimintasuunnitelma helpommaksi suorittaa jos laulaja sitä toivoo, esimerkiksi hänen laulaessaan niin fyysisesti kuin psyykkisesti vaativia osuuksia. Monimutkainen liikerata ei saa olla laulamisen esteenä tai vaikeuttajana, eikä näyttämötoiminnan orjallinen suorittaminen saa häiritä esiintyjän laullisten kykyjen esiintuomista. Laulajan ideaaliasento laulaessa vaativia osuuksia on seistä tukevasti paikallaan. Jos tätä ideaaliasentoa käytetään jatkuvalla syötöllä, se on näyttämöllisesti tylsää. Koin haasteena harjoitusten aikana perustella liikuntaa karsastavalle laulajalle miksi hänen tulisi toimia eikä vain seistä ja laulaa. Se, että minun tehtäväkseni tuli motivoida laulajaa ilmaisemaan itsään muutoin kuin laulun kautta, oli mielestäni absurdia. En nähnyt toimintaa niinkään laulamisen esteenä, vaan laulun rikastuttajana, apukeinona laulun sisältämien tunteiden ja ajatusten esilletuomiseen. Erityisesti kun esityskieli oli niin yleisölle kuin esiintyjälle vieras, oli mielestäni välttämätöntä hakea kaikkea muuta kuin staattisuutta.

Mielestäni La Canterinan laulajat ottivat tämän asian vastaan niin hyvin kuin he näyttelijäntyön alkuvaiheissaan suinkin kykenivät. Harjoitusprosessin aikana oli hetkiä, jolloin laulajien henkilökohtaiset estot, epävarmuus omien kykyjensä suhteen tai epäselvyys heidän asemastaan ryhmässä otti vallan ja purkautui aggressioina minua kohtaan. Silloin tuloksena oli minun ehdotusteni torjuminen tai huomiottajättäminen, sekä jo harjoitellun ilmaisun unohtaminen. Tämän aggressioiden heräämisen otin merkinä siitä, että laulajat työskentelivät kykyjensä ääri rajoilla, ja siksi pyrin olemaan ottamatta henkilökohtaisesti esiintyjien hetkellisiä lomaantumisia.

Ohjattavan teoksen niin teksti- kuin musiikkimateriaaliin tutustuminen on olennaista ohjaajan luodessa kohtausten toimintaa. Musiikkimateriaaliin tutustumisessa minua auttoivat työryhmäni laulajat, joille teetin roolianalyysin sisältävän kyselyn. Kyselyn kysymykset koskivat laulajien yksittäisten roolien ja musiikin suhdetta. (Katso LIITE 1). Halusin vastauksia siihen mitä he kuulevat henkilöihahmojen tunnetilassa ja suhteissa tapahtuvan. Lähdin liikkeelle seuraavasta olettamuksesta: Roolihahmojen päämäärät ilmenevät siitä, mihin suuntaan heidän toimintansa on suunnattu. Siksi esitetyn toiminnan kautta myös ilmenee, mitä henkilö haluaa. Tiedon siitä, mihin henkilöihahmojen toiminnat on suunnattu, voi saada niin musiikista kuin tekstistäkin.

Halusin saada selville, mitä minä mahdollisesti en ollut kuullut tai huomannut La Canterinan musiikkia kuunnellessani. Otin autuaasti vastaan laulajilta ajatuksia esimerkiksi siitä, miten musiikki määrittelee heidän hahmonsa, koska olin epävarma siitä, pystynkö kuulemaan tai tulkitsemaan musiikin yhtä herkästi kuin he, jotka ovat asiaan kouluttautuneet. Nämä muiden henkilöiden näkökulmat kuultuun aineistoon voivat – ja mielestäni niiden tuleekin – rikastuttaa ohjaajan omaa käsitystä musiikin tulkinnasta. Täten ne antavat arvokkaita vinkkejä hänen suunnitellessaan kohtauksen toiminnallistamista.

Joskus liikeradan toteuttamiselle voi itse työryhmä tai sen jäsen olla esteenä ja harjoitusprosessia jarruttavana osana, silloinkin kun kyse ei ole pelkästään ideaalisen lauluasennon säilyttämisestä. Tällöin kyse on siitä, että esiintyjän henkilökohtaiset lukot, esimerkiksi häpeä, eivät salli hänen tehdä ohjattua liikerataa käskystä, vaan ne suistavat esiintyjän tinkimään, alinäyttelemään tai jopa jättämään huomiotta näyttämötoiminnan ohjeistukset. Tämä ei tarkoita sitä, että työryhmä tai sen yksittäinen jäsen olisi huono tai muutoin alempiarvoinen ihminen kuin muut, vaan pikemminkin sitä, että häntä ei ehkä ole luotu tekemään töitä kyseisen ohjaajan kanssa. Jos

mahdollista, häntä ei myöskään tule pakottaa sitä tekemään, vaan työryhmän jäsen tulee vaihtaa. Hänen tilalleen tulee löytää toinen, joka on valmis hyllyttämään omat henkilökohtaiset lukkonsa ja keskittymään työryhmän yhteiseen päämäärään, eli esityksen valmistamiseen.

La Canterinan harjoitusprosessin aikana, kun jo lähestyttiin ensi-iltaa, esiintyminen näytti ajoittain estoiselta, nolostelevalta tai empivältä. Aivan kuin esiintyjät olisivat tehneet esityksen muotoa kuin pakosta. Liikeradat olivat kuin välttämätöntä pahaa, joita piti suorittaa minun, tai ties kenen, tyytyväisyyden takaamiseksi. Näinä huonoina hetkinä esiintyjä ei ajatellut hahmonsä päämäärää, saati perustellut hänen toimimistaan tai liikehdintäänsä. Ymmärsin, että tämän empimiseltä näyttävän toiminnan syy ei laisinkaan johtunut esiintyjän tyhmyydestä tai hänen heikosta näyttelijäntyöstään, vaan syy huonoon tulokseen oli kunnioitus laulavaa vastaanäyttelijää kohtaan. Kunnioituksen osoittaminen ilmeni siinä, että toiseen esiintyjään kohdistuvat teot eivät olleet rehellisiä, hyvin harvoin he uskalsivat vaatia toisiltaan jotain. Aivan kuin kukaan hahmoista ei olisi pyrkinyt voittoon, vaan he tyytyivät häviöön ja siitä syntyvään tekemättömyyteen. Ohjatun liikeradan yksittäiset teot olivat laimeita, ei välttämättä siksi että esiintyjä ei ymmärtänyt tehdä niitä selvemmin, vaan siksi että hän ei halunnut häiritä laulavaa vastaanäyttelijää.

Joskus oli myös nähtävissä, että La Canterinan esiintyjät eivät hyväksyneet toisten yhteispelin yrityksiä, eivätkä siksi reagoineet toistensa yrityksiin. Tämä esiintyjien pakotettu, etukäteen päätetty reagoimattomuus ilmeni kuolleina katseina, laimeina tekoina ja riemuttomuutena heidän näytellessään. Pakotettu reagoimattomuus sai heidät myös näyttämään tyhmiltä, mitä he eivät ole. Uskon, että syynä pakotettuun reagoimattomuuteen on joko itsekäs itsensä ja laulusuorituksensa suojeleminen, joko vastaanäyttelijän näennäinen auttaminen, hänen olemisensa helpottaminen. Oikeastaan näin toimivat esiintyjät tekevät niin itselleen kuin toisillekin massiivisen karhunpalveluksen ollessaan reagoimatta tai toimimatta näyttämöllä. Se saa heidät näyttämään joko itsekkäiltä, tyhmiltä tai kyvyttömiltä, ja näyttelemisen näyttää valheelliselta ja päälleliimatulta turhakkeelta. Uskon, että tämä esiintyjien paha tapa olisi karsiutunut, jos minä ohjaajana olisin uskaltanut vaatia työryhmältä aikaa runsaasti läpimenoihin, joita meillä valitettavasti ei ollut.



### 3.2 Ensikosketus teokseen ja sen tärkeys

On tietenkin olemassa muitakin keinoja aloittaa oopperan kohtauksen toiminnallistamisen suunnittelu, nimittäin musiikkiin ominpäin tutustuminen. Kun kuuntelin La Canterinaa ensimmäistä kertaa, tarkkailin tuntemuksiani siitä, mikä ensikosketuksen aikana teoksessa aidosti kosketti, nauratti ja ihmetytti. Tarkkailun tuloksista oli apua ohjauksen myöhemmässä vaiheessa, kun mieli oli jo turtunut ja musiikki ja sen kulut syöpyneet mieleen. Muistamalla ensimmäiset assosiaatiot ja musiikista kumpuavat tunteet ja tunnelmat oli helpompaa ymmärtää miten tulevan esityksen yleisö lukee tapahtumia. Harjoituspäiväkirjani oli mitä arvokkain kun harjoitusten jo alettua halusin muistella, mitkä olivat minulle musiikillisesti yllättävät kohdat tai kohokohdat. Kun kohtauksissa oli jo jonkinlainen runko, oli hedelmällistä palata alkujuurille ja tarkistaa, josko olin alkanut värittää kohtausta turhilla toiminnoilla, jotka eivät palvelleet tunnelmaa, kokonaisuutta tai näytelmän tapahtumaketjua.

Esimerkkinä teokseen tutustumisen luomista ensireaktioista ja kysymyksistä haluan tuoda esille havaitsemani ns. kärsivän naisen roolin, joka minua nauratti erityisesti La Canterinassa ja oopperoissa yleensä. On olemassa venäläinen sanonta ”mies on pää, vaimo niska”. Tämä sananparsi tuo lyhydessään esille mistä minun mielestäni oli kyse La Canterinassa, kun ensi kertaa luin käsikirjoituksen ja kuuntelin musiikkia; vaikka näyttää siltä että pää (symboli miehelle) kääntyy itsestään, päätä kuitenkin ohjaa niska (symboli naiselle). Tämä venäläinen sananparsi toimi koomisena vastalauseena La Canterinan libretosta kumpuavalle miessovinismille ja stereotyyppiselle kuvalle naisen tavallisesta osasta traagisessa oopperassa. Traagisissa oopperoissa nainen on alati ”kärsijä” tai ”langennut”, ja La Canterinassa ilmiselvä kärsijä on laulajatar Gasparina. La Canterinan yhdessä kohtauksessa Gasparinan elättäjä, maestro don Pelagio, alistaa ja rankaisee Gasparinaa hänen kaksinaamaisuutensa ja naapurinpojan kanssa pettämisen takia. Hauskaa oli myös se, että näytelmän naiset näyttelevät suosiolla tätä ”alistetun roolia” saadaksen mitä haluavat miehiltä. Näin ollen valta on silti naisilla (niska), vaikka päällepäin näyttäisikin siltä, että miehet (pää) ovat ohjaksissa. Tämä havainto kiteytti minulle, mistä haluan kertoa ohjauksessani.

Kun olin löytänyt minua hauskuuttavan seikan teoksessa, rupesin tutkimaan syitä siihen, miksi se minusta oli hauskaa. Tämän tein silkasta uteliaisuudesta, mutta hauskuuden lähteen tutkimisesta oli myös hyötyä esimerkiksi esittämisen tavan tyyllittelyssä. Huomasin hyödylliseksi ranskalaisen kirjailijan ja filosofin Catherine

Clementin teoksen *Opera, or the Undoing of Women*. Clement tuo kirjassaan esille tyypillisiä naiskohtaloita eri oopperoissa. Clementin sanojen mukaan ooppera on miesten pystyttämä ja ylläpitämä instituutio, jossa naisten osa on kärsiä, itkeä, tulla hylätyiksi, lyödyiksi, häväistyiksi, rangaistuiksi – ja lopulta kuolla (Clement 1989, 7, 11). Kirjailija myös vertaa oopperaa instituutiona miesten taloon, johon sisäänpääsy on kielletty naisilta. Tämä vertaus toimii periaatteessa myös näyttämön ulkopuolisessa maailmassa. Naisiinhan ei juuri törmää oopperasäveltäjinä, -ohjaajina, -tuottajina, -johtajina tai kapellimestareina. Tämän naisen stereotyyppisen roolin havaitseminen *La Canterinassa* antoi lisäeväitä siihen, mitä mieltä olin aiheesta.

Sibeliusakatemian professori Anne Sivuoja-Gunaratnam täydentää Clementin ajatuksia julkaisussaan ”Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa”. Hän kommentoi, että prima donna, eli oopperaesityksen jalokivi, on naisena koriste, joka täytyy ilta illan jälkeen tuhota kuin rituaalin pakosta. Sivuoja-Gunaratnam jatkaa, että tämä rituaali suoritetaan niin oopperan lavalla kuin reaalielämässä, perinteisen maskuliinisen järjestyksen varmistamiseksi, koska nainen merkitsee miehelle uhkaa jättäessään koristeellisen roolinsa esim. perhepiirissä. (Sivuoja-Gunaratnam 1994, 3–4). Kun tiedostin tämän ns. ritualistisen perinteen, joka huvitti minua ensi kertaa kuunnellessani *La Canterinan* musiikkia, pystyin käyttämään stereotypioita ja niistä kumpuavia tyypillisiä tekoja hyväkseni keksiessäni toimintaa näyttämölle.

Tutustuttuani teokseen en itse käyttänyt enkä neuvo käyttämään kohtauksia, jotka osoittavat sitä, minkä tulisi olla hauskaa. Ohjeeni oopperateokseen tutustuvalla ohjaajalle on siis tämä: älä etsi yleisön näkökulmasta hauskoja kohtauksia tai kehittele päässäsi toimintoja, jotka ovat irtonaisia ja toimivat pelkästään lisukkeina kohtauksen tapahtumille; älä myöskään hyväksy latteuksia tai teennäisesti innostu tapahtumasta, jonka ovat ennakoitavissa. Se osa materiaalista, joka ohjaajaa henkilökohtaisesti ei innosta, joka on itsestäänselvää tai ohjaajan mielestä osoittelevaa, tulee sivuttaa, väistää, tai ainakin jättää alleviivaamatta. Tarkoituksena on löytää toimintoja, jotka tukevat henkilöhahmojen päämäärää eikä niinkään toimintoja, jotka täyttävät luppoaikaa kohtauksessa.

Nyrkkisääntönä kohtauksia toiminnallistavalle ohjaajalle on seuraava asia: laulajan instrumentti on laulaja itse. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että fyysiset muutokset, kuten pienikin liike tilassa, laulajan asento ja asemoiminen näyttämöllä, myös suhteessa muihin laulajiin, vaikuttavat kappaleen tulkintaan ja lopputulokseen.

Ohjaajan tulee siis myöntyä muuttamaan suunnittelemaansa liikuntarataa ja tekemään kompromisseja, jotta laulaja-esiintyjällä olisi mahdollisuus laulaa kykyjensä mukaan. Koska ihminen toimii psykofyysisenä kokonaisuutena, hänen kehon asentonsa automaattisesti vaikuttaa hänen mielialaansa, ja tämän kautta myös ääneen.

### 3.3 Näyttelijäntöyönharjoitteet ja niiden tarpeettomuus

Luettuani kirjan Tosi ja Epätosi voin saamani mielikuvan perusteella sanoa, että kyseisen teoksen kirjoittaja, yhdysvaltalainen teatteriohjaaja David Mamet, on selvästi näyttelijäntöyön muodollista koulutusta vastaan ja väittää sen jopa olevan haitallista. Mametin mukaan koulutus liiaksi painottaa akateemista mallia ja kieltää näyttelijän ja yleisön vuorovaikutuksen ensisijaisuuden. "Näyttelemisen taito on kuin urheilutaito, joka on fyysinen tapahtuma" (Mamet 1997, 28.).

Näyttelijäntöyönharjoitteita ja -teorioita sekä aiheen oppi-isiä on ehkä yhtä paljon kuin on näyttelijöitäkin. Vaikka koulutus (niin näyttelijän kuin muunkin osaajan) onkin arvostettua, yksittäistä oopperaproduktiota varten laajaa näyttelijäntöyöhön perehdyttämistä ei mielestäni kannata eikä ehkä hyödytä suunnitella saati toteuttaa. Jos työryhmäläiset ovat ennenkin esiintyneet julkisesti, kuten kaikki La Canterinan työryhmäläiset olivat, voi luottaa siihen, että edeltävä ohjaaja tai työnjohtaja on näkemyksillään tai näyttämöohjeineen jo kiteyttänyt esiintyjille näyttelemisen perusteet. Laulaja ei siis ole mikään tabula rasa, tyhjä taulu, minun, ohjaajan, täytettäväksi, vaikka ei olekaan nimekkeeltään näyttelijä.

David Mamet kiteyttää miksi on turhaa kouluttaa ja harjoituttaa näyttelijää liiaksi. Hän väittää, että näyttelijän on pelkästään opittava puhumaan hyvin, vaivattomasti ja selkeästi, liikkumaan hyvin ja päättäväisesti, sekä seisomaan rennosti. Lisäksi näyttelijän tulee Mametin mielestä kyetä havaitsemaan tekstin vaatimia yksinkertaisia, mekaanisia toimia ja toimimaan näyttämöllä niiden pohjalta. "Minkä tahansa näytelmän voikin sitten harjoitella muutamassa viikossa.", Mamet väittää. (Mamet 1997, 71.)

Esiintyjien liiallisen harjoittamisen turhuudesta olen Mametin kanssa samaa mieltä. Lisäksi uskon, että harjaantunut ohjaaja voi saada produktion esityskuntoon parissa viikossa, jos ei nopeamminkin. La Canterinan työryhmän kanssa tehtiin varsinaisia näyttelijäntöyönharjoitteita vain kahden tapaamiskerran ajan marraskuussa 2009. Tuntimäärää kertyi naurettavat 6 tuntia, mutta näillä eväillä lähdettiin liikenteeseen. Olen osittain samaa mieltä Mametin kanssa näyttelijän ns. ylikouluttamisen haitallisuudesta, ja siksi myös "vain" kuuden tunnin työryhmän perehdytys niihin

ilmaisukeinoihin, joita juuri minä halusin käyttää La Canterinan ohjauksessa, tuntui täysin riittävältä.

Kuuteen tuntiin mahtui joka tapauksessa paljon. Työryhmäläiset tekivät käskystä kontaktiharjoitteita niin pareittain kuin koko ryhmän voimin ja kokeilivat maskien kanssa työskentelyä. Mukaan mahtui myös nonsensekielen harjoitteita, eli harjoitteita, joissa laulajat kommunikoivat toistensa kanssa verbaalisesti, mutta ilman varsinaista kieltä. Nonsense-harjoitteiden avulla halusin korostaa työryhmälle alatekstin tärkeyttä. Alatekstillä tarkoitan tässä tapauksessa ohjaajan ennakkoon antamaa piilossa olevaa päämäärää, joka ei välttämättä ole sama kuin tilanteesta tulee ilmi. Pyysin laulajia tuottamaan pareittain sellaista hölynpölykieltä, josta puuttuu johdonmukaisuus ja sanojen kielellinen merkitys. Jotta puhuttuun saataisiin jotain merkitystä ja laulajille jotain näyteltäväksi, pyysin pareja (AB) ilmaisemaan ns. objektiverbejä, eli verbejä joiden energia on suuntautunut johonkin tai johonkuhun konkreettiseen. Esimerkkejä tällaisista parien käyttämistä verbeistä voisivat olla urkkia tietoja (A), ja puolustaa reviiiriään (B). Alateksti toimii kuin lisämausteena laulajien käyttämille verbeille, ja se voi kokeiluasteella olla oikeastaan mikä vain.

### 3.4 Vieras kieli apuna ilmaisussa

Teatteritaiteen tohtori Tiina Syrjä Tampereen Yliopistolta on tutkinut vieraan kielen vaikutusta näyttelijäntyöhön, fyysiseen ja äänelliseen ilmaisuun näyttelijöissä. Teatteritaiteen tohtorintutkimuksen väitöskirjassaan hän toteaa, että vieraalla kielellä näyttelemisen vieraannuttaa näyttelijäopiskelijat joistakin näyttelemisen huonoista tottumuksista, ja että samalla kehollinen ja äänellinen ilmaisu vahvistuu. Syrjä väittää, että kun tutun kielen merkitysisältöä ei ole läsnä, näyttelijä voi vapautua ja päästä irti ns. puhuvan pään syndroomasta, jossa sanoihin tukeutuminen tekee kehollisen ilmaisun lähes tarpeettomaksi. (Syrjä 2007, 21.)

Tähän lopputulokseen tulimme myös La Canterinan työryhmän kanssa nonsense-harjoitteiden tekemisen jälkeen. Oli hedelmällistä huomata, miten esiintyjien kehokieli muuttui rikkaammaksi ja henkilöiden päämäärät sekä halut selkeämmäksi, kun he käyttivät itse tuotettua nonsense-kieltään. Jotta nonsense-kielen käytön luoma ilmaisun helppous ja hyöty siirtyisi vaiheeseen jossa harjoitellaan itse oopperaa, tulee esiintyjien kanssa jatkaa objektiverbien käyttöä harjoitustilanteessa, kohtauksia tehdessä. Jos jokin kohta ei suju, tai se on katsojalle epäselvä, voi aina palata kohtauksen

näyttelemiseen nonsense-kielellä, ja antaa eväitä näyttelijöiden kehollisen ilmaisun selkeyttämiseen tai rohkeaan suurentamiseen.

Esiintyvälle laulajalle voi myös teettää harjoituksia, joista on enemmän haittaa kuin hyötyä ilmaisussa. Olen kuullut, että laulajille toisinaan suositellaan apukeinoksi ”tunnekarttaa” läsnäoloon ja ilmaisuun. Se on vastakohtana itse hyväksi havaitsemilleni apukeinoille. Tunnekartalla tarkoitan tässä tapauksessa melodian ja laulettavan tekstin pohjalta etukäteen suunniteltua hahmotelmaa, jossa laulajalla on käytettävissään jokin tunne, esim. suru, ilo tai kaipaus. Sana ”kartta” tulee siitä, että laulaja-esiintyjä tulkitsee sitä kuin kompassia, seuraten ja simuloiden sen ennaltapäätettyä reittiä esimerkiksi tunteesta hämmennys torjuntaan ja lopulta esim. hyväksyntään.

Tällaiseen tunnekarttaan turvautuminen olkoon esiintyvältä laulajalta kiellettyä puuhaa, sillä sellaisen näperteleminen vain lukitsee hänet esittämään peilin ääressä harjoiteltuja naamanvääntelyjä eikä musiikin tai tekstin siinä hetkessä aikaansaamaa sisäistä toimintaa. Juuri tällaiseen tunnekarttaan turvautuminen vaikeuttaa esiintyjien keskinäistä kontaktia ja toimintaa. Ohjaaja olkoon vastuussa esityksen tunnelmasta, esiintyjät toiminnastaan ja läsnäolostaan.

### 3.5 Tasapainon säilyttäminen musiikin ja teatterin välillä

Tässä luvussa esitän ajatuksia siitä, miten olla rikkomatta hienonhienoa siltaa musiikin, toiminnan ja sanan välillä. La Canterinassa musiikki toimii teoksen rytmittäjänä, tunnelmanluojana ja tunteiden välittäjänä, toiminta taas tapahtumien esilletuojana. Kun kieli on vieras se voi elävöityä vain musiikin ja toiminnan kautta. Musiikki tarjoaa olennaisen, eli rytmin, melodian ja intonaation. Toiminta taas on visuaalista ja toimii parhaimmissa tapauksissa tukena laululle. Koska kieli La Canterinassa oli kaikille vieras, käsittelen pääosassa musiikin ja toiminnan välistä tasapainoa.

#### 3.3.1 Musiikin merkitys näyttämöllä

Kappaleessa, jossa käsittelin kielimuurin tuomia etuja ja ongelmia ohjauksessa, tuli esille Michael Poizat'n tutkielman väitteet siitä, miten hyvin laulettu oopperassa kielen merkitys hämärtyy. Kun kielen merkitys hämärtyy, kuulija unohtaa siteensä kieleen hetkellisesti, ja saavuttaa ekstaattisen nautinnon. Kun ohjaaja muistaa musiikin tärkeyden tunnelmanluojana ja roolihahmon tunteenvälittäjänä hän voi

näyttämötoimintaa suunnitellessa välttää liiaksi laulettaviin sanoihin takertumista. Ohjaajan tulisi luottaa siihen että musiikki, niin perinteiseen tyyliin sävellettyinä kuin modernimpana versionakin, omalla luonteellaan viestittää yleisölle ainakin osan näyttämöllä tapahtuvasta toiminnasta tai roolihahmojen tunteista. Joskus valittu tempo, sävelkulku, tauotus ja äänenvoimakkuus tuovat esille jopa osoittelevasti esimerkiksi tilanteen tai henkilön tunnelatauksen. Mutta vaikka musiikki joskus selvästi osoittaa yksittäisen toiminnan tapahtumahetken, voi ohjaajalle ja koko työryhmälle olla hedelmällistä leikkiä ajoituksella. Näin myös välttyään siltä, että laulajat toimivat vain kun laulavat, tai toimivat pelkästään musiikin antamien impulssien ja tapahtumien ajoitusten mukaan.

Näyttämöllisen toiminnan harjoittelu ei tule tapahtua erillään musiikista. Alussa, kun on vielä kyse kohtauksen rungosta, työryhmän jäsenten voi tietenkin olla helpompaa vastaanottaa ohjaajan käskyjä jos he eivät laula. Vaikka esityksen musikat seuraavat määrämittaista rytmiä, tulee näyttelijöiden rytmi olla vapaampi. Näyttelijöiden kanssa ei siis tulisi harjoitella pelkästään toimintoja musiikkiin, vaan tutkia toimintojen ajoituksia musiikissa. Kohtauksen ja koko esityksen rakenne ja jännite voi kärsiä, jos kaikki tehdään synkronisesti musiikin tahtiin.

La Canterinan harjoitusvaiheessa koitui ongelmaksi laulajien pinttynyt tapa toimia vain silloin kun laulavat. Välillä tapahtui niin, että toiminta loppui samalla kun laulaminen loppui. Myös toiminnan jarruttelu tai sen tekeminen näennäisesti oman lauluosuuden loputtua oli näkyvä pulma. Myöhemmässä vaiheessa harjoitusprosessia ymmärsin, että syy absurdiin toiminnan loppumiseen oli enimmäkseen siinä, että laulajat eivät halunneet häiritä toisiaan. He eivät halunneet kohdistaa toimintaansa toiseen laulajaan, joka yritti suoriutua vaikeasta lauluosuudesta kunnialla. Kyse siis ei ollut epärehellisestä tai huonosta näyttelemisestä, vaan kunnioituksesta toista laulajaa kohtaan. Vaikka kunnioitus sinänsä on hyvä asia näyttelijöiden välillä, sen ilmentymät tulee kitkeä pois näyttämöltä. Siksi tehtäväkseni tuli toistaa laulajille, että heidän tulee laittaa toinen toisensa koviille, ja rehellisesti, selkeästi suunnata roolihahmojensa teot toiseen vastanäyttelijään, jotta hän ja yleisö ymmärtäisivät laulajan päämäärän. On tietenkin mahdotonta, että laulava esiintyjä on koko esityksen ajan liikkeellä tai aktiivisesti menossa kohti päämääräänsä, mutta tämä ei ole oikeutus tekemättömyydelle tai ilmaisun puutteelle. Fyysinen tekemättömyys lavalla pitää perustella.

Teatteri-ilmaisun ohjaaja Sini-Maria Tuomivaara on haastatellut oopperaohjaaja Janne Lehmusvuota aiheesta perinteinen ooppera. Luin kyseisen artikkelin Teatterikeskuksen internet-sivustolla. Lehmusvuo on toiminut helsinkiläisen oopperateatterin Ooppera Skaalan ohjaajana. Artikkelista tuli esille, että Lehmusvuon mielestä perinteinen ooppera on ajatuksellisesti liian yksinkertaista. Lehmusvuo mainitsee, että perinteisessä operassa – johon La Canterina myös lukeutuu – ohjaajalla on kapeampia mahdollisuuksia näyttämötoteutuksessa, koska klassisen ajan ooppera on paljolti kiinni juonessa ja sen esittämisessä. Tekeminen ilmenee nuoteista, musiikista. Lehmusvuon työryhmän laulajajäsen Hiekkapelto jatkaa, että traditio sitoo ohjaajan kun on kyse perinteisestä oopperasta, ja täten tulkintavaihtoehtoksi jää ainoastaan tehdä joko tradition mukaan tai tehdä produktio, joka kapinoi traditiota vastaan. (Tuomivaara, Teatterikeskuksen internetsivusto 2010.)

La Canterina kuuluu perinteisen oopperan piiriin. La Canterinan tarina on yksinkertainen ja sen henkilöhahmoilla on selkeitä päämääriä. Se ilmenee osin aiheesta, osin myös siitä, että roolihenkilöt toimivat niinkuin laulavat ja täten toiminnan suoraviivaisuus on dominoivaa ja yllätyksellisyys vähäistä. Toteutuksen vaihtoehtoksi jää joko tehdä epookkia tai modernisoida jotain muuta osa-aluetta kuin musiikkia, esim. puvustusta, tarinan tapahtumapaikkaa tai roolitusta, ja tämän kautta väittää jotain uutta aiheesta. Itse tarinan tai sen sisällä olevan toiminnan muuttaminen on hankalaa, koska musiikki määrittää sen vahvasti. Minulle oli tärkeää tuoda roolihahmojen tyypit puvustuksen kautta esiin. Vaikka selvästikin näytelmän tapahtumat viittaavat 1700-luvulle, päätin puvustuksen avulla karrikoida roolihahmoja ja niiden perimmäisiä stereotyyppejä. Näin ollen esimerkiksi näytelmän langenneesta naisesta Gasparinasta tuli neitseellinen portto, hänen neuvonantajastaan Apolloniasta parittajaeukko, rakastuneesta naapurinpojasta Don Ettoresta toreadorimainen nuorukainen ja vanhasta maestrosta peruukkiin pukeutunut hienostelija.

### 3.3.2 Näyttämötoiminnan osuus oopperaa tehdessä

Oopperan ohjaamien eroaa siinä mielessä draamallisen teatterin ohjauksesta, että oopperassa musiikki on täysin kietoutunut yhteen näyttämöllä tapahtuvan ilmaisuun. Ranskalaisen kirjallisuustieteilijän ja semiotikon Roland Barthesin mukaan porvarillisen laulutaitteen tehtävä on tulla ymmärretyksi, ja kuulijan ymmärryksen kautta tuottaa hänessä mielihyvää (Barthes 1993, 23). Perinteisessä teatterissa asian laita on samoin: yleisö kaipaa tunnistettavuutta, katarsista ja yhteisöllisyyttä ymmärryksen

kautta. Tähän useimmiten tarvitaan hyvä teksti ja näin ollen sanat ovat pääosassa, koska ne luovat edellämainittuja efektejä.

Koska La Canterinan esityskieli on italia, sanan merkitys on pieni sellaisille katsojille, jotka eivät ymmärrä kieltä. Kirjallisen opinnäytetyöni toisessa luvussa tuli esille kielimuurin tuomia ongelmia ja mahdollisuuksia. Yksi niistä ongelmista on sanan, La Canterinan tapauksessa libretton, tilannetta ja tunteita kuvaileva aspekti. Kun yleisö ei ymmärrä esityskieltä, teksti voi kielen foneettisesta luonteesta riippuen luoda yleisössä vain assosiaatioita. Esimerkiksi italian kieli voi herättää niin yleisössä kuin italiaksi laulavassa näyttelijässä assosiaatioita muusta kuin aiheesta, ja näyttelijän kehonilmaisu voi muuttua hänen esiintyessään vieraalla kielellä.

Harjoitusprosessin aikana suunnitellut toiminnot ovat tärkeämpiä kuin laulettu teksti itsessään. Ohjaajan tulee ottaa huomioon tekstistä kumpuava informaatio tilanteen luonteesta, mutta vaikka yleisössä istuisikin esityskieltä ymmärtävä henkilö, voi myös sanoille päinvastainen toiminta tuottaa haluttua ajatusta, esimerkiksi kun roolihahmot valehtelevat toisilleen. Laulajan ja ohjaajan tulee muistaa, että vaikka yleisö ei ymmärtäisikään esityksessä käytettävää kieltä, teokseen kirjoitetut sanat toimivat vähintään kahdella tasolla. Sanojen äänellinen luonne tuottaa niin katsojassa kuin laulajassakin tunnelmaa ja sanojen merkitykseen perehtyneelle laulajalle sanat kertovat tarinaa hahmoista ja tapahtumista tai aktivoivat alitajuntaa sanojen yhdistyessä esim. melodiaan. Valpas yleisö ymmärtää myös sanojen subtekstin eli alatekstin, vaikka eivät ymmärtäisikään itse sanoja. Siksi on tärkeää luoda subtekstiä kuvailevaa toimintaa eikä niinkään toimintaa, joka kääntää yleisölle mistä asiasta hahmot puhelevat.

Teatteriohjaaja David Mametin mukaan on pelkästään kaksi asiaa, joiden pitäisi tapahtua harjoitusprosessin aikana. Hän kiteyttää, että ohjaajan ensimmäinen tehtävä on luoda näytelmälle liikuntasuunnitelma, toinen tehtävä on näyttelijöiden tutustuttaminen toimintoihin, joita he tulevat esittämään. (Mamet 1997, 92.) Tunsin itseni provosoituneeksi mutta samalla helpottuneeksi luettuani Mametin ajatuksia. Omat näyttelijänkoulutukseni juuret olivat, ja ovat väistämättä ikuisesti, syvällä vanhoillisen venäläisen teatteritradition mullassa: syynä tähän on neljän vuoden aikana mieleen ja mielialaan syöpyneet näyttelijäntyönopintoni Pietarin valtiollisessa Teatteriakatemiassa. Periaatteessa tämä tarkoittaa, että minut on aivopesty venäläisen teatteriohjaajan Konstantin Stanislavskin, neuvostoteatterin pioneerin Vsevolod



Meyerholdin ja venäläis-amerikkalaisen näyttelijän ja ohjaajan Michael Chekhovin teorioilla, aatteilla ja periaatteilla. Avaamatta sen enempää mistä näiden oppi-isien teorioissa on kyse, voin sanoa, että silkan liikuntaradan suunnittelulle, jos se on ohjaajan pääasiallinen tehtävä, naurettaisiin makeasti entisessä luokkahuoneessani Pietarissa.

Vaikka itse olen kokenut Pietarin näyttelijäntäytönopintoni hedelmällisiksi ja hyödyllisiksi, tunsin jonkinlaista selittämätöntä vastenmielisyyttä välittää La Canterinan esiintyjille näitä ortodoksia oppeja. Epäilin kykyjäni välittää tietoa puhtasoppisesti niin, että siitä olisi hyötyä esiintyjille La Canterinan lyhyen harjoitus- ja esityskauden aikana. Siksi Mametin ajatukset olivat oikeutus venäläisten gurujen metodien hetkelliselle hyllyttämiselle: Mamet väittää, että Konstantin Stanislavskin metodi tai siitä kehittyneet muiden samantapaisten koulukuntien tekniikat ovat silkkää hölynpölyä (Mamet 1997, 12). Hänen mukaan esimerkiksi Stanislavskin metodien harjoittelu ei sinänsä kehitä taitoja, vaan oppi-isien teoriat ovat enemmän yleisöä liikuttamaan kykenemättömien kultti.

Sain La Canterinan ohjausprosessin aikana selviä vaikutteita Mametin kirjoituksista, ja tunsin myös jonkinlaista helpotusta siitä, että jotkut muutkin kuin minä kehtaavat ohjata "vain" liikerataa näyttämölle, eivätkä keskity harjoituksissaan hahmojen psykologisointiin tai esiintyjien sisimpien tunteiden ilmaisemiseen. Päätin jossain vaiheessa La Canterinan harjoituksia, että minä ohjaajana en tule olemaan laulaja-esiintyjieni taitojenharjoittaja, vain pelkästään näyttämöllisen toiminnan ehdottaja. En siis pyrkinyt siihen, että näyttelijän pitäisi "tulla" roolihahmokseen, enkä myöskään siihen, että esiintyjän pitäisi synnyttää itsessään niitä tunteita, joita hänen roolihahmonsa tuntee. En tietenkään kieltänyt esiintyjä tuntemasta, tunnetilat olivat tervetulleita, mutta tässä tapauksessa vain kauniina, esiintyjä voimauttavina ja heidän ilmaisuaan rikastuttavina oheistuotteina.

En pitänyt siitä, että La Canterinan läpimenoja oli niin vähän, eli yhteensä kolme läpimenoa ennen itse ensi-iltaa. Läpimenoja oli käytännön ongelmien takia mahdoton järjestää. Meillä ei ollut käytettävissä Sigyn-salin lavaa, jossa esitykset lopulta pidettiin, kaikki esiintyjät eivät olleet paikalla kaikissa harjoituksissa, tai sitten he eivät pystyneet olemaan harjoituksissa samaan aikaan. Häiritsevänä tekijänä läpimenoissa oli työryhmän huono olo, kiire ja stressi. Huolia ja stressiä riitti niin koulun kuin kodin

puoleltakin, ja vaikka niiden asioiden ei mielestäni pitäisi vaikuttaa lavalla tehtyyn työhön, näin kuitenkin tapahtui.

La Canterinan harjoitusprosessin avulla opin kantapään kautta painottamaan tulevaisuudessa työtapoja, joissa kaikki työryhmän jäsenet sitoutuvat sataprosenttisesti produktion, ja jättävät henkilökohtaiset pulmansa harjoitussalin ulkopuolelle. Jos tämä vaatimus ei toteudu, voi työryhmän jäsenen siltä seisomalta korvata toisella henkilöllä jolla on uskallusta, rohkeutta ja halua vaatia niin itseltään ja muilta aikaa produktion harjoittamiseen.

Olin ohjaajana tyhmä ja uskomattoman naiivi, kun en alussa sopinut kirjallisesti kuinka monta harjoitusta ja läpimenoa vaadin, jotta esitys saadaan ensi-iltaan. Itse asiassa harjoitusaikataulu tehtiin niin, että minä joustin ja suostuin työryhmän jäsenten ehdottamiin aikoihin. Harjoituksia, joissa kaikki olivat paikalla samaan aikaan, oli niukasti. Joitain harjoituksia pidettiin jopa ns. haamunäyttelijöiden avulla, tai tilalle työllistettiin muu henkilö kuin roolin lopullinen esittäjä. Vasta myöhemmin ymmärsin kuinka naurettavia kompromisseja olin tehnyt vain saadakseni harjoiteltua niin paljon kuin mahdollista. Olin joko pelännyt vaatia enemmän tai sitten ollut liian tyhmä tai hidasjärkinen niin tehdäkseni. On myös mahdollista, että olin langennut kunnioittamaan liiaksi musiikkimailman perinteitä ja harjoitustapoja. En edelleenkään ole päässyt asiasta selville. Niin tai näin, ideaalistaan tai päämäärästään lipsuminen olkoon ohjaajalta kiellettyä puuhaa. Sen tapahtuminen osoittaa pelkästään luonteen heikkoutta, jota ohjaajalla ei tule olla tai minkä hänen tulee kiskoa itsestään irti.

## 4. LOPUKSI

La Canterina produktiona ei ollut opinnäytetyö kaikille työryhmän jäsenille. Produktion merkitys jokaiselle esiintyjälle vaihteli ryhmän sisällä. Ammatillisille esityksen harjoittaminen on työtä, harrastajille se taas on vapaa-ajan viettoa, alan opiskelijoille ja opinnäytetyötä tekeville ehkä jotain siitä välistä. Lisukkeena voi myös olla pätemisen halu. Jotta kaikki ryhmän jäsenet viihtyisivät, harjoittelu ei saisi muuttua ohjaajan visioiden pakkosyötöksi. Tämän takia ohjaajan on ajateltava heitä, jotka tekevät produktiota omana vapaa-aikanaan ja pyrittävä siihen, että edellämainttua pakkopullan syöttämisen tunnetta ei syntyisi. Mutta koska viihtyvyyden kokemus on yksilöllistä, tehtävä ei tietenkään ole helppo. Ohjaajan ei tule olla yleinen viihdyttäjä, mutta hänen

tulee nähdä ja olla vastaanottavainen tilanteen rauhoittaja kun harjoituksissa ilmenee konflikteja tai esiintyjien henkilökohtaisia lukkoja ja pulmia, jotka häiritsevät ja hidastavat työn etenemistä.

Olin tyytyväinen siihen, että olin saanut esiintyjät liikkeelle, että La Canterinan esitystä ei leimannut staattisuus. Olin myös tyytyväinen siihen, että esiintyjät olivat lyhyessä ajassa kasvaneet hahmoihinsa ja alkaneet luottaa esityksen liikeradan tarkoituksenmukaisuuteen. Katsomosta näkyi ainakin ajoittain hetkiä, jolloin esiintyjät olivat perustelleet tekemisensä oman hahmon päämäärän mukaan. Hetkittäin, kun esiintyjät eivät enää ajatelleet mitä tekevät, tai mitä heidän tulee laulaa seuraavaksi, syntyi mahtavia henkilöiden kohtaamisia. Näissä kohtauksissa oli makua improvisaatiosta ja riemusta, helppoudesta ja nautiskelusta, joita tulee olla mielestäni kaikissa esityksissä. Yksittäisistä roolisuorituksista, ja niiden esittämisen nautinnollisuuden löytämisestä olkoon vastuussa esiintyjät. Ohjaaja voi täten keskittyä omaan työhönsä, nimittäin kohtausten näyttämötoiminnan luomiseen ja esityksen kokonaisuuteen.

Ohjaajan ei tule pelätä vastuuta, eikä hänen tule myöskään jakaa sitä työryhmän kanssa. On aina yksi askel lähemmäs parempaa ohjaajuutta kun ohjaaja ottaa vastuun myös huonoista, näyttämöllä toimimattomista päähänpistoistaan. Ohjaajan tulee siis tiedostaa myös virheelliset ratkaisunsa. Silloin hän tulevaisuudessa tietää mitkä asiat ovat hänelle pulmallisia asioita muokata näyttämölle, mitkä ovat hänen sokeat pisteensä. Myös pelko päävastuusta ja lopullisesta mahdollisesta ”pääsyytetyn” asemasta toimii ohjatessa piiskana ja pakotteena ylittää itsensä vähintään omasta mielestään.

Oopperaohjaajan työ ei mene pilalle resurssien puutteen takia. Siksi oopperaohjaajan ei tule karsastaa mahdollisia produktioita, joissa ei ole perinteistä tuhatpäistä kuoroa, miljoonalavastetta ja gigantista orkesteria. Yleisö voi nauttia oopperan alitajuntaan vaikuttavasta laulusta myös pienemmässä muodossa, eikä pienempi, köyhempi versio ole halveksuttavaa, vaan päinvastoin ns. haluttua herkkua esitystarjottimella kaupungeissa, joissa ei ole omaa oopperataloa.

Oopperaohjaajan ei tule pyrkiä toteuttamaan yhteiskunnassa tai klassisen musiikin syövereissä tunnustetumpien ohjaajien tai taiteenharrastajien näkemyksiä ja perinteitä tehdä kyseistä taiteenmuotoa vaan ohjaajan tulee rohkeasti olla vain ja pelkästään oman erityisalansa eksperti eikä hävetä vähäisiä taitojaan muilla alueilla.

Oopperaohjaajan ei tule myöskään pelätä klassisen musiikin pitkää historiaa, oopperan neljänsataan vuoteen miltei muuttumatonta perinnettä, maineikkaita laulajia, taidokkaita säestäjiä, kapellimestaria tai muita auktoriteetteja.

Itse tunnen syyllistyneeni joko auktoriteettien pelkoon tai siitä johtuvaan varovaisuuteen. Muistan työryhmän jäsenen sanoneen kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa, että mikään heidän harjoittelemansa ooppera tai esitys ei ole ollut näin valmis tai hyvässä kunnossa kuin tuleva esitys La Canterinasta, ja että minä turhaan hermoilen ja vaadin lisää aikaa läpimenoille. Tämä sai minut uskomaan että työryhmä, joka näköjään oli kokenut samankaltaista esityksien epävalmiutta, laittaisi loppua kohti ns. toisen vaihteen päälle. Tätä odotettua toista vaihdetta ei tullut, tai sitten sitä ei koskaan ollutkaan.

Kohtalokas virheeni oli tuudittautua oletukseeni musiikkimaailman tavasta harjoitella esityksiä varten. Tuudittautuminen huononsi lopputulosta huomattavasti. La Canterinan ensi-iltaesitys ja sitä seuraava esitys eivät olleet mielestäni valmiita, ja esiintyjistä huokui epävarmuus ja empiminen. Uskallan väittää, että jos olisin vaatinut työryhmältä ja muilta tahoilta kaksi viikkoa pelkästään läpimenoihin, olisi lopputuloksena ollut esitys lähempänä minun visiotani teoksesta. Olin vihainen itselleni, että annoin itseni työryhmän tuuditettavaksi, kun kyseessä oli esityksen valmiusaste ja työryhmän tarve läpimenoihin ja lisäharjoituksiin. Lupasin itselleni La Canterinan ensi-iltana, että en koskaan tuo ensi-iltaan esitystä, jonka läpimenoa ei ole pidetty vähintään 10 kertaa. Tästä lähin pidän sen nyrkkisääntönä, josta en lipsu.

Tietämättömyys ja auktoriteetin puute voivat siis olla autuutta tilanteissa, joissa tarvitaan raikasta näkökulmaa esimerkiksi pölyttyneeseen teokseen tai vanhoihin esittämisen perinteisiin. Tällä uteliaisuuden ja tietämättömyyden periaatteella astuin oopperan maailmaan. Autaita siis olkoon puupäät sillä he eivät huku, vaikka oopperan tuntemattomaan maailmaan sukeltaisivatkin.

## LÄHTEET

- Ahnfelt-Rønne, A. 2010. Ahnfelt-Rønne internetin kotisivut, Viitattu 12.4.2010 <http://www.ahnfelt-ronne.dk/site/cv.html>.
- Balk, H. 1983. *The Complete Singer-Actor, Training for Music Theatre*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, R. 1993. *Tekstin hurmaa*. Suom. R. Sironen. Tampere: Vastapaino, 1993.
- Clement, C. 1989. *Opera, or the Undoing of Women*. Engl. Wing, B. Virago Press, London.
- Korhonen, K. (toim.) 1998, *Koirien ajama kettu: ohjaustaiteen kysymyksiä*. Helsinki : Like, 1998.
- Lacan, J. 1992, 1986. *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960. The Seminar of Jacques Lacan VII*. Jacques-Alain Miller (toim.) & Dennis Porter (käänt.), New York & Lontoo: Norton.
- Lucic, T. 2008. *Postimäellä soi klassinen ooppera taskukoossa*, Uusimaa-lehti, Viitattu 02.07.2008 <http://www.uusimaa.fi/Uutiset/Arkisto/2008/07/02/Postimaella-soi-klassinen-ooppera-taskukoossa>.
- Mamet, D. 1997. *Tosi ja epätosi, Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. True or false, Heresy and Common Sense for the Actor*. Suom. Kellomäki, V. Helsinki: Hakapaino, 2002.
- Poizat, M. 1992. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Käänt. Arthur Denner. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.
- Puolimatka, T. 1999. *Kasvatuksen mahdollisuudet ja rajat: minuuden rakentamisen filosofia*. Helsinki : Kirjayhtymä, 1999.
- Sivuoja-Gunaratnam, A. 1994. *Feminiinejä ooppera ja –soitinmusiikissa*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura ry ja Helsingin yliopiston musiikkiteorian laitos.
- Suomen Kansallisooppera 2010, *Oopperan ABC Aariasta hulluuskohtauksen kautta verismiin*, Suomen Kansallisoopperan internetsivut, osio Oopperatietoa ja Oopperan ABC Viitattu 12.4.2010 <http://www.operafin.fi/index.asp?polku=678;681;;1>.
- Syrjä, T. 1999. *Vieras kieli suussa. Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa. Teatteritaiteen tohtorintutkimuksen opinnäytetyö*.
- Tuomivaara, S. 2010, *Nykyoopperan taitajat*, Teatterikeskuksen internetsivut, Viitattu 4.2.2010 [http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com\\_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv](http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv).

## ROOLIANALYYSI OMASTA HAHMOSTA

1. Miten La Canterinan musiikki määrittelee hahmosi? Miten oman hahmosi musiikki eroaa teoksen muusta musiikista?
2. Missä on hahmosi kliimaksi/ kriisi? Miten se ilmenee musiikissa?
3. Mitkä ovat hahmosi tarpeet ja halut? Mitä hän tekee saadakseen mitä haluaa? Missä kohdissa/ kohtauksissa nämä tarpeet tulevat esiin? Erittele faktat ja fiktio.

