

NAAMIO – JA MUUSIKKO SEN TAKANA

Teatterinaamioiden käyttö ilmaisun opetuksessa muusikoille

Eeva-Maria Saarinen

Pro Gradu -tutkielma

Musiikkitiede

Heinäkuu 2016

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Eeva-Maria Saarinen	
Työn nimi – Title NAAMIO – JA MUUSIKKO SEN TAKANA Teatterinaamioiden käyttö ilmaisun opetuksessa muusikoille	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Heinäkuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 72+3 (liitteet)
Tiivistelmä – Abstract <p>Naamiot assosioituvat mielissämme teatteriin. Teatterinaamiot soveltuvat esitys- ja opetusvälineiksi kuitenkin muidenkin taiteenalojen, kuten tanssin ja musiikin pariin. Tässä luonteeltaan laadullisessa musiikillis-pedagogisessa tutkimuksessa tarkastelen sitä, millainen vaikutus Trestle- ja Poppius-kokonaamioiden käytön harjoituksilla ja improvisaatioilla oli Pop & Jazz Konservatorion muusikko-opiskelijoiden ilmaisuun kahdessa työpajassa, keväällä 2014 ja syksyllä 2015.</p> <p>Tutkimuksessa esitellään lyhyesti improvisaation määritelmiä musiikissa, selvitetään keskeistä Johnstonen improvisaatio-metodia teatteri-ilmaisussa, tutustutaan naamioiden käytön traditioihin ja historiaan mm. antiikin Kreikan ja Japanin Noo-teatterin kautta ja tarkastellaan naamioteatteripedagogiikkaa Ranskassa (Lecoq) ja Suomessa. Kuvaan työpajoihin liittyvää tutkimusaineistoa videotarkastelua apuna käyttäen ja käsittelen työpajan alussa ja lopussa oppilaille suunnattujen mm. musiikin esittämisen aitouteen ja naamioiden vaikutuksiin ilmaisuopetuksessa liittyvien kysymysten vastauksia.</p> <p>Tutkimuksessa keskeisintä on työpajoissa naamioiden kanssa toteutuneiden musiikki-improvisaatioiden tarkasteleminen. Videoanalyysissä tein mm. sellaisen huomion, että kun naamioiden käyttö vapautti opiskelijat tekemään enemmän draamallisia asioita kehollisesti, myös musiikin soittamisessa ilmeni draamaa esittäviä ja kuvittavia piirteitä. Lisäksi Poppius-ryhmän improvisaation analyysissä ilmeni pop/jazz-muusikkokoulutuksen yhden perusoletuksen eli yhtyesoitossa edellytetyn rytmisen synkronoitumisen puuttuminen. Naamioiden käyttö improvisaatioissa antoi siis uusia ulottuvuuksia ja keinoja musiikillisen luovuuden harjoittamiseen, tutkimiseen ja opettamiseen – naamioiden käyttöön liittyvistä alkuvaikeuksista huolimatta.</p>	
Asiasanat – Keywords Naamio, muusikko, ilmaisutaito, esiintyminen, improvisaatio, kehollisuus, tunneilmaisu	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1 JOHDANTO.....	1
2 IMPROVISAATIO MUSIIKISSA JA TEATTERI-ILMAISUSSA.....	4
2.1 Improvisaatio musiikissa.....	4
2.2 Improvisaation ideoita teatteri-ilmaisussa.....	7
3 NAAMIOT.....	11
3.1 Naamioiden käytön traditioita.....	11
3.2 Teatterinaamiot.....	13
3.2.1 Mikä on teatterinaamio?.....	14
3.2.2 Naamiot antiikin Kreikassa ja Roomassa.....	15
3.2.3 Kreikan tragediasta Noo-draamaan.....	18
3.3 Neutraalinaamio Lecoqin teatteripedagogiikassa.....	22
3.4 Naamioitten käytön tavoitteita suomalaisessa teatteripedagogiikassa.....	24
3.5 Trestle- ja Poppius-naamiot.....	25
4 NAAMIOTYÖPAJAT.....	27
4.1 Osallistujat Trestle-ryhmissä.....	27
4.1.1 Kysymykset oppilaiden taustatiedoista.....	27
4.1.2 Muut kysymykset.....	28
4.2 Trestle-naamiotyöpajan konteksti ja perusideat.....	29
4.3 Poppius-naamiotyöpaja ja sen erot Trestle-naamiotyöpajaan.....	31
5 VIDEOIDUT TYÖPAJAN HARJOITTEET JA IMPROVISAATIOT TRESTLE- RYHMISSÄ.....	33
5.1 Harjoitteet ilman naamioita.....	33
5.2 Naamioimprovisaatiot.....	33
5.3 Musiikki-improvisaatiot naamioiden kanssa.....	37
6 VIDEOANALYYSIT NAAMIOIDEN VAIKUTUKSISTA MUSIIKKI- IMPROVISAATIOISSA.....	46
6.1 Improvisaatio <i>Flow</i>	46
6.2 Improvisaatio <i>Summertime</i>	48
6.3 Improvisaatio <i>Pallot ja stillit</i>	50
6.4 Improvisaatio <i>Performanssi</i>	51
6.5 Improvisaatio <i>Yt-neuvottelut</i>	53
6.6 Improvisaatio <i>Lyriikat</i>	55
6.7 Improvisaatio <i>Sota</i>	56
6.8 Improvisaatio <i>Poppius-ryhmä rummuissa</i>	57

7 KYSELYN TULOKSET.....	60
7.1 Aitousa koskevat kysymykset.....	60
7.2 Naamioita koskevat kysymykset	62
8 PÄÄTÄNTÖ	65
LÄHTEET	70

Liiteluettelo

Liite 1 Työpajan harjoitteet ilman naamioita

Liite 2 Alkukysymykset / Loppukysymykset

1 JOHDANTO

Olen toiminut kuusi vuotta ilmaisutaidon opettajana Pop & Jazz Konservatoriossa. Aloittaessani tutkielmani työstämisen syksyllä 2013 minua kiinnosti opetustyöni uudistamisen ohella opiskelijoiden ilmaisun opettamisen kehittäminen ja monipuolistaminen erityisesti musiikin esiintymistilanteita silmällä pitäen. Olin tullut opettajaksi ko. oppilaitokseen keväällä 2010 ja kolmessa vuodessa nähnyt useita ns. *Close Encounters*-oppilaskonsertteja. Oppilaiden esitykset olivat yleensä hyvin harjoitettuja ja ammattimaisesti toteutettuja: esitykset olivat instrumentin opettajan tai työpajan ohjaajan harjoittamia ja soittotaidollisesti hyviä. Kuitenkin toisinaan, mielestäni liian usein, esityksistä puuttui sekä soittajilta että laulajilta ilmaisullista ja tarinankerronnan rohkeutta. Kehon ja tunteiden ilmaisu musiikin tulkinnassa oli usein vaisua ja toisinaan myös kontaktoiminen soittokavereiden kanssa jäi heikoksi.

Kerran, tiedustellessani opiskelijoilta konsertin jälkeen, miten he arvioisivat esityksensä aitoutta, he sanoivat, etteivät olleet tulleet ajatelleiksi koko asiaa. Eräs kitaransoiton opiskelija tiivisti: ”Kun esityksen musiikki on sellaista, mitä todella diggaa ja ympärillä parhaat bändikaverit, on soitto aitoa ja esitystapahtuma parhaimmillaan flowta.” Entä sitten kun muusikko-opiskelija on esiintymässä itselleen vieraan bändin kanssa ja esitettävä musiikki ei ole itselle luontevinta lajia? Voisiko hänelle opettaa keinoja esiintyä epämukavassa tilanteessa aidosti ja läsnäolevasti? Useissa opiskelijoille suunnattujen kysymysten vastauksissa tuli esille opiskelijoiden *aito* huoli selviytymisestä keikalla itselle vieraan bändin ja musiikkigenren soittajana/laulajana. Lisäksi opiskelijoiden vastauksissa ilmeni, että usein aitoa ja läsnäolevaa esiintymiskokemusta estää liiallinen esiintymisjännitys ja ”mokaamisen” pelko. Päätin siis alkaa opettaa mokaamista. Improvisaatioissa mokaamisen kautta oppii nauramaan myös itselleen. Työpajani sisällön suunnittelu alkoi siitä, kun päätin ottaa opetusohjelmaani mukaan muutaman ”impron” oppi-isän eli Keith Johnstonen harjoitteen. (Johnstonen metodia käsittelen tarkemmin kappaleessa 2.2.)

Syksyllä 2013 suunnittelin tekeväni pedagogisen/ laadullisen kyselytutkimuksen, johon sisältyisi kyselyiden lisäksi työpajan tuntien harjoitteiden työstäminen, harjoitteiden videointi ja analysointi videon perusteella. Tuolloin syksyllä en vielä tiennyt, että työpajani improvisaatioiden välineiksi nousisivat *Trestle-kokonaamiot*. Kahdeksan Trestle-naamion sarjan sain lainaksi naamiotyön opettajaltani Taina Mäki-Isolta tammikuun alussa 2014, viikko ennen työpajan alkua.

Kyselylomakkeitten kysymyksiini oppilaitten oli tarkoitus vastata anonymisti työpajan ensimmäisellä ja viimeisellä kerralla – mikä toteutuikin. Koska tutkimukseni keskiössä oli tuolloin esiintymisen aitouteen liittyvät teemat, myös kysymykset, sekä työpajan alussa että lopussa

käsittelivät eniten niitä. (ks. Liite 2.) Ensimmäisissä kysymyksissä tiedustelin myös opiskelijoiden taustatietoja sekä musiikin harrastamiseen ja esiintymismiskokemuksiin liittyviä asioita. Lisäksi ensimmäisen opetuskerran kysymykseni käsittelivät opiskelijoiden ajatuksia esiintymisidentiteetin rakentumisesta. Syksyllä 2013 pidin työpajani tavoitteina sitä, että opetusjakson lopussa opiskelijalla olisi työpajan alkuun verrattuna enemmän eväitä hahmottaa omaa muusikkouttaan ja myös löytää itse väyliä ja keinoja taiteilijuutensa kehittämiseksi. Idealistista? Erityisesti toivoin improvisaatioiden vapauttavan opiskelijoiden kokonaisilmaisua ja tehostavan ryhmäytymistä. Lisäksi olin tiedostanut sen, että kun aitous-teemassani tulisin työstämään ja opettamaan tietynlaista herkkyyteen ”suostumista”, myös minun tulisi olla oppitunneillani aidosti läsnä.

Viimeisen työpajan opetuskerran jälkeen opiskelijat vastasivat aitous-kysymysten lisäksi naamioiden käyttöön liittyviin kysymyksiin. Tiedustelin opiskelijoiden ajatuksia myös siitä, mitä he uskoakseen tekisivät muusikoksi valmistumisen jälkeen.

Syksyllä 2013 määrittelin tutkimuskysymyksiksi ja -ongelmiksi seuraavat asiasisällöt:

1. Voinko valitsemillani opetusmenetelmillä (ääni-, liike- ja tanssiharjoitteet, improvisaatioharjoitteet ja vapaa yhtyeimprovisaatio) opettaa muusikon tutkintoa opiskelevalle mm. itsetuntemusta, esiintymiseen ”heittäytymistä” ja aitoa, rentoa läsnäolon taitoa?
2. Voiko aitoutta ylipäättään opettaa?
3. Mitä on aito esiintyminen?
4. Tuleeko oppituntien videoinnista ongelmia? (Jännittävätkö opiskelijat videointia vai käykö niin, että nimenomaan videointi lisää opiskelijoiden keskittymistä ja latautuneisuutta harjoitteissa?)
5. Vastaavatko opiskelijat kysymyksiini rehellisesti ja niihin paneutuen?

Kysymysten ja ongelmien aiheet olivat osittain edelleen relevantteja, kun aloin purkaa tutkimusaineistoa syksyllä 2015. Laatimieni kysymysten aitous-teema ei kuitenkaan tuntunut enää merkittävältä naamiotyöpajojen analyysiprosessin aikana, jolloin tutkimukseni aiheeksi oli nousemassa naamioiden käyttö muusikko-opiskelijoiden ilmaisuharjoitteissa ja improvisaatioissa. Työpajoissa kuvattua videomateriaalia tarkastellessani ja teatterinaamiopedagogiikkaa käsittelevään kirjallisuuteen tutustuessani 2015-2016 esiin nousivat naamioiden käytön vaikutusten viisi tarkastelutapaa ja/tai tutkimuskysymystä: Miten ilman musiikkia ja musiikin kanssa toteutuneet naamioimprovisaatiot vaikuttivat opiskelijoiden

1. Ilmaisun kehollisuuteen?
2. Tunneilmaisuuksiin?
3. Läsnäoloon/aitouteen?

4. Ilmaisurohkeuteen?

5. Iloon?

Keskeistä tässä tutkimuksessa on kuvata ja havainnollistaa em. tavoitteiden ohella myös naamioiden käytön vaikutuksia opiskelijoiden musiikilliseen toimintaan.

Tätä tutkielmaa tehdessäni olen usein miettinyt, onko myös ajoittain kasvoillamme korostunut ”cool” ilme tai tietoisesti liioiteltu meikki rinnastettavissa naamioitumisen kaltaiseen toimintaan, jonka avulla pyrimme piiloutumaan, ei katseilta, vaan paljastamasta tunteitamme. Oppilaskonsertteja katsoessani olen nimittäin toisinaan ajatellut, että korostuneen ”coolisti” esiintyvä nuori lauluopiskelija on turhaan pidättäytynyt näyttämästä musiikkiesityksessään kokemiaan ilon, herkkyyden ja musiikillisen intohimon tuntemuksiaan. Kulttuurissamme vallitseekin mielestäni, etenkin niin sanotun vakavamman (mm. jazz, klassinen), mutta myös populaarimusiikin esittämisessä, ja ehkä instrumentin (soiton/laulun) opetuksessakin, liiallinen (jopa puritaaninen) ns. ”less is more”-malli, joka voi luoda estoja nuoren muusikon kehittämisessä omanlaisekseen musiikin tulkitsijaksi.

2 IMPROVISAATIO MUSIIKISSA JA TEATTERI-ILMAISUSSA

Tässä luvussa esittelen improvisaation määritelmiä musiikissa ja teatteri-ilmaisussa ja käsittelen joitakin improvisaation harjoittamisen tavoitteita em. ilmaisumuotojen alueella. Pop & Jazz Konservatorion opiskelijoille soitto/laulu-improvisaatio, muussakin kuin jazz-musiikissa, on olennainen osa opiskelua. Kun tiedustelin viimeisimpään Poppius-naamiotyöpajaani osallistuneelta trumpelistilta naamioimprovisaatiokokemusten lisäksi myös musiikki-improvisaation merkityksestä hänelle, hän sanoi: ”Musiikki-improvisoinnista...jaa, oon tehny sitä niin pienestä pitäen, et on tavallaan aika vaikea puhua siitä. Se on se luovuus ja ittensä ilmaiseminen joka on niin tärkeitä. Jos ei niitä musassa olis, niin en tiä jaksaisinko tätä alaa opiskella.”

2.1 Improvisaatio musiikissa

Musiikki-improvisaation periaatteiden tarkasteluun käytän Erkki Huovisen toimittaman kirjan *Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin* (2015) johdantolukua. Lisäksi tarkastelen em. kirjan artikkelia *Improvisaatio pianonsoiton alkuopetuksessa*, jonka on laatinut MuT, pianisti ja pianonsoitonopettaja Kristiina Junttu.

Huovisen mukaan mm. Lortat-Jacob yhtyy siihen ajatukseen, että useissa musiikillisen improvisaation määritelmissä painotetaan esityksen aikana tapahtuvien ratkaisujen tekemistä. Etnomusikologi Bonnie Wadenin mukaan improvisaatio on ”tuotetta” siitä, että muusikko toimii ikäänkuin joustavasti tietyn musiikillisen materiaalin kanssa esityksessä. (Huovinen 2015, 6.) Huovinen muistuttaa siitä, että aina ei ole tarpeellista yrittää vetää tarkkaa rajaa improvisoidun ja ei-improvisoidun musiikin välille. Musiikkia kuunnellessamme ja musiikkiesitystä katsoessamme ymmärrämme helposti sen, miten improvisaatio eroaa ulkomuistista soitetusta tai nuotista lukemalla esitetystä musiikista. Huovinen jatkaa, että esimerkiksi määritellessämme jazzmusiikin improvisaatiota, voimme yhtyä Young & Matthesonin ajatukseen, että jazz-improvisaatiossa on lähinnä kysymys musiikkiesityksen melodisista ja harmoniaan ja muotoon liittyvistä muunteluista eikä musiikin tempoon ja dynamiikkaan kuuluvista variaatioista. (Huovinen 2015, 7.) Huovinen kirjoittaa, että Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosaston perustaja, professori Heikki Laitinen puhuu musiikillisesta improvisaatiosta uudissanalla *impro*. Se tarkoittaa Laitisen mielestä ”muusikolle tarjoutuvaa vapauden mahdollisuutta vapauden ja pakon välisellä alueella.” (Huovinen 2015, 8.)

Huovisen mukaan etnomusikologi Paul Berliner sanoo, että musiikillinen improvisaatio ei ole vain ikäänkuin jonkin ”uuden” tuottamista tyhjästä jonkun spontaanin ja intuitiivisen toiminnan tuloksena. Berliner toteaa, että musiikillinen improvisaatio edellyttää myös sitä, että muusikoilla on teoreettista ja soittotaidollista tietämystä ja kokemusta. (Huovinen 2015, 10.) Lisäksi Huovisen mukaan myös Kratus on sitä mieltä, että musiikillinen improvisaatio voi olla persoonallista vasta silloin, kun on muusikkona oppinut jo paljon, eli silloin kun muusikkona ikäänkuin osaa hylätä tai on valmis hylkäämään aiemmin omaksumansa opit – luodakseen oman tyylinsä. (Huovinen 2015, 10.) Huovinen viittaa mm. Wilsoniin kun hän määrittelee sitä, mitä tarkoitetaan kun puhutaan ns. vapaasta improvisaatiosta. Sellaiseksi voidaan kutsua improvisaatiota, ”jossa musiikin tekijät eivät ennalta valitse kulloinkin käyttämiään musiikillisia periaatteita, materiaaleja tai rakenteita ja jossa he siten joutuvat musiikillisen kommunikaation keinoin neuvottelemaan myös näistä perustavimmista lähtökohdista vasta soittotilanteessa.” Huovinen kiteyttää, että ”vapautta” vapaassa improvisaatiossa on tavallaan se, että siitä puuttuu musiikillista rakennetta ohjaavat mallit. (Huovinen 2015, 12-13.)

Huovinen sanoo, että vapaassa improvisaatiossakaan ei kuitenkaan musiikillisesti synny joka hetki jotain ”absoluuttista uutuutta”. Hän jatkaa, että ”psykologisella luovuudella” eli musiikin tekijöiden mahdollisuudella vaikuttaa itse musiikkinsa moutoutumiseen eri tilanteissa syntyvillä uusilla tavoilla, on myös merkitystä musiikillisessa improvisaatiossa. (Huovinen, 14.) Huovinen kirjoittaa, että muusikko on improvisoidessaan itse vastuussa kaikesta musiikistaan, eli se, mitä kuulemme hänen improvisaatiohetkellä soittavan, on musiikkia, jota hän juuri sillä hetkellä haluaakin soittaa. Huovinen jatkaa, että vaikka muusikko ei välttämättä ole ”vapaa kaikista säännöistä” hän voi melko vapaasti tehdä nopeita ratkaisuja joka hetki ja ohjata toimintaansa siten, miten kokee tilanteen edellyttävän. (Huovinen 2015, 17.) Lisäksi musiikki-improvisaatio vaatii toteutuakseen myös ”sosiaalista herkkyyttä”, eli kykyä toimia soittokavereiden kanssa uudentyypisissä, ennalta-arvaamattomissa tilanteissa heitä arvostaen ja kuunnellen. Huovinen toteaaakin eurooppalaisen vapaan improvisaation edustajaksi kuuluvan kitaristin Fred Frithin (s.1949) painottavan, että ”improvisoijan on oltava valmiina, kun tarvitaan, mutta on osattava myös astua syrjään; on osattava kannustaa, mutta myös olla jämäkkä; on tiedettävä, milloin itse tulee vaatia jotakin ja milloin mukautua toisiin; on oltava kärsivällinen, suvaitseva ja avoin.” (Huovinen 2015, 18.)

Huovisen mukaan kiinnostava piirre improvisoidussa musiikissa on myös se, että sen parissa, verrattuna nuoteille säveltämisen tilanteeseen, mahdollistuu laajan kokemuksellisen pääoman kasvattaminen musiikkiesitysten muotoilemisessa. Hän jatkaa, että esim. asialleen omistautunut intialainen *raga*-improvisoija ehtii vastaavan sävellyksen kirjoittamiseen kuluvassa ajassa, kokeilla

valtvaa määrää erilaisia rakenteellisia ja emotionaalisia ratkaisuja. Todennäköisesti joitakin näistä em. ratkaisuista improvisoija ei olisi ehkä koskaan tullut löytäneeksi millään muulla tavoilla kuin improvisaation avulla. Lisäksi improvisoinnin kautta maailmaan ehtii tulla paljon uutta musiikkia. Totuus Huovisen mukaan onkin, että ilman improvisaatiota meiltä puuttuisi valtava osa maailman musiikista. (Huovinen 2015, 16.)

Artikkelissaan Kristiina Junttu kertoo tutkineensa improvisaation käyttöä erityisesti pianonsoiton alkuopetuksessa. Hän on tarkastellut improvisaatiota mm. oppilaan muusikon taitojen rakentamisen työvälineenä ja ”musiikkisuhteen syventäjänä”. Opetuksessaan Junttu sanoo keskittyvänsä yksilölliseen, vapaaseen improvisaatioon, jota hän käyttää ”perinteisen pianonsoiton opiskelun tukena ja syventäjänä”. Lisäksi Junttu painottaa, että alkuopetuksessa improvisaatiossa on lähtökohtaisesti kysymys kehollisesta toiminnasta. (Huovinen 2015, 77.)

Merkittävistä henkilökohtaisista improvisaatiokokemuksistaan kertoessaan Junttu mainitsee yhteistyöprojektin tanssija Aki Suzukin (s. 1959) kanssa vuonna 2002. Kyseessä oli tuolloin surrealistinen esitys buto-tanssijalle ja pianistille. Junttu kertoo, että hänen tarkoituksensa oli alun alkaen soittaa esityksessä nuoteille kirjoitettua musiikkia, mutta valitsikin improvisoinnin. Hänen mukaansa improvisoitu musiikki antoi tanssille enemmän *tilaa*. Lisäksi hän saattoi improvisoinnin avulla jäsentää lava- ja musiikkitapahtumia ajallisesti ja kehittää aiheita ja tunnelmia nuoteille kirjoitetun musiikillisen muodon ja sävelkielen sijaan. (Huovinen 2015, 78.)

Junttu kertoo tulleen improvisaation avulla tietoiseksi omasta kehostaan, joka auttoi häntä mm. kuulemaan omaa soittamistaan. Perinteinen soitonopiskelu keskittyy Juntun mukaan paljolti auditiivisuuteen ja käsien ja sormien tekniikan harjoittamiseen, jolloin muu keho jää tarkastelun ulkopuolelle. Hän kertoo, että soittaminen on kuitenkin hyvin kokonaisvaltaista: musiikki voi *resonoida* kehon lisäksi myös ympäröivässä tilassa. Improvisaation avulla hän sai kosketuksen myös *sisäiseen maailmaansa*, joka on hänen mukaansa soittamisessa ”ehdottoman olennaista”. Kiteyttäessään improvisaatiokokemuksen merkitystä itselleen Junttu sanoo, että ”kehon liike, soittaminen, pianon sointi, kuunteleminen ja soiton aikana tapahtuva ajattelu sulautuivat yhdeksi olemisen ja tekemisen tavaksi, ja soittamista arvottava kritiikki siirtyi taka-alalle.” (Huovinen 2015, 78-79.) Työpajojen improvisaatioharjoituksia suunnitellessani pidin mahdollisena, paitsi ilmaisullisten tavoitteitteni toteutumista, myös Juntun tavoin sitä, että improvisointi antaisi muusikolle uusien kehon kokemusten myötä mahdollisuuden itsensä arvostamiseen. Lisäksi yhdyn Juntun ajatukseen, että improvisaatio voi auttaa esiintyjää (tai esiintyjäksi opiskelevaa) tulemaan tietoiseksi omasta taiteilijaidentiteetistään ja taiteensa tekemisen taipumuksistaan. (ks. Huovinen 2015, 79.)

Junttu nostaa artikkelissaan esiin Hallamin määritelmät musiikillisesta improvisaatiosta: ”Ei ole vain yhtä tapaa improvisoida, vaan improvisaatio voi olla mitä tahansa musiikillista toimintaa, joka sisältää improvisatorisen elementin.” (Huovinen 2015, 80). Jeff Pressing kirjoittaa (1984) *referenteistä*, ”eli kaikista improvisaation lähtökohdiksi tietoisesti valituista asioista, joihin voi myös kuulua esimerkiksi mielikuvallisia tai sanallisia musiikin tekemisen lähtökohtia.” (Huovinen 2015, 34). Monissa tutkimuksissa, Juntun mukaan, improvisaatiota kuvataan vaativana luovana prosessina. Aikuisten improvisaatiokokemuksia onkin tutkittu paljon erityisesti jazzmuusikoiden kanssa. Junttu sanoo, että monia tutkijoita (mm. Sloboda, Pressing) on kiinnostanut myös psykologisten seikkojen yhteys aikuisten improvisaatiotaidon syntyyn. (Huovinen 2015, 80.)

Juntun mukaan improvisaatiossa luovuus voi tarkoittaa mitä tahansa ”uuden luomista”. Luovassa toiminnassa, kuten improvisaatiossa voi syntyä uusia, ymmärrystä lisääviä ajatuksia tai vaikkapa kokonainen musiikillinen ”teos”. (Huovinen 2015, 82.) Junttu ottaa esille Kari Uusikylän ja Jane Piirron luovuutta käsittelevät tutkimukset, joissa ilmenee, että niin sanottu rakentava luovuus edellyttää *avoimuutta, arvioinnin kohdistamista vain omiin kokemuksiin ja kykyä leikkiä*. (Huovinen 2015, 82-83.) Minua opettajana ja naamiotyöpajan ohjaajana kiinnostaa erityisesti Uusikylän ja Piirron käsitys siitä, että luovassa toiminnassa on kysymys yksilön omista ajatuksista ja tuntemuksista: avointa suhtautumista ei pidä kohdistaa vain koko maailmaa, vaan myös itseään kohtaan. Junttu sanookin, että oppilaan suoritusten kritisoinnin sijaan, soitonopettaja voi rohkaista oppilasta tarkastelemaan itse omaa työtään. Koska lapset ja nuoret voivat joskus olla hyvinkin kriittisiä omia taiteellisia ”tuotoksiaan” kohtaan, on tärkeitä, että heitä ohjataan tekemään asioita, joista he saavat onnistumisen tunteen kokemuksia. Artikkelissaan Junttu toteaaakin, että Keltinkangas-Järvisen mukaan jokainen onnistuminen kasvattaa myös itseluottamusta. (Huovinen 2015, 83.)

2.2 Improvisaation ideoita teatteri-ilmaisussa

Teatteri-improvisaation harjoittaminen, kuten ei naamioiden käyttökään, vaadi aiempaa kokemusta ja siksi sopii ehdottomasti kaikille ikään ja ammattiin katsomatta. Improvisaatiossa vaaditaan vain keskittymistä ja läsnäoloa. Leikkimieli tulee ”kaupan päälle”, jos antautuu vuorovaikutukseen toisten kanssa. Improvisaatiossa on kysymys toiminnasta ilman käsikirjoitusta, jonkinlaisesta äänen-ja/tai liikkeen, ajassa ja tilassa ainutkertaisesti tapahtuvasta leikistä ja kokeilusta yhdessä.

Improvisaatiotehtävä voidaan aloittaa esimerkiksi vastaamalla kysymyksiin: keitä, missä ja miksi? Harjoitteelle asetetaan siis jonkinlainen konkreettinen alkutilanne: keitä kohtauksen henkilöt ovat, missä he ovat, mitä he ovat tekemässä ja minkälaisessa suhteessa he ovat keskenään? Lisäksi tilanteeseen voidaan asettaa jokin tunnelmaan vaikuttava este henkilöiden välille (esim. eripura

perinnönjakotilaisuudessa) tai olosuhteisiin liittyen (säätötilan hyytävä kylmyys) tai vaikkapa kehon fysiologiseen toimintaan liittyen (hikka, kyttyräselkä, mielikuvituksen suuri pää jne.) Improvisaatio alkaa, kun tehtävälle asetetut minkälaiset ehdot tahansa (tai ei mitään ehtoja) on sovittu. Tärkeätä kuitenkin on, että improvisaatioharjoituksessa ei rajoiteta mielikuvituksen käyttöä.

Kun käsitellään improvisaatiota teatteri-ilmaisussa Suomessa on tarkasteltava Keith Johnstone (s.1933) metodologia. Johnstone improvisaatio-oppeja on meillä harjoitettu useitten vuosikymmenien ajan niin teatteriammattilaisten kuin harrastajienkin parissa. Ne on suunnattu kaikille niille, jotka ovat kiinnostuneita luovuudesta, mielikuvituksen käytöstä, spontaanuudesta ja vuorovaikutustaitojen kehittämisestä. Erilaisten harjoitusesimerkkien, ajatusten ja väittämien moniulotteisuuden ja runsauden perusteella Johnstone oppikirja *Impro - Improvisation in the Theatre* (1987) on kaikille improvisaatiosta elämäänsä ammentaville todellinen aarrearkku. Kerrottakoon, että tarkasteluni perustana tässä luvussa on Simo Routarinteen suomennos *Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen* (1996).

Johnstone kertoo, että toistuva tema hänen lapsuudessaan ja nuoruudessaan oli ikäänkuin jonkinlainen kapinointi auktoriteetteja, koululaitosta ja kasvatusta vastaan. (Johnstone 1996, 8). Asiaa selventääkseen Johnstone kertoo nuoruuden kokemuksestaan: ”Kahdeksantoistavuotiaana aloin itkeä lukiessani kirjaa. Olin ällistynyt. Minulla ei ollut aavistustakaan siitä, että kirjallisuus voisi vaikuttaa minuun siten. Jos olisin itkenyt jonkun runon takia luokassa, opettajani olisi järkyttynyt. Tajusin, että koulussa minua oli opetettu olemaan reagoimatta.” (Johnstone 1996, 13.)

Johnstone sanoi valinneensa opettajan ammattin, koska tunsi itsensä ”rammaksi” ja ”elämään soveltumattomaksi”. Hänen mielestään hänen äänensä ja ryhtinsä olivat ”raunioina”, hengitys estynyt ja mielikuvituksessa ”jotain pahasti vialla”. Opettajankoulutuksessa Johnstone uskoi saavansa ”vikansa” kuntoon. Johnstone tähdentää saaneensa kosketuksen luovuuteensa kuvaamataidon opettaja Anthony Stirlingin mielikuvitusta ruokkivien harjoitteiden kautta. Erityisesti Stirling oli korostanut opettajana sitä, että aikuinen ei voi sanella lapselle minkälainen hänen taiteensa tulisi olla. Stirling oli muistuttanut myös siitä, että taiteen tekemisessä opiskelijan ei pitäisi koskaan kokea epäonnistuvansa. (Johnstone 1996, 12-14.) Improvisaatiossahan toimitaan opittua vastaan, eikä koskaan olla väärässä! Johnstone painottaa Stirlingin tavoin myös sitä, että kyvykäs opettaja tarjoaa oppilaalle sellaisia kokemuksia, että oppilas onnistuu pakostakin. (Johnstone 1996, 16).

Itsekin improvisaatiota opiskelleena tiedän, että ”alkukankeuden” jälkeen metodi voi todella toimia ventovieraittenkin kanssa. Työpajoissa improvisaatiota opettaneena olen optimistisesti toivonut, että improvisaatiossa koetut ilon kokemukset pohjustaisivat oppilaita myönteiseen minäkuvaan. Se, että harjoitustilanteessa uskaltaa olla oma itsensä, mokata ja näyttää tunteensa

liittyy mielestäni myös myönteisen esiintyjäminän kehittymisen edellytyksiin. ImprovisaatiOSSahan on tavallaan koko ajan kysymys ”irti päästämisestä”, luopumisesta jatkuvasta itsestä ja Johnstone sanoin ”tulevaisuutemme kontrolloinnista”. (Johnstone 1996, 28).

Johnstone käyttää ns. statusharjoituksia elävöittämään vuorovaikutuksen toimivuutta improvisaatiokohtauksessa. Johnstone ehdottaa, että improajat yrittäisivät harjoituksessa saada statusensa ”vain vähän” vastaanäyttelijän statusen ylä- tai alapuolelle. Silloin kohtauksesta, Johnstone mukaan, tulee aito, elävä ja katsojia kiinnostava. (Johnstone 1996, 30.) Emme tule todellakaan muistaneeksi, että arjessammekin, vain keskustelussa toistemme kanssa ilmennämme (usein tiedostamattamme) sanavalinnoin, sanoja painottamalla ja kehon liikkein jonkinlaista rooliamme, asemaamme tai statustamme yhteisössämme. Johnstone uskoo, että ihmisillä on ylipäättään mieleisensä status ja että ihmiset ehdollistuvat yhä enemmän esittämään statusta, jonka he ovat huomanneet toimivan hyvänä puolustusmekanismina. (Johnstone 1996, 41).

Johnstone mukaan status on teatterissa aina liitettävä tekoihin ja jatkaa, että yleisöstä on nautinnollista nähdä kontrasti sosiaalisen statusen ja esitetyn statusen välillä. Tästä Johnstone käyttää esimerkkinä Chaplinin Kulkuria. Niin sanotusti hierarkian alimpaan statukseen kuuluvaa Kulkuri-hahmoahan erehdytään joissakin Chaplinin filmeissä pitämään pomona, siis hierarkian huipulle kuuluvana. (Johnstone 1996, 33.) Improvisaatio-metodissaan Johnstone korostaa myös spontaaniutta ja väittää, että monet koulut eivät rohkaise lapsia käyttämään tarpeeksi mielikuvitustaan. Lisäksi Johnstone muistuttaa, että kuvittelu on yhtä helppoa kuin havaitseminen – ellei usko sen voivan mennä väärin, niin kuin koulutuksemme hänen mukaansa rohkaisee meitä ajattelemaan. (Johnstone 1996, 75, 79.) Taiteilijuudesta puhuessaan Johnstone korostaa, että ihmisen täytyy olla hyvin itsepäinen pysyäkseen taiteilijana. Todellinen uuden luominen tarkoittaa Johnstone mielestä toimimista koulutusta vastaan. (Johnstone 1996, 77.)

Johnstone määrittelee mielestäni yllättävästi myös luonnehdinnan *omaperäinen* sanoessaan, että improvisoijan on oivallettava, että mitä omaperäisemmältä hän haluaa vaikuttaa, sitä itsestäänselvemmin hänen pitää toimia. Johnstone mielestä inspiroitunut taiteilija toimii nimenomaan itsestäänselvästi: hän ei vertaile kahta ideaa keskenään vaan hyväksyy ensimmäiset ajatuksensa. Johnstone tuo em. asiaan liittyvän esimerkin musiikin maailmasta. Beethovenin kerrotaan Louis Schlosserin mukaan sanoneen: ”Te kysytte, mistä saan ideani? Sitä en voi varmuudella sanoa. Ne tulevat pyytämättä, suoraan, minä voisin tarttua niihin käsilläni.” (Johnstone 1996, 87.) Luovassa toiminnassa ideoista ei liene pulaa kenelläkään, siis silloin kun on todella ryhtynyt ”prosessoimaan” aihettaan. On vain lopetettava ideoidensa toimivuuden epäileminen.

Johnstone avaa improvisaatio-metodiaan moniulotteisesti myös nimeämensä käsitemäisen ’tyrmääminen ja hyväksyminen’- kautta. Lisäksi Johnstone puhuu tarjouksista. Hän sanoo, että

kaikki mitä näyttelijä tekee, on tarjousta (vastanäyttelijöille). Ja että tarjous voidaan hyväksyä tai tyrmätä. Hänen mukaansa se, että näyttelijä haukottelee (tarjous vastanäyttelijälle) voidaan hyväksyä siten, että vastanäyttelijäkin haukottelee. Ja kun Johnstone mukaan, oppii hyväksymään tarjouksia, toiminta ei enää keskeydy vahingossa. Johnstone kiteyttää, että hyvät improvisoijat hyväksyvät sellaisiakin tarjouksia, joita ei oikeastaan ollut tarjouksiksi tarkoitettukaan. (Johnstone 1996, 98-99.)

Improvisaatiolla on suuri merkitys myös Commedia dell'arte teatterissa. (Commedia dell'arten ilmaisuideoihin perustuvan metodin harjoittaminen on kokenut elpymistä: improvisaatioon perustuva teatteriperinne jatkuu eurooppalaisten teatterityöpajojen ja festivaalien ohjelmissa.) Rudlin ottaa kirjassaan *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook* (1994) esiin venäläisen teatterivaikuttajan Vsevolod Meyerholdin (1874-1940) määritelmät improvisaation merkityksestä Commedian näyttelijälle. Meyerhold sanoo, että inspiroitunut näyttelijä luottaa täydellisesti omaan osaamiseensa ja intuitioonsa. Näin ollen hän kieltäytyy taipumasta minkäänlaisiin näyttelijäteknisiin rajoituksiin. Meyerholdin mielestä improvisaatioon luottava näyttelijä ajattelee, että tekniset näyttelemisen ohjeet tai säännöt vain estävät 'luovuuden vapauden'. (Rudlin 1994, 48.)

Rudlinin mukaan Commedia dell'arte teatterissa on kysymys "leikistä ulkona". Rudlin jatkaa, että kun muutamat naamion käytön (Commediassa puolinaamion) perusideat ovat selvillä, improvisointi 'raikkaassa ulkoilmassa ystävien kanssa' voi alkaa. Teatterissahan, vaikkakin päivänvalossa toteutettuna, tarvitaan esittäjien lisäksi myös katsojia. Rudlin painottaakin, että ainoa keino oppia Commedia dell'arte näyttelemistä on naamioon pukeutuminen, ulkoilmaan meneminen ja "boksin" (esiintymistilaksi rajatun alueen) sisällä pysyminen. Näyttelijän aiemmin kokemat esittämiseen liittyvät periaatteet ja rutiinit alkavat tuntua Commediaa tehdessä epäolennaisilta. Rudlin korostaakin empiirisyyden merkitystä Commedian näyttelemistä opiskeltaessa. Vähitellen, harjoittaessaan Commedia dell'arte -improvisaatiota näyttelijä alkaa karsia automaattisesti esittämisestään mielestään tarpeettomia ja huonoja ratkaisuja pyrkien ilmaisemaan selkeästi hahmonsa toiminnan motiiveja. Näyttelijöitten spontaani ja luova ote myös tekstin improvisoimisessa on oivaltavaan ja nokkelaan dialogiin perustuvassa Commedia dell'artessa erityisen tärkeitä. (Rudlin 1994, 48.)

3 NAAMIOT

Tässä luvussa esittelen naamioiden käytön historiaa, luon katsauksen kokonaamioiden käytön tapoihin antiikin Kreikan ja Rooman ja Japanin Noo-teatterin traditioissa sekä tarkastelen Lecoqin neutraalinaamiometodia ja suomalaisten teatteriopettajien kokonaamioiden käyttöön liittyviä tavoitteita. Lisäksi esittelen työpajoissa käyttämäni Trestle- ja Poppius-naamiot.

3.1 Naamioiden käytön traditioita

Naamioita on esiintynyt ihmisyhteisöissä paleoliittiselta ajalta lähtien. Naamiot ovat ilmaantuneet keskuuteemme ehkä juuri siksi, että niiden avulla on tullut mahdolliseksi kuvata *transformaatiota* eli muuntautumista toiseksi henkilöksi tai olennoiksi. John Nunleyn teoksessa, *Masks – Faces of Culture* (1999) ilmenee, että tarve identiteetin vaihdokseen on ihmisrajille tyypillinen piirre, ja että se liittyy erityisesti sosiaalisten ja henkisten/hengellisten toimintojen edellytyksiin. Niinikään naamioihin ja niiden käyttöön liittyy riittejä, rituaaleja ja seremonioita, jotka vahvistavat niiden voimaa ja lujittavat yhteisössä jatkuvuuden kokemusta ja tunnetta. (Nunley 1999, 83.)

Naamioita ja naamioiden käyttöä on kuvattu monissa esihistoriallisissa luolapiirroksissa, kallioseinämissä ja vaaseissa. Varhaisimmissa etnografisissa dokumenteissa, 40 000-15 000 eaa, metsästäjät ja shamaanit käyttivät eläinnaamioita ja eläinnahkaisia asuja ennen ja jälkeen jahdin. Nunleyn mukaan varhaisissa yhteisöissä, joissa naamiot toimivat erilaisissa riiteissä ja rituaaleissa henkimaailman representaatioina, uskottiin, että naamioiden käytöllä varmistettiin henkien apu vaihtelevissa tilanteissa, kuten metsästyksen onnistumisessa. Monien sosiaalisten ja spirituaalisten tehtävien lisäksi naamioilla oli myös tärkeä psykologinen rooli: uskottiin, että naamioiden kautta yhteisön jäsenet saivat käyttöönsä jonkinlaiset ”luonnonvoimat”, joita tarvittiin elämän käännekohdissa selviytymisessä ja vaikeitten tilanteiden kohtaamisessa. (Nunley 1999, 21-24, 30.)

Maya Tångeberg-Grischinin pro gradu -tutkielman (2005) mukaan naamion käyttö on moniulotteista, ei vain teatteri-kontekstissa, vaan eri kulttuureissa ilmenevissä käytännöllisissä, filosofisissa ja erityisesti uskomuksiin liitettävissä tavoissa. Tångeberg-Grischin sanoo, että etnografisesti naamion käyttö on liittynyt kulttuureissa spirituaaliseen ja myyttiseen toimintaan, jossa naamion tehtävä on ollut ikäänkuin tarjota hengelle tai myyttiselle olennoille väliaikainen turvapaikka naamionkantajan kautta. (Tångeberg-Grischin 2005, 6.) Bédouin kiteyttää, että varhaisista kulttuureista lähtien naamion avulla on luotu yhteys elämän ja kuoleman eli näkyvän ja näkymättömän välille. Toisin sanoen, naamio on tässä tehtävässä toiminut *metamorfoosin* välineenä (Bédouin 1961, 9.)

Naamioiden käytön rituaalisen merkityksen piirteitä voidaan nähdä myös Johnstonen ns. transsitilojen saavuttamiseen tarkoitetuilla *transsinaamioilla*. Johnstone ihmettelee sitä, että ihmiset pitävät naamioita ”outoina”, vaikka heidän tapansa suhtautua myös ihmiskasvoihin on hyvin irrationaalinen. Johnstonen mielestä ihmiset eivät tiedosta sitä, että he elävät suurimman osan elämästään ”jonkinasteisessa transsitilassa eli syventyneenä johonkin”. (Johnstone, 1996, 143-144, 148.)

Johnstonen mielestä kulttuurimme on vihamielinen ns. rituaalisesti käytettäviä naamioita kohtaan, vaikka tunnettu tosiasia on, että alkuperäisessä kulttuuriympäristössään Johnstonen mukaan, tuskin millään oli niin paljon valtaa kuin naamioilla. Johnstone painottaa, että ymmärtämättömyys naamioden ”spontaanista voimasta” ilmenee kulttuureissamme pitkään jatkuneena järjellisyuden korostamisena. Johnstone korostaa myös sitä, että nimenomaan instituutioiden vallankäytön seurauksena naamiot ajettiin aikanaan ulos teattereista, samoin kun hänen mukaansa improvisaatio musiikista. (Johnstone 1996, 149.)

Tängeberg-Grischinin mukaan Johnstonen metodissa transsitilan saavuttaminen tapahtuu naamion avulla ja on ikään kuin jonkun tiedostamattoman kohtaamista, jolloin siihen Johnstonen mukaan liittyy myös terapeuttisia piirteitä. Sen sijaan ns. *neutraalinaamioiden* käyttöä tutkinut Jacques Lecoq (1921-1999) painottaa naamion käytännöllistä puolta ja perustaa metodinsa ei-psykologiseen, koko kehon huomioon ottavaan ja persoonallista luovuutta edistävään harjoitusohjelmaan ja empiirisesti koettuihin havaintoihin. Niinikään Tängeberg-Grischinin mukaan Lecoqin mielestä näyttelijän tulee olla aina tietoinen siitä, mitä hän naamion takana tekee ja miten hahmottaa itsensä suhteessa tilaan. Yhtä tärkeää näyttelijälle on myös olla tietoinen naamiohahmon luonteesta ja toiminnasta. (Tängeberg-Grischin 2005, 13-14.) Toisin kuin Lecoqin naamioden pragmaattisuuteen pohjautuvassa metodissa Johnstonen ideassa, Tängeberg-Grischinin mukaan, transsinaamion käytön kautta esittäjälle avautuu mahdollisuus ns. ”*totaaliseen luopumiseen*.” Se tapahtuu siten, että esittäjä ei ikäänkuin pyri ”alistamaan” naamioita oman tahtonsa alle, vaan antaa naamion ja itsensä väliin jäädä ikäänkuin ”savuverhon”. Tängeberg-Grischin sanoo, että Johnstone tunnistaa yhtäläisyyttä oman transsinaamioideansa ja luonnonkansojen naamioden käytön merkitysten välillä ja muistuttaa, että alkuperäiskansat uskoivat, että vuorovaikutus henkimaailman kanssa on mahdollista ja jopa elintärkeätä. (Tängeberg-Grischin 2005, 13-14.)

Naamioilla on ollut tärkeä rooli mm. siirtymäriiteissä monissa shamanistisissa yhteisöissä, mutta niitä on käytetty rituaalivälineinä muuntautumisessa eri rooleihin myös – teatterissa. Antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten teatteritraditioissa naamioita vaihtamalla saatiin dramaattisen nopeasti aikaan illuusio henkilön vaihtumisesta toiseksi. Tietysti em. tapahtumalla täytyi olla havainnoija, eli siihen tarvittiin katsoja, ainakin yksi. Näin teatteri taidemuotona luultavasti syntyi.

Toisin sanoen, länsimainen teatteri sai alkunsa tapahtumasta, jossa silminnäkijä tarkkaili tilannetta, jossa esiintyjä omaksui toisen identiteetin asettamalla naamion kasvoilleen. Vapaamuotoisesti kiteytän, että ensimmäinen teatteriesitys tapahtui antiikin Kreikassa, n. 550 eaa, Dionysos-jumalan kunniaksi pidetyssä juhlassa jossa esityksen käsikirjoittajan eli runoilijan itsensä esittämä ensimmäinen teatterinaamiota käyttävä roolihenkilö kävi vuoropuhelua miehistä koostuneen kuoron, *choroksen* (kreik.) kanssa. Tätä aamupäivällä alkanutta ulkoilmaesitystapahtumaa katsoi ja tarkkaili mieskatsojajoukko, joka istui esitystilan eteen rakennetussa, jyrkästi nousevassa, (ensiksi) puusta (sittemmin kivistä) tehdyssä, puoliympyrän muotoisessa ns. *amfiteatterissa*. Tarkkaan ottaen, ensimmäiset teatterikatsojat istuivat kumpujen ja mäkien päällä ja katsoivat alas, rinteiden alapuolella olevalle aukiolle (kreik. *agoralle*), jossa esitykset tapahtuivat.

Voidaan sanoa, että naamio on käytännöllinen ja kiehtova esine ja väline sosiologisessa ja yhteiskunnallisessa ympäristössään, ja maailman kulttuureissa naamioilla on yhä edelleen monia yhteisöllisiä tehtäviä. Eräs naamioiden tärkeimmistä tehtävistä on aina ollut pelon herättäminen toisissa ihmisissä, ja tämä naamion tarkoitus ilmenee jo mainituissa rituaalisissa ja uskonnollisissa, mutta myös maallisissa konteksteissa. Maallisessa eli viihdyttävässä merkityksessä ”naamio”-sana voi tuoda mieleemme sirkusklovnin, Batmanin tai vaikkapa Halloweenin haamun, mutta harvoin tulemme ajatelleeksi, että naamioiden käytöllä voidaan negatiivisävytteisesti tehostaa myös poliittiseen ajatteluun ja toimintaan vaikuttamista (Ku-Klux-Klan). On tunnusomaista, että myös erilaisissa järjestöissä ja vaikkapa populaarimusiikin yhtyeissä samanlaisten naamioiden ja naamioasujen avulla pyritään jäsenistön aatteellisen ja yhteisöllisyyden kokemuksen vahvistamiseen ja luonnollisesti näkymään visuaalisesti tunnistettavasti.

Naamioitumisen filosofis-psykologinen merkitys voi olla esim. musiikkipiireissä hyvinkin konkreettinen: esiintymisnaamioiden ja -asujen avulla bändin jäsenet voivat suojautua myös yksityishenkilöinä. Ranskalainen, elektronista tanssimusiikkia kasvot peittävässä robottimaisissa esiintymiskäytävissä soittava 2-jäseninen *Daft Punk*-yhtye on Harri Uusitorpan kolumnin mukaan kuitenkin vienyt yksityisyyden suojaamisen niin pitkälle, ettei suostunut bändistä kertovan Tv-dokumentin haastatteluun – edes maskeissaan. (H.S. 20.3.2016.)

3.2 Teatterinaamiot

Wilsherin mukaan teatterinaamiot eroavat naamioista, joiden käyttö perustuu ajankohdan vaihteluihin, uskonnollisten kalentereiden tapahtumiin ja elämänmuutoksiin. Pikemminkin teatterinaamioita käytetään ohjatuissa esityksissä, joihin liittyy jokin käsikirjoituksessa esiintuleva tarina, sekä usein koreografia ja musiikki. Lisäksi, Wilsher jatkaa, teatterinaamiot tunnistetaan paremmin niiden viihdyttämiseen pyrkivästä tarkoituksesta kuin niiden spirituaalisesta tai

rituaalisesta merkityksestä. Joillakin naamioilla on jopa vakiintunut roolihahmo ja viitekehys, kuten Commedia dell'arten *Harlekiini*-hahmolla, joka usein ilmestyy näyttämölle koiran kanssa tai jonka käytöksessä ilmenee apinalle tunnusomaisia piirteitä. (Wilsher 2007, 10, 14, 23.) Eläinhahmoja ja eläinnaamioita esiintyi jo varhaisten kulttuurien kuvastossa, ja on arveltu, että mm. Commedian Harlekiini on saanut vaikutteita näistä.

3.2.1 Mikä on teatterinaamio?

Teatterinaamio on konkreettinen esine, joka peittää kasvot kokonaan (kokonaamio), kasvojen osan (puolinaamio) tai vain yhden kasvonosan kuten esim. nenän (klovnin punanenä). Taina Mäki-Ison pro gradu -tutkielmassa (1992) esitetään, että teatterinaamioita voidaan jaotella ryhmiin myös niiden ilmaisuluonteen mukaisesti, jolloin puhutaan esim. neutraalinaamioista, karakteri- ja mielikuvitusnaamioista ja Commedia dell'arte-naamioista sekä muista puolinaamioista (Mäki-Iso 1992, 38).

Kokonaamiota käytettäessä ilmaisun painopiste on kehossa, koska esittäjä ei voi ilmaista itseään kasvojen ilmeiden, tai äänen ja puheen avulla. Siksi kokonaamion käytössä jokainen liike ja ele on merkityksellinen ja ilmaisusta pyritäänkin karsimaan kaikki epäolennainen. Esimerkiksi Japanin Noo-teatterissa näyttelijän kaikki liikkeet ovat pelkistettyjä. Mäki-Ison mukaan ilmaisun taloudellisuus ei tarkoita kuitenkaan sitä, että näyttelemineen olisi ”kevyttä” ja ”helppoa” (Mäki-Iso 1992, 28). Hän jatkaa, että näyttelijän keskiruumiin ilmaisu on naamioteatterissa tärkeitä, ja muistuttaa, että hengityksen ohella etenkin rintakehän ja lantion liikkeet vaikuttavat käsien ja jalkojen liikkeisiin. Lisäksi hän sanoo, että kasvot peittävällä naamioilla näytellessä myös pään liikkeet ja kääntymiset profiiliin on tehtävä harkiten, sillä pienikin liike muuttaa naamion katsojalle näkyvän ilmeen. (Mäki-Iso 1992, 28, 32.)

Puolinaamiossa kasvoista peittyi yleensä kaksikolmasosa, eli otsa, nenä ja poskipää, jolloin puheen ja muun ääni-ilmaisun lisäksi myös suun ja leuan alueen ilmeet ja toiminnot tulevat esille. Klassisin esimerkki puolinaamioiden käytöstä tulee Italian 1500-luvun Commedia dell'arte-teatterista, jossa ekspressiivisten, groteskienkin naamiokarakterien avulla, esittäjien fyysisen ilmaisun virtuoosisuuden keinoin sekä dialogia improvisoimalla viihdytettiin kansalaisia esityksen komediallisten juonenkäänteiden avulla. Romanttisten teemojen ohella esityksissä otettiin kantaa yhteiskunnan epäkohtiin ja useasti nimenomaan palvelijahahmot kritisoivat vallankäyttäjää heitä ronskisti pilkkaamalla ja heidän epäonnelleen nauramalla. (vert. Saturnalia s. 16.)

Jennifer Foremanin mukaan Commedia dell'arte-teatterimuoto pitää sisällään tarkan näyttelemisen tekniikan, joka ilmenee esityksessä ja rooleissa tietynlaisen rytmin/tempon hallintana, erilaisten tyyliteltyjen asentojen ja eleitten osaamisena ja ajattelun nokkeluutena.

Foreman sanoo, että myös Shakespeare käytti Commedian ideoita ja uudisti niitä oman teatterimuotonsa piirteiksi. Foreman jatkaa, että Commedian vaikutus moderneihin teatterillisiin muotoihin on yhä olemassa, vaikkei asiaa varsinaisesti tiedostetakaan. (Foreman 1999, 115.)

Wilsherin mukaan teatterinaamiot voivat olla filosofisesti tai visuaalisesti millaisia tahansa, mutta painottaa, että monet stereotyyppiset, nykyteatterissakin elinvoimaiset naamiohahmot ja karikatyyrit ovat syntyneet tärkeinä teatterihistorian aikakausina, kuten yli 2500 vuotta sitten kreikkalaisessa teatterissa, 1300-luvulla kehittyneessä japanilaisessa Noo-teatterissa ja italialaisessa Commedia dell'artessa 1500-1700 luvuilla. Hän sanoo, että näissä naamioteatteritraditioissa, erityisesti Commediassa naamion ”voima” on perustunut juuri siihen, että naamiot ovat kuin ”yhdestä perheestä”, laajalti eri paikoissa katsojien helposti tunnistettavissa. (Wilsher 2007, 8.)

Nykyaikana naamioteatteri-ilmaisun keskiöön ovat nousseet kehollisen ilmaisun ulottuvuudet. Tällainen kehon ilmaisukeinoja tutkiva, esim. *Mummenschanz*- naamioteatteri, on usein sanatonta – mutta ei kuitenkaan äänetöntä. Suurikokoisten, kasvojen lisäksi muitakin ruumiinosia peittävien naamioiden ilmaisussa korostuu visuaalisuuden ohella tilallisuus ja ajallisuus. Mäki-Ison mukaan naamioteatterissa, jossa näyttelijä ei puhu, tulee esittämisen rytmistä olennainen kommunikaation väline. Kehon liikkeiden ja eleiden kestolla ja ajoittamisella on siten suuri merkitys. (Mäki-Iso 1992, 34.) Wilsher sanoo, että nykyisessä länsimaisessa teatterissa naamioiden käyttö on kehittynyt nopeasti erilaisissa kokeellisissa ja tutkivissa prosesseissa, ja nyt pyritään siihen, että naamiot ovat ainutlaatuisia ja erilaisia sisältäen mielikuvituksellisia tyylejä ja muotoja. Mukaan on tullut mm. hullunkurisia sarjakuvahahmoja ja groteskeja karikatyyrejä. Lopuksi hän muistuttaa, että kaikissa naamioityyleissä on kuitenkin edelleen yhteistä tekniikka, jolla naamiot herätetään eloon ja pidetään toiminnallisina katsojien silmien edessä ja mielissä. (Wilsher 2007, 8.)

Seuraavaksi esittelen antiikin naamioteatteria ja sen jälkeen japanilaista Noo-teatteria. Jälkimmäisen voidaan katsoa liittyvän tutkimukseeni myös rikkaan musiikillisen perinteensä takia. Noo-teatterin musiikilla on myös tärkeä teatteri-ilmaisullinen tehtävä draaman rakenteen jäsentämisessä ja tapahtumien tunnelmien vaihteluissa.

3.2.2 Naamiot antiikin Kreikassa ja Roomassa

Varhaiset teatterinomaiset naamiot liittyivät joko hengelliseen ja uskonnolliseen tai maalliseen käyttötarkoitukseen. Naamioiden käyttö ja merkitys viihdyttävässä roolissa kasvoi, kun yhteiskunnat maallistuivat, ja näin tapahtui myös kreikkalaisilla. (Wilsher 2007, 19). Nunleyn mukaan alun alkaen naamioon pukeutuminen ja transformaation kautta toisen identiteetin omaksuminen oli jumalpalvonnan muoto, keväinen juhla, johon liittyi vuohen uhraaminen ja muita uskomuksiin kuuluneita seremoniaalisia toimintoja. (Nunley 1999, 231). Niinpä teatterin

ensimmäinen laji, tragedia tarkoittaa ”vuohen laulua” (kreik. *tragoidia*). Nunley jatkaa, että musiikki ja tanssi olivat antiikin draamassa tärkeässä osassa, kuten oli ensimmäisissä tragedioissa kuoron esittämä jumaltarinoista kertova uskonnollinen hymni, *dityrambi*, jota säestettiin yleensä kaksoisoboella eli *auloksella*. Myös muita soittimia käytettiin, kuten rumpuja, jousisoittimia, lyyraa ja bouzoukia muistuttavaa *pandouraa*. (Nunley 1999, 231.)

Nunleyn mukaan vuonna 534 eaa Ateenen hallitus päätti taloudellisen tuen antamisesta vuosittain parhaan tragedian tuottamiseen esitykseksi Dionysos-jumalan kunniaksi pidettävässä kevään juhlassa. Erään teorian mukaan antiikin teatteriesitys syntyi, kun ensimmäisen kilpailun voittanut Thespis-niminen mies poistui laulavien ja dityrambia esittävien kuorolaisten joukosta ja alkoi puhua omaa eepistä tekstiään luoden *dialogia* kuoron ja itsensä esittämän karakterin välille. (Nunley 1999, 231.) Tutkimusten mukaan on epäselvää millainen ensimmäinen teatterinaamio tarkalleen ottaen oli. Kuitenkin tiedetään, että naamiot tehtiin helposti pilaantuvista materiaaleista, kuten korkista ja pellavasta ja ehkä siksi naamiot eivät konkreettisina esineinä säilyneet kovin hyvin. Nunleyn mukaan naamioiden käytöstä teatterissa on säilynyt jonkun verran dokumentoitua tietoa kirjoituksissa, dekoraatioissa, kuvanveistossa ja maalauksissa. (Nunley 1999, 231.)

Ensimmäiset tragedian naamiot olivat jonkinlaisia kypärän tapaisia ja ilmeiltään neutraaleja, esittäen mm. kuningasta ja parratonta nuorukaista. Näissä neutraaleissa naamioissa tarinan käännteiden vaikutukset roolihahmon ajatuksiin ja emootioihin näkyivät nimenomaan näyttelijän kehon kielessä, mikä teki esittämisestä todella fyysistä, ja dokumenteista ilmeneekin, että näyttelijöiltä vaadittiin jopa akrobaattista virtuoosisuutta ääni- ja liikeosuuksien esittämisessä. Myöhemmin ihmisroolien naamioissa kuvattiin usein liioiteltuja kasvonpiirteitä, joissa korostuivat esim. kaljuisuus, pitkät parrat tai huomiota herättävän isot nenät sekä kuorolaisten naamioissa vahvat tunnetilat. (Nunley 1999, 230-236.)

Komedioitten kautta, n. 400-300 luvuilla eaa, naamioihin ilmestyivät myös eläinhahmot, kuten Aristofaneen näytelmissä *Linnut* ja *Sammakot*. Lisäksi tiedetään, että Aristofaneen komedioissa, ja myös parodioissa, fantasia, eläinmaailma ja kuoro-osuudet kulkivat limittäin. Nunleyn mukaan komedian eräänä tehtävänä oli luoda *yhteisen ilon kokemus* – naurun välityksellä, sillä kuten tragedian, myös komedian sisällön pyrkimyksenä oli liittää ihminen yhteisöön. Draamassa käytettiin myös tunnettujen ateenalaisten, kuten filosofi Sokrateen ja näytelmäkirjailija Euripideen näköisiä, ns. portrettinaamioita, jotka yleisö pystyi helposti tunnistamaan. Rooman teatterissa naamioiden tunnistettavuus tuli yhä tärkeämmäksi ja lopulta se huipentui Commedia dell’artessa. (Nunley 1999, 230-233.)

Antiikin Kreikan naamioteatterissa kuoron ja yhden näyttelijän malli muuttui Aiskhyloksen toimesta 400-luvulla eaa, jolloin mukaan tuli toinen näyttelijä. Sitten Sofokles toi mukaan vielä

kolmannen näyttelijän, ja tätä mallia – kolme näyttelijää (useissa rooleissa) plus kuoro (jossa 12-15 esiintyjää) – pidetään klassisen kreikkalaisen draaman ytimenä. (Nunley 1999, 232.)

Vaikka ei siis varmuudella tiedetä miksi naamiot ilmestyivät antiikin teatteriin, on niiden käyttöön Wilsherin mukaan mahdollisesti vaikuttanut se, että esiintyjien äänen kuuluvuus parani kokonaamion ja suuaukon muodon leveyden tehostaessa äänen akustisia ja resonointiin liittyviä ominaisuuksia. Mutta se, että esiintyjien puhe ja laulu kuuluivat suurissa teattereissa (joskus myös naiskatsojille sallitulle) yläriville asti, liittyi myös puoliympyrän muotoisten amfiteattereiden rakenteellisiin akustisiin ominaisuuksiin. Wilsher jatkaa, että naamioiden avulla parani myös esittäjien näkyvyys, jota lisäksi auttoivat esiintyjien käyttämät paksut puupohjaiset jalkineet, *koturnit* (kreik. *kothornos*). Myös se, että kuoron jäsenillä oli samanlaiset naamiot ja ainoastaan kertoja-runoilija eli miespäänäyttelijä käytti ja vaihtoi naamioita, selkeytti draaman juonen tarkkailua. Wilsher lisää, että ilmeisesti temaattisen ja visuaalisen selkeyden takia samanlaisia naamioita käyttävä kuoro liikkui, puhui yhteen ääneen, lauloi ja tanssi esitystilan, *orkhestran*, etualalla yhtenäisenä joukkona, jolloin päärooleja esittävä näyttelijä erottui heistä vaihtelevien lavasemointien ja useitten naamioidensa avulla. Naamioiden avulla yksi näyttelijä saattoi siis esittää monia rooleja, myös naisrooleja. Lisäksi naamioilla oli ja on eräs erityinen ominaisuus, jonka Wilsherin mukaan jo kreikkalaiset tiedostivat – *ylinäyttelemisen estäminen*. (Wilsher 2007, 27.) Voidaan sanoa, että antiikista lähtien kaikki nykypäivään asti vaikuttaneista, erilaisista teatterigenrejä edustavista naamioiteatterin tekijöistä ovat painottaneet naamion vaikutusta näyttelijän esittämisen hillitsemiseen. Wilsher toteaa vielä, että naamion avulla pyritään siihen, että *yleisö saa pikemminkin kuvitella tunteen esittäjän kautta* kuin että se alistetaan katsomaan tunteen esittämistä (Wilsher 2007, 28).

Nunleyn mukaan kreikkalaisen tragedian ydinajatuksessa kiteytyy ihmisen ”kohtalonomainen” kamppailu jumalten ja luonnon mahtien voimaa, eli tuntematonta vastaan ja tässä kamppailussa ihminen tavoittaa ”suuruutensa” mitan. Hän lisää, että Aristoteleen (384-322) mukaan tragedia aiheutti sitä katsovassa säälin ja pelon tunteiden puhdistuksen eli *katharsiksen* (kreik.), joka on yhden tulkinnan mukaan tragedian julmuuden kautta koettua vapautumista ”*liian aggressiivisista tunteista*”. Nunley sanoo vielä, että antiikin Kreikan tragedioissa ei sinänsä, katsojien silmien edessä esitetty raakoja kohtauksia, koska teatteria pidettiin pyhänä, alkuperältään uskonnon harjoittamisen paikkana, vaan että tragedioiden epäinhimillisen julmista ihmiskohtaloista kerrottiin roolihenkilöiden repliikeissä. (Nunley 1999, 232.)

Wilsherin mukaan roomalaiset naamiot kehittyivät Kreikan naamioista, mutta olivat huonolaatuisempia. Roomassa komedia oli lajina tragediaa suositumpi ja naamiot ilmeikkäitä, mutta kreikkalaisiin verrattuina karikatyyrisempiä. Roomalaisessa teatterissa naamio-perushahmoja tuli

lisää, ja nyt etualalle nousi uusia karaktärejä, kuten palvelijat. Esitykset eivät myöskään olleet uskonnollisia, eikä niissä kreikkalaisten tapaan ollut moraaliviitteitä. Pikemminkin, Wilsher sanoo, naamioteatteriesityksistä tuli jonkinlaisia verisiä gladiaattoritariinoita ja vulgäärejä tanssi- ja lauluosuuksia sisältäviä sotavoittojen festivaaleja. (Wilsher 2007, 32.)

Erityisesti *pantomimi*, eleisiin, ilmeisiin ja liikkeisiin perustuva sanaton, näytelmällinen esitys, joka tunnettiin taidelajina jo Kreikassa 400-luvulla eaa kehittyi edelleen Rooman teatterissa. Roomalaisten pantomiimiesitysten aiheet tulivat antiikin mytologiasta ja yksi näyttelijä näytteli kaikki roolit kuoron esittäessä laulaen tarinan. Roomasta laji periytyi bysanttilaiseen ja renessanssiajan taiteisiin, ja vaikutti käytännössä erityisesti Commedia dell'arten syntyyn.

Yhteisöllisyyden vahvistamisen kannalta roomalaisilla oli erityinen naamioteatterin muoto, joulukuinen Saturnalia-juhla, jota vietettiin niin, että vuorokauden ajan naamioiden avulla orja esitti herraa ja herra palvelijaa. Nunleyn mukaan orjilla oli lupa arvostella isäntiään ja he söivät näiden kanssa yhteisen illallisen. Lisäksi ajateltiin, että tämä lyhytaikainen orjien ja isäntien statuksien vaihto oli yhteiskunnallisesti tärkeitä ja takasi lain ja järjestyksen säilymisen seuraavan vuoden ajan. Perinne säilyi keskiajalle asti ja sai vankimman jalansijan Venetsiassa. Ylipäätään idea oman identiteetin kätkemisestä naamion avulla tuli Venetsiassa niin suosituksi, että sitä toteutettiin muulloinkin kuin Saturnaliaan pohjautuvana karnevaaliaikana. Ajateltiin, että naamioitumalla ei vain *olla joku toinen*, vaan saa myös mahdollisuuden *toimia kuin joku toinen* – siis myös yleisesti kyseenalaisella tavalla. (Nunley 1999, 130-131.)

3.2.3 Kreikan tragediaasta Noo-draamaan

Nakanishin ja Komman kirjassa *Noh Masks* (1983) muistutetaan, että Kreikan tragedia-naamioiden vaikutus kulkeutui silkkietä pitkin Intian ja Kiinan kautta Japaniin. Nyky-Japanissa vanhimmat tunnetut esitysnaamiot ovat tragedia-naamioihin pohjautuvat *Gigaku*-naamiot, jotka kehittyivät buddhalaisuuden syntysijoilla Intiassa ja kulkeutuivat Kiinan ja Korean kautta 600-luvulla Japaniin. Tragedia- ja gigaku-naamioiden ”sukulaisuutta” selittää niiden monet yhtäläisyydet, kuten suhteellisen suuri, koko pään peittävä koko, kasvojen ilmeet ja muu ilmaisun vaikutelma, sekä tapa, miten ja missä niitä käytettiin. (Nakanishi & Komma 1983, 102.) Miettinen lisää, että Japanissa säilyneet n. 250 gigaku-naamiota ovat mahdollistaneet lukuisten kirjallisten dokumenttien ohella gigaku- perinteen tutkimuksen. Gigakun merkittävyyttä lisää myös se, että se oli pitkään lähes koko buddhalaisen Aasian yhteinen teatteriperinne, johon sulautui eri maiden traditioiden roolihahmoja ja piirteitä. (Miettinen 1987, 207.) Lisäksi Miettinen sanoo, että Sarjen mukaan *Gigakua* eli taidokasta musiikki-naamiotanssia esitettiin Japanissa ensin tempeleissä ja myöhemmin ylimystön ja

samuraitten valvonnassa hovissa, jossa siitä Miettisen sanoin kehittyi ”*lähes esoteerinen taidemuoto*”. (Miettinen 1987, 210).

Noo-teatterin syntyyn Gigakun ohella vaikutti myös hidas ja pelkistetty Bugaku-hovitanssi, jota säestävä musiikki lienee Miettisen mukaan maailman vanhin autenttisessa muodossa säilynyt orkesterimusiikin laji, ja myös bugakussa tanssijat käyttivät joskus gigaku-naamioita muistuttavia puisia maskeja (Miettinen 1987, 208-209). Lisäksi Noo-teatterin syntyyn vaikutti koominen tanssidraama *Dengaku* ja myöhemmin Noo-teatteriin sulautunut *Sarugaku*, ”tivolimainen teatterimuoto”, johon kuului laulun ja tanssin lisäksi mm. akrobatiaa, nukketeatteria ja pantomiimia. Lopuksi Miettinen muistuttaa, että buddhalaisuuden ihanteisiin kuuluva emotionaalinen kontrolli ilmeni naamioiteatterissa mm. siten, että kun naamioita ei käytetty, esiintyjät pitivät kasvonsa tiukan ilmeettöminä (Miettinen 1987, 214). Samanlainen sisäinen intensiteetti, meditatiivisuus ja kasvojen ilmeettömyys on pyrkimyksenä myös aina ilman naamioita esiintyvillä orkesterin jäsenillä ja kuorolla. (Pätsi 2008, 28).

Noo-teatteria pidetään Japanin vanhimpana – ja siis edelleen elinvoimaisena - teatteritaiteen lajina. Teatterimuodoksi se kehittyi Kanamin ja hänen poikansa Zeamin toimesta 1300-luvulla ja sen keskeinen elementti on Noo-naamiot. Ne ovat puusta, yleensä sypressistä tyyliteltyä koverrettuja visuaalisesti ainutlaatuisia taideteoksia, joiden ilmaisussa näkyy japanilaisen kulttuurin ihanteen mukainen ”spirituaalinen syvyys”. Keskeisiä käsitteitä Noo-esityksessä Miettisen mukaan on *yugen* (salaperäinen kauneus) ja Zeamin teksteissä usein toistuva *hana* (kukka), jolla tarkoitetaan taiteen korkeinta tasoa tai täydellistä taiteellista suoritusta. (Miettinen 1987, 210-211).

Naamiotyyppejä tunnetaan n. 450, nuoren naisen ja vanhan miehen seesteisistä naamioista ilmeikkäisiin demonisiin hahmoihin. Omaleimaista niissä on ihmiskasvoja pienempi muoto, joka jättää leuan ja korvat näkyviin, raollaan oleva suu, joka mahdollistaa puheen ja laulun, sekä visuaalisesti tarkka viivan käyttö ja hienostunut väritys. Miettisen mukaan tunnusomaisin piirre Noo-naamioissa on kuitenkin hyvin pienet silmänreiät, mikä rajoittaa näyttelijän näkökykyä. Lisäksi Noo-teatterissa sanotaan heijastuvan zen-buddhalaisuuden ja samurai-etiikan, kahden näennäisesti vastakkaisen aatesuunnan vaikutuksia. Eurooppalaisia, esityksissään naamioita käyttäneitä 1900-luvun teatterintekijöitä, on erityisesti kiinnostanut Noo-teatterissa kiteytyvä japanilainen klassinen estetiikka, tyylitelty, jopa minimalistinen ilmaisukieli ja rakenne, johon kuuluvat laulu, tanssi, instrumentaalimusiikki ja runous. (Miettinen 1987, 214-215.)

Mäki-Iso kirjoittaa, että Kinneret Noyn seminaarityön *Masks in Greek and Noh Theatres: The Principle of Transformation* (1991) mukaan kokonaamioiteatteria edustavia antiikin tragediaa ja Noo-teatteria yhdistää se, että ne pohjautuvat rituaalisiin traditioihin ja liittyvät kulttuureihin, joissa naamionäyttelemisen, ei vain muuttumisen taitoa, vaan toisen identiteetin omaksumista,

arvostettiin. Lisäksi molemmissa em. teatterimuodoissa nimenomaan naamion avulla kuvataan transformaatiota ja sitä jännitettä, joka syntyy näyttelijän ja hänen esittämänsä roolihenkilön välillä. (Mäki-Iso 1992, 19.)

Tossavaisen mukaan Noo-teatteria ja antiikin Kreikan draamaa yhdistää myös se, että tanssivat ja laulavat miesnäyttelijät esittävät myös naisroolit. Sen lisäksi molemmissa teatterimuodoissa musiikilla ja muusikoilla, Noo-teatterissa 6-8 jäsenisellä kuorolla ja 2-3 rumpalilla sekä huilistilla, on esityksessä keskeinen rooli. (Tossavainen 1995, 44.) Noo-teatteria verrataan usein länsimaiseen oopperaan, koska molemmissa läpisävelletyn musiikin repliikit lauletaan puhumisen sijaan. Lisäksi Noo-esitystä on resitatiivisten laulujen ja ritualistisen luonteensa takia rinnastettu ortodoksiseen jumalanpalvelukseen. (Pätsi 2008, 25.)

Noo-näytelmiä on jäljellä n. 240 ja niitä kaikkia yhä esitetään, mutta koska niiden kieli on vanhaa, lisätään nykyisten Noo-esitysten käsiohjelmiin selvityksiä juonen kulusta ja esittäjien eleiden ja liikkeiden merkityksistä (Pätsi 2008, 18). Lisäksi Komparun mukaan Noo-teatterin eräs erityispiirre on se, että näyttelijät esittävät koko uransa ajan joko *shiten* (naamioita käyttävä päänäyttelijä, joka esittää kaikkien naisroolien lisäksi haamujen, henkien, muistinsa menettäneiden ihmisten, yli-inhimillisten olentojen ja eläinten roolit), *wakin* (shiteä näyttämöllä seuraava sivunäyttelijä joka ei käytä naamioita, eikä tanssi ja jonka rooleja ovat tavalliset miesroolit, kuten palvelijat, munkit ja sotilaat) tai koomisen hahmon, *kyoogenin* rooleja. Myös muusikot keskittyvät soittamaan vain tiettyä instrumenttia Noo-orkesterissa. (Pätsi 2008, 19-22.)

Mäki-Iso kirjoittaa, että Komparun mukaan Noo-naamioiden käsittelemiseen liittyy naamioiden käytön perinteitä kunnioittavia rituaalisia tapoja ja paikkoja. Erityinen merkitys on ns. *peilihuoneella* (pukuhuoneella), jossa näyttelijä muuntuu esittämäkseen roolihenkilöksi asettamalla naamion kasvoilleen. Tässä muuntumisen prosessissa hän ikään kuin kieltää omat kasvoniilmeensä. Peilihuoneen nimi ei tule ainoastaan siellä olevasta peilistä, vaan siellä tapahtuvasta muodonmuutoksesta. Japanin kulttuurissa, jossa peili merkitsee vertauskuvallisesti ”totuutta itsestä”, myös Noo-tradition näyttelijä tulee peiliä katsoessaan tietoiseksi itsestään – nyt naamion kanssa jonakin toisena, eli roolihenkilönä. Jotta ns. kaksinkertaisen kieltämisen ilmaisu tapahtuu, pyrkii Noo-näyttelijä muuntautumisen jälkeen kieltämään roolihenkilönsä ja tulemaan kieltämisen kautta tietoiseksi itsestään näyttelijänä. Komparun mukaan Noo-teatterissa näyttelijälle naamion avulla koettua ulkoista muutosta tärkeämpää on: ”näyttelijän tietoisuudessa kaksinkertaisen kieltämisen kautta tapahtunut sisäinen muutos.” (Mäki-Iso 1992, 20-21). Komparu painottaa myös sitä, että sisäistä muodonmuutosta symboloivat nimenomaan ihmiskasvoja pienemmät, kuten Noo-naamiot. (Mäki-Iso 1992, 21.)

Pätsin mukaan Komparu tähdentää, että Noo-teatteritradition musiikin etniset erityispiirteet: kuoron yksiaäninen, buddhalaisten jumalanpalvelusten rituaalilauluun pohjautuva laulu, rumpurytmit, jotka ovat Noo-teatterissa melodioita merkityksellisempiä ja huilun sävelet vaikuttavat yleensä maagisesti länsimaisen katsojan kokemuksiin. Komparu kuvaakin ensimmäistä kertaa Noo-teatteria katsovan kokemusta näin:

”Kuoro laulaa yksiaänisesti tavalla, joka tuntuu ulottuvan katsojan sieluun. Tämän vastakohtana ovat rumpujen terävät värähtelyt ja rumpalien aavemaiset huudot. Huilun melodia näyttää kuvaavan roolihenkilöiden sielunmaisemaa ja roolihenkilön sielu paljastuu kauniisti koreografoidun liikkeen ja naamion läpi, jolla näyttää olevan loputon määrä ilmaisuja. Mysteerisellä tavalla värikkäät brokadikimonot ovat tasapainossa paljaan, kiillottoman puiosen näyttämön kanssa. Näytelmässä roolihenkilö saapuu paikalle, hänelle tapahtuu jotakin, ja tämän tapahtuman kautta heräävät monet tunteet katsomossa.” (Komparun kirjasta *The Noh Theater* 1983, suomentanut Mia Pätsi. Pätsi 2008, 25.)

Noo-teatterissa musiikilla on keskeinen osa esitystapahtumaa myös sen takia, että sillä on tarkat esityksen rakenteeseen liittyvät tehtävänsä. Erilaiset musiikkiosuudet soitetaan aina tietyssä järjestyksessä ja mm. rytmiset elementit liittyvät roolihenkilöiden tarkkaan laadittujen liikkeiden vaatimukseen. Lisäksi, Pätsin mukaan Noo-musiikki on disharmonista, eli musiikki, laulu ja tanssi muodostavat itsenäisen oman tasonsa, välillä äänilinjojen kulkiessa samanaikaisesti, välillä taas erkaantuen toisistaan. Kuoro laulaa näytelmän tarina- ja huippukohdissa sekä myös shiten sisäisenä äänenä, että tapahtumien kommentaattorina. Orkesterin kokoonpano perustuu *sarugakuun* eli miimisesti esitettyyn apinatanssiin, jossa huilulla soitetaan melodiaa ja rummuilla rytmitetään laulua ja tanssia. Jokaisella kolmella rummulla on tarkoin määritellyt sääntönsä siitä, kuinka niitä soitetaan. Samoin soittokohdat on määritelty etukäteen. Lisäksi rummuilla ei soiteta koskaan samaa, noin 200 käytössä olevaa rumpukuviota unisonossa, vaan (ennalta määrätty) eri rumpukuviot vuorottelevat. Kaikki rumpalit myös hihkuvat, ulvahtavat ja huutavat soiton lisäksi onomatopoeettisilla sanoilla *ho*, *yo*, *ie* tai *yoi*, joiden ensisijainen tehtävä on kertoa missä kohdin tahtia muusikot ovat menossa. Rumpaleitten huutojen on tarkoitus myös kannustaa näyttelijöitä hyvään suoritukseen. (Pätsi 2008, 26-28.)

Noo-teatterissa tavallisia ihmisrooleja näyttelevät esiintyjät ja kuoron ja orkesterin jäsenet eivät käytä naamioita. Kuitenkin tarkoitus on, että esityksen aikana he eivät ilmeile, hymyile tai ilmaise kasvoillaan minkäänlaisia ajatuksia ja tunteita vaan säilyttävät luonnollisen perusilmeensä. Tällä tavoin tekemällä omista kasvoistaan ”naamion” ja luopumalla omasta persoonallisesta tavastaan olla ja toimia, he Pätsin mukaan tekevät eläväksi roolihenkilönsä. Lisäksi ilmeettömät kasvot mahdollistavat yleisön täydellisen keskittymisen näyttelijöiden keholliseen ilmaisuun. (Pätsi 2008, 31.)

Aasian teatteritraditioista haettiin virikkeitä 1900-luvun alussa myös eurooppalaisen teatterin elvyttämiseen ja erityisesti Peking-ooppera, intialainen kathakali-tanssi ja Noo-teatteri tekivät syvän vaikutuksen moderneihin teatteriohjaajiin, kuten Edward Gordon Craigiin, Vsevolod Meyerholdiin, Antonin Artaudiin ja Bertolt Brehtiin. (Pätsi 2008, 10). Mäki-Ison mukaan erityisesti Craigin ideat mm. naamioden ja nukkien käytöstä teatterissa vaikuttivat sittemmin myös ranskalaisen Jacques Copeaun (1878 - 1949) naamion metodin ja sen opettamisen kehittelyihin. (Mäki-Iso 1992, 68). Mäki-Ison mukaan Copeau halusi naamioden avulla opettaa teatteriopiskelijoille tietoisuutta kehon käytöstä ilmaisuvälineenä ja sitä, että myös äänettömyyden, yksinkertaisuuden ja toisten kuuntelemisen keinoin voidaan ilmaista asenteita ja tunteita. (Mäki-Iso 1992, 70-71.) Rudlinin & Paulin mukaan Copeau ymmärsi Noo-teatterin ilmaisukeinojen olevan lähellä hänen teatteri-ideoitaan. Noo-esityksessä Copeaun mielestä toteutui yksinkertainen perusidea, tietynlainen tunneilmaisun hienostuneisuus ja monitasoisten muiden ilmaisukeinojen käyttö. Siis kaikki ne elementit, jotka Rudlinin & Paulin mukaan merkitsivät Copeaulle sitä, mistä teatterissa parhaimmillaan on kysymys: visuaalisesti koettavasta mielen ja sielun elämyksestä. (Rudlin & Paul 1990, 48.)

Susan Harris Smithin mukaan naamiot löysivät tiensä myös modernin maalaustaiteen, oopperan ja tanssin piireihin. Naamioista tuli hänen mukaansa osa suurempaa modernia liikettä, jossa yhä eri ilmaisumuotoja sekoitetaan keskenään. Smith kiteyttää, että naamioilla on modernissa draamakirjallisuudessa ja teatteriin liittyvissä käytännöissä kaksi tehtävää: toimia metaforana tekstissä ja välineenä lavalla. Lisäksi hän sanoo, että monet antropologit ja psykologit ovat yksimielisiä siitä, että naamio myös vapauttaa; naamion takana naamionkantaja on vapaa ilmaisemaan iloa, tuskaa tai vihaa ilman sosiaalisia tai uskonnollisia pidäkkeitä. Myös irrationaaliset, mielikuvitukselliset ja fantasioihin liittyvät ideat ja tunteet tulevat tavallaan hetkellisesti todeksi naamioden kautta. Hyvin toimiessaan, Smithin mukaan, naamio luo maailmasta ikään kuin väliaikaisen näyttämön. (Smith 1984, 1-2.) Toisin sanoen, naamion avulla maailma muuttuu naamion käytön hetkeksi sekä naamionkantajan että häntä katsovan näkökulmasta.

3.3 Neutraalinaamio Lecoqin teatteripedagogiikassa

Naamioilmaisun opetuksesta puhuttaessa mainitaan usein anekdootti Jacques Copeausta. Kerrotaan, että Copeaun teatterikurssille osallistunut nuori tyttö pelkäsi erityisen paljon lavalle menoa. Kun Copeau näki tytön pelon, hän peitti tytön kasvot nenäliinalla. Kasvot nenäliinan peitossa tytön kehon ilmaisu vapautui samantien. Copeau arveli, että tytön näyttämöilmaisun oli ko. tapahtumaan asti täytynyt perustua yksinomaan kasvojen ilmaisuun. (ks. Hodge 2000)

Soile Mäkelän mukaan naamio oli Copeaulle käytännön työväline, jonka avulla hän pyrki kehon ilmaisun vapauttamisen lisäksi myös ilmaisun puhdistamiseen. Tätä tavoitetta hän työsti teatteriopiskelijoiden parissa ilmeettömien, ns. *noble*-naamioiden avulla. Mäkelän tekemän teemahaastattelun (2008a) mukaan, Copeau viittasi noble-nimellä aiemmin aristokraattien käyttämiin naamioihin, joita yläluokan ja aateliston jäsenet käyttivät – peittääkseen henkilöllisyytensä. Mäkelän teemahaastatteluun osallistuneiden suomalaisten naamioita työssään käyttäneiden teatteripedagogien, kuten mm. Kaija Kankaan, Marja Korhosen, Seppo Kumpulaisen, Elina Rainion ja Erkki Saarelan mielestä erityisesti Copeaun metodia jatkaneen Lecoqin kehittämällä *neutraalinaamioilla* on ollut suuri merkitys ilmaisun pelkistämisen opettamisessa, myös Suomessa. (Mäkelä 2008a, 12-13, 15.)

Neutraalinaamio on kasvojen kokoinen ja piirteiltään symmetrinen. Yleensä yksivärisen naamion silmänaukot ovat isot ja suun kohta hiukan raollaan, mikä helpottaa naamionäyttelijän hengittämistä. ”Ilmeetöntä” neutraalinaamiota käytetään usein harjoitusvälineenä ilmaisun pelkistämisessä, eikä sen kanssa yleensä puhuta. (Mäki-Iso 1992, 40-41.) Mäki-Ison mukaan neutraalin naamion avulla näyttelijä hakee ns. neutraalia tilaa, jonkinlaista sisäisen ja ulkoisen olemisen välistä harmonista tunnetta siitä, että hän toimii ainoalla oikealla tavalla. Eli näyttelijä tekee vain sen, mitä jokin toiminta toteutuakseen vaatii. (Mäki-Iso 1992, 40.) Mäki-Iso kirjoittaa, että Lecoqin mukaan neutraalikävely ei ole nopeata tai hidasta, eikä neutraaliasento lysähtänyt tai jäykkä. Lecoq painottaakin eläinten käyttäytymisen tarkastelun tärkeyttä naamioilmaisun opettelussa. Neutraalitoiminta on Lecoqin mukaan ”taloudellista, yksinkertaista ja suoraa”. (Mäki-Iso 1992, 41.) Neutraalinaamiolla toteutettava harjoitus voi olla yksinkertaisten liikesarjojen ja tapahtumien esittämistä, kuten Mäki-Ison mukaan: ”Henkilö kävelee rannalla, menee laiturille, katsoo merelle, näkee veneen, vilkuttaa veneessä olevalle ja poistuu.” (Mäki-Iso 1992, 41.) Mäki-Ison mukaan Eldredgen ja Houstonin kirjassa *Actor Training in the Neutral Mask* (1978) todetaan, että neutraalinaamion kanssa tehtyä yksinkertaista harjoitusta hiotaan siihen asti kun ilmaisu on tarkentunut. Eldredge ja Houston painottavat Mäki-Ison mukaan sitä, että neutraalinaamion avulla tavoitteena on saavuttaa energinen, mutta eleiltään liioittelematon ja tempoltaan neutraali näyttelemisen, jolloin esitettävästä hahmosta ei löydy minkäänlaisia asenteita tai tunnetiloja. (Mäki-Iso 1992, 41-42.)

Wilsher huomauttaa, että Lecoq kehitti kokonaamioiden käytön sellaiseksi millaisena sitä yhtenä ilmaisun keinona yhä harjoitetaan. (Wilsher 2007, 25). Myös suomalaiseen naamioilmaisun opetukseen mm. Lecoqin neutraalinaamion käytön metodeilla on edelleen merkitystä. Voidaan sanoa, että kokonaiset naamioiden käyttöä opiskelleet ja opiskelevat sukupolvet, mukaan lukien tutkielmaani liittyvät naamio-ohjaajat Mäkelä, Mäki-Iso ja Tångeberg-Grischin ovat opiskelleet

neutraalinaamiotekniikkaa ja käyttäneet ja käyttävät sitä yhä opetuksessaan Lecoqin ja hänen seuraajiensa oppeja mukaellen.

3.4 Naamioitten käytön tavoitteita suomalaisessa teatteripedagogiikassa

Mäkelän (2008a) mukaan suomalaiseen teatteripedagogiikkaan naamiot toi teatteriohjaaja ja -opettaja Elina Lehtikunnas vuonna 1964. Lehtikunnas, joka puhui ranskaa, matkusti jo 1950-luvulla useita kertoja katsomaan ranskalaisia ja Keski-Eurooppalaisia teatteriesityksiä, joissa näkyi erilaisia aasialaisen ja afrikkalaisen teatterin vaikutuksia ja jotka suomalaisista näytöskappaleista poiketen olivat visuaalisia. Lisäksi näyttelijän ilmaisussa korostuivat kehon käyttö ja esittämisen karakterisointi, joita ei esiintynyt suomalaisen näyttelijän naturalistis-realistisessa roolitulkinnassa. Mäkelän mukaan viimeisen sysäyksen naamioitten tuloon osaksi suomalaista teatteri-ilmaisua antoi se, kun Lehtikunnas toimi tulkkina ranskalaisen teatteriryhmän Theatre National Popularin vieraillessa Kansallisteatterissa. Nähtyään ranskalaisten esityksen hän viimein vakuuttui naamioiden tarpeellisuudesta suomalaisen teatterikoulutuksen uudistamisessa. (Mäkelä 2008a, 3-6.)

Mäkelän tekemässä teemahaastattelussa nousee esiin kolme naamionkäytön pedagogista tavoitetta. Ensinnäkin haastateltavien mukaan naamioiden avulla pyritään lisäämään opiskelijan ilmaisurohkeutta. Mäkelän mukaan Teatterikorkeakoulussa (nyk. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu) opettajana pitkään toiminut Kaija Kangas haastattelussa kiteyttääkin: ”Arka ja itseään tosikkona pitänyt oppilas, kun se saa groteskin naamion päällensä, ja kaikki räjähtää nauramaan, niin siitähän aukeaa aivan uusi näkökulma omaan itseensä, uskallukseensa.” Mäkelä kirjoittaaakin, että haastateltavien mielestä ilmaisurohkeuden lisäämisessä pyritään minimoimaan mm. opiskelijan jännittyneisyyden, häpeän ja epävarmuuden tunteita ja liiallista itsetarkkailua. (Mäkelä 2008a, 14.) Toiseksi teemahaastateltavien mukaan naamion avulla pyritään ilmaisun puhdistamiseen, jota käsittelemme Lecoqin neutraalinaamiota käsittelevässä kappaleessa 3.3. Kolmanneksi Mäkelän haastateltavien vastauksissa nousee esille ilmaisun kehollistaminen. Se, miten esittäjän ajatukset näkyvät ja miten tarinaa kuljetetaan fyysisesti eteenpäin, on luonnollisesti erilaista naamion kanssa kuin ilman naamiota. Jos arkitilanteessa koko keho paljastaa ajatuksemme liikehtiessämme ja elehtiessämme vain minimaalisesti, niin kuinka paljon meidän tarvitsee suurentaa ja selkeyttää ilmaisuumme naamio kasvoillamme? Kuinka osaamme laajentaa normaalisti vain kasvoilla tapahtuvan, esim. nyrpistyksen eleen koko kehoon? (Mäkelä 2008a, 16-17.)

Mäkelän haastatteleman näyttelijä ja miimi-taiteilija Erkki Saarelan mielestä suomalaiset esiintyjät eivät käytä kehoaan tai ylipäätään ilmehti kasvoillaan niin paljon kuin Keski-Eurooppalaiset kollegat tekevät. Suomessa esittäjän vartalo on Saarelan mielestä niinsanotusti ”kaulasta poikki”. Mäkelän haastattelussa Saarela korostaakin neutraalien ja groteskien naamioiden

avulla tehdyillä syventävillä ”kropan” harjoituksilla olleen suuri merkitys fyysisen ilmaisun opetuksessa musiikkiteatterin opiskelijoille, joita hän koulutti Teatterikorkeakoulussa 1990-luvulla. (Mäkelä 2008a, 16-17.) Vaikka naamioilmaisusta puhuttaessa kehon käyttö korostuukin, niin on muistettava, että kehon liikkeet ja toiminta lähtevät aina ajatuksesta ja mielen liikkeistä. 1990-luvulta lähtien naamioilmaisua on opetettu teatterikoulutuksessa kurssimaisesti. 2004 opiskelijat innostuivat perustamaan näyttelijöiksi valmistuttuaan jopa naamioden käyttöön, punaneniin, keskittyvän Red Nose Club-nimisen teatteriryhmän. Yhä esiintyvän teatteriryhmän naamioihin kohdistuva kiinnostus sai alkunsa ranskalaisen ohjaajan Philip Boulayn vieraillessa opettajana Teatterikorkeakoulussa. Naamiot ovat innoittaneet opiskelijoita nykyisin myös naamioaiheisten opinnäytteiden tekoon.

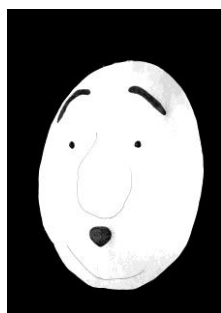
3.5 Trestle- ja Poppius-naamiot

Trestle-naamiot ovat koulutus- ja esityksenaamioita. Ne syntyivät Sally Cookin, Alan Rileyn ja Toby Wilsherin perustaman ns. fyysistä teatteria edustavan Trestle Theatre Companyn jäsenten ideoiden ja suunnittelun tuloksena 1980-luvulla. Nykyään tätä 8 naamion sarjaa voi tilata em. teatterin nettisivujen kautta. Trestle-naamioita on käytetty laajasti rikkaassa ”brittiläisessä” draamakoulutuksessa, mutta nykyisin ne ovat saaneet vahvasti jalansijaa myös manner-Euroopassa.

Trestle-naamiot



Kuva 1.



Kuva 2.



Kuva 3.



Kuva 4.



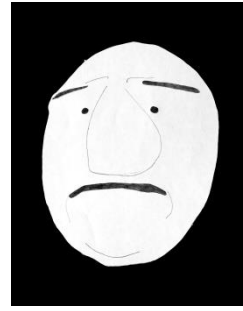
Kuva 5.



Kuva 6.



Kuva 7.



Kuva 8.

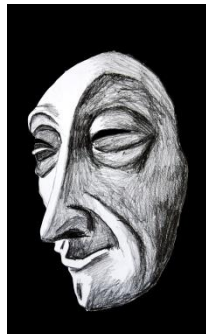
Mäkelän mukaan suomalaiset Poppius-naamiot saivat muotonsa ja ”ilmeensä” Elina Lehtikunnaksen (1930 – 99) ja Antero Poppiuksen (1922 – 2005) yhteistoiminnan tuloksena 1960-luvulla. Ennen naamioiden valmistusta Poppius oli työkseen tehnyt elokuvaan ja teatteri-esityksiin rekvisiittaa, kuten esim. irtopäitä. Lehtikunnas, joka oli opiskellut myös Lecoqin kursseilla, toi Poppiukselle kuvamateriaalia Lecoqin käyttämistä naamioista, Commedia dell’arte-naamioista ja ranskalaisista elokuva- ja pilailulehdistä. Niiden pohjalta Poppius teki n. 80 naamiomallia.

Tunnetuimmat näistä naamiomalleista ovat sekä opetustyöhön, että esityksiin soveltuvat, ns. *ekspressiiviset kokonaamiot*. (Mäkelä 2008a, 7.) Vuodesta 2013 Teatteri Metamorfoosi on valmistanut Poppiuksen naamioita tilaustyönä, mikä mahdollisti sen, että saatoin vuokrata niitä opetusvälineiksi työpajaani 2015.

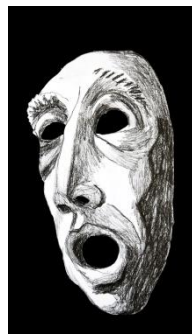
Poppius-naamiot



Kuva 1.



Kuva 2.



Kuva 3.



Kuva 4.

Naamiot on piirtänyt valokuvien perusteella Venni Ahlberg, tait. kand., Kuvataide-kasvatuksen maisteriopiskelija, Lapin Yliopisto.

4 NAAMIOTYÖPAJAT

Oppiaineeni Pop & Jazz Konservatoriossa on ollut nimeltään Ilmaisupaja. Suunnittelin naamiosisällöt opetusohjelmaani vain tätä tutkimusta varten. Käytän siis opetustyöstäni tässä tutkimuksessa nimitystä Naamiotyöpaja. Naamiotyöpajojeni opetussisällöt muokkautuivat ilmaisutaidon opetustyöni kokemuksen ja teatteri-ilmaisun ohjaajakoulutuksen (Teak 1996-1999) pohjalta. Opetusohjelmaani vaikuttivat myös omat kokemukseni naamiokurssien oppilaana. Muutamiin naamioiden kanssa toteutettaviin harjoitteisiin sain lisäksi joitakin ideoita kahdelta teatterialan kollegaltani.

Trestle-naamiotyöpaja toteutui keväällä 2014 ja Poppius-naamiotyöpaja syksyllä 2015. Trestle-ryhmiä oli neljä, ja niihin osallistui 24 opiskelijaa. Poppius-ryhmään osallistui 5 opiskelijaa.

Trestle-naamiotyöpajassa pyrin toteuttamaan ennakkoon suunnittelemani seitsemän viikon harjoitusohjelman samassa järjestyksessä jokaisessa neljässä ryhmässä. Ryhmät kuitenkin osoittautuivat melko heterogeenisiksi, jolloin sovelsin ohjelmaani tunnille osallistuville sopivaksi. Lisäksi poissaolojen myötä kahdessa toisen vuoden opiskelijaryhmässä jouduin jättämään tuntiohjelmasta pois joitakin harjoituksia, jotka edellyttivät vähintään kahta osallistujaa. Trestle-ryhmissä naamiotyöpajaopetusta järjestettiin viikottain, loppiaisen ja vapun välisenä aikana, lukuunottamatta talvilomaa ja Close Encounters-konserttiviikkoa. Opiskelijoista kaksi kolmasosaa osallistui seitsemälle naamiotyöpajan tunnille viisi kertaa ja 8 opiskelijaa yhdestä neljään kertaa. Kaikki 24 työpajaan osallistunutta vastasivat alkukysymyksiin, mutta loppukysymyksiin sain vastaukset vain 22 oppilaalta. Viimeiseltä tunnilta pois jääneet kaksi opiskelijaa saivat kyselypaperinsa kotiin täytettäväksi, mutta niiden palauttaminen unohtui.

4.1 Osallistujat Trestle-ryhmissä

4.1.1 Kysymykset oppilaiden taustatiedoista

Työpajaan osallistuneista 24 oppilaasta 15 oli miehiä ja 9 naisia. Miesoppilaitten kohdalla pääaineet jakautuivat seuraavasti: laulu 2, rummut 2, kosketinsoitto 2, kitara 4, bassonsoitto 4 ja trumpetti 1. Naisoppilailla pääaine oli useimmin laulu (4). Seuraavaksi eniten oli saksofonin soittajia (3) ja kosketinsoittoa ja sähköbassonsoittoa pääaineenaan soitti kumpaakin yksi oppilas. Sekä mies- että naisopiskelijoiden joukossa laulajien sivuaine oli useimmin pianonsoitto ja esim. sähköbassonsoittajilla kontrabassonsoitto. Kitaransoitto oli myös melko yleinen sivuaine. Muutamilla oppilailla (4) oli kaksi sivuainetta ja neljä opiskelijaa ei ilmoittanut ollenkaan sivuainettaan.

Miesoppilaat olivat iältään 21-22-vuotiaita. Naisoppilaat, jotka siis opiskelivat miesopiskelijoita useammin laulua pääaineenaan, olivat miehiä vuoden pari nuorempia, eli 19-20-vuotiaita. Näiden lisäksi työpajaan osallistui ns. aikuisten näyttötutkintoa suorittanut, laulua pääaineenaan opiskellut 29-vuotias naisopiskelija ja suoraan peruskoulusta oppilaitokseen päässyt 16-vuotias miespuolinen bassonsoiton opiskelija. Vaikka Pop & Jazz Konservatorio (Pjk) on toisen asteen oppilaitos, muusikon ammattitutkinnon opiskelijat tulevat oppilaitokseen yleensä ylioppilastutkinnon suorittamisen jälkeen.

Osallistujista suurin osa oli kotoisin pääkaupunkiseudulta: Helsingistä yhdeksän ja Espoosta neljä opiskelijaa, sekä Kauniaisista ja Vantaalta yksi opiskelija.

Kaikilla osallistujilla oli ennen Pjk:n pääsyä useitten vuosien (keskimäärin 10-12 vuotta) musiikin harrastamisen kokemus mm. alakoulun musiikkiluokilta alkaen. Jotkut olivat harrastaneet soiton opiskelua yksityisesti, mutta suurimmaksi osaksi työpajan opiskelijat olivat osallistuneet soitonopetukseen musiikkiopistoissa. Muutama oli myös ennen Pjk:n ammatillisen koulutuksen opintoja opiskellut Pjk:n perusopetuksen puolella.

4.1.2 Muut kysymykset

Kysymykseeni kuinka monta tuntia he keskimäärin harjoittelevat soittoa/laulua yksin ja/tai bändissä päivittäin, yleisin vastaus oli 2-3 tuntia. Seitsemän opiskelijaa ilmoitti harjoittelevansa itsenäisesti ja bändissä yli kolme tuntia päivässä. Osallistujat olivat ala- ja yläkouluikaisina ja lukiolaisina olleet ja edelleenolivat erittäin aktiivisiamyösharrastustoiminnassaan.

Erilaisten joukkuepallolajien ohella mainittiin mm. kuntosali-treeni, luistelu, jooga, judo, juoksu, jääkiekko, pilates, pyöräily, roolipelaaminen ja tanssi. Vain kolme opiskelijaa ilmoitti opiskelevansa/harrastavansa vain musiikkia. Lisäksi vastauksissa ilmeni, että naisoppilaitten eri lajien harrastaminen oli jonkin verran miesoppilaitten harrastamiseen verrattuna aktiivisempaa ja monipuolisempaa.

Mielimusiikkinaan he pitivät monia musiikinlajeja: jazz, hiphop, folk/psykedeelinen folk, pop, kantri, reaggae, proge (progressiivinen), singer-songwriter-mus., vanhempi disco, klasari, rock, punk rock, garage rock, soul, konemus., house, R&B (vastauksissa usein), funk, fuusio, melodinen mus., hevimetali, klassinen (mm. barokkimus. ja impressionistinen mus.), improvisoitu musiikki ja ”mikä tahansa musiikki, kunhan groovaa/herättää fiiliksiä.” Rap-musiikkia ei 24 vastauksessa mainittu kertaakaan. Lempibändeihin he nimesivät mm. Snarky Puppy, Clean Bandit, Sonata Arctica, Nightwish, Lacuna Coil, Johanna Kurkela, Viljami Kukkonen, Jukka Perko, Egotrippi ja Ultra Bra.

Vastauksissa ilmeni, että eniten opiskelijat halusivat esittää ”omaa musaa”. Sen lisäksi he pitivät hyvänä esitysmusiikkina mm. ”energistä tai herkkää jazzia”, ”rytmisesti vahvaa musiikkia”, ”funkahtavaa musiikkia”, ”suomenkielistä poppia” ja ”englanninkielistä melodista heviä”. Musiikkilajeista monesti mainittiin samat kuin mielimusiikkiin liittyvissä vastauksissa eli pop, jazz, hiphop, rock ja country. Saksofonistit mainitsivat myös Big Band-musiikin ja eräs laulaja mm. Adele-tyyppisen laulaja/lauluntekijä-musiikin.

Kysymykseen, mitä opiskelijat toivoivat musiikkiin liittyen elämässään tapahtuvan noin puolentoista vuoden kuluttua valmistumisensa jälkeen, he yleisimmin vastasivat toivovansa suorittavan jatko-opintoja musiikin saralla. Jotkut suunnittelivat lisäopintojen tekemistä nimenomaan ulkomailla, erityisesti Ruotsissa. Moni uskoi työllistyvänsä musiikkikeikkojen rinnalla tehdyllä opetustyöllä. Kolme nuorta ajatteli pyrkivänsä opiskelemaan toista ammattia varmistaakseen sen, että tulevaisuudessa olisi mahdollista hyväpalkkaisen työn ohella myös ”saada soittaa”. Muutama oli melko pessimistinen muusikkona työllistymisensä suhteen ja uskoi päätyvänsä Pjk:sta suoraan työttömyyskortistoon. Optimistisimmissä ”maailma on auki” - tyyppisissä vastauksissa haluttiin opiskella kieliä, musiikkia ja itsensä löytämistä.

Kysyttäessä peloista muusikon ammatin suhteen opiskelijat mainitsivat useita ammattimuusikolle relevantteja huolenaiheita. Nimittäin monissa opiskelijoiden vastauksissa ilmeni huoli siitä, että ammatin harjoittaminen estyy jonkun fyysisen rasitusvamman takia. Myös esiintymistilanteen aiheuttamat paineet tiedostettiin, kuten pelko siitä, että unohtaa laulujen sanat ja siitä, miten yleisö reagoi. Ylipäättään pelättiin sitä, että musiikkia esittäessään ”menee aivan lukkoon”. Eniten ”pelättiin” kuitenkin, jos ei suoranaista työttömyyttä, niin töiden (keikkojen) vähyyttä ja sitä, että yhteistyökumppanit puuttuvat ja ”jää yksin”. Suurena huolena koettiin myös se, että innostus/ rakkaus/ intohimo musiikin tekemiseen, säveltämiseen ja esittämiseen loppuu. Vastauksissakin ilmeni, mutta yleisimminkin sanoisin, että nykyaikana nuoret tuntuvat tiedostavan yhä nuorempina paitsi työnsaannin vaikeudet, myös työhön liittyvän urautumisen ja mielen kyynistymisen pelot. Liian nuorinako?

4.2 Trestle-naamiotyöpajan konteksti ja perusideat

Lukuvuonna 2013-2014 muusikkokoulutus oli muuttumassa kolmevuotisesta kaksivuotiseksi ja tänä siirtymävuotena opetin sekä ensimmäisen, että toisen vuoden opiskelijoita. Vuosina 2010-2013 olin opettanut kolmevuotisessa koulutusohjelmassa toisen vuoden opiskelijoita 2 viikkotuntia. Siirtymävuodesta alkaen ilmaisun työpajat päätettiin toteuttaa ensimmäisenä opiskeluvuotena. Vuosi sopi siis hyvin uuden opetusmetodini kokeiluun jo kaksinkertaisen opiskelijamääränkin perusteella. Lukuvuoden alussa syksyllä 2013 uudet muusikko-opiskelijat, joita oli 36, jaettiin

pääaineen instrumenttinsa perusteella 6-10 opiskelijan ryhmiin, joissa he osallistuivat moniin ryhmäopetuksiin, kuten ilmaisupajaan. Ilmaisupaja-aineita oli neljä ja jokaisessa ”pajassa” opetusta antoi eri opettaja. Opetus toteutettiin 7 viikon periodeissa siten, että opiskeltuaan 7 viikon ajan rytmi-ilmaisua, ryhmä vaihtoi seuraavaksi seitsemäksi viikoksi naamioilmaisupajaan ja taas 7 viikon jälkeen ääni-ilmaisuun jne. Neljännessä ilmaisupajassa improvisoitiin mm. afrikkalaisilla rummuilla. Lukuvuoden aikana kaikki neljä opiskelijaryhmää osallistuivat siis neljään erilaiseen improvisaatiota hyödyntävään ilmaisupajaan.

Naamiotyöpajani toteutui kevään aikana neljässä ryhmässä, joihin osallistui 17 ensimmäisen ja 7 toisen vuoden opiskelijaa. (Syyslukukauden neljässä ilmaisupajan ryhmässäni en työstänyt vielä naamiometodia.) Ensimmäiseen, tammikuussa alkaneeseen tiistaisin kokoontuvaan ryhmään osallistui kymmenen ja kolmanteen, maaliskuussa alkaneeseen ryhmään seitsemän ensimmäisen vuoden opiskelijaa. Toinen ja neljäs ryhmä opiskeli naamiotyöpajassani keskiviikkoisin ja niihin osallistui yhteensä vain seitsemän toisen vuoden opiskelijaa: tammikuussa alkaneeseen ryhmään osallistui neljä ja maaliskuussa alkaneeseen ryhmään kolme opiskelijaa. Muutaman kerran kävi niin, että poissaolojen takia toisen vuoden opiskelijaryhmän oppitunnille osallistui vain yksi oppilas. Silloin työstin oppilaan kanssa normaalin tunnin tapaan erilaisia naamioharjoitteita, mutta esim. soittoimprovisaatiossa oppilas ei päässyt kokemaan yhtyemusisoinnin ”flowta” ja musiikillista ”improilua” eri instrumentalistien kanssa. Kun oppitunnilla oli vain yksi oppilas, ideaani kuului lähinnä hakea erilaisia tulokulmia musiikin ilmaisuun hyödyntämällä Trestle-naamioissa kuvattuja erilaisia tunteita tai luonteita. Erään, muutaman kerran yksin ”improilleen” kitaristin mielestä eri naamioiden käyttö soittoimprovisaatioissa antoikin impulsseja mm. musiikkilajin valintaan ja soittotapaan liittyen. Naamiometodissa olennaista on kuitenkin katsominen eli toisen henkilön tekemän harjoitteen tarkastelu ja havainnoista oppiminen. Toisin sanoen, naamioiden käytön idea ilmaisun opetuksessa on mielestäni relevantti vähintään kahden opiskelijan ryhmässä.

Naamiotyöpaja toteutui sekä tiistaisin, että keskiviikkoisin myös koulun tilastoissa ideaalisena oppituntien ajankohtana: 90 minuuttia ennen lounasta. Lisäksi opetustilat, kaksi n. 30 neliöistä bändiluokkaa, joissa oli käytettävissä rumpusetti, piano tai syntetisaattori ja kaikki tarvittavat äänentoistoon liittyvät laitteet mikrofoneineen, olivat asianmukaiset mm. pajassa toteutuneiden soittoimprovisaatioiden kannalta. Vaikka nämä soittoluokat olivat naamioharjoitteita tehtäessä fyysisinä tiloina melko ahtaat, ne osoittautuivat teholtaan intiimeiksi ja houkuttelivat oppilaita myös pienempään ilmaisuun. Lisäksi ahdas esiintymistila haastoi ottamaan huomioon vieressä olevan ja hänen kanssaan kontaktoimisen.

Trestle-naamiotyöpajassa eräs tavoitteeni ja ideani oli tehdä mahdollisimman fyysisiä harjoitteita mahdollisimman lempeästi. Toisin sanoen naamioitten tarkoitus oli houkutella opiskelijoita käyttämään kehoaan ilman, että kehoa koko ajan ”käskytettäisiin” tai että siitä edes puhuttaisiin. Myös tunneilmaisuharjoitteissa, joissa tunteita ei voinut ilmeillä ja äänenkäytöllä ”esittää”, ilmaisu siirtyi aidosti ja automaattisesti kehoon. Naamioiden avulla improvisaatioharjoitteissa pyrin tehostamaan myös ajatuksen näkyväksi tekemistä: mihin (ja miksi) naamiohahmo kulloinkin suuntaa toimintansa. Jotta ajatus näkyisi, naamioharjoitusta tekevän pitää tehdä vain yhtä asiaa kerrallaan, mikä vaatii keskittymistä, sekä uskallusta käyttää koko kehoaan – myös käsiään ja keskivartaloaan. Kehon eleiden ja liikkeiden käyttö ei vaadi taituruutta, vaan ajatuksen selkeyttä ja rohkeutta ilmaista omaa kehonkieltään. Lisäksi toivoin ilmeikkäiden ja humorististen Trestle-naamioiden houkuttelevan oppilaita käyttämään improvisaatioissa mielikuvitustaan ja heittäytymään erilaisiin ilmaisullisiin kokeiluihin ja tulkintoihin.

4.3 Poppius-naamiotyöpaja ja sen erot Trestle-naamiotyöpajaan

Kevään 2014 Trestle-naamiotyöpajani vertailukohtana käsittelen tutkimuksessani syksyllä 2015 toteutunutta Poppius-naamiotyöpajaa, jonka puitteet ja toteutus poikkeavat jonkin verran Trestle-kontekstista.

Ensinnäkin syksystä 2015 alkaen ilmaisuopetuksesta oli tullut Pop & Jazz Konservatoriossa valinnainen aine. Naamiotyöpaja toteutui marras-joulukuussa tiiviinä periodina: kolmen viikon aikana kaksi kertaa viikossa, kolme oppituntia kerrallaan. Tälle intensiivikurssille osallistui 5 oppilasta, joista neljän pääaine oli laulu, ryhmän ainoan miesoppilaan pääaineen ollessa trumpetin ja sivuaineen laulun. Työpaja sisältyi uusiutuneessa opetusohjelmassa ns. Luovuus-jaksolle, joka huipentui joulukuussa järjestettyyn kavalkadiin. Tämä jakson päätösjuhla antoikin ryhmälle mahdollisuuden pienimuotoisen esityksen valmistamiseen, joka toteutui noin 10-minuuttisena laulua ja trumpetinsoittoa sisältävänä improvisoituna naamiotarinana. (Laulu ja trumpetinsoittoa osuudet liittyivät näyttämötapahtumiin mutta ne toteutettiin näyttämön sivulla.)

Toiseksi Poppius-työpajassa ehdittiin yhtäjaksoisena kolmen oppitunnin aikana työstää naamioimetodia monipuolisesti ja tehdä mahdollisesti haastavampia improvisaatioita kuin Trestle-työpajassa. Opetustila oli Poppius-ryhmällä myös suhteellisen iso ja se antoi mahdollisuuden harjoitella naamioimetodissa tärkeitä tilan käyttöä. Myös esityksen valmistaminen kavalkadiin saattoi rohkaista Poppius-ryhmäläisiä naamioiden käytössä ja antaa heille tietynlaista ammattimaista latautuneisuutta, joka näkyi harjoitteisiin keskittymisessä ja ilmaisullisessa herkkyydessä ja heittäytymisessä. Sinänsä työpajan idea oli sama sekä Trestle- että Poppius-

ryhmissä: tutkia naamioiden käytön vaikutuksia muusikko-opiskelijoiden kehon- ja tunneilmaisuun sekä läsnäoloon.

Kolmanneksi Poppius-naamiotyöpajassa painottuivat eri harjoitukset ja improvisaatiot kuin Trestle-ryhmissä. Osaltaan siihen vaikuttivat näiden ekspressiivisten naamiosarjojen erilaiset ilmaisulliset luonteet ja materiaalit, osaltaan taas opiskelijoiden pääaineitten jakautuminen ryhmissä sekä ryhmäkoot. Groteskit, rujan runolliset ja epäsymmetriset Poppius-naamiot eivät olleet naamionkantajan kasvoilla ollenkaan yksi-ilmeisiä, vaan monitulkinnallisina ne sopivat hyvin tarinankerrontaan. Siksi ne toimivatkin niin hyvin esitysnaamioina. Ja siksi niiden kanssa oli kiinnostavaa tehdä pitkiä improvisaatioita teatteriesityksen kohtauksen harjoittamisen tapaan. Myös materiaalina puolesta ”kumiset”, (myös plastiset) Poppius-naamiot sopivat yhtäjaksoisesti pitkäaikaisen harjoituksen tai esityksen välineiksi. Muodoltaan ja ilmaisultaan selkeät, muoviset Trestle-naamiot olivat puolestaan helppokäyttöisiä harjoitusnaamioita, jotka innostivat oppilaita myös eläytymistä vaativissa improvisaatioissa. Ensimmäisen vuoden opiskelijoiden Trestle-ryhmissä koettiin huikeita yhteympoimisoiteja naamioiden kanssa kun taas Poppius-pajan naamioimprovisaatioissa ”sukellettiin pintaa syvemmälle” vakavienkin elämänaiheitten pariin äänettömässä tilassa. Musiikki-improvisointi kokonaamioiden kanssa edellytti sitä, että ryhmässä oli myös muita, kuin laulua pääaineenaan opiskelevia tai muiden, kuin puhallininstrumentin soittajia. Kahdessa suuressa Trestle-ryhmässä näin olikin ja musisoimnit toteutuivat, mutta neljän ja puolen (miestrumpetistin sivuaine oli laulu) laulajan Poppius-ryhmässä, yhtä bongo-rummuilla tehtyä improvisaatiota lukuunottamatta, ei harjoitettu yhteympoimisoiteita.

Neljänneksi Poppius-työpajaan ei sisällynyt oppilaille suunnattuja alku- ja loppukysymyksiä, kuten Trestle-työpajassa. Muutaman oppilaan vapaamuotoinen kirjallinen kommentti Poppius-työpajan jälkeen on kuitenkin tutkimuksen ideaa, tavoitteita ja tulosta avaava ja relevantti.

Yhteenvedona voin sanoa, että yhteysoittoa lukuunottamatta, kaikissa viidessä ryhmässä, työpajan kulku ja naamioiden kanssa tehdyt improvisaatiot toteutuivat kuitenkin samankaltaisesti.

Lähtökohtaisesti ilmaisun opetusohjelmassani on vuodesta 2010 ollut tarkoituksena työstää mahdollisimman hyödyllisiä ja monipuolisia harjoitteita muusikko-opiskelijoiden ilmaisun kehittämisen tarpeita huomioiden (siis myös oppilaitten toiveita kuunnellen.) Ottaessani opetukseni välineiksi Trestle-kokonaamiot, jotkut oppilaani kritisoivat valintaani kärkevästikin. Senkin takia tutkimuksessa on mielestäni kiinnostavaa tarkastella sitä, millainen ilmaisun opetuksen väline naamio muusikko-opiskelijalle on.

5 VIDEOIDUT TYÖPAJAN HARJOITTEET JA IMPROVISAATIOT TRESTLE-RYHMISSÄ

Trestle-naamiotyöpajan opetusohjelmaa suunnitellessani tiesin, että työpajan tunneille osallistuminen ei ole aina itsestäänselvää. Tämän takia suunnittelin harjoitusohjelman, jossa jokainen 90 minuutin opetuskerta tavallaan sisälsi aiheittain etenevän naamiokurssin kokonaisuuden tiivistettynä. Toisin sanoen, jokaiseen opetuskertaan pyrin sisällyttämään n. 20 minuuttia lämmittely- ja kontaktiharjoituksia, n. 20 minuuttia teksti-, tunne- ja Johnstonen improvisaatioharjoituksia, n. 20 minuuttia naamioimprovisaatioita ja lopuksi 20-30 minuuttia musiikki-improvisaatioita naamioiden kanssa tai ilman naamioita (laulajat ja puhaltajat).

5.1 Harjoitteet ilman naamioita

Kaikissa ryhmissä jokainen työpajan tunti alkoi lämmittelyharjoituksilla, joilla pyrin sekä rentouttamaan että virkistämään osallistujien kehoa ja mieltä ennen improvisaatioita. Lisäksi lämmittely- ja tanssiharjoitusten tavoitteena oli virittää työpajan tunti hauskalle, luovuuteen innostavalle tasolle. Tuntien alussa seisten tehtävät harjoitteet, kuten monet erilaiset kokonaiskeholliset hipat ja leikit virittivät myös opiskelijoiden keskittymiskykyä ja kontaktiherkkyyttä.

Lämmittelysarjani koostui erilaisista harjoituksista, jotka tehtiin ryhmäläisten seisoessa ringissä: Liite 1. Lämmittelysarjasta tein yleensä tuntien alussa 6-8 harjoitusta. Jokaisen tunnin pyrin kuitenkin aloittamaan hiihdoilla, nyrkkeilyillä ja selkärankarullauksilla. Tanssia ja viiden ääni/liike-toiminnanharjoitusta pidin myös hyödyllisinä, oppilaitten innostuessa yleensä Johnstonen improvisaatioista ja tunneneliöharjoituksista. Puheimprovisaatiot ovat ylipäätään kokemukseni mukaan aina olleet opiskelijoiden mieleen, mutta työpajassa, jossa tavoitteeni oli muusikko-opiskelijoiden kehon ilmaisun työstäminen naamioiden avulla, niihin paneuduttiin vain puolen tuntikerran verran.

5.2 Naamioimprovisaatiot

Osallistuessani eräälle naamiokurssille 1990-luvulla harjoitukset aloitettiin käyttämällä naamioiden tilalla paperipusseja. Niiden avulla todellakin konkretisoitui se, miltä tuntuu kun kasvot peitetään. Paperipussin alla olo oli vähän kuin olisi ollut ”piilosilla” eli tunnelma oli lähinnä hämmentyneen hauska. Tiedän, että monille pään peittävä paperipussi tai kovasta materiaalista valmistettu kasvojen

kokoinen kokonaamio voi olla aluksi epämiellyttävä kokemus, eikä pelkästään sen takia, että pussin ja naamion pienien silmä- ja nenäreikien kautta aistiminen vaikeutuu. Pää pimeässä pussissa minustakin ensin tuntui, etten ole enää minä. Kokemuksistani huolimatta päätin (ja koska Mäki-Iso kehoitti) aloittaa naamiokurssini myös käyttämällä ensimmäisissä harjoituksissa naamioiden tilalla paperipusseja. Työpajassani käyttämäni kaupan ruskeat paperipussit rapisivat ja hajoilivat kuitenkin liiaksi, joten työstin niitä vain tammikuussa alkaneiden, ensimmäisten opiskelijoiden ryhmissä ja silloinkin vain ensimmäisellä työpajan tunnilla.

Naamiometodissa naamioiden käyttöön liittyy tiettyjä sääntöjä. Ne asetetaan kasvoille siten, että naamioon ”pukeutuva” kääntää selkensä yleisöön, tarkastelee käsissään olevaa naamiota hetken (ja monissa naamiokoulukunnissa sisäänhengityksellä) sitoo sen kasvojensa eteen. (Mäkelä: Lost Persons Area: Naamioteatterintekijän muodonmuutoksia 2008b, 29.) Naamioissa on erilaisia kiinnityssysteemejä, kuten Trestle-naamioissa kuminauha ja Poppius-naamioissa kangasnauhat. Esityksissä naamioiden kiinnitysmekanismi on yleensä peitetty peruukkien ja hattujen tai muiden päähineiden alle. Vastaavasti naamion poistamisessa kasvoilta, käännetään selin yleisöön ja (ulohengityksen aikana) riisutaan naamio. (Mäkelä 2008b, 29). Yleisesti ottaen työpajan osallistujat omaksuivat nopeasti naamion asettamisen ja pois ottamisen periaatteet, vaikka hengityssäännöistä tingimme. Opiskelijoille vaikein asia tuntui ainakin aluksi olevan se, että kokonaamioiden kanssa ei saanut ollenkaan puhua.

Ensiksi naamioiden kanssa harjoiteltiin tekemään erilaisia asentoja. Ryhmä oppilaita, 1-3 henkilöä, seisoivat rivissä hyvässä perusasennossa katse suunnattuna eteenpäin. Kuullessaan taputuksen, harjoitusta tekevät vaihtoivat eri asentoon, johon he jäivät niin pitkäksi ajaksi, kun taas taputuksen äänen kuultuaan vaihtoivat ”stilliin” seuraavaan asentoon jne. Vaikka oppilaat tekivät harjoitusta ryhmässä, tarkoitus oli, että he keskittyvät omaan suoritukseensa kontaktoimatta toisia.

Ensimmäisissä naamioiden kanssa työstettävissä harjoituksissa teimme myös yksinkertaisia liikesarjoja, kuten pään taivuttamista eri asentoihin, kävelyä ja juoksua paikallaan ja katseen kohdistamista eri suuntiin. Niiden jälkeen aloitin hyvin pian harjoittaa ns. syöttöimprovisaatioita, joissa ”syötin” sanallisesti riviin asettuneelle naamioryhmälle erilaisia tunteenomaisia tilanteita, jotka heidän piti toteuttaa:

1. Uhka – fokusoi, mistä se tulee (tilassa) ja miten se vaikuttaa toimintaasi.
2. Äkillinen kipu kehossa – paikanna se ensin, sitten se yltyy, kunnes käy kestävämmäksi.
3. Hautajaiset – olet laskemassa kukkia rakkaan haudalle.
4. Treffit rakkaan kanssa – näe hänet kaukana, tee jokin ele tavoittaaksesi hänen huomionsa.
5. Känninen kirurgi – kuvittele itsesi leikkaussaliin ja se, miten humala vaikuttaa operaatioosi.
6. Synnytys – ensin olet menossa sairaalaan synnyttämään, koet h-hetken lähestyvän, sitten

synnyttät.

7. Tv-kokki valmistamassa monia raaka-aineita sisältävää gourmet-ruokaa. Piti fokusoida kamera.

8. Teet maailman hitaimman ”elokuvakuoleman”.

Syöttöimprovisaatiot olivat oppilaista hauskoja ja niihin näytti olevan helppo ”heittäytyä”. Syötiin tilanteita nopealla tahdilla, jolloin myös oppilaitten piti eläytyä tilanteisiin nopeasti ilman epäröintejä. Improvisaatiiossahan on tärkeätä olla läsnä, kuunnella toisia ja toimia spontaanisti. Syöttöimprovisaatiotilanteissa opiskelijat esittivät ”käskystäni” myös taidemaalareita, pappeja, diktaattoreja, agentteja, jäistä kaverin pelastajia, noitia, lapsia ja vapisevia vanhuksia. He tekivät suunnittelemani pitempiäkin syöttöimprovisaatioita sateessa ja hyytävässä pakkasessa, he poimivat kukkia kesäisellä kedolla, kuuntelivat linnun laulua, pelkäsivät käärmettä polulla ja eläytyivät kansallislauluun hiihtokilpailun voitettuaan. Joku oppilaista esitti pyynnöstäni jopa Tuhkimon koko tarinan – parissa minuutissa.

Naamiot näyttivät madaltavan opiskelijoiden kynnystä ryhtyä leikillisiin improvisaatioihin. Naamiot olivat siis palkitsevia niiden ilmaisua vapauttavan vaikutuksensa, mutta myös niiden tuoman ilon takia. Usein rentoa ja keskittynyttä Trestle-naamioesittäjää ei voinut nimittäin ilman hymyä tai naurua katsoa ja tietysti vastavuoroisesti hyväntuulinen katsoja lisäsi myös naamioesittäjän iloa. Opiskelijoissa herätti ihmetystä myös se, miten jokin naamio saattoi sopia jollekin opiskelijakaverille ”niin hyvin”. Työpajan kuluessa, jotkut opiskelijat halusivatkin löytää kahdeksan Trestle-naamion joukosta itselleen luontaisesti sopivimman ja käyttää sitä improvisaatioissa.

Kahden henkilön tarinankerronnan harjoituksissa sovimme improvisaation alkutilanteen: keitä naamiohenkilöt ovat ja missä he ovat. Selkeitä eleitä ja liikkeitä tehden, naamiohahmot yrittivät esittää toisilleen ajatuksiaan ja tunteitaan. Itsensä ymmärretyksi tekeminen ja vastaanäyttelijän toimintaan reagoiminen naamioiden kanssa vaatii luonnollisesti valtavasti keskittymiskykyä, varsinkin kun koko ajan pitää muistaa naamion suuntaaminen eteenpäin. Improvisoitaessa naamioiden kanssa, vähäinkin toiminta on usein riittävä, kuten katseitten kohtaaminen. Naamioita voidaan siis käyttää myös profiilissa, mutta asentoon ei saa jämähtää. Parin kanssa tehtävä tarinankerronnan harjoitus helpottui kun otin mukaan taustamusiikin käytön. Musiikiksi valitsin rytmistä ja melodista instrumentaalimusiikkia, jonka tarkoitus oli antaa improvisoijille toiminnan impulsseja ja herättää tunnelmaisua.

Naamioimprovisaatioissa kokeilimme myös sellaista harjoitusta, jossa kaksi tai kolme naamioesiintyjää on ”lavalla” ja heille äänet antaa katsomossa istuvat kaverit. Esiintyjän piti siis ”näytellä” tunne ja toiminta, jonka toinen henkilö katsomossa määrää. Lisäksi piti olla kontaktissa muihin improvisaatioissa mukana olleitten kanssa ja reagoida heidän sanoihinsa ja toimintoihinsa.

Samalla periaatteella kokeilimme myös onomatopoeettisten äänten tuottamista (katsomosta käsin) ja niiden avulla esittämistä: kaksi, kolme naamioesittäjää keskittyy tulkitsemaan rytmejä ja painotuksia kavereitten keksimässä mielikuvituksellisessa äänimaailmassa.

Keskittymistä harjoiteltiin mm. niin, että kolmen eteenpäin katsovan naamioesittäjän rivissä keskimäinen tekee hitaasti improvisoiden liikesarjaa, jota toiset ”luullakseen” seuraavat.

Tuolista tappelu-harjoitus opetti ajatuksen ja toiminnan fokusoimista. Harjoituksessa toinen naamiohahmo istuu tuolissa, eikä halua luovuttaa sitä toiselle, joka haluaa myös istua siihen. Tuolista ”tapellaan” kaikin mahdollisin toiminnallisin keinoin naamio metodin säännöin. Eli naamiota on mahdollisimman paljon suunnattava eteenpäin (myös eteen ylös, alas ja sivuille), naamioihin ei saa koskea, eivätkä naamiot saa koskettaa toisiaan. Pariharjoituksessa molemmat tekevät sekä tuolilla istujan että tuolille istumaan haluavan roolit.

Videon perusteella naamioiden käyttö improvisaatioissa ei tuonut estettä opiskelijoiden kehon ja mielen ilmaisuun, vaan päinvastoin näytti vapauttavan etenkin tunneilmaisua. Tunneilmaisuus on mielestäni olennainen osa musiikkiesitystä: laulussa ja soitossa se ilmenee sanojen tai tarinan tulkinnassa ja esittämisen tyyllissä tai tyyllittelyssä. Tietysti jo itsessään käyttämäni naamioiden piirteet ilmentävät tunteita: Trestle-naamioissa näkyy mm. ihmettelevän, viekkaan ja iloisen hahmon kasvot kun taas Poppius-naamioissa esiin nousee epäsymmetrisyyden muokkaamat rujot ja runolliset hahmot. Tunteellisiksi tai tunteita ilmentäviksi naamioesineet kuitenkin tulevat vain niitä käyttävien kasvoilla.

Tunteita koetaan kokemukseni mukaan yleensä kuitenkin eniten naamioharjoituksen tai -esityksen katsomossa. Naamioesittäjä saattaa kokea olevansa lavalla ”huono”, mutta katsojat ulvovat naurusta tai pakahtuvat surusta. Tutulta kuulostava ristiriita? Työpajassa kuvatussa videossa kuitenkin ilmenee, että naamiot nostivat pienenkin harjoituksen ikään kuin esityksen tasolle ja herättivät katsojissa erityisesti myönteisiä tunteita. Työpajan naamioharjoitteissa ei voinut epäonnistua koska naamioiden kanssa ”leikkiminen” on kaikille aloitteleville mahdollista kömpelöä. Joidenkin oppilaiden mielestä naamioiden käyttö oli yksinkertaisesti ”niin kreisiä”, että se hyvällä tavalla lisäsi myös vuorovaikutusta ja läsnäoloa ryhmässä.

Naamioimprovisaatioissa harjoitustilanne oli siis jokaiselle muusikko-opiskelijalle samanlainen ja kaikki harjoitukset tehtiin soolo- tai ryhmäharjoituksina ilman musiikki-instrumentteja. Metodin oppimisen prosessissa ei ollut siis väliä oliko naamion takana laulaja, puhaltaja tai muun instrumentin soittaja: jokainen työpajan muusikko-oppilas harjoitti naamioimprovisaatioissa muutakin kuin musiikin ilmaisuun.

5.3 Musiikki-improvisaatiot naamioiden kanssa

Siirtymät työpajan harjoitusideasta toiseen veivät joskus tavattomasti aikaa: erityisesti siirryttäessä musiikki-improvisaatioihin. Soittimien virittäminen, vahvistaminen ja improvisointeihin liittyvä muu suunnittelu kesti useita minuutteja ainakin ensimmäisen vuoden ”isojen” ryhmien kohdalla, joten tuntien lopussa toteutuneista yhtyemusisoinneista tuli kestoltaan yleensä vain 10-15-minuuttisia. Lisäksi yhtyemusisoinneissa yhtäjaksoinen Trestle-naamioiden käyttö vaikeutui, koska naamioiden kanssa laulajat eivät voineet laulaa ja puhaltajat soittaa. Kokonaamioiden kanssa vain rumpalit, kosketinsoittajat, kitaristit ja basistit saattoivat heittäytyä keskeytymättömään ”naamiomusaimproiluun”. Koska tavoitteeni oli, että kaikki yksittäiseen musiikki-improvisaatioon osallistuvat käyttäisivät ainakin hetken ajan naamioita, sovin opiskelijoiden kanssa toimintamallin, jonka mukaan improvisaatiossa laulajat saattoivat laulaa ja puhaltajat soittaa ennen naamioiden käyttöä tai naamioiden käytön jälkeen. Näissä improvisaatioissa laulajien puhe, laulu tai muu ääntely syntyi usein naamioyhtyeen soiton pohjalta. Joskus laulaja tai laulajat aloittivat improvisaation tapaillemalla tutun melodian teemaa. Toisinaan opiskelijat improvisoivat moniosaisen ”teoksen”, johon sisältyi jonkin tarinan aihio, yhtyesoittoa, laulua, puhetta ja tanssia. Näissä harjoitteissa kaikki muut soittajat paitsi puhaltajat käyttivät naamioita yleensä koko ajan, ja laulajat eivät aina ollenkaan. He lauloivat kokoaikaisesti mieluummin, kuin vaihtelivat ilmaisuaan naamioitten käytön ja laulamisen välillä. Useissa improvisaatioissa laulajat kuitenkin esiintyivät sekä naamioitten kanssa että ilman naamioita, mikä ei kuitenkaan näyttänyt videon perusteella latistavan harjoituksen tunnelmaa tai vaikuttavan yhtyemusisoinnin intensiteettiin.

Musiikki-improvisaatiot eivät toteutuneet kaikissa neljässä ryhmässä samankaltaisesti. Ensimmäisen vuoden kymmenen ja seitsemän oppilaan ryhmät, jotka aloittivat 7-viikkoisen työpajan tammikuussa ja maaliskuussa tekivät ajallisesti eniten musiikki-improvisaatioita. Siihen vaikutti erityisesti tammikuussa aloittaneiden ryhmässä suuri opiskelijamäärä: jokaiselle tunnille osallistui vähintään viisi opiskelijaa, jolloin yhtyemusisointi mahdollistui. Sen lisäksi ryhmän neljä laulajaa, jotka usein myös osallistuivat tunneille, olivat kiinnostuneita kokeellisista yhtyemusisoinneista lauluimprovisaatioineen. Naamioiden käyttö toi improvisaatioihin heidän mielestään (vaikka vain soittajien päässä ollessaan) yllätyksellisyyttä ja viritti naamiosoitajan ja ilman naamioita laulavan välistä kontaktiherkkyyttä. Maaliskuussa aloittaneiden ryhmässä oli taas keskimääräistä enemmän soittoinstrumentalisteja: seitsemästä oppilaasta kuusi, joista usein tunnilla oli paikalla yhtyesoitossa tärkeät rumpali, kosketinsoittaja ja basisti. Heidän taidokkaista improvisaatioistaan kehittyikin muutaman kerran jazzahtavia ”ilotteluja”, joissa koettiin myös esiintymisen riemua. Myös silloin kun trion *groovea* (engl. groove) sävytti naamioton saksofonisti.

Toisen vuoden opiskelijaryhmiä vaivasi opiskelijakato. Tammikuussa aloittaneessa ryhmässä oli laulaja, kosketinsoittaja ja kaksi kitaristia. Musiikki-improvisaatioihin osallistui kahdella oppitunnilla laulajan lisäksi molemmat kitaristit, yhdellä oppitunnilla laulaja ja toinen kitaristi, yhdellä oppitunnilla vain kitaristi ja viimeisellä tunnilla työpajan loppushown esitti vain laulaja. Kosketinsoittaja osallistui vain kahdelle tunnille, jolloin (osittain hänen toivomuksestaan) naamioiden kanssa työstiin muita kuin livemusisointiin liittyviä harjoituksia.

Maaliskuussa aloitti toinen toisen vuoden opiskelijaryhmä, johon osallistui laulaja, kitaristi ja basisti. Laulaja ja basisti osallistuivat tunneille vaihtelevasti, joten musiikki-improvisaatioita soitti usein vain ahkerasti paikalle ilmestynyt kitaristi. Tässäkin ryhmässä naamiometodia onnistuttiin kuitenkin työstimään kaikkien kolmen oppilaan kohdalla jonkin verran, mutta yhtymusisointi toteutui vain kahdesti: ensimmäisellä kerralla laulajan ja kitaristin ja toisella kerralla laulajan ja basistin improvisaatioissa.

Seuraavaksi tarkastelen neljän edellä mainitun opiskelijaryhmän joitakin musiikki-improvisaatioita ja niihin sisältyneitä ideoita ja toteutustapoja ryhmäkohtaisesti. Näistä improvisaatioista tutkimuskysymysteni kannalta mielestäni tärkeimpiä analysoin tarkemmin luvussa kuusi.

Painotan vielä, että kaikissa tutkielmassa tarkastelemisiani musiikillisissa harjoituksissa opiskelijat improvisoivat musiikkia, liikettä, tanssia ja tarinoita naamioiden kanssa ja ilman naamioita – ilman ohjaustani.

Tammikuussa aloittanut ensimmäisen vuoden ryhmä eli ryhmä yksi:

Ryhmään osallistuneiden kymmenen oppilaan joukossa neljällä pääaine oli laulu (kolmella naisella ja yhdellä miehellä), kahdella miehellä bassonsoitto, kolmella miesoppilaalla rummut, kosketinsoitto ja kitara ja yhdellä naisoppilaalla saksofoni. Jokaisen ryhmän, kolmella oppitunnilla toteutuneeseen musiikki-improvisaatioon, osallistui seitsemän opiskelijaa. Usein musiikki-improvisaatiot aloitettiin jonkun melodian, aiheen tai tarinan pohjalta ja niitä musiikillisesti kehittelemällä ja naamioilmaisun keinoin yritettiin päästä jonkinlaiseen (oppilaiden usein määrittelemään) ”flow”-tilaan. Ennen toteutusta sovittiin myös jonkinlaiset ”raamit” improvisaatiolle, kuten kuka tai ketkä aloittavat harjoituksen ja mihin se päättyy. Ryhmän piti siis myös lopettaa improvisaatio itse.

Ensimmäisessä, n. 13 minuuttia kestäneessä musiikki-improvisaatioissa laulua, ääntä tai puhetta tuotti viisi opiskelijaa (myös saksofonisti valitsi soiton sijasta laulun.) Yhtyeessä oli heidän lisäksi naamioita yhtäjaksoisesti käyttäneet rumpali ja kitaristi. Harjoitus alkoi kahden laulajan seistessä keskellä harjoitustilaa naamiot kädessään ja improvisoidessa melodiaa George Gershwinin säveltämän Summertime-kappaleen pohjalta. (Luku 6: Improvisaatio *Summertime*).

Toisessa, n. 9 minuuttia kestäneessä yhtyesoitossa päätettiin improvisoida Normandian maihinnousu-aiheen pohjalta. Ryhmille tuotti yleensä vaikeuksia musiikki-improvisaatioiden aiheiden valinta, vaikka opiskelijat nimenomaan toivoivat, että musisointiin löydetään naamioiden käytön oheen jonkinlainen sisällöllinen idea tai tarinan aihio. Dramaattiset aiheet synnyttävät mielestäni hyvällä tavalla luovaa prosessia ja herättävät tunteita: nopeasti keksimäni sota-aihe toteutuikin kolmen ryhmän musiikki-improvisaatioissa. Improvisaatiossa neljä soittajaa, rumpali, kaksi basistia ja kosketinsoittaja, käyttivät naamioita koko ajan ja kolme laulajaa eivät ollenkaan. Opiskelijat halusivat tässä improvisaatiossa tuottaa ”hyvää musaa” aiheeseen eläytymällä ja katsomalla, tuoko naamioden käyttö musisointiin ylipäätään ”jotain uutta”. (Luku 6: Improvisaatio *Flow*).

Ideani oli, että työpajan viimeisellä tunnilla opiskelijat esittäisivät itse hahmottelemansa teeman pohjalle ideoidun esityksen, johon liittyisi naamioden käyttöä, omalla instrumentilla musisoimista ja jotain puhetta. (Suurin osa oppilaitoksen opiskelijoista kirjoittaa ja säveltää omia biisejä, joita usein kuullaan päättökonserteissa. Halusin kannustaa opiskelijoita laulamaan tai lausumaan omia tekstejään, joita tiesin kuulleen myös aiempien tuntien improvisaatioissa.) Tammikuussa työpajan aloittaneista 14 oppilaasta puolet ”suoritti” tehtävän. Muutama opiskelija työsti aihettaan monipuolisesti omien tekstien ja musiikki- ja naamioilmaisun avulla. Myös muut heittäytyivät sooloesityksissään improvisoimaan keskittyneesti, olivathan Trestle-naamiot jo tutut ja useimmista niiden käyttö oli myös ollut hauskaa. Videon perusteella sooloesitysten idea ei kuitenkaan näyttänyt olevan opiskelijoille tarpeeksi haasteellista ja toteutuksista tuli (esityksessä naamiokaveriin peilautumisen puuttuessa) varovaisia ja vähän tylsiä. Olin siihen mennessä nähnyt huomattavasti ”hullumpia” juttuja, jotka olivat selvästi inspiroineet opiskelijoita ja joissa oli uskallettu ottaa myös ilmaisullisia riskejä. Joten päätin jättää kotona suunnitellut viimeisen opetuskerran sooloesitykset maaliskuussa työpajan aloittavien ryhmien opetusohjelmasta pois. Siihen mennessä olin myös oppinut, että Trestle-naamiot toimivat parhaiten pari- ja ryhmäimprovisaatioissa.

Tämän ryhmän viimeisen tunnin sooloesityksissä viisi opiskelijaa käsitteli valitsemaansa teemaa antamieni ohjeitten mukaisesti: naamioita käyttämällä, jolloin esiintyjä ilmensi itseään kehon ja tunneilmaisun keinoin, instrumenttiaan soittamalla tai laulamalla ja puheen avulla. (Naamiot asetettiin kasvoille ja riisuttiin pois metodin ohjein: selkä yleisöön päin.) Oppilaat olivat hyvin läsnäolevia lyhyissä esitystuokioissaan, joiden aiheissa pohdittiin mm. yksinäisyyttä ja rakkauden odotusta. Yksi lauluopiskelija, jolla oli myös kosolti harrastajanäyttelijäkokemusta toteutti alku-keskikohta-loppu-rakennetta mukaellen meriaiheisen improvisaation, johon sisältyi useiden erilaisten naamioden käyttöä mutta ei musisointia. Oli hauskaa katsoa hänen

ilmaisurohkeuttaan. Kiinnostavaa oli myös nähdä muutaman ryhmäimprovisaatioissa ilopillerinä esiintyneen olevan nyt soolonumerossaan vakavamman aiheensa takana toisenlaisessa roolissa.

Tässä ryhmässä tehtiin oppilaitten toivomuksesta paljon sanallisia harjoituksia. Ja vaikka naamioimprovisaatioissa meni paljon aikaa siihen, että kaikki tunnille osallistujat tekivät samat harjoitukset, toisten improvisaatioita katsoessa toteutui ainakin ajoittain metodin tavoitteena ollut kollektiivinen ilon kokemus.

Tammikuussa aloittanut toisen vuoden ryhmä eli ryhmä kaksi:

Ryhmä toteutti neljällä oppitunnilla musiikki-improvisaatioita, joissa ainakin joskus käytettiin naamioita. Tämän lisäksi viimeiselle tunnille ainoana opiskelijana osallistunut laulaja tulkitsti hienovaraisesti musiikin, naamion ja tekstin avulla kirjoittamansa nuoren naisen tunteita ja toiveita käsittelevän sooloesityksen. Sooloesityksiä ohjeistaessani olin ehdottanut oppilaille, että he ottaisivat naamion ilmentämän tunteen esityksen teemassa huomioon. Lisäksi ehdotin, että esityksen juonellisessa ”kaaressa” roolihenkilölle (esittäjälle) tapahtuisi jokin muutos. Edellä mainitut ehdotukseni toteutuivat mielenkiintoisesti em. lauluopiskelijan kolmiosaisessa esityksessä.

Ensimmäinen osa käsitteli yksinäisyyttä. Murhe-teemasta huolimatta laulaja oli kuitenkin valinnut roolihaamolleen Trestle-naamioperheen iloisimman naamion (ks. sivu 10 naamio 7). Esityksessä roolihaamon epätoivoa kuvastavien kehon liikkeitten ja naamion ilmentämän positiivisuuden välille syntyi mieleenpainunut ristiriita. Toisessa osassa laulaja riisui naamionsa ja ikään kuin ”prosessoi” roolihenkilönsä surua musiikin avulla: laulun ja pianosäestyksen kautta. Kun kolmannessa osassa laulaja puhui (fyysisen naamio-osuuden ja melodisilla sävelaiheilla herkistelevän musiikkiosuuden jälkeen) levollisesti ja elämänuskoin sanoin kirjoittamaansa runoan, esitys ei ollut enää ”esitys”, vaan jonkinlainen laulajan ja (kameran kautta) minun välinen kohtaaminen.

Työpajan toisella tunnilla laulajan ja kahden kitaristin kaksi musiikki-improvisaatiota, kestoltaan yhteensä n. 5 minuuttia, alkoivat laulajan improvisoidessa sanoja ja säveliä naamioissa soittaneiden kitaristien melodia-aiheitten pohjalta. Yhtyeen solistina laulaja kuitenkin ”liidasi” musisointia, kitaristien tuodessa komboon erilaisia rytmielementtejä. Hyvän kontaktiherkkyyden kautta, aivan kuin itsestään, ryhmän muusikot improvisoivat ballaadin ”Kun sä oot siinä mun vieressä..” ja laulelman ”Lokakuun usva”. (Luku 6: Improvisaatio *Lyriikat*).

Toisen kerran em. kokoonpano teki harjoituksen, jossa musisoitiin ns. mielen sisäistä musiikkia kuunnellen. Opiskelijat ”esittivät” itse valitsemansa biisin, jossa kitaristit jammaillivat ns. ilmakitaroita soittaen ja laulajan pidellessä kädessään kuvitteellista mikrofonia. Vaikka harjoitus oli haasteellinen, he keskittyivät ”musisointiin” niin hyvin, että ajoittain videossa näytti siltä, että 3-minuuttisessa improvisaatiossa he myös ”kuulivat” toisiaan. Mielenkiintoista on, että Trestle-

työpajan jälkeen, seuraavana syksynä 2014 tutustuin musiikkitieteen syventäviä opintoja tehdessäni FT Kai Tuurin *Kehollisuus musiikissa*-kurssilla Petitminginin *Mielen sisäisen musiikin kuuntelu-*metodiin. (Petitmingin, 2006.) Siinä ns. tarkastelutilanteessa osallistujien oli tarkoitus (havainnoijan seurassa) elää uudestaan lempikappaleensa kuuntelukokemus. Metodien idea on, että kokemustaan havainnoijalle jäsentämällä henkilö voi perusteellisemmin ja yksityiskohtaisemmin tulla tietoiseksi siitä, mitä hän tarkastelutilanteessa arvioi. (Kokemuksen tarkastelun taitoaahan voidaan oppia hyödyntämään myös henkilökohtaisessa elämänhallinnassa.) Tässä tutkimuksessa käytän siis Petitminginin lanseeraamaa määritelmää kuvaamaan työpajani harjoitusta, joka toteutui kylläkin vain tämän ryhmän kohdalla.

Edellä mainitun opetustunnin aikana ryhmän kitaristit käyttivät naamioita myös kahden erilaisen musiikkityylin kaksiminuuttisissa improvisaatioissa, joista toisessa laulaja esitti kanta-aottavaa punkkia ja toisessa improvisoi balladin ”Augusti”.

Mielenkiintoinen n. 10-minuuttinen musiikki-improvisaatio syntyi kolmannella yhtyesoitokerralla. Tunnille osallistui laulaja, joka soitti harjoituksessa pianoa ja toinen kitaristi. Tällä kerralla he valitsivat naamiot erityisen tarkasti, koska niiden piti ilmaisultaan liittyä valittuun sota-aiheeseen. Noin 10-minuuttisessa improvisaatioissa ideana oli, että soittimet, kitara ja piano, vuoropuhelun tavoin kertovat musiikillisen tarinan. Syntyi dynaaminen kokonaisuus, jossa soittajat herpaantumattomasti puhkuivat ja puhisivat naamioidensa takana ja ottivat soittimistaan kaiken irti aihetta tulkitessaan. (Luku 6: Improvisaatio *Sota*).

Neljäs improvisaatiokerta sisälsi toisen kitaristin kaksi kaksiminuuttista soolosoittoa. Idea oli yksinkertainen: hän valitsi sellaiset naamiot, joiden ilmeiden mukaisesti halusi sillä kerralla musisoida. On selvää, että vaikka yhden tunnille osallistuvan opiskelijan kanssa erilaisia keskittymis- ja kehonharjoituksia ehditäänkin syventävästi tekemään, naamio-metodin iloa tuottava ja yhteisöllisyyttä lujittava idea ei voi toteutua: naamioharjoitusta ei ole tarkoitus suunnata vain videokameralle vain ohjeistavan opettajan sitä katsoessa. Työpajassa kuvatussa videomateriaalissa kuitenkin ilmenee, että ryhmän neljällä opiskelijalla oli kypsyyttä naamioiden käyttöön. Myös musiikki-improvisaatiot toteutuivat, vaikka vain kahden opiskelijan voimin. Erityisen kekseliäitä olivat mielestäni naislaulajan improvisoimat sanoitukset laulua vapautuneesti taustoittaneiden miessoittajien irrotellessa kitaroidensa kanssa.

Maaliskuussa aloittanut ensimmäisen vuoden ryhmä eli ryhmä kolme:

Pääainejakauma ryhmään osallistuvien joukossa oli seuraava: rummut, koskettimet, saksofoni, trumpetti. Näiden lisäksi kaksi opiskeli pääaineenaan bassonsoittoa ja yksi laulua. Musiikki-improvisaatioita soitettiin neljällä oppitunnilla. Yhdellä tunnilla naamioimprovisaatioissa ja muissa

harjoituksissa koettiin niin hauskoja hetkiä, että ryhmä halusi jatkaa koko tunnin niiden parissa, jolloin musisointi jäi.

Ensimmäiset musiikki-improvisaatiot saivat innoitteensa rumpalin valitsemasta tiukkailmeisestä naamioista, josta tulikin hänen ”tavaramerkkinsä”. Oppitunnin vapaan improvisaation kokeiluihin osallistuivat naamiorumpalin lisäksi naamiota käyttänyt sähköbasisti ja naamioton saksofonisti. Syntyi kaksi erilaista jazzahtavaa soittoimprovisaatiota, joiden yhteiskesto oli n. 15 minuuttia. Opiskelijat halusivat musisoida ilman sen tiukempia raameja: tarkkaillen, mitä yhtyesoitossa tapahtuu naamioiden kanssa – vai tapahtuuko mitään.

Toisella kerralla musiikki-improvisaatioon osallistui rumpali, kosketinsoittaja, basisti, saksofonisti ja trumpettisti. Yhtyemusisointi sisältyi osittain oppilaidenkin ideoimaan 3-osaiseen kokeiluun. Ensimmäisessä osassa ainoana naisena tunnille osallistunut saksofonisti puhui pitkää monologia, jonka aiheena oli Tolstoin *Anna Karenina*. Tekstin aikana naamioita käyttäneet kolme instrumentalistia seisoivat huoneessa esitystilaksi määritellyllä alueella ja ”kommentoivat” tekstiä kehollaan. Seuraavaksi, harjoitusidean toisessa osassa tekstiä lausunut saksofonisti pukeutui naamioon ja liittyi poikien seuraan lavalle. Kosketinsoittaja puolestaan siirtyi säestämään syntetisaattorilla lavalle jääneitä, jotka palloja hyödyntäen alkoivat improvisoida tanssia ja liikettä. (Luku 6: Improvisaatio *Pallot ja stillit*) Ideana oli, että kosketinsoittaja soitti, naamioesittäjät tanssivat ja soiton keskeytyessä kehon liike pysäytettiin ”stilliin”. Tämän liikeimprovisaation jälkeen naissaksofonisti riisui naamionsa seuraavaa, aiemmin sovittua improvisaatio-ohjelman kolmatta osuutta eli yhtyesoittoimprovisaatiota varten. Rumpali ja basisti sen sijaan jatkoivat naamioiden käyttöä. Improvisaation aiheeksi kehkeytyi Yt-neuvottelut. (Luku 6: Improvisaatio *Yt-neuvottelut*).

Kolmannella yhtyemusisointi-kerralla improvisaatioihin osallistuivat rumpali, kosketinsoittaja ja nyt ensimmäistä kertaa ryhmän toinen naisjäsen eli toinen basson soittaja. Sillä kerralla hän kuitenkin soitti kontrabassoa. Opiskelijat halusivat ko. improvisaatiossa soittaa jonkun aiheen pohjalta. Aihetta oli heidän mielestään kuitenkin vaikea keksiä, jolloin ehdotin taas Normandian maihinnousua. Armeijan jo suorittaneet opiskelijapojat kiinnostuivatkin aiheesta kovin ja syntyi lyhyt mutta hieno, seesteinen tulkinta. Toisen improvisaation nimeksi valikoitui kontrabasistiakin innoittanut, ”Päivän motto”. Edellisessä improvisaatiossa opiskelijat käyttivät naamioita, jälkimmäisessä eivät. Yhteensä edellä mainitut soitannot kestivät n. 8 minuuttia.

Musiikki-improvisaatioissa oli tällä ryhmällä aina erityisen keskittynyt, musiikin soittamisen ja esittämisen ”meininki”. Työpajan alkaessa he olivat musisoineet yhdessä erilaisissa kokoonpanoissa jo miltei koko lukuvuoden ajan ja ehkä siksikin improvisoivat niin latautuneesti yhdessä. Työpajani metodia he eivät naamioiden aiheuttamista hengitysvaikeuksista huolimatta liiemmin

kummeksuneet ja viimeisessä improvisaatioissa naamion käyttö oli jo niin vapautunutta, että siinä naamiotakin ikäänkuin ”soitettiin”.

Neljäs musiikki-improvisaatio toteutui ryhmän viimeisellä tunnilla. Siihen osallistui kuusi muusikkoa, vain sähköbasson soittajan puuttuessa kokoonpanosta. Ennen musiikki-improvisaatiota ryhmän jäsenet ”lämmittelivät” sellaisella harjoituksella, jossa esiintymislavaksi määritellyllä alueella jokainen oppilas ”heitti läppää” vieressä seisovasta ”naamio-kaveristaan”. Naamiohahmon piti reagoida kertojan selostukseen ja antaa näin impulsseja myös puhujan tarinaan. Kuultiin lyhyitä tarinoita mm. Maurista, Petteristä, Jormasta Kurvin kulmilta ja rakkaasta Siiri-siskosta. Kosketinsoittaja filosofoi ”jännästä maailmasta” naamiokaverin nyökkäillessä vieressä. Sitten päästiin performanssiin. (Luku 6: Improvisaatio *Performanssi*). Improvisaatioissa tilanteet tapahtuivat kaikkialla harjoitustilassa, joten seurasin ja kuvasin niitä käsivaralla ilman ”kameraständiä”. Säännöiksi sovimme, että mitä vaan saa tapahtua naamion käytön ohjein paitsi että, tässä viimeisessä improvisaatioissa naamioitten sallittiin myös suutelevan toisiaan...

Maaliskuussa aloittanut toisen vuoden ryhmä eli ryhmä neljä:

Tässä pienimmässä ryhmässä kitaristi improvisoi viisi ”sooloteosta”. Näissä 2-8 minuuttia kestävässä improvisaatioissa hän käytti kaikissa naamioita. Naamioiden käytöstä ja niiden vaihtamisesta tulikin eräänlainen ”leikki” improvisaatioihin ryhdyttäessä. Kerran hän soitti pienesti ja herkästi ja ilman vahvistinta – herkän näköisen naamion kanssa. Sitten hän vaihtoi naamiota ja antoi sen vaikuttaa soittotapaansa. Syntyi tunnelmaltaan aivan erilainen improvisaatio kuin ensimmäinen. Toisella tunnilla kitaristi inspiroitui valitsemistaan ja nimeämistään ”humppa”- ja ”jazznaamioista”. Lopuksi, viimeisellä oppitunnilla, hän esitti 8-minuuttisen, äärimmäisen keskittyneen jazz-improvisaation – käyttäen naamiota.

Erilaisten kehon-, tunneilmaisu- ja naamioharjoitteiden ohella kävimme kitaristin kanssa mielenkiintoisia keskusteluja ylipäättään muusikoksi kouluttautumisesta. Esimerkiksi esiintymisjännityksen voittaminen tuntuu olevan monesti aiheena muusikko-opiskelijoitteni pohdinnoissa. Vaikka naamio metodi ei ole varsinainen rentoutusmetodi, sen avulla pyritään nimenomaan rentouttamaan ilmaisu: kaikista mielen ja kehon lukoista. Naamioharjoitukset voivat kohentaa itsetuntoa, koska ne herättävät yleensä myönteisiä tunteita: yhteenkuuluvuuden tunteita koska metodi on instrumentista tai soittotaidosta riippumatta kaikille sama eli vieras ja vaikea, ihmetyksen tunteita koska naamiot näyttävät kasvoilla ”niin maagisilta” tai ”niin rumilta” ja ilon tunteita koska ”kaverit on vaan niin hauskoja ja hulluja naamioissaan”.

Ryhmä toteutti kahdella eri oppitunnilla kolme yhtyemusisointiharjoitusta. Yhdellä oppitunnilla naislaulaja lauloi kevään aikana laulutunnilla harjoittamaansa ”lattaria”. Tässä n. 5-minuuttisessa harjoituksessa naamiota käyttänyt kitaristi osittain improvisoi laulajaa säestäessään.

Toisella oppitunnilla laulajan ja basistin toteuttamissa musiikkiharjoituksissa kuultiin myös lauluimprovisaatiota. Ensimmäisessä laulaja improvisoi ehdottamani The Rolling Stones-yhtyeen *Paint it Black*-kappaleen pohjalta. Siihen basisti sanoi valinneensa soittajaroolin ”tyypin” naamion perusteella. Myös laulaja väitti basistin naamiotyyppin tuoneen ”jammailuun fiilistä.” Toinen musiikkiharjoitus toteutui ilman naamioita ja oli kokonaan improvisaatioon perustuva. Siinä nuorten kasvojen ja kehonilmaisu oli levollista ja sisäistynyttä. Lyhyt tuokio oli kuin musiikillinen hengähdys tai runo. Oli hyvä nähdä naamiosoittoharjoitusten jälkeen tällainenkin versio duoesityksestä.

Edellisen harjoituksen perusteella havaintoni siitä, että Trestle-naamiot soveltuvat parhaiten dialogiin ja ryhmäharjotteisiin lujittui entisestään. Sellainen kahden henkilön harjoitustilanne, jossa vain toisella on naamio, ei mielestäni toiminut: katsojan huomio oli silloin kokonaan naamiohahmolla. Samaa ”efektiä” en kokenut silloin kun bändi oli suuri, eli katsoessani useitten naamiosoittajien ja naamioittomien laulajien ja puhaltajien improvisaatioita.

Kaikissa ryhmissä tehtiin myös kahden oppilaan tarinankerronnan improvisaatioita, joissa käytin muutamien suomalaisten 2000-luvulla perustettujen yhtyeitten tuotantoa taustamusiikkina. Näissä naamioimprovisaatioissa opiskelijoiden läsnäolo sekä kehon- ja tunneilmaisu oli erittäin keskittynyttä ja vahvaa. Ehkä melodisiin (lue: mollivoittoisiin) ja dynaamisesti eteneviin musiikinäytteisiin on ylipäättään helppo eläytyä. Erityisen ilahtunut olin myös siitä, että tarinan kohtausten naamiohahmojen väliset jännitteet kestivät musiikin loppuun saakka.

Mitä naamiot sitten antoivat musiikki-improvisaatioihin? Videon perusteella ne näyttivät antavan kaikkia mainitsemiani asioita: yhteenkuuluvuutta ja mm. hämmennyksen, ihmetyksen, inhon ja ilon tunteita. Ne näyttivät rentouttavan kehon ilmaisuun, lisäävän ilmaisurohkeutta ja kehittävän mielikuvituksen käyttöä ja keskittymiskykyä. Erityisesti ne näyttivät opettavan meitä katsomaan niitä ja näkemään ne ja tunnistamaan niiden avulla välitettävät ajatukset. Lisäksi koin, että niiden kanssa harjoitus näytti ihan esitykseltä. Mutta mitä naamiot antoivat muusikko-opiskelijoille? Siihen, miten naamiot todella vaikuttivat opiskelijoiden mielestä esim. musiikki-improvisaatioihin, tarkentuu videoanalyysien ja loppukysymysten naamio metodiin liittyvien vastausten perusteella.

Seuraavassa luvussa analysoin tutkimukseen valitsemani musiikki-improvisaatiot. Ennen sitä tarkastelen Jordanin ja Hendersonin interaktioanalyysimenetelmää.

Brigitte Jordanin ja Austin Hendersonin Interaktioanalyysi (*Interaction Analysis: Foundations and Practise* 1995) perustuu videotarkasteluun. Ko. analyysimenetelmässä tarkastellaan erilaisissa vuorovaikutustilanteissa ihmisten toimintaa, kuten puhetta ja sanatonta toimintaa.

Interaktioanalyysissä oletetaan, että tieto ja toiminta perustuvat sosiaaliseen alkuperään. Analyysimenetelmän tarkoitus on tunnistaa ihmisten toiminnassa säännönmukaisia tapoja. Todennettavissa oleva havainto videoidusta vuorovaikutustilanteesta tarjoaa Jordanin ja Hendersonin menetelmän mukaan parhaan perustan analyttiselle tiedolle maailmasta. Ihmiset käyttävät vuorovaikutustilanteessa erilaisia sosiaalisia ja aineellisia resursseja. Interaktioanalyysissä analyttitköt etsivät videotallennetta tarkastelemalla toiminnan mekanismeja, joita käyttämällä ihmiset saavat ajatuksensa ja ideansa esitettyä näissä vuorovaikutustilanteissa. Analyysissä ollaan kiinnostuneita myös siitä, miten ihmisten on ylipäättään mahdollista ymmärtää toisiaan ja tuottaa merkityksiä toistensa toiminnasta vuorovaikutustilanteessa.

Videointia Jordanin ja Hendersonin analyysimenetelmässä perustellaan mm. sillä, että video tallentaa sosiaalisia tapahtumia kun ne tapahtuvat autenttisesti. Lisäksi videotallenteissa tiedot ovat pysyviä ja videokuvaa voidaan tutkia monia kertoja, jolloin mahdollistuu yksityiskohtaisimpienkin havaintojen analysoiminen. Videokuvasta voidaan myös katsoa lukuisia *eri* asioita. (Jordan & Henderson 1995.)

Tarkkaan videoanalyysiin perustuva ko. analyysimenetelmä olisi ollut sovellettavissa myös naamiotyöpajojen improvisaatioanalyysimenetelmäksi. Työpajoissani ei kuitenkaan ollut tarkoitus tutkia erityisesti vuorovaikutusta ryhmissä. Jordanin ja Hendersonin metodissa on myös tarkoitus, että henkilö, joka on ollut mukana videoidussa vuorovaikutustilanteessa, tarkastelee analyttikon kanssa videotallennetta jälkeinpäin ja antaa oman sanallisen arvionsa siitä, minkä hän videossa kokee merkitykselliseksi. Oppilaiden videoarvioinnit eivät olleet mielestäni tarpeellisia omassa analyysimallissani. Lisäksi on olennaista, että olin työpajan opetustilanteessa mukana, en vain harjoitteiden ohjeistamisen takia, vaan arvioimassa opetustilanteen tunnelmia, joita ei voi mielestäni videotarkastelun kautta huomata. Seuraavassa luvussa analysoin työpajojeni musiikki-improvisaatioita videotallenteen perusteella, mutta en tee sitä ko. interaktioanalyysin menetelmin.

Työpajojeni videoinnin tarkoitus ei ollut vain tukea muistia analyysiprosessissa. Olin tehnyt työpajan tunneilta myös muistiinpanoja, mutta videotallenteet olivat lopulta analyseissä käyttökelpoisempia koska niissä tiedot olivat tarkkoja. Trestle-työpajan harjoitteiden videoinnin ja analysoinnin välillä oli liian pitkä aika: analyysivaiheessa huomasin, että monet improvisaatioiden ideat ja toteutukset olivat minulta unohtuneet. Onneksi olin kuvannut kaikki työpajojen tunnit. Erityisesti tutkimuksen keskiössä olleitten musiikki-improvisaatioiden videoinnit olivat analysoinnissa tärkeitä. Musiikillista materiaalia oli syntynyt tunneilla tavattomasti ja videotallenteen avulla saatoinkin tarkastella kokonaisuutta ”minuutti minuutilta” ja valita tutkimuskysymysteni kannalta toteutuksista mielestäni oleellisimmat ja musiikillisesti inspiroituneimmat.

6 VIDEOANALYYSIT NAAMIoidEN VAIKUTUKSISTA MUSIIKKI-IMPROVISAATIOISSA

Analysoitaviin harjoitteisiin olen valinnut ne, joissa naamioiden käytöllä oli mielestäni/oppilaiden mielestä merkittävää vaikutusta opiskelijoiden kehon- ja tunneilmaisuun, läsnäoloon ja aitouteen, ilmaisurohkeuteen ja ilon kokemuksiin. Edellä mainittuja ilmaisun osa-alueita harjoitettiin luonnollisesti myös työpajan lämmittelyharjoituksissa (Liite 1.) ja ilman musiikkia toteutuneissa naamioharjoitteissa, joita olen esitellyt tarkemmin luvussa viisi. Tässä luvussa en niinkään analysoi tunneilla toteutuneita soolosoittoimprovisaatioita. Niissä naamiot (esim. useasti tunneille yksin osallistuneen kitaristin mielestä) toivat kyllä soittotilanteeseen leikillistä asennetta, mutta eivät yhtye-improvisaatiokokemuksen puuttuessa tuoneet mitään uutta musiikillisessa mielessä.

Suurin osa videoanalyysiin valitsemistani improvisaatioista toteutui Trestle-naamiotyöpajan ryhmien neljän viimeisen opetuskerran aikana. Ilmeisesti naamiot olivat siihen mennessä jo tulleet niin tutuiksi ilmaisun välineiksi, että niiden käyttö toi kokeilevuutta ja vapautta myös musisointiin. Improvisaatiota jonkun verran teatterin parissa kokeneena tiedän, että improvisaatiossa ei ole tarkoitus ”onnistua” koska kokeilevuus ja yllätyksellisyys ovat sen itseisarvoja ja ns. mokat luovat nimenomaan uusia impulsseja ja toiminnan mahdollisuuksia. Luovassa prosessissa tekijälle ja kokijalle merkitystä on nimittäin myös sillä, ettei aina tiedä ”missä mennään”.

Improvisaatioanalyysissäni etenen suurten ryhmien monimuotoisten naamioesitysten kokeilujen kuvauksista pienempien ryhmien, ehkä vielä vähän kokeellisempien tuotoksien tarkasteluihin. Jonkinlaisena ohjenuorana itselläni on ollut aloittaa naamioiden käytön tarkasteleminen tanssi- ja liikeimprovisaatioissa ennen mielestäni yllätyksellisempiä ”musiikillisia esittämisen rajoja etsiviä” toteutuksia.

6.1 Improvisaatio *Flow*

Tässä improvisaatiossa (ryhmä yksi, kesto 9:13) musisoi kolme mikrofonia käyttävää laulajaa (ilman naamiota) ja neljä naamiosoittajaa (rumpali, kaksi basistia ja kosketinsoittaja). Ryhmän jäsenten mielestä tässä toteutui ns. musiikillinen *flow*.

Yhtye on kameran edessä puoliympyrämuodostelmassa; muusikot vasemmalta alkaen: rumpali, basisti 1, naislaulaja 1, kosketinsoittaja, naislaulaja 2, mieslaulaja ja basisti 2. 00:08 basisti soittaa joitakin ääniä, jolloin rumpali tulee mukaan, naislaulaja 1 alkaa laulaa ”aa..” 00:44. 00:54 musiikkia improvisoi kaikki soittajat ja naislaulaja1. Musiikki on rytmikästä,

kokeilevaa ja sisältää useita teema-aiheita, joita aloitetaan ja lopetetaan. Ryhmän jäsenet seisovat alkuasetelman paikoissaan toisiaan kuunnellen, mutta ei mainittavasti toisiaan katsoen. Naislaulaja 2 näyttää miettivän milloin yhtyisi musisointiin mukaan. Rytmii nopeutuu 01:18, laulaja 1 laulaa pitkää, korkealla rekisterissä sijaitsevaa ääntä sanalla ”saa..” 01:24. Rytmii muuttuu taas selkeästi 01:30, laulaja 1 ei heti laula. 01:40 laulaja 1 laulaa alukkeilla ”ese, se, se..” ja 01:54 mieslaulaja yhtyy improon ”aa:lla”. 02:09 laulaja 1 käyttää ”lai-lai-lai..” -tavuja. Naislaulaja 2 tulee mukaan 02:18 matalalla hyminällä. 02:34-04:14 intensiivistä improvisaatiota ”musiikki edellä”. Kaikilla omia soolohetkiä, myös laulaja 2:lla ja basisti 2:lla. Rumpali käyttää välillä kapuloita, välillä rummuttaa vain kämmenillään ja ”naputtelemalla” rumpukalvoa. 04:14 laulaja 1 laulaa dynaamisesti ja taivuttaa vartaloon eteenpäin ja alas istuvan basisti 1 suuntaan luomatta katsekontaktia basistiin. Liike on vahva, reidet pumpaavat ylös – alas ja oikean käden pidellessä mikrofonia, vasen käsi heiluu ilmassa. Lopuksi laulaja 1 kyykistyy basisti 1:n viereen. Musiikillisesti dynaamisin vaihe on 03:21-04:35. Basisti 1:n vahva soolo 04:35-05:10, jonka aikana laulajat eivät laula. 05:20 mieslaulaja sooloilee vahvoilla äännähdyksillä, basisti 1 naputtelee bassoa vahvasti, jolloin laulajat alkavat kompata soittajia. Laulaja 1 laulaa louisarmstrongmaisesti kurkullaan 06:48, [...] mieslaulaja, joka on vaihtanut paikkaa rumpalin eteen, räppää 08:14 ja 08:40 alkaa laulaa ja toistaa sanoja ”two thousand and fifteen.” Basisti päättää improvisaation sen kestänyä yhtäjaksoisesti yli 9 minuuttia.

Improvisaatiassa musisoitiin aika lailla fyysisesti paikallaan mutta vartalon ja äänen käyttö (myös soitossa kuulunut) oli dynaamista erityisesti naislaulaja 1:llä, basisti 1:llä sekä mieslaulajalla. Naislaulaja 2 pääsi improvisaatioon mukaan, mutta jäi mielestäni ilmaisurohkeudessa muitten laulajien varjoon. Hän, kuten ei myöskään basisti 2 osallistunut vilkkaaseen keskusteluun harjoituksen jälkeen. Rumpali varioi rytmejä ja soittotapoja ja hetkittäin ”liidasikin” ryhmää mutta mielestäni osallistui improvisaatioon kuitenkin totutusti. Mieslaulaja puhui ensimmäisenä flowkokemuksesta, johon muut keskusteluun osallistuvat päätään nyökyttelemällä nopeasti yhtyvät. Improvisaation musiikilliseen ennalta arvaamattomuuteen ja toteutuksen ”hermoherkkyteen” vaikutti opiskelijoiden mielestä olennaisesti soittajien naamioiden käyttö. (Osaamatta sitä kuitenkaan tarkemmin perustella.) Merkille pantavaa mielestäni oli se, että vaikka ko. improvisaatiassa musisoijat eivät paljonkaan kontaktoineet katsomalla toisiaan, he olivat silti vahvassa yhteydessä toisiinsa. He siis kuuntelivat toisiaan aidosti ja keskittyneesti. Kysyessäni oppilaiden havaintoja naamioiden vaikutuksesta em. musiikki-improvisaatioon, heistä neljä kävi seuraavan keskustelun:

Mieslaulaja: ”Must tuntuu et se toi jotenki niinku...”

Rumpali: ”Et kuuli jotenki eri tavalla...en mä tiedä osasinks mä hyödyntää sitä asiaa mitenkään, mut jotenki kuuli sen kokonaisuuden eri tavalla, ku ei koko ajan kattonu kaikkii pikkujuttui...vaan kuuli.”

Naislaulaja 1: ”Jos sen naamioharjotuksen tekis ehkä niinku ekaa kertaa ku improvisoi uusien ihmisten kanssa...”

Naislaulaja 2: ”Joo.”

Naislaulaja 1: ”Silloin mä uskon et niist ois sellast hyötyy ettei niin paljo pelkäis niitten reaktioo siihen sun omaan juttuun...”

Naislaulaja 2: ”Joo, se on totta.”

Naislaulaja 1: ”Mutku me ollaan tehty niinku niin paljon yhdessä, ni mä en enää pelkää näiden reaktioo et mitä mä teen.”

Mieslaulaja: ”Joo mut silti mä koin jonku semmosen niinku vapauden siihen...jotenki mun mielest se oli aika erillaist...se flow toimi jotenki eri tavalla...me ollaan improttu siel lauluopen pajassa ja ehkä se ei oo aina niinku toiminu...mut täs nyt niinku toimi.”

Improvisaatioon vahvasti osallistunut naislaulaja 1 vapautui mielestäni myös kehon käytössään esim. liikkeillään naamiota käyttävää basisti 1:tä kohti. Videoita tarkastellessani nimittäin olin huomannut, että naamion peittäessä ainakin vastaanäyttelijän (tai parin) kasvot, vapautui usein myös intimizeettisuoja eli ns. hajurako: naamioitten kanssa uskallettiin seistä lähempänä harjoituskaveria, ehkä myös koskettaa toista vapautuneemmin. (Naamiohan peittää ainakin naamionkantajan hämmennyksen tunteen, jos sellainen vaikkapa kosketuksesta aiheutuisikin.) Valitsin tämän improvisaation erityisesti siitä syystä, että siihen osallistuneet *nuoret kokivat sen itse* musiikillisesti merkittävänä, vaikka naamioiden käytön osuutta toteutukseen en voi tämän tarkemmin esittääkään.

6.2 Improvisaatio *Summertime*

Tämän improvisaation (ryhmä yksi, kesto 13:07) alussa kaksi lauluopiskelijaa (molemmat naisia) kokeilivat yhdistää ilman naamiota improvisoituja lauluosuuksia ja naamion kanssa tehtyjä tanssi/liikeosuuksia toisiinsa. Lauluimprovisaatio pohjautui George Gershwinin säveltämään *Summertime*-kappaleeseen, jonka nuottikuvaa opiskelijat lauloivat välillä tarkemmin, välillä sitä rohkeasti muunnellenkin.

00:07 kaksi laulajaa (kamerasta vasemmalla laulaja 1 laulaa melodiaa, oikealla laulaja 2 laulaa stemmaa) seisovat keskellä tilaa vierekkäin, napsuttavat rytmiä sormillaan ja laulavat kaksiaänisesti *Summertime*-kappaletta. Molemmilla naamiot roikkuvat vasemmassa kädessä, eivät laula mikrofoneihin. Ahtaassa, soittimia täynnä olevassa tilassa em. laulajien lisäksi kaksi naamiohahmoa istuu lattialla lähekkäin. Lisäksi improvisaatioon osallistuvat

naamioissaan rumpali ja kitaristi ja tilan sivussa, valitsemassaan humalaisen roolissa tuolilla istuva naamioton lauluopiskelija. Kaksiäänisessä a cappella-laulussa käänne 00:53, jolloin laulaja 2 kääntyy selin kameraan, laittaa naamion kasvoilleen ja kääntyy uudessa hahmossa aksentoidusti eteenpäin vartalo ”etukenosssa”, käsien vispatessa vartalon sivuilla ja polvien joustaessa tanssiliikkeitä. Laulaja 2:n vaihtaessa hetki sitten hahmoa, laulaja 1 on laulanut melodiaa ja napsuttanut rytmiä sormillaan, katse eteenpäin. Laulajat eivät vaihda katseita keskenään. 01:35 laulaja 1 lopettelee säkeistöä, jolloin laulaja 2 kääntyy selin, ottaa naamion pois, hiljaisuus 2 sekuntia, laulaja 2 alkaa laulaa melodiaa 01:37. Laulaja 1 on laittanut naamion kasvoilleen. Hänen hahmonsäikekieli pystympi kuin laulaja 1:n hahmon. Laulaja 1:n kädet liikkuvat ojennettuina pään yläpuolella jalkojen nauliutuessa lattiaan, kunnes jalatkin alkavat liikkua paikoiltaan. 02:17 laulaja 2:n laulettua ”säkeistönsä” kääntyy selin (laittaakseen naamion kasvoilleen), jolloin laulaja 1 huomaa ”myöhästyvänsä” ja alkaa laulaa melodiaa muutaman sekunnin naamion takana. Laulaja 1 saa otettua naamion pois kasvoiltaan, laulaen samalla (ei siis käänny naamio-oppien mukaisesti selin yleisöön/kameraan operoidessaan naamion kanssa). Laulaja 2 tanssii polvien joustaessa, vartalo eteenpäin taivutettuna, laulaja 1:n laulaessa voimakkaasti kappaleen teemaa nyt rohkeasti muunnellen.

Mielestäni naamion ”unohtuminen” laulajan 1 kasvoille (jolloin hän siis lauloi hetken ”sääntöjen” vastaisesti naamion takana) ja siitä seurannut ”mokan paikkaaminen” aiheutti positiivisen muutoksen hänen äänenkäytössään ja ilmaisurohkeudessaan.

02:56 myös laulaja 1 vaihtaa naamion kasvoilleen. 02:56-03:20 molemmat laulajat tanssivat naamiot eteenpäin suunnattuina, kukaan ei musisoi. 03:20 alkaen naamion ja laulamisen variointia (laulaja 1), laulaja 2:n kehon liikekieli fyysistyy, hän ottaa vahvasti kontaktia rumpaliin, joka alkaa improvisoida rummuilla. Lattialla istuneet naamiohahmot riisuvat naamionsa ja alkavat improvisoida laulaen uusia sävelaiheita toistaen kuitenkin summertime-sanaa. Kitaristi soittaa vahvan soolon... lauluimprovisoijat liikkuvat kaikkialla, myös lattian tasolla. Seuraa selkeitä kontakteja ja fyysisiä lähestymisiä ryhmäläisten välillä... sivussa istunut lauluopiskelija lausuu roolissaan intialaisia uskomuksia käsittelevän runon.

Improvisaation alussa oltiin sovittu, että laulaja 1 ja laulaja 2 kokeilevat laulamisen ja naamion käytön vaihtamista ja koska jo naamioiden kanssa operoiminen toi harjoitukseen haastetta, laulajat halusivat aloittaa harjoituksen laulamalla itselleen tuttua kappaletta (Summertime), jonka pohjalle improvisaatio rakentuisi. Myös se, miten harjoitus etenisi olisi improvisaation varassa.

Laulajan 1:n ”naamion- kasvoille- unohduksen” myötä lauluun tuli siis enemmän improvisatorista kokeilevuutta, jolloin se myös etäännytti alkuperäisestä teemasta. Lisäksi kiinnostavaa oli nähdä kuinka laulajien kehonkielet/tanssiliikkeet poikkesivat toisistaan. Kumminkin kehollistivat naamiollisen liikehdintänsä persoonallisesti.

Kitaristi ja rumpali pyrkivät sormien rytmisillä napsautuksillaan ja soitollaan lähinnä elävöittämään improvisaation toisella kolmanneksella alkaneita lavatapahtumia, joissa kyllä neljän laulajan toimesta toteutui vahvasti tilallinen ja kehollinen ilmaisu, mutta joissa musiikillisesti ei tapahtunut uusiutumista tai siirtymistä kokeilevampaan suuntaan.

6.3 Improvisaatio *Pallot ja stillit*

Tässä improvisaatiossa (ryhmä kolme, kesto n. neljä minuuttia) kokeiltiin kolmen naamiohahmon ja naamiota käyttävän syntetisaattorin soittajan musiikillista/liikkeellistä vuoropuhelua. Esitystilaksi määritellyllä alueella kolmella hahmolla oli välineinään naamioiden lisäksi kolme tennispalloa. Ennen improvisaatiota oltiin sovittu, että pääsääntöisesti syntetisaattorin soittaja ”liidaa” naamiohahmojen liikkumista, eli kun musiikki loppuu, naamiohahmotkin lopettavat liikkumisen ja jäävät ”stilliin”, kunnes musiikki taas käynnistää heidän toimintansa. Mutta naamiohahmot joskus ikään kuin villiintyivät ja unohtivat seurata musiikin alkamista ja loppumista: syntyi kuin vahingossa synkronisia videokuvan ja äänen hetkiä.

Kameran edessä lavalla kolme naamiohahmoa: keskimmaisella kädessään keltainen tennispallo. Syntetisaattorin soittaja valitsee soittimesta karnevalistiseen äänimaailmaan viittaavan soundin. Musiikki leikittelevää, muutamien sointujen vuorottelua, hahmot luovat katseita toisiinsa. 1. pysähdys 00:21 hahmot jähmettyvät, musiikki jatkuu, hahmot ilmentävät kehollaan ja kontakteillaan musiikin luomaa tunnelmaa, 00:36 2. pysähdys; laitimmaisena vasemmalla liikkuva hahmo kumartuu maahan ottamaan palloa, soittaja seuraa hahmon ”ajatusta” ja alkaa soittaa vasta kun uskoo hahmon pystyvän jatkamaan liikkumista/tanssimista, nyt siis pallon kanssa. [...] 4. pysähdys 01:01, laitimmaisena oikealla oleva hahmo tarttuu kädellään keskimmaisen hahmon pitämään palloon ja musiikin alkaessa ottaa pallon käteensä. 5. pysähdys 01:19, laitimmaisena hahmot heittävät pallot toisilleen, kumpikaan ei saa palloa kiinni. 01:30 6. pysähdysten aikana laitimmaisena vasemmalla liikkuva ottaa pallon maasta ja musiikin taas alkaessa soida tanssii sen kanssa. 01:44 7. pysähdysten jälkeen em. opiskelija ojentaa pallon keskellä olevalle naamiokaverilleen jne. Laitimmaisena oikealla olevan naamiohahmon liikkeet ovat synkronisia musiikin kanssa 02:30. [...]

Improvisaation tapahtumat olivat usein juonellisesti ennalta arvaamattomia ja siksikin hauskoja, mutta erityisen mielenkiinnon harjoitus antoi juuri musiikin ja toiminnan synkronoitussa. Toisaalta naamioiden kanssa koettavat aistimisen esteet olivat myös kiinnostavia ja ylipäättään harjoitusohjelmaan tervetulleita. Trestle-naamioiden pienien silmäreikien takia opiskelijat eivät saaneet toisilleen heittämiään palloja kiinni, mikä arvatenkin vain lisäsi heidän esiintymisintoaan. Kaiken kukkuraksi he eivät tanssiessaan pystyneet taputtamaan toisilleen rytmiä ”oikein”. Hyvä. Kuten sanottua, improvisaatiossa esteet ja ”mokat” antavat vain tilaa ”miehelle” luoda uusia ajatuksen ja toiminnan mahdollisuuksia.

Teknisesti naamiot pysyivät hyvin esiintyjien hallinnassa tässä improvisaatiossa, vaikkakin ne kävivät tavallista enemmän sivusuunnassa. Opiskelijat osoittivat siis jonkinlaista riskinottoa naamioiden käytön suhteen tällä työpajan toiseksi viimeisellä tunnilla. Naamiohahmot loivat paljon katseita toisiinsa, vaihtoivat asemiaan tilassa vapautuneesti, menivät lähelle toisiaan, kommentoivat nyökkäyksillä ja kumarruksilla toistensa toimintoja ja käyttivät ainakin jonkin verran myös palloja toimintansa välineinä. Naamiosoittajan ja lavahahmojen välinen yhteys oli myös luja: soittaja eläytyi ilmeisesti hyvin näyttämötapahtumiin, koska muut hahmot saattoivat niin rohkeasti heittäytyä antamaan impulsseja toisilleen. Tässä improvisaatiossa uutta oli myös se, että ilmaisun rajoja ”pyrittiin rikkomaan” kahden välineen, naamioiden ja pallojen avulla.

6.4 Improvisaatio *Performanssi*

Tässä improvisaatiossa (ryhmä kolme, kesto n. 20 minuuttia) yhdistyi musiikki, tanssi ja sanaton tarinankerronta. Siinä nähtiin myös naamioiden käytön moni-ilmeisyyttä: trumpettisti, saksofonisti ja laulaja pitivät naamioita päälleallaan musisoidessaan. Laulaja myös liikutti naamioita välillä laulunsa aikana, jolloin naamio oli ikään kuin elossa (sama efekti tapahtuu nukkea operoitaessa). Wilsher (2007) kannustaakin naamion käytön harjoittajia mielikuvituksen käyttöön: naamio voidaan siis asettaa päällealle tai sitä voidaan operoida nuken tavoin erillään (nukettajan) kehosta. Naamio voi myös esittää jotain objektia, vaikkapa autoa tai se voidaan asettaa esim. jalkoihin. (Wilsher 2007, 163.)

Musiikki-improvisaatiota edelsi stand up -tyyppinen harjoitus, jossa jokainen opiskelija ”esitteli” vieressä seisovan tai jotain toimintaa tekevän naamiohahmon. Tunti oli työpajan viimeinen, jonka takia naamiot päätettiin ”hyvästellä” myös sanallisen improvisaation keinoin.

Musiikki-improvisaatioon osallistui kuusi opiskelijaa, vain yksi ryhmän jäsen oli poissa. Kaikki soittajat, rumpali, sähköbasisti ja syntetisaattorin soittaja pitivät naamioita kasvoillaan koko improvisaation ajan. Kuten edellä mainitsin, muut soittajat, siis kaksi puhaltajaa ja laulaja asettivat

naamion päälle – soittaessaan ja laulaessaan. Mutta performanssiksi määrittelemämme esitys alkoikin naissaksofonistin villillä naamiotanssilla, johon osallistui myös mieslaulaja naamiossaan. Tanssijat käyttivät liikkeittensä apuna pitkää oranssia huivia.

00:30 neljä orkesterin jäsentä alkavat soittoimprovisaation. Tanssijat järjestelevät esitystilaa, asettavat huivin lattialle ja pukeutuvat (selin kameraan) naamioihinsa. Alkaa monitasoinen ja vauhdikas paritanssiosuus, jota soittajat elävöittävät. [...] 11:30 saksofonisti-tanssija sitoo huivin laulaja-tanssijan kämmenien ympärille. 11:31 naamiohahmot ”suutelevat”, jonka jälkeen saksofonisti siirtyy soittimensa luo, istuu ja asettaa naamion päälle alkaessaan soittaa. Muut soittajat, jotka ovat musisoineet tarkkailemalla naamioidensa takaa tanssijoiden toiminnan impulsseja, jatkavat nyt saksofonisti vahvistuksenaan musiikki-improvisointia seuraten yksin ”lavalle” jäänyttä naamiohahmoa, joka tanssii nyt huivia apuna käyttäen. Lopuksi hän sitoo huivin päähänsä. Hänen liikkeitten ja toiminnan impulssien mukaan myös musiikissa kuuluu erilaisia sävelaiheita, nopeuden ja rytmin vaihteluita ja ikään kuin ”itämaiselta” musiikilta kuulostavia soundeja. [...] Laulaja-tanssija ottaa huivin päästään ja jättää sen lattian pintaa vasten. Rumpali seuraa tarkasti laulaja-tanssijan toimintoja ja rummuttaa ikään kuin antaen tanssijalle voimaa. Laulaja-tanssija heittäytyy selälleen lattialle ja hänen kehonsa ”nykii” ja vapisee hetken kuin ”transsissa”. Tanssin loputtua hän asettaa naamion päälle ja alkaa puhaltaa ja äännellä esim. joitakin tavuja toistaen mikrofoniin. Äännessään mikrofoniin hän liikuttelemalla voimakkaasti päättää eri suuntiin, elävöittää myös naamiota, jolloin naamiokin ikään kuin ”laulaa”. Myös soittajilla improvisoinnissa tempo kiihtyy. [...]

Ennen improvisaatiota oltiin sovittu, että se alkaa naissaksofonistin naamiotanssilla, johon osallistuu naamiota käyttävä mieslaulaja. Lisäksi olimme sopineet, että tanssiduetto päättyy hahmojen ”suudelmaan”. Alussa naamiotanssijat ”liidasivat” bändin musisoimista, mutta saksofonistin liittyessä orkesteriin, kuulosti (ja näytti) myös siltä, että laulaja-tanssija kuvitti liikkeillään soittajien improvisoimaa musiikkia. Välillä taas kaikki elementit näyttivät synkronoituvan keskenään. Vaikka tässä musiikillisessa ja kokeellisessa taide-esityksessä, jossa ryhmän jäsenten persoonat myös nousivat hienosti esiin, ajoittain toteutuikin naamioiden, musiikin ja tanssillisen tarinan synteesi, sen varsinainen anti liittyi mielestäni kuitenkin muusikko-opiskelijoiden yhteenkuuluvuuden tunteen näkymiseen, joka mielestäni välittyi analysoimani jakson kohdalla 11:30 alkaen. Improvisaatio näytti tuottavan poikkeuksellista iloa, johon ilmiselvästi pitkäaikainen yhtäjaksoinen naamioiden käyttö ja monipuolinen naamioiden kanssa operoiminen toi leikillisen latauksen ja ilmaisun keinojen kirjon.

Naissaksofonisti mieslaulajalle: ”Sun kans oli ihana tehdä, suhun saattoi luottaa.”
Mieslaulajan vastaus fonistille: ”Sikahyvä se sun käsien sitominen.”
Naisbasisti (hymyssä suin): ”Oli paha ku ei nähny mitä soitti.”

Ilo ilmeni siis myös improvisaation jälkeisessä keskustelussa – vai olisiko se johtunut vappuaatosta?

6.5 Improvisaatio *Yt-neuvottelut*

Tämä improvisaatio (ryhmä kolme, kesto n. 8 minuuttia) alkoi kokeellisen syntetisaattorimusiikin säestyksellä ja pallojen avulla tehdyn harjoituksen (kuvasin tilannetta 3. improvisaatiossa) jälkeen. Esiintyjillä: rumpalilla, sähköbasistilla, syntetisaattorin soittajalla ja saksofonistilla oli musiikki-improvisaatioon ryhdyttäessä silmin nähden soitannolliseen leikkimielisyyteen virittynyt mieli – ja keho. Aiemmin tunnilla olimme sopineet, että pallo/tanssi-harjoituksen jälkeen seuraa jonkun aiheen tai teeman ympärille nivoutuva musiikki-improvisaatio, koska kosketinsoittajan mukaan:

” Jos ei oo tarinaa, menee perussoitteluks, suorittamiseksi...tulee turhaa kikkailua. Tarinan raamit pitää päättää ennen improo, siin ei synny. Ku tarina mieles, soitto on helpompaa ku lähtee menee musiikin tekemiseks, palauttaa toisten kuunteluun.”

Lisäisin vielä, että mielestäni improvisaatio-tilanteelle antaa ”potkua”, jos aihe (oppilaat käyttävät mielellään tarina-sanaa) on tunnistettava ja vahvasti tunteisiin liittyvä. Näillä keskustelumme ”evästyksillä” oppilaat valitsivat keväällä 2014 aiheeksi kuvaavasti: *Yt-neuvottelut*. Kuvaankin tämän improvisaation keskittymällä nelihenkisen yhtyeen (aiheen mukaan: työyhteisön) yhden jäsenen eli sähköbasistin toimintaan.

Rumpali antaa 00:00 mukkean rytmin bassorummustaan: pum pum pum pu pum pum. 00:10 kosketinsoittaja mukaan kahdella äänellä. 00:12 saksofonisti mukaan muutamilla äänillä. Kaikki kolme em. soittajaa näyttävät ikään kuin kuulostelevan toisiaan. Luovat keskittyneitä katseita toisiinsa ja ”ei-minnekään”. 00:46 rumpalin rytmi muuttuu, kosketinsoittaja heti mukaan ja 00:52 soittoon yhtyy taas saksofonistikin omalla ”teemallaan”. Basisti on nojannut naamio-naamaansa oikeaan käteensä, soitin sylissänsä. Hänen vasen kätensä lepää reiden päällä ja vartalo on vähän etukenossa. Hän katselee muita mieltäväisesti ja vähän hämmentyneenä. 01:05 saksofonisti soittaa pieniä irrallisia melodian pätkiä, kosketinsoittaja soittaa klustereita ja rumpali pitää yllä perusrytmiä. 01:11 saksofonisti ”piippaa” yhden äänen, jolloin basisti katsahtaa häneen. [...] 01:20 basisti katsahtaa rumpalia päin, asettaa soitintaan

paremmin syliinsä ja katsoo tarkasti (naamion kanssa näkökenttä kapenee) laittaessaan sormensa kielille. (Rumpujen, saksofonin ja syntetisaattorin raikasta ei-melodista vuoropuhelua, musiikilliset ”illusatoriset” aiheet alkavat ja loppuvat, äänissä vahvoja voimakkuuden ja rytmin vaihteluita. Musiikillinen ”vetovastuu” näyttää myös vaihtuvan ilman suunnitelmaa em. soittajien kesken.) 02:02 basisti soittaa kolmisoinnun, johon rumpali ja saksofonisti ”vastaavat”, pianisti ”läpsyttelee”koskettimia. Vapautunutta yhtyesoittoa 43 sekuntia. 02:45 basisti lopettaa soittamisen ja katsoo saksofonistia. 02:56 saksofonisti alkaa soittaa melodisesti, jolloin basisti aktivoituu ja tarttuu soittimeensa. Koko bändi soittaa vapaata jazzia 03:32 asti. Pysäyttäkseen jammailun 03:33 kosketinsoittaja soittaa klusterin alas ja irrottaa heti soitettuaan kädet koskettimilta. Rumpali, saksofonisti ja kosketinsoittaja soittavat lyhytkestoisia ääniä ikään kuin ”kysymyksiä” toisilleen ja katsahtelevat toisiaan, basisti ei soita. Atonaalista vuoropuhelua soittajien ja soittimien kesken, myös basisti mukaan 04:02. Rummutus helisee joka lautasella 04:16 ja jää soitannon pohjalle, eli muut vastailevat rumpalille. 05:21 uutta ja vanhaa perusrummutusta, jokainen soitin on nyt vahva ja omillaan, kunnes seuraa diminuendo 06:40. Soitto päättyy 07:42 duurivoittoiseen ”myöntymiseen”, siis melko positiiviseen tunnelmaan. Kunnes syntetisaattorista kuuluu vahva dissonoiva sointu, ikään kuin sanoen: ”Saat potkut!”

Improvisaatiossa soitettiin mielestäni poikkeuksellisella tavalla: jokainen soittaja oli todella yksilöllinen ja itsenäinen, eikä kukaan soitossaan suostunut, ainakaan pitkäkestoisesti, jonkun toisen aloittaman musiikillisen ominaispiirteen (rytmi, sävellaji jne.) vietäväksi. Kysymys oli todellakin yhteistoiminnasta, jossa basistikin sai kokea tilaisuuden olla omanlaisensa. Erikoista oli myös se, että improvisaatiota analysoidessani unohdin, että siinä oli kysymys myös naamioiden käytön harjoituksesta. *Naamioilla ei siis tuntunut olevan mitään merkitystä, mutta ilman niitä ei luultavasti olisi syntynyt edellä kuvatun kaltaista musiikki-improvisatorista ”leikkiä” soittajien välillä.* Improvisaation päätyttyä soittajat kyselivätkin toisiltaan, että olisiko sama ”soitanto” syntynyt ilman naamioita ja olisivatko he ilman naamioita menettäneet inspiroituneen ”otteensa” aiemmin. Improvisaatiohan oli kestoltaan kohtalaisen pitkä. Naamion käyttö oli mielestäni taas todella relevantti ilmaisun opetuksen väline: se tuntui antavan erityisesti basistille hänen tällä kerralla tarvitsemansa yksityisyyden piilopaikan ja osallistumisen rauhan. Myös musiikillisen tarinan aiheen keksimisellä tuntui olevan tässä improvisaatiossa opiskelijoille suuri merkitys. Sillä esim. kosketinsoittajan huomattua improvisaation alkavan ”*liukua jazzin soittamisen suorittamiseksi*”, hän otti vapauden päästää irti ”oikean ja opitun” musiikin soittamisesta lopettaen parin sekunnin ajaksi soittamisen kokonaan ja aloittaen uuden vaiheen improvisaatiossa vain yksinkertaisesti luoden katsekontakteja soittokavereihin. Improvisaatiossa trumpettisti Verner Pohjolan mukaan tärkeintä

onkin se, miten hyvin pystyy unohtamaan opitut asiat, olemaan läsnä ja vain antautumaan ”musiikin virran” vietäväksi. (H. S. 16.5.2016).

6.6 Improvisaatio *Lyriikat*

Tässä kaksiosaisessa improvisaatiossa (ryhmä kaksi, kesto n. 5 minuuttia) syntyi kaksi hienoa sanoitusta naamioita käyttäneiden kitaristin ja pianistin säestäessä sanoja improvisoivaa naislaulajaa. Tilanne, työpajan tunnin lopulla, kolmen opiskelijan jo työstettyä naamioiden käyttöä erilaisten vahvojen tunnetilojen harjoituksissa, oli otollinen herkän ja meditatiivisen laulumusiikin improvisaatioon. Laulaja, jolla oli jo paljon kokemusta sanoitusten ja omien sävellysten tekemisestä, osallistui kuitenkin työpajan yhtyeimprovisaatioon ensimmäistä kertaa laulaen, siis ilman naamiota.

Ensimmäistä laulua edelsi vain noin minuutin mittainen naamiosoittajien improvisoitu rento ja melodinen intro, jonka jälkeen laulaja alkoi vapautuneesti tapaila sanoja ja luoda tarinaa. Sanat ja tarina syntyivät melkein huomaamattomasti, eikä laulaja hyräillyt tai käyttänyt ”duupiduun” kaltaisia täytesanoja juuri ollenkaan: ”Kun sä oot siinä, mun vieressä ja kun sä meet vuu-u-u-u, tuot talven mun sydämeen, ikitalven...naa, mulla on ollut niin lämmin mieli, oo, niin lämmin, joo, kun sä oot mun vierellä... kun sä oot siinä, joo, kyl sä tiedät, kyllä sä tiedät, mitä se on, mitä se oon, joo-o-o, sydämeen, älä mee pois koska-a-aan, koska kun sä meet, ku-u-un sä meet, tuot talven, niin pitkän talven, mun sydämeen.”

Huomioni kiinnittyi videotarkastelussa kitaristin toimintaan: hän ”huojutti” vartaloon kolmeminuuttisen improvisaation lopussa; samanaikaisesti laulajaa herkästi kuunnellen ja naamiotaan ylöspäin suunnaten.

Ensimmäisen improvisaation alkutahdit soitti kitaristi ja toisen aloitti pianisti soittaen melodista teemaa. Kitaristin yhdyttyä soittoon, laulaja alkoi laulaa uu-äännettä. Seuraavan kahden minuutin aikana syntyi pieni laulu, jonka sanoissa kerrottiin näin: ”Lokakuun usva, siinä surun musta-an...kadotin kaiken, mä kadotin kaiken lokakuun, lokakuun usvaan, ei mitää enää oo jäljellä musta...lokakuun usva-an, siihen suru on on niin musta-a...en oo kuullut sustakaan enää sen jälkee en-n, naa-a, mutku mä unessa oo oo oon, oon jossain aivan muualla, mä saan unohtaa kaiken sen mustan.”

Näissä lauluimprovisaatioissa mielestäni tiivistyi se, mikä Pop & Jazz Konservatoriossa on oppilaitoksena tärkeintä: yhdistää ja kannustaa nuoria oman musiikin tekemiseen, soittamiseen ja esittämiseen. Jos jokin väline tai harjoitus auttaa tätä prosessia, niin hyvä.

6.7 Improvisaatio *Sota*

Tämä improvisaatio (ryhmä kaksi, kesto 3:01) toteutui pianoa soittavan naislaulajan ja akustisesti kitaraa soittavan mieskitaristin musiikillisen vuoropuhelun pohjalta. Aiheeksi he valitsivat sodan, joka ei voinut olla vaikuttamatta myös heidän naamioiden valintaansa. Jonkinlaisen harkinnan jälkeen improvisaatiossa pianoa soittava laulaja valitsi naamiokseen ns. tiukkailmeisen hahmon (ks. sivu 10 naamio 8) ja mieskitaristi taas alistuneen näköisen hahmon (naamio 4). Mielestäni opiskelijat myös toimivat improvisaatiossa valitsemiensa naamioiden ilmentämällä tavalla: tiukkailmeinen naamiohahmo oli vahvempi kuin pyöreäsuinen taistelutoverinsa, joka ”tarinan” lopussa menehtyi. Seuraavanlainen dialogi edelsi soittoimprovisaatiota:

Mieskitaristi: ”Otetaan semmonen, et me ollaan jotain sotilaita jossain sodassa.....nääh ei oo ihan taistelema mut siel on tulitukset ja toiseen osuu.”
Naispianisti: ”Ja sit toinen kantaa sen pois.”

00:00 pianisti katsoo koskettimia, kitaristi aloittaa ”sähäkän meiningin”, hänen vartalonsa heiluu puolelta toiselle, hän kyykistyy 00:03. Pianisti soittaa molemmat kädet koskettimia rummuttaen, katse kohdistuen ylös, ei kitaristiin. Käsien rummuttaessa voimakkaasti myös pianistin vartalo elää villisti. [...] 00:15 soittoaan voimistaen pianisti istuu toinen pakara lähes tuolin ulkopuolella ja 00:21 hän tarttuu käsillään naamioonsa ikään kuin tunnustellen onko se vielä päässä. Kitaristi on soittanut joitakin sekunteja kyykkyasennossa, oikea polvi maassa, kunnes istuu kokonaan lattialle. 00:30 pianisti tarttuu ensimmäisellä kerralla kitaristin vasempaan olkapäähän ja toisella kerralla 00:36 kuin suojellen, vasempaan käsivarteen. Tarttumisten välissä hän on soittanut edelleen atonaalisia sävelaiheita dynaamisesti. 00:37 pianisti alkaa soittaa tasaista marssia matalilla sävelasteikoilla, jonka jälkeen hän heiluttaa nopeasti kättään pianon yli kuin ”merkiksi jollekin”. [...] 00:48 pianistin soittaessa marssirytmää, kitaristi nousee seisomaan. 00:57 pianisti ottaa kädet pois koskettimilta kuin tarkistaen onko kitaristi kunnossa. (pianisti näyttää siltä, että hänen mielestään jotain vakavaa on tapahtunut kitaristille.) 01:03 kitaristi peruuttaa seinää kohti syvässä kumarassa kuin esittäen, että on (käsikirjoituksen mukaisesti) saanut luodin vatsaansa. 01:08 kitaristi kuitenkin (ainakin hetkellisesti) ”virkoaa”, jonka huomattuaan pianisti jatkaa ”taisteluaan” marssimusiikkiaan soittaen. [...] 02:05 kitaristi vaipunut lattiaa kohden, eikä enää osallistu soittoon. Pianisti ”kysyy”kitaristilta muutamia ääniä soittaen ikään kuin ”miten voit?”, vastausta ei tule...03:01 muutamien pianistin musiikillisten kysymysten ja hiljaisuus-jaksojen jälkeen pianisti sulkee naamiohahmon silmät.

Tässä improvisaatiossa opiskelijoiden tavoitteena ei ollut musiikin tekeminen tai edes esittäminen, vaan pyrkimys mahdollisimman vapaaseen äänelliseen ja liikkeelliseen vuoropuheluun: soittimien ja naamioden avulla – valitun aiheen pohjalta. Opiskelijoita inspiroineen tarinan aiheen pohjalta syntyi siis musiikillinen draama, jossa muusikot ikäänkuin naamioden käytön avulla tekivät enemmän draamallisia aiheita kehollisesti ja tunneilmaisullisesti kuin yleensä. Myös musiikin soittamisessa ilmeni *Sodan* draamallisten tapahtumien kuvittamisen piirteitä. (ks. s.19 Noo-teatterin musiikki). Haluankin sanoa, että draaman syntyyn vaikutti naamioden käyttö mutta *musiikki sen draaman esitti*. Improvisaatiossa syntyi mahdollisesti paljon musiikkia ja ääntä, joita ei voida lokeroida tietynlajisiksi. Tässäkin suhteessa oltiin siis oppilaitokselle ei-niin-ilmeisellä musiikin tekemisen alueella. Lopuksi sanoisin, että kun odotuksia musiikin suhteen ei ollut, myös kaikki muutkin ilmaisun osa-alueet herkistyivät ”eloon”: kehon- ja tunneilmaisuus, läsnäolo/aitous, ilmaisurohkeus ja *musisoimisen ilo*.

6.8 Improvisaatio *Poppius-ryhmä rummuissa*

Tässä improvisaatiossa (Trestle-naamiotyöpajan vertailuryhmä, kesto 2:27) neljä muusikko-opiskelijaa improvisoi *Poppius*-naamioita käyttäen mm. bongorummuilla ja *djembellä*, (vuohennahalla päällystetty suuren pikarin muotoinen, afrikkalainen, paljain käsin soitettava rumpu.) Rumpuja soitettiin siis lattialla istuen, vuorokäsillä erilaisia rytmikuvioita toistaen ja vaihdellen. Harjoitus tehtiin syyslukukaudella 2015 ja kuten tutkielman alussa kerroin, se oli ns. Luovuus-opintojakson työpajani ainoa toteutunut musiikki-improvisaatio. *Poppius*-naamioilla, jotka on tarkoitettu nimenomaan esitysnaamioiksi, silloinen oppilasryhmäni toteutti useita hiljaisuudessa tehtyjä tarinankerronnan improvisaatioita. (*Poppius*-naamioita olen käsitellyt luvuissa kolme ja neljä.)

00:00 naamiohahmot (4) rivissä, rummut jokaisella edessään. Kahdella (keskimmäisillä) opiskelijalla jalat ovat auki ja osoittavat suorina eteenpäin, rummut jalkojen välissä, toinen vasemmalla sivulla oleva soittaja istuu jalkojensa päällä rumpu edessään ja toinen, oikealla istuva risti-istunnassa.

Sillä, miten on asettanut rummun eteensä, on mielestäni merkitystä käytettävissä olevaan rummuttamisen voimaan: sillä soittajalla, joka istuu jalkojensa päällä, rumpu (alhaalla) edessään, on käytössään paljon enemmän voimaa, kuin sillä joka istuu jalat suorina, tavallaan rumpua takaa soittaen.

Toisena vasemmalta istuva ryhmän ainoa miessoittaja (naamiokuva 4) alkaa rummuttaa 00:14. Kaksi häntä lähellä istuvaa (naamiot 1 ja 3) katsahtavat ensin miessoittajan rumpuun ja sitten yhtyvät soittoon perä perää, toinen 00:16 ja toinen 00:22. Oikealla laitimmaisena istuva (naamio 2) on ollut kuin ”omissa oloissaan” eikä ole luonut katsekontakteja muihin. Hänellä on kuitenkin molemmat kädet rumpukalvolla ja hän rummuttaa vaimeasti ”omalla rytmillään”. Miessoittaja rummuttaa ta ta, naamio 10 vastaa siihen rummuttamalla ta ta ta ta. 00:23 kaikki muut paitsi naamio 2 yrittävät hakea yhteisrummutukseensa samanrytmisyyttä. Naamiot 1 ja 4, jotka pyrkivät toimimaan soitossa ”liidaajina”, eivät onnistu synkronoimaan rummutustaan. 00:44-01:01 Naamio 3:n alkaessa mukailta rummutustaan naamio 4:n rummutuksen rytmin mukaiseksi soitossa seuraa rytmisesti ”ehjä” vaihe. 00:52 naamio 1 soittaa tiheitä rytmikkäitä ”pamauksia” kalvolle toistaen samaa rytmikuviota. Naamiohahmo 3 taas vaihtelee enemmän rytmikuvioitaan, koska pyrkii rummuttamaan naamio 4:n mukaan. 01:01 naamio 4:n aloitteesta soitossa alkaa diminuendo-vaihe. 01:03 naamio 4 katsoo vasemmalla puolellaan istuvaa, naamio 3:a ja alkaa soittaa pehmeästi kuin tarjoten soittokaverille uudenlaista ilmausta. Kaveri kiinnostuu ja alkaa keventää ja nopeuttaa ja soittaa nyt vain käsien ”pyrähtäessä” rumpukalvolla. 01:10 naamio 1, joka on seurannut kavereitaan, ottaa ”ohjat” muutamalla pamauttavalla rummun lyönnillään. Keskellä rummuttavat naamiot 3 ja 4 lähtevät soittamaan naamio 1:n kanssa rytmisesti nopeasti (mutta ei rytmien synkronoituen) ja koko kämmentä käyttäen. Vasemmalla oleva naamio 1 ”paukuttaa” kalvoa energisesti, myös oikealla oleva naamio 2 on tullut soittoon mukaan ja soittaa nyt aiempaa kovemmin. 01:30 alkaen energistä yhteissoittoa ja rummutusta oman persoonan ja temperamentin mukaisesti: soittajien rytmit eivät kuitenkaan synkronoidu keskenään. Naamio 4:llä vahva panostus tuottaa yhteissoittoon crescendoa. Muutkin voimistavat ja nopeuttavat (ilman katsekontakteja) rummuttamistaan. Rummutuksen voimistuessa etenkin naamiot 1 ja 3 alkavat käyttää myös enemmän kehoaan soittaessaan, eläytyen siihen mm. päätään heiluttamalla. Oikealla laidalla soittava naamio 2 on myös mukana, mutta hillitymmin kuin soittokaverinsa. Hän ei edelleenkään katso toisia. [...] 02:20 kiihtynyt rummutus loppuu ”kuin seinään” miessoittajan kaatuessa selälleen lattialle. Naissoittajat seuraavat miessoittajan esimerkkiä, oikealla ollut kaatuu viimeisenä. 02:24 kolmantena vasemmalla soittanut naamiohahmo 3 helisyyttää lattialla selällään maaten lyhyesti käteensä osunutta helistintä.

Improvisaatiossa musiikillinen yhtyesoitto ei tavallaan toiminut ollenkaan ”opitusti”. Naamioiden avulla syntyi kuitenkin intensiivinen draamallinen tilanne, jossa opiskelijat keskittyivät kuuntelemaan toisiaan, mutta jossa he samalla, ilman mitään ohjeita, tulivat kyseenalaistaneeksi ehkä yhden pop/jazz-muusikkokoulutukseen liittyvistä perusoletuksista eli yhtyesoitossa edellytetyn metrisen synkronoitumisen. (Metrinen rakennehan musiikissa kuullaan mm. melodiassa, sävelten

kestossa, joka ilmenee yleensä siten, että sävelet katkeavat tahdin rajalla ja basson rytmikuviossa, joka taas on yleensä melodiaa selkeämpi metrinen tunnusmerkki.) Tämän ko. ”epätahtisesti esitetyn” rumpuimprovisaation perusteella haluankin sanoa, että monet musiikin esittämisen luovat ja epäsovinnaiset ratkaisut ovat vielä improvisaatioissa kokematta. Naamioiden avulla ”vältyttiin” siis toistamasta soiton oppeja ja vuosikymmeniä hyväksi havaittuja musiikin esittämisen kaavoja. Johnstonehan tähdensi sitä, että improvisoidessaan *taiteilija saa mahdollisuuden toimia ”oppeja” vastaan*. (ks. s. 8). Joka tapauksessa improvisaatio oli sekä musiikillisesti että toiminnallisesti yllättävän hauska ja ”uusi” – etenkin sitä katsovan ja kuulevan näkökulmasta koettuna. Naamioiden avulla improvisaatio voidaan siis valjastaa sellaisella draamallisella leikkimielellä, joka vapauttaa muusikkoja, tavanomaisuudesta poiketen – soittamaan ”väärin”.

Poppius-naamioissa ilmenevä vahva ekspressiivisyys ja selkeä yhdenmukaisuus vahvistivat mielestäni myös visuaalista kokemusta, mikä madalsi myös minun, videota katsovan kynnystä vaikuttua niistä. Kiinnostavaa oli myös se, että em. opiskelijat olivat valinneet jo työpajan alussa tässä improvisaatiossa käyttämänsä naamiot ja lähes poikkeuksetta käyttivät niitä samoja kaikissa naamioharjoituksissa, mutta myös ns. Luovuus-jakson kavalkadin esityksessään. Erityisesti Poppius-naamioiden kohdalla ”oman” naamion valitseminen näytti siis olevan hyvinkin henkilökohtaista.

Entä olisiko myös Trestle-naamioryhmien musiikki-improvisaatioissa opiskelijoiden pitänyt osallistua yhtyesoittoon muillakin kuin pää- tai sivuaineitten soittimillaan? Mahdollisesti, edes kerran.

7 KYSELYN TULOKSET

7.1 Aitous koskevat kysymykset

Työpajan loppukysymyksiin (Liite 2.) sain vastaukset 22 oppilaalta viimeisen tuntikerran lopussa. Myös loppukysymyksiin vastattiin anonyymisti. Vastauksissa ei myöskään ilmene vastaajan sukupuoli tai ikä. Koska esiintymisen aitouteen liittyvät tutkimuskysymykset olivat naamiotyöpajojen analyysivaiheen myötä muuttuneet tutkimuksessani ilmaisun kehollisuutta, tunneilmaisua, läsnäoloa, ilmaisuohkeutta ja iloa käsitteleviksi tutkimuskysymyksiksi, esitän vain ne kyselyjen vastaukset, joissa ilmenee em. ilmaisun tavoitteisiin liittyviä yhtymäkohtia.

Tiedustellessani ensimmäisessä kysymyksessä minkä muun asian opiskelemisen, kuin musiikkiin liittyvän opiskelijat kokevat kehittävän heitä aidommiksi esiintyjiksi, he useimmiten vastasivat: tanssi. Opiskelijoiden mielestä tanssi opettaa heille mm. ”kropan” käyttöä, rytmitajua, itseluottamusta ja kommunikointikykyä. Myös teatterin harrastamista, kirjoittamista (esim. päiväkirjan) ja kirjojen lukemista pidettiin itsetuntemusta kehittävinä. Eräässä vastauspaperissa sanottiin, että ”esiintyjän on tärkeätä löytää eri tapoja olla lavalla, kehittää mielikuvitustaan, *luoda* uutta ja ymmärtää erilaisia näkökulmia ja tarinoita”. Näitä asioita em. vastaaja sanoi oppivansa lukemisen ja kirjoittamisen ohella myös ”muilta ihmisiltä”. Eräs oppilas piti myös puheiden kunteleminen/katsomista tärkeänä, koska ”puhetta pitäessä ei puheenpitäjällä ole mitään ylimääräistä tekemistä.” Oppilaat pitävätkin kokemukseni mukaan itsevarmuutta usein tärkeänä esiintyjän ominaisuutena: ”Aidosti varman on myös helppo olla aito esiintyessään.” Varmaan ”aidon varman” onkin, mutta mielestäni joskus ”varmuutta uhkuvassa esityksessä” onkin näkyvissä vain nuori roolissa. Alussa kaikki esiintyjäksi opiskelevat tuntevat ajoittain epävarmuutta. Mielestäni se saa näkyä. Joissakin vastauksissa sanottiinkin, että aitoutta voi parhaiten oppia ”tilanteissa, jotka aiheuttavat jännitystä, joihin ei ole varautunut ja joissa joutuu improvisoimaan.” Jotkut opiskelijat ja ammattilaisetkin sanovat kärsivänsä kuitenkin sellaisesta aitoutta estävästä esiintymisjännityksestä, joka ”lamaannuttaa” heidät. Tällaisen lamaannuttavan tunteen poistamiseen he harjoittavatkin erilaisten keskittymisharjoitusten tekemistä ja joogaa, jotka vastausten perusteella auttavat heitä parhaiten ”olemaan rentona lavalla” ja mahdollistavat esityksessä ”oman tilan ja ajan ottamisen rauhan.”

Eniten aitoa esiintymistä opiskelijoiden mielestä estää kuitenkin esiintymisjännitys. Opiskelijat kertovat vastauksissaan syistä, jotka aiheuttavat heille epäaitouden oloa esiintymistilanteissa: ”kun

ajattelen liikaa, mitä muut ajattelevat soitostani”, ”kun annan egon hallita soittoani...soitan liikaa, koska haluan ”näyttää”, ”kun kontakti puuttuu”, ”kun pelkään tekeväni virheitä” ja ”jos soittaa itseään törkeästi parempien kanssa.” Lisäksi opiskelijat kokevat olevansa epäaitoja tilanteissa, joissa ”joutuu ” esiintymään muusikkokavereitten edessä, keikalla, jolla soitetaan ”liikaa ulkomusiikillista kikkailua” tavoitellen ja tutkinnoissa, joissa soitetaan ainoastaan opettajille.

Sitten pyysin opiskelijoita luettelemaan sanoja, jotka tulevat heille mieleen sanasta aito. He vastasivat 13 kertaa sanalla ”rehellinen.” Eräessä vastauspaperissa sana aito toi opiskelijalle mieleen määritelmän:”tuoda itsensä esiin sellaisena kun on, viestiä ihmisille se, mitä ikinä ajatteleekin.” Myös muista vastaajien mieleen tulleista aitouteen assosioituvista sanoista löydän kulttuurissamme yleisemminkin ihannoituja luonnekuvauksen laatusanoja, kuten luotettava, rauhallinen, itsevarma, välitön, rohkea, rento ja epäitsekäs. Myös erityisesti ”tunteita avoimesti kokeva” liitettiin aitosanaan mm. sellaisissa vastauksissa kuin: ”sydän, tunteet, kylmät väreet”, ”itku, ihanuus, rehellisyys, hetkessä eläminen, vapaus, rentous” ja ”epätäydellinen, haavoittuva.” Yhdessä vastauksessa sana aito määriteltiin seuraavasti: ”heittäytyvä, tarkoittava, omana itsenään oleva mikä tarkoittaa tervettä itsetuntoa ylipäättään ja kykyä säilyttää se yleisön edessä.”

Aitous-teemani viimeisessä kysymyksessä pyysin opiskelijoita pohtimaan läsnäolon ja aitouden määritelmien eroja. Läsnäololla sanottiin useissa papereissa välitettävän aitoutta: ”läsnäoleva kykenee jättämään ajatusmaailmansa, josta epäaitous syntyy.” Eräs opiskelija totesi, että ”läsnäolo on sitä, että on kiinni hetkessä ja tietoinen tilanteessa olevien muidenkin ihmisten tunteista ja reagoi sen hetken impulsseilla tietoisesti.” Jossain toisessa vastauksessa sanottiin, että ”aidon on helppo olla läsnä, mutta eihän aitokaan ole aina läsnä.” Jonkun mukaan”poissaolevakin on aito jos on ihan reilusti poissaoleva. Jännitys voi viedä pois tästä hetkestä mutta toisaalta jos on aidosti jännittynyt niin sittenhän on aito. Aito = rohkea. Rohkeutta olla rehellinen.” Yhdessä vastauksessa luki, että ”aitous on luottamusta omaan soittimeen ja sanomaan mitä välittää.”

Sinänsä aitous-kysymykseni olivat sisällöltään samankaltaisia. Muutamalla napakalla kysymyksellä olisin saattanut saada oppilailtani yksityis- ja henkilökohtaisempaa informaatiota kuin näillä jo keväällä 2014 laatimillani kysymyksillä. Tämäkin vastausaineisto kuitenkin mielestäni valottaa oppilaiden omia ajatuksia muusikkona esiintymisestä ja vastaa johdantoluvussa esittelemiini vuonna 2013 heränneisiin tutkimuskysymyksiin: Voiko aitoutta opettaa? ja Mitä on aito esiintyminen? Ennen kaikkea oppilaat saivat kyselyihin vastaamisessaan tilaisuuden itsensä reflektointiin, joka näytti kiinnostavan heitä itseäänkin vastaamiseen käytetyn ajan ja innostuneiden monisanaisten vastausten perusteella. Monipuolisia vastauksia sain myös naamioita koskevista kysymyksistäni.

7.2 Naamioita koskevat kysymykset

Neljä kysymystäni liittyivät naamioiden käyttöön. Ensiksi kysyin mitä haasteellisuutta tai vaikeutta opiskelijat naamioiden kanssa työskentelyssä kokivat. Toiseksi tiedustelin, millaista heidän mielestään oli seurata kavereiden naamioharjoitteita. Kolmanneksi pyysin heitä kuvailemaan heille mieleenpainuneita naamioharjoitteita ja neljänneksi tiedustelin osallistujilta sitä, mitä naamioiden kanssa työskenteleminen oli tuonut tai voisi tuoda heidän musiikilliseen esiintymiseensä. Lisäksi olin esittänyt seitsemälle yksilöesityksen suorittajalle kaksi lisäkysymystä tai selontekopyyntöä, jotka olivat: Miten valitsemasi naamio vaikutti oman esityksesi muotoutumiseen? ja Valitse mielestäsi mielenkiintoisin toisten esityksistä. Kuvaile miten naamion käyttö mielestäsi vaikutti esitykseen.

Haasteellisinta Trestle-naamioiden käytössä opiskelijoiden mielestä oli niiden aiheuttama näkökentän kapeutuminen, suorastaan ”näköeste” ja se, että niiden takana oli vaikea hengittää. Mutta niitäkään seikkoja opiskelijat eivät vastauksissaan liiemmin ”parjanneet”, totesivat vaan. Ja se, että naamio päässä ei voinut puhua, ilmeni joissakin vastauksissa ”hauskalta haasteelta”. Eräs oppilas vastasikin: ”Mä oon tottunut puhumaan koko ajan, oli vapauttavaa olla hiljaa”. Muutkin vastaajat näyttivät myös jollain lailla nauttineen naamioiden tuomasta haasteellisuudesta: ”Kropan rooli esiintymisessä kasvoi ja sen sisäistäminen omaan lavaolemukseen on jotain mitä harjoitella.” Niinikään erään vastauksen mukaan naamioiden käyttö toi esiin ”epävarmuuden oman vartalon hallitsemisesta.” Jonkun mielestä: ”kaikki piti välittää överisti ruumiilla ku ilmeet eivät olleet käytössä.” Parin kolmen oppilaan mielestä naamioiden käyttö oli ahdistavaa, koska ”ei muistanut miltä naama näyttää...vaikea heittäytyä”, ”oli vaikea tuoda ajatuksiaan esille fyysisyyden kautta” ja ”tuntui itsensä peittämiseltä.” Eräälle oppilaille se, että ei harjoitusta tehdessään muistanut, miltä valittu naamio näytti, näytti kuitenkin tuoneen tekemiseen ikään kuin positiivista haastetta: ”hyvin herkästi lähti näyttilemään vähän kaikkee, tuli paljon ideoita mut täytyi muistaa ai nii minkälaisen naamion mä valitsin.”

Melkein kaikkien vastausten (19/22) mukaan kavereitten naamioharjoitusten katsominen oli ”mielenkiintoista”, ”viihdyttävää” ja ”tosi hauskaa”:

”Paljastui uusia ulottuvuuksia hyvistäkin ystäväistä.”

”Yllätyin miten hyvin kaverit osasivat välittää asioita.”

”Hauskinta oli nähdä kun joku pääsi pukeutumaan naamion persoonaan”.

”Siitä oppi kun seurasi toisia. Oppi tietysti eniten kun näki mikä ”toimii” ja mikä ei.”

”Naamioiden kanssa esiintyessään ihminen näyttää tosi mielenkiintoisella tavalla jotain sisemmistä puolista. Ihmiset käyttäytyy vapaammin ilman omia kasvoja”.

Kahden oppilaan mielestä kavereitten naamioharjoitusten katsominen ei ollut mielenkiintoista. Yksi oppilas ei vastannut tähän kohtaan ollenkaan.

Opiskelijat listasivat lukuisia eri naamioimprovisaatioita pohtiessaan niistä mieleenpainuvimpia. Vastauksissa mainittiin mm. ns.naamioiden käytön perusharjoitus ”tuolista tappel”, improvisaatio ”leikkauspöytä ja humalainen kirurgi”, taustamusiikin avulla improvisoitu ”duo-pantomimitanssi”, ”sellainen harjoitus, jossa yhdistimme tanssia, musiikkia ja näyttelemistä naamiot päässä” ja naamiomusiikki-improvisaatiot Sota ja Normandian maihinnousu. Ylipäättään kaikki soittoimprovisaatiot ”maskien” kanssa olivat opiskelijoille vastausten perusteella mieluisimpia. Niidenkin muutaman oppilaan mielestä, jotka eivät muissa harjoituksissa innostuneet naamioiden käytöstä, nauttivat naamioyhtyesoittoisessioista. Eräs oppilas vastasi, että ”oli jännä nähdä miten naamio vaikutti soitto-kommunikointiin ja omaan ”solistiseen ilmaisuun” soittaessa.” Myös useat viimeisen työpajatunnin yksilötehtävän ”suorittaneet” kokivat esitykseen valmistautumisen ja itse esityksen ”antoisana.” Eräs oppilas kiteytti sooloesityskokemuksensa näin: ”Tuntui, että oli jo vähän oppinut naamion käyttöä ja oli kiva päästä tekemään oma pieni näytös.” Ehkä turhaan arkailin sooloesityksien jatkamista ja ohjeistamista myöhempien kevään ryhmien eli kolmannen ja neljännen ryhmän kohdalla. Opettajana pitäisi aina muistaa antaa oppilailleen mahdollisimman haastavia tehtäviä, siis sellaisia, jotka parhaiten innostavat heitä haastamaan itse itsensä. Haasteellisista tehtävistä suoriuduttuaan yllättää itsensäkin.

Naamioilla oli vastauksissa monia vaikutuksia ilmaisuun. Ennen kaikkea kehon ilmaisuun. Jonkun vastaajan mielestä naamio suorastaan ”pakottaa kropan käyttöön”, koska kasvojen ilmeitä ei voi hyödyntää. Eräs oppilas sanoi naamion myös lisäävän tietoisuutta kehon eri osista. Joku toinen taas tuli oivaltaneeksi naamion avulla jotain kehon asennostaan. Ylipäättään nonverbaalinen viestintä useissa vastauksissa naamioiden kanssa siis korostui. Eräs oppilas kirjoitti vastauksessaan, että naamion kanssa hänen (ehkä muidenkin) ilmaisustaan tuli estottomampaa. Naamion kautta eräs toinenkin oppilas ”pääsi uuteen tilaan, jossa ei ole normaalia jännitystä, vaan on jollain tavalla *piilossa muilta* ja uskaltaa eri tavalla.” Muutamissa muissakin vastauksissa naamion käyttö antoi rauhaa, rentoutta ja vapautta piiloutua. Myös tunnetilojen ilmentämiseen fyysisesti naamioiden sanottiin edesauttavan. Eräessä vastauksessa todettiin tärkeä asia: ” Oli tavallaan helpompi soittaa naamio päässä, kun yksi ulkonäköön liittyvä elementti poistui häiritsemästä keskittymistä:” Muutamissa vastauksissa huomioitiin mielestäni merkittävä asia: Trestle-naamioitten tuoma näkörajoite paransi kavereitten kuulemista ja kuuntelemista. Ehkä myös naamion alkuperäinen spiritistinen rooli tuli erään oppilaan mielestä esiin, kun hän vastasi, että ”soittajan värähtämätön ilme naamion kanssa tuo tietynlaista mystisyyttä.”

Sooloesitysten suorittajat ilmoittivat, että naamioiden ilme ja ”fiilis” mahdollisesti vähän vahvistivat esittämistä ja muutama korosti etenkin tunneilmaisun vahvistuneen. Eräs oppilas sanoi valinneensa iloisen naamion ”hetken mielijohteesta” ikäänkuin sen hetkistä melankolista olotilaansa vastaan. Naamioiden valinnalla ei vastauksissa mielestäni ollut suurta merkitystä sooloesityksien muotoutumiseen, mutta kuten aiemmin sanoin, naamion käyttö sinänsä koettiin esitystä suunnitellessa ja tehtäessä hyvällä tavalla haasteellisena.

Erityisesti kavereitten sooloesitysten katsominen oli vastausten mukaan ”mieletöntä”. Toteutuksia keuhuttiin tunnelmallisiksi, rehellisiksi ja aidoiksi. Päätän luvun eräälle oppilaalle mieleenpainuneen esityksen kuvaukseen:

”Esitys yksinäisestä pojasta teki yksinkertaisuudessaan vaikutuksen. Siinä naamio esitti tarinan hahmoa ja kun se otettiin pois, tarina jatkui kertojan kertomana. Siirtymä oli uskottava. Siinä huomasi, että naamio on vaikuttava kun esitys itsessään on yksinkertainen. Naamio ja sen välittämät tunteet puhuvat jo itsessään puolestaan, kun ne osaa kantaa hyvin.”

8 PÄÄTÄNTÖ

Naamiot assosioituvat mielissämme vääjäämättä teatteriin. Teatteri taas viittaa leikkiin ja leikkiminen lapsiin. Lapsia pidämme luottavaisina ja vilpittöminä.

Kaikki esiintyjiksi kouluttautuvat haluavat oppia ilmaisemaan itseään rehellisesti omina persooninaan. Naamiot voivat olla yksi keino niin näyttelijä- kuin muusikko-opiskelijallekin voimistaa tietoisuutta itsestään juuri fyysisten ilmaisumahdollisuuksien parantuessa. Copeauhan korosti sitä, että esiintyjän fyysinen ilmaisu ei saisi rajoittua pelkästään kasvoilla ilmehtimiseen ja eleiden ja liikkeiden teennäiseen imitointiin. (Leabhart 1989, 20). Rentouden kautta, naamioden avulla, oppilas saa omakohtaisen kokemuksen erilaisilla tavoilla liikkumiseen ja liikkeiden herättämiin tuntemuksiin. Siis vaikka naamioilla pääsevät yleensä ”leikkimään” vain näyttelijät teattereissaan, myös muusikot voivat kokea ilmaisua rohkaisevien naamioharjoitteiden kautta uusiutuvansa. Eräs oppilas sanoikin saaneensa naamioden kanssa aivan uudenlaisen esiintymiskokemuksen. Teatterissa naamioden käyttöä opetellaan kuukausia ennen esitystä. Työpajassani naamioden käyttöön tutustuttiin 14 oppitunnin verran. Ero on huikea mutta muusikkokoulutuksessa tärkeintä onkin luonnollisesti soiton ja laulun harjoittaminen. Naamioharjoitteiden kautta pyrin rohkaisemaan oppilaita musiikillisen ilmaisun ja esittämisen kokeiluihin ja taiteelliseen uudistumiseen. Työpajoissa tehtiin naamioden kanssa sinänsä samanlaisia harjoituksia kuin teatteriopiskelijoitten koulutuksessa. Naamiokurssit ovat vain teatteriilaisten parissa huomattavasti pitempiä kuin nämä työpajani. Huomioitavaa on, että naamioiteatteriopetuksessa korostuu ilmaisurohkeuden ja ilmaisun kehollistamisen ohella myös ilmaisun puhdistaminen, joka työpajaharjoitteissani tapahtui joskus ”kuin itsestään”, mutta jota ei varsinaisesti työstetty. Koska kurseillani ei siis ollut mahdollisuuksia naamioinmetodin syventävään oppimiseen, tavoitteeni oli, että muusikkonuoret, jotkut arkuudestaan ja ujoudestaan huolimatta, uskaltautuisivat heittäytymään improvisaatioihin pelkäämättä toistensa reaktioita ja luottaisivat yhdessä tekemisen voimaan heille oudolla ilmaisuopin kentällä. Pajan tarkoitus oli siis tukea oppilaiden itseluottamuksen kehittymistä. Painotin myös sitä, että naamioden kanssa ei tarvinnut ”suorittaa” vaan ”antaa häpeilemättä palaa”. *Moka on lahja*, sen tietää jokainen joskus kurssilla ”impronnut”. Ilmaisun rajattomuutta sainkin kokea katsoessani ja kuvatessani opiskelijoiden monia naamioimprovisaatioita – niitä, joissa he olivat luottavaisia ja vilpittömiä.

Improvisaatio on monipuolinen ilmaisun oppimisen keino. Juntun mukaan musiikillisen improvisaation lähtökohta esim. soitonopetuksessa voi olla vaikkapa tarina, tapahtuma tai satuolento – mikä vain oppilasta kiinnostaa. (ks. Huovinen 2015, 85). Myös monissa Trestle-

työpajan leikillisissä naamioimprovisaatioissa opiskelijoiden musiikillisen ilmaisun lähtökohtana oli kertoa draamallinen tarina mm. erilaisten sävelkulkujen, rytmisten elementtien tai soittotapojen avulla. Olennaista sekä soitonopetuksen improvisaatioissa että naamioityöpajan musiikki-improvisaatioissa oli tilanteeseen osallistuvien henkilöiden keskeinen vuorovaikutus. (ks. Huovinen 2015, 85). Johnstonen esimerkissä tällainen improvisoitu tarinankerronnan vuorovaikutustilanne toteutuu ns. *sana kerrallaan*-harjoituksessa, jota myös naamioityöpajoissa tehtiin. Siinä henkilöt kertovat ympärässään seisten tarinaa niin nopeasti kuin mahdollista. Jokainen henkilö sanoo omalla vuorollaan vain yhden sanan. Johnstone sanoo, että ”joka kerta kun oppilas lisää tarinaan yhden sanan, hän tietää, minkä sanan hän tahtoo kuulla seuraavaksi.” Kun tarinankertajat alkavat kontrolloida tarinan tulevaisuutta, improvisatorinen leikki loppuu. (Johnstone 1979, 130.) Improvisaatioissa kavereitten kanssa ei voi koskaan tietää, mitä he ”vuorollaan” tekevät. Voi vain olla avoimesti vuorovaikutuksessa heidän kanssaan. Silloin leikki ei lopu kesken.

Trestle-naamioityöpajan aloittaessani luulin, että naamioiden kanssa on pääsääntöisesti kysymys kehon (fyysisestä) ilmaisusta. Kun pukeudumme naamioon kehossamme tapahtuva muutos on itsestään selvä, koska naamion kanssa emme voi seistä ns. tikkupolvin ja polvien joutaessa yleensä korjaamme myös ryhtiämme. Ryhdikkäinä vartalomme tuki on keskellä vartaloa, navan seudulla, jota tietoisesti pidämme jännitteisenä. Kun vartalon tuki toimii, voimme rentouttaa muut vartalonosat kuten jalat, kädet, pään ja ylävartalon. Keskivartalomme tukea apuna käyttäen voimme liikkua ekonomisesti ja jäntevästi ja keskittyä naamiokasvojemme suuntaamiseen eteenpäin ja päämme liikuttamiseen selkein ja rauhallisin elein. Naamion käyttö on kehollista *aina* vaikka kehon fyysinen ilmaisu ei olisikaan suurta.

Naamioiden kanssa on myös toimittava keskittyneesti, koska niiden käyttämiseen liittyy sääntöjä, joita ei hevin opi: valitse jokin naamio, käännä selkä yleisöön, katso naamioita kädessäsi ja aseta se kasvojesi eteen (sisäänhengityksen aikana) ja sido rauhallisesti naamion kiinnitysnauhat pääsi ympärille. Käänny naamio yleisöön päin ja hengittele hetki paikallasi ennen kuin teet mitään toimintaa jne. Puhumattakaan siitä, että kokonaamioiden kanssa ei saa puhua.

Naamiot lisäsivät paitsi keskittymistä harjoitteisiin, myös läsnäoloa. Läsnäoloon vaikutti erityisesti kuitenkin se, että opiskelijoista oli aina kivaa soittaa, naamioidenkin kanssa. Yhtyesoittoinnostuksen lisäksi naamiot inspiroivat oppilaita joskus moniosaisen ”teoksen” improvisoimiseen, joka perustui nimenomaan siihen, että kaikki osallistujat ottivat (yleensä) vastuun harjoituksen etenemisestä läsnäolevasti persoonansa peliin pannen.

Mitä tulee ilmaisurohkeuteen, niin siihen vaikutti erityisen paljon ryhmän yhteishenki, se että haluttiin tehdä ”kimpassa” – juuri tämän porukan kanssa. Rento tunti-ilmapiiri ylipäättään ja

opiskelijoita tasapuolisesti kohteleva opetusohjelma ovat kokemukseni mukaan improvisaatioilmaisuun rohkaisevia.

Naamioimprovisaatioiden tuomasta ilosta olen kirjoittanut tässä tutkielmassa paljon. Mutta niin se vaan on: aito ilo rentouttaa kaiken ilmaisun – ja tarttuu muihin: naamioiden kanssa harjoitteissa ”leikkiminen” aikaansaa usein ilon tunteita, mutta toisten naamioharjoitteiden katsominen sitä naurua vasta tuottaakin.

Tärkein havaintoni naamioharjoitteista on kuitenkin se, että ne vapauttavat tunneilmaisun. Tämä ilmeni harjoitteiden videotarkastelun lisäksi myös oppilaiden kyselyjen vastauksissa, siis oppilaiden omissa havainnoissa. Tunneilmaisuus oli se, jonka johdantoluvussa kerroin mielestäni niin usein puuttuvan oppilaskonserttien esityksistä. Lisäksi kohdassa 5.2 naamioharjoitteita kuvatessani kirjoitin, että naamiot tulevat tunteellisiksi tai tunteita ilmentäviksi vain niitä käyttävien kasvoilla. Ajatus johti paradoksaaliseen oivallukseen: *Oppilaskonsertissa tunneilmaisua välttelevä muusikkonuori tekee työpajan harjoitteessa naamion eläväksi – tunteillaan*. Ei tietoisesti, mutta koska on ihmisolentona alati tunteita kokeva ja koska naamio kasvoillaan, harjoitusta tehdessään, ei ajatuksia ja liikkeitä ohjaavan mielen/tunteen näyttämislä voi välttyä. Kehossa paljastuvat ne tunteet, jotka kasvot ilman naamia halutessaan peittäisivät. Kasvot siis valehtelevat, ei keho. Eldredgen mukaan *naamio peittää paljastaakseen*, koska se piilottaa kasvojen ja puheen ylivallan (Eldredge 1975, 14). Silloinhan naamia käyttävän ihmisen kehossa jokin muu kuin suu alkaa ”puhua”.

Naamio on siis hyvinkin tehokas ilmaisun opetuksen apukeino: naamio hidastaa sitä kantavan liikkeen ja toiminnan, vaikka naamioesiintyjän ajatuksissa ja mielessä tapahtuisikin ”tunnemyrskyjä”. Epävarmuus naamion kantamisessa voi hyvällä tavalla pysäyttää epäaidon ja näennäisen toiminnan lavalla. Myös hengityksestä tulee ikäänkuin ”painavaa”. Siis se, että ensimmäisiä kertoja naamio päässään vain toljottaa hoomoilasmaisesti lavalla, on varsin inhimillistä toimintaa. Ja katsojasta mielenkiintoista. Kun sitten pikkuhiljaa naamio päässään uskaltautuu luomaan katsekontakteja naamiokavereitten ja katsojien suuntaan, varsinaisesti tekemättä mitään, naamioesittäjän ajatuksista ja tunteista tulee totta: ne alkavat näkyä. Puhtaimmillaan naamion kanssa ollaan ikään kuin positiivisen hämmennyksen tilassa, äänettömässä vuorovaikutuksessa naamiokavereitten ja tilannetta katsovien kanssa; avoimina ottamaan impulsseja vastaan ja antamaan niitä.

Sekä analysoimissani improvisaatioissa että opiskelijoiden kommentteissa ja vastauksissa tuli selväksi se, että kokonaamioiden käyttö vahvisti läsnäoloa ja keskittymistä harjoitustilanteissa ja lisäsi tarvetta toisten kuulemiseen ja kuuntelemiseen. Voisiko saman asian oppia sitten vain pimentämällä harjoitustilan, jolloin myös näkökyvyn estyminen pakottaisi kuulemaan? Sanoisin,

että ei. Naamio liittyy nimittäin paitsi kuuntelemiseen myös esittämiseen. Naamioitumisessahan on aina kysymys muuttumisesta: välittömästi naamion asettamisen jälkeen opiskelijat halusivat minun kertovan heille, mitä he esittäisivät tai minkälaista tarinaa he kertoisivat naamioilla. Lisäksi sanoisin, että vaikka naamioiden kanssa ”tarinoimiseen” ja esiintymiseen tarvitaankin välittömyyttä ja leikkimieltä, niiden kanssa ei voi pelleillä. Viivat ja luonteenkuvaukset naamioiden kasvoilla kertovat niiden ”inhimillisyydestä”, joten toiminta naamioiden kanssa edellyttää aina myös kunnioitusta niitä kohtaan. Nöyryyttä peräänkuuluttaa myös se seikka, että naamion käyttäminen, ainakin metodin opiskelun alussa, on aina ns. epämukavuusalueelle menemistä.

Ilmaisun kehollisuus, tunneilmaisuus, läsnäolo, ilmaisurohkeus ja ilo ovat kaikki tärkeitä esiintyjän ominaisuuksia. Ajattelen, että jos esiintyjä tiedostaa ja hyväksyy kehollisuutensa, hän on myös jollain tavalla läsnä ja valmis ilmaisemaan esityksessään tunteita ja tuntemuksiaan. Kehoon kuuluu siis myös mieli. Työpajoissa kehotietoisuutta harjoitettiin konkreettisesti naamioiden kanssa ja tulos oli se, että usein naamion käyttö vapautti oppilaan kehon, siis myös mielen ilmaisun. Myös ”sisäisen” ilon tuntemus on mielestäni esiintyjälle tärkeätä, enkä tarkoita nyt hymyilyä esiintymisen aikana. Ilo ilmenee siten, että on esityksessään avoin ja *aito*. Sellainen esiintyjä herättää myönteisiä tuntemuksia myös katsomossa.

Uudet ilmaisulliset kokemukset ovat luullakseni olleet opiskelijoille kaikkein parasta antia näissä työpajoissani. Videon mukaan etenkin musiikki-improvisaatioissa koetut hauskat ”kreisit” kokemukset, joihin naamioiden viivoihin piirretty ”draaman henki” toi syvyyttä, näyttivät olleen merkittäviä. Muusikkokoulutuksen kannalta kiinnostavaa oli myös se, että improvisaatioissa toteutui suuri määrä Huovisen sanoja lainaten *spontaanisti tuotettua musiikillista materiaalia ilman ennakkosuunnitelmia*. Lisäksi olen samaa mieltä Huovisen kanssa siitä, että kun improvisaatioissa kuuntelee ja arvostaa muita ja luottaa heidän hyväksyntäänsä, oppii myös paljon ihmisenä olemisesta. (Huovinen 2015, 18.)

Improvisaatioiden videointia opiskelijat eivät mielestäni jännittäneet, mutta kritisoin omaa toimintaani kuvaajana. Opiskelijoiden esittämisen intensiteettiä pyrin nimittäin tehostamaan kuvaamalla musiikki-improvisaatiot käsivaralla, usein melko lähellä (naamio)esittäjää. Näin tehdessäni improvisaation tilallinen kokonaiskuva luonnollisesti kaventui: kun kuvasin videokameralla vain yhtä soittajaa/laulajaa, en voinut olla varma, mitä kaikki muut improvisaatioon osallistuvat sillä hetkellä tekevät. Tämä vaikeutti analyysien tekoa. Toisaalta olin ajatellut, että kun kuvaan opiskelijaa läheltä, pystyn taltioimaan hänen kehon ilmaisun nyanssejaan, esim. *maneereja*, joiden näkemisen havainnoista ajattelin olevan hyötyä opiskelijalle myöhemmin. Emme kuitenkaan ehtineet tarkastella videomateriaalia tuntien lopussa juuri koskaan, joten tavoitteenani onkin editoida koulun tai opiskelijoiden käyttöön siitä jonkinlainen opetusmateriaaliksi tarkoitettu kooste.

Lisäksi kritisoisin itseäni naamiotyöpajojen opettajana siinä, etten antanut oppilailteni tarpeeksi tilaa ja aikaa kertoa tuntemuksistaan naamioharjoitteiden jälkeen. Erityisesti musiikki-improvisaatioista opiskelijat olisivat halunneet keskustella tuntien lopussa enemmän. Trestle-naamiotyöpajani oli ehkä liiankin ohjelmallinen: muutamien yhteistyötä ja leikkimieltä virittävien harjoitusten tekeminen ennen naamiomusiikki-improvisaatioita olisi ehkä riittänyt. Lisäksi toisinaan työpajan tunneilla minun oli vaikea orientoitua uuteen rooliini kuvaajana, kuuntelijana ja – tutkijana.

Tässä tutkimuksessa olen tarkastellut naamioiden käyttöä pääsääntöisesti ilmaisun opetuksen välineenä muusikkokoulutuksessa, mutta sivunnut myös itseäni henkilökohtaisesti kiinnostavia, naamioiden filosofiaan ja psykologiaan liittyviä ajatuksia ja teemoja. Erityisesti naamion avulla ”paljastuminen” ja itsensä ”näkyväksi” kokeminen kiehtovat minua. Kun laitoin ensimmäistä kertaa Poppius-naamion kasvojeni eteen näyttelijäharjoittelijakurssilla Teatterikorkeakoulussa, naamiotyön opettajana toiminut liikunnanlehtori Antti Tarkiainen huudahti minulle: ” Oletpa sinä surullinen tyttö!” Se kommentti vapautti.

Tietysti toivon, että opiskelijoideni myönteiset namioilmaisun kokemukset siirtyvät jollain tavalla myös heidän musiikillisiin esityksiinsä. Kokemuksesta voin kuitenkin sanoa, että merkitystä on myös sillä, kun jotkut iloiset koulu- ja opiskelumuistot juuri oikealla hetkellä mieleen pulpahtaessaan, kohottavat mielialaa myöhemmin elämässä.

Teatteri-ilmaisun opetus on liittynyt useiden musiikkioppilaitosten ja musiikkipainotteisten lukiodien opetusohjelmiin 1990-luvulta lähtien. Nykyisin ilmaisullisia oppiaineita pyritään kuitenkin kustannuskysymyksiin vedoten monissa musiikkioppilaitoksissa, mm. Pop & Jazz Konservatoriossa karsimaan. Tämän tutkimuksen avulla haluan osoittaa, että teatteri-ilmaisun ja esiintymisen opettaminen on muusikkokoulutuksessa edelleen relevanttia – olivatpa ilmaisuopetuksen tavat tai välineet minkälaisia tahansa.

LÄHTEET

Bédouin, J.-L. (1961). *Les Masques*. Paris: Presses Universitaires.

Eldredge, S.A (1975). *Masks: Their Use and Effectiveness in Actor Training Programs*. Michigan State University. Department of Theatre. USA. A Dissertation.

Foreman, J. (1999). *Maskwork. With photographs by Richard Penton*. Cambridge: The Lutterworth Press. U. K.

von Herten, A. (2016). Kiinni musiikin virtaan. Päivän vinkkaaja: Trumpetisti Verner Pohjola. *Helsingin Sanomat* 131 (B) 13.

Hodge, A. (ed.) (2000). *Twentieth century actor training*. London: Routledge.

Huovinen, E. (toim.) (2015). *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Turku: Painosalama Oy.

Johnstone, K. (1987). *Impro - Improvisation and the Theatre*. London: Routledge.

Suomennos: Simo Routarinne. (1997). *Impro – Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. Helsinki: Yliopistopaino.

Jordan, B. & Henderson, A. (1995). Interaction Analysis: Foundations and Practise. *The Journal of the Learning Sciences*, 4 (1), 39-103.

Leabhart, T. (1989). *Modern Dramatists: Modern and Post-Modern Mime*. New York: St. Martin`s Press., Inc.

Miettinen, J. (1987). *Jumalia, Sankareita, Demoneja: Johdatus aasialaiseen teatteriin*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Mäkelä, S. (2008a) *Masque le Maitre*: Naamiot teatteripedagogiikassa. Teemahaastattelu naamioita työssään käyttäneille suomalaisille teatteriammattilaisille. Teatterikorkeakoulu. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos. Teemaseminaarityö.

Mäkelä, S. (2008b) *Lost Persons Area*: Naamioteatterintekijän muodonmuutoksia. Teatteri-ilmaisun opettajan koulutusohjelma. Teatterikorkeakoulu. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos. Opinnäyte.

Mäki-Iso, T. (1992). Naamioilla näyttelemisen perusteet ja naamiot näyttelijäntyön koulutuksessa. Tampereen yliopisto. Yleinen kirjallisuustiede, draamalinja. Pro gradu.

Nakanishi, T. & Kiyonori, K. (1983). *Noh Masks*. Osaka: Hoikusha Publishing Co.

Nunley, J. (1999). *Masks: Faces of Culture*. New York: Abrams.

Petitmengin, C. (2006). Describing one's subjective experience in the second person: An interview method for the science of consciousness. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 5 (3-4), 229-269.

Pätsi, M. (2008). Noo-teatteri: historia elää...*Hashi (Silta)* Japanilaisen Kulttuurin Ystävä ry:n vuosittain ilmestyyvä Japanin kulttuurin eri osa-alueita käsittelevä julkaisu. 29 (1-9), 8-28.

Rolfe, B. The Mime of Jacques Lecoq. *The Drama Review* vol 16, 1 (T-53) 1972: 34-38.

Rudlin, J. & Paul, N. H. (1990). *Copeau: Texts on Theatre*. London: Routledge.

Rudlin, J. (1994). *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook*. Abingdon: Routledge

Smith, S. (1984). *Masks in Modern Drama*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Tossavainen, T. (1995). Japanilaisen Noo-teatterin erityiset ja universaalit piirteet. Jyväskylän yliopisto. Taidekasvatuksen laitos. Pro gradu.

Tångeberg-Grischin, M. (2005). The mask as a tool of the actor's mimesis: Background, method and didactics. Swedish Department of Acting. Teatterikorkeakoulu. Maisterintutkielma.

Uusitorppa, H. (2016). Tv-kolumni: Daft Punk ei riisu maskejaan. *Helsingin Sanomat* 78 (C) 45.

Wilsher, T. (2007). *The Mask Handbook: A practical guide*. London: Routledge.

Liite 1.

Työpajan harjoitteet ilman naamioita

1. Tasa- ja vuorohiihtoa, tasatyönössä ylävartalon ja pään mennessä alas, ääneen puhaltamista uloshengityksen aikana. Nyrkkeilyä eteen kädet suorina, uloshengityksessä tehostettua puhaltamista.
2. Pilates-selkärangarullausta: pää ja ylävartalo ”putoavat” alas lattiaa kohti, napa on ”kiinni” selkärangassa, kädet putoavat ylävartalon mukana ja heiluvat pään alhaalla ollessa pään sivuilla, polvet ovat joustavat eli hieman koukussa, uloshengityksessä ääneen puhaltamista, pään roikkuessa alhaalla muutaman sisään-ulos hengityskerran jälkeen uloshengityksellä ylävartalon nosto ylös selkä pyöreänä, nikama nikamalta, pään noustessa viimeisenä.
3. Hartioitten rentoutusharjoitus: liikesarjan avulla hartioita aluksi jännitetään, lopuksi rentoutetaan.
4. Koordinaatioharjoituksia: erilaisia käsien ja vartalon asentoja toisen jalan ollessa ilmassa; ensin katse seuraa vaakatasossa liikkuvan käden laajaa liikettä selän taakse, sitten katse ja käsi liikkuvat eri suuntiin.
5. Hengitysharjoitus: perusasennossa silmät kiinni suoritettavassa harjoituksessa molempien käsien yhtäaikainen 7-kohdan liikesarja alkaa ja loppuu päällekkäisten kämmenien painaessa navan kohtaa muutaman sisään- ja uloshengityksen ajan. Hengitys tapahtuu nenän kautta.
6. Kontaktiharjoitus Look-up, Look-down: pää putoaa rintaan, koetetaan nostaa pää samanaikaisesti toisten ringissä seisovien kanssa ja tarkkaillaan osuuko katse kehenkään pään noustua ylös.
7. Erilaisia ”hippoja”: nimi-, reisi- ja numerohipat olivat nopeutta ja keskittymiskykyä vaativia kehollisia harjoitteita, joissa ”mokaaminen” oli iloista ja vääjäämätöntä.
8. Viiden nopeasti vaihtuvan kehollisen ja äänellisen toiminnan sarja: ryhmä sopi viisi toimintaa, joita tehtiin vapaassa järjestyksessä. Kaikkien toiminta vaihtui, kun joku ryhmän jäsen vaihtoi johonkin toiseen sarjan toimintaan. Liike- ja äänitoiminnoissa pyrittiin käyttämään epäsovinnaisia liikkeen ja äänen keinoja.
9. Ääni-improvisaatio: silmät kiinni kuunnellen toisia improvisoitiin aluksi rauhallisella tempolla. Omalla äänellä oli tarkoitus ensin lähteä ikäänkuin ”komppaamaan” kaverin ääniaihetta mutta vähitellen tuoden siihen uusia elementtejä. Lopuksi improvisaatiosta saattoi kehittyä myös äänellisesti voimakasta.
10. A cappella kaanon- ja soololauluja.
11. Creedence Clearwater Revival- yhtyeen *Bad Moon Rising*-kappaletta laulettiin unisonossa omaa kehon ja tanssiliikekielen ulottuvuuksia hakien.

12. *Putumayo World Music*-rytmimusiikkikokoelman kappaleen tahtiin tanssittiin ringissä suunnittelemani 10 liikkeen koreografia. Tanssikoreografiaa toistettiin n. neljä kertaa. Lukion vanhojen tansseista tuttu *Kickapoo* tuntui paritanssiharjoituksena herättävän hauskoja muistoja parikymppisissä oppilaissani.

13. Dialogissa kaverin kanssa kaikki vokaalit olivat samoja. Ennen dialogia sovittiin mitä vokaalia käytetään. Esim. kysyttäessä: mikä on sinun lempiruokasi, a-vokaalia käytettäessä kysymys kuuluisi: maka an sanan lamparaakasa?

14. ”Skröbö”-kielellä eli ns. siansaksalla otettiin kantaa esim. akuuttiin yhteiskunnalliseen aiheeseen. Myös parin kanssa puhuttaessa tarkoitus oli välttää liiallista ”kielen” kontrollia, vaan keskittyä sanomaan asiansa.

15. Nauru-harjoitus. Naurettiin aluksi tekonaurua ja kehon luonnollista naurun aikana tapahtuvaa liikettä matkien. Vähitellen tai hetkittäin nauraminen tapahtui aidosti. Vahva viiden minuutin harjoitus oli kehoa ja mieltä tehokkaasti rentouttava ja vapauttava.

Seuraavia improvisaatioita tehtiin pari- ja ryhmäharjoituksina lämmittelyharjoitusten jälkeen:

16. Keith Johstonen Sana kerrallaan- ja Ei-improvisaatioharjoituksissa tarvittiin kaverin tarkkaa kuuntelua ja tarinaan heittäytymistä. Edellisessä 3-6 henkilöä kertoi (miehellään johdonmukaisesti etenevää) tarinaa, johon kukin kertoja lisäsi vuorotellen yhden sanan. Jälkimmäisessä, kahden kertojan tarinankerronta kuuntelijoiden toimesta keskeytettiin Ei-huudolla, jolloin kertojan piti muuttaa ennen ei-huutoa sanomansa lauseen juonellinen ”pointti”, vaikkapa verbiä vaihtamalla. Tässä harjoituksessa kertojilla oli lupa tarinoida niin kauan ja niin useita lauseita kuin halusivat. Toinen kertoja jatkoi siitä mihin toinen lopetti.

17. Tunneneliö-harjoituksessa lattiaan erotettiin huiveja apuna käyttäen, yhteisesti sovitut, neljän eri tunteen, esim. vihan, ilon, surun ja intohimon ”huoneet”. Improvisaatioon osallistuvat kaksi henkilöä vaihtoivat ”huonetta” eli tunnetta, käsien taputuksen kuultuaan. Keskustelun ja toiminnan heidän välillään piti jatkua keskeytyksettä tunteen vaihtumisesta (ja ”huoneen” vaihtamisesta) huolimatta.

Ennen naamioimprovisaatioita työpajan ensimmäisillä tunneilla työstin usein erilaisia tekstiharjoituksia, kuten pariharjoituksina mm. J-B. Molieren ja A. Tsehovin näytelmädialogeja, mutta erityisesti koko ryhmän yhteisharjoituksena Eino Leinon ensimmäiseen Helkavirret-sarjaan kuuluvaa runoa *Kimmon kosto*. Runon 15:ta säkeistön tulkintaan haettiin ryhmässä erilaisia tunteita ja tapoja: esim. kuuden oppilaan ryhmässä jokainen saattoi valita kolmessa omassa säkeistössään kolme erilaista kertomisen toteutustapaa, kuten vaikkapa oopperalaululla, s-vikaisena ja armeijan kapteenin käskyhuutoja matkien. Harjoituksessa tavoitteena oli hyvä ryhmäkontakti ja sen dynaaminen ylläpitäminen koko runoteoksen ajan.

Liite 2.

Alkukysymykset

1. Ikä, sukupuoli, syntymäpaikka, pää- ja sivuaineet
2. Kuinka kauan ja missä (oppilaitos tai yksityisesti) olet harrastanut soittoa/laulua ennen Pjk:ta?
3. Kuinka monta tuntia keskimäärin harjoittelet soittoa/laulua yksin/bändissä päivittäin?
4. Oletko harrastanut tai harrastat parhaillaan muuta ilmaisua kuin musiikkia? Mitä ja kuinka kauan?
5. Mielimusiikkisi?
6. Minkälaista musiikkia esim. kenen/keiden säveltämää/sanoittamaa musiikkia haluat esittää?
7. Mitä toivot elämässäsi musiikin suhteen tapahtuvan muusikoksi valmistumisen jälkeen?
8. Mitä pelkää eniten muusikon ammattisi suhteen, kun ajattelet lähitulevaisuuttasi?

Loppukysymykset

1. Minkä muun asian (kuin soittamisen/laulamisen) harjoittelu, opiskeleminen tai omaksuminen voisi mielestäsi kehittää sinua aidommaksi esiintyjäksi?
2. Kuvaile itseäsi sellaisessa esiintymistilanteessa, missä mielestäsi olet epäaito?
3. Pääseekö oma persoonasi esiin esiintyessäsi muusikkona aina, usein, joskus, harvoin?
4. Luettele sanoja, joita sinulle tulee mieleen sanasta aito?
5. Onko aitous sinun mielestäsi sama asia/eri asia kuin läsnäolo?
6. Mitä haasteellisuutta tai vaikeutta koit naamioiden kanssa työskentelyssä?
7. Millaista oli seurata kavereiden naamioharjoitteita?
8. Kuvaile jokin sinulle mieleenpainunut naamioharjoitus kurssilla?
9. Mitä mielestäsi naamioitten kanssa työskentely on tuonut/voisi tuoda omaan musiikilliseen esiintymiseesi?
10. Mikä sinulle, tulevana muusikkona, on esiintymistilanteessa kaikkein tärkeintä?

Kaksi lisäkysymystä seitsemälle sooloesityksen tekijälle:

1. Miten valitsemasi naamio vaikutti oman esityksesi muotoutumiseen?
2. Valitse mielestäsi mieleenkiintoisin toisten esityksistä. Kuvaile, miten naamion käyttö mielestäsi vaikutti ko. esitykseen?