

Kolme esseetä oopperoiden lavastamisesta

REETA TUORESMÄKI



TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS:

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>TEKIJÄ Reeta Tuoresmäki</p> | | <p>KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Esittävien taiteiden lavastuksen koulutusohjelma</p> | |
| <p>KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Kolme esseetä oopperoiden lavastamisesta</p> | | <p>KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 51</p> | |
| <p>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI</p> | | | |
| <p>Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.</p> | <p>Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/></p> | <p>Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.</p> | <p>Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/></p> |
| <p>Kolmen esseen kokoelma käsittelee oopperoiden lavastamista. Ensimmäisessä esseessä <i>Soiva tila</i> pohditaan musiikin merkitystä oopperan tilallisuudessa. Mitä musiikki tuo lavastussuunnitteluun? Mikä virittää tilan soimaan? Mikä on musiikin ja tilan suhde? Toinen essee <i>Auringon talon aika</i> tarkastelee yksityiskohtaisemmin Einojuhani Rautavaaran oopperaa <i>Auringon talo</i>. Essee pureutuu teoksen aikakäsitykseen ja eri aikojen päällekkäisyyteen, joka on kirjoitettu myös musiikkiin. Kirjoituksen konkreettisena perustana on Helsingin Metropolian ammattikorkeakoulussa toteutettu esitys <i>Auringon talosta</i>. Myös tämä essee palaa ensimmäisen esseen aiheeseen musiikin inspiraatiosta ja merkityksestä oopperoiden lavastamisessa.</p> <p>Kolmannessa esseessä <i>Lavastuksen aikajana</i> puretaan auki lavastajan työn vaiheita. Vaikka jokainen produktio ja työryhmä toimii omalla tavallaan, on lavastajan työssä paljon toistuvia työskentelytapoja. Essee on kirjoitettu käytännönläheisesti, se kuvailee lavastajan konkreettisia työvaiheita. Lavastajan ja ohjaajan välinen yhteistyö on syvemmän tarkastelun alla.</p> <p>Jokainen essee avaa omat kysymyksensä, työssä ei ole yhtä pääkysymystä. Opinnäytteen yhdistävänä teemana on kuitenkin aika. Se tarkastelee opiskeluaikaa ja sen aikana saatuja kokemuksia ja tietoa. Musiikkia käsittelevä ensimmäinen essee tarkastelee aikaa suhteessa tilaan. Voiko tila (näyttämö) elää ajassa? Toinen essee tutkii konkreettisesti aikakerrostumia ja eri aikojen päällekkäisyyttä <i>Auringon talo</i> -oopperan musiikillisessa ja tekstillisessä rakenteessa. Kolmas essee tarkastelee tiettyä ajanjaksoa, jonka aikana lavastaja työstää näyttämökuvan ideasta muodoksi. Lavastajan työtä ohjaa aina aika.</p> <p>Opinnäytteen tyylilajiksi on valittu essee. Työ ei ole akateeminen tutkielma, ja myös lähdeviitteet on muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta jätetty merkitsemättä. Kaikki kirjat ja esitykset, joihin esseissä viitataan, on kuitenkin listattu työn loppuun.</p> <p>Työ on henkilökohtainen ja subjektiivinen kuvaus lavastajaksi kouluttautumisesta. Tärkeänä reflektiopintana toimivat opiskeluaikana tehdyt lavastustyöt, niistä on tässä kontekstissa esitetty vain oopperat. Teoreettisena taustamateriaalina opinnäytteessä on myös aiempien opintojen aikana kertyneet luentomuistiinpanot.</p> <p>Opinnäyte sivuaa kolmen lavastajan, Anna Kontekin, Jüratè Paulekaiten ja Markku Pätilän työtä ja esimerkkiä lavastamisesta.</p> <p>Teoksen johdannossa opinnäytteen kirjoittaja saattaa lukijan siihen kontekstiin, jossa opinnäyte on kirjoitettu. Johdanto on henkilökohtainen pysähtyminen siihen pisteeseen, jossa kirjoittaja työtä tehdessään on.</p> <p>Esseiden päätteeksi teoksessa ei ole loppupäätelmiä. Jokainen essee kuroo langat yhteen itsenäisesti. Esseet voi lukea yksittäisinä kirjoituksina, vaikka niissä onkin viittauksia toisiinsa.</p> | | | |
| <p>ASIASANAT Oopperataide, oopperalavastus, lavastaminen, lavastaja</p> | | | |

Sisällys

Lukijalle

Soiva tila

Auringon talon aika

Lavastuksen aikajana

Lähteet

Lukijalle

Se mitä luon, voi olla olemassa sellaisena vain siksi, että olen elänyt juuri sen elämän kuin olen.

En ole opiskellut lavastajaksi suorinta reittiä. Lukiossa halusin suunnata näyttämöalalle teatterin tai oopperan pariin. Toivoin, että minusta voisi tulla joko ohjaaja tai lavastaja. Aloitin ohjaamisesta. Löysin ulkomaalaisille opiskelijoille tarkoitetun ohjauskurssin Liettuan Klaipėdassa. Opiskelin siellä niin kauan kuin kurssia kesti – vuoden. Muistan erityisesti pitäneeni Moskovassa opiskelleen ohjaaja Gytis Padegimasin teatterihistorian luennoista ja lyhyestä lavastuskurssista. Vuodessa koin päässeeni vasta alkuun, ja päätin opetella liettuan kielen, jotta voisin hakea opiskelemaan Liettuan musiikki- ja teatteriakatemiaan Vilnaan.

Aloin opiskella Helsingin yliopistossa liettuan kieltä (enkä enää koskaan hakenut teatterikouluun Liettuaan). Pääsin kuitenkin haluamaani oppilaitokseen *Erasmus*-vaihdon kautta. Filologisiin opintoihini olisi tietysti kuulunut vaihto Vilnan yliopiston liettuan kielen laitoksella, mutta annoin sattuman tulla väliin. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella oli vaihtosopimus Liettuan kanssa, ja siksi lähdin vaihtoon heidän lähettämänään. Menin kirjoittamaan vaihtosopimusta musiikkitieteen laitokselle, ja pöydällä oli kaksi sopimusta; toinen Vilnan yliopistoon, toinen musiikki- ja teatteriakatemiaan. Kun sihteeri kysyi, kumpaan olinkaan hakemassa, täytin hakupaperit akatemiaan ennen kuin kukaan ehtisi sanoa mitään...

Vilnassa opiskellessani sain valita kursseja hyvin vapaasti. Opiskelin näyttelijäntyötä, ohjaajantyötä, teatterihistoriaa ja musiikkia. Siten tutustuin monien vuosikurssien ja opintoalojen opiskelijoihin (ja opin kyllä myös liettuaa).

Samaan aikaan Vilnan vaihto-opintojeni kanssa ohjaaja Kristian Smeds aloitti työskentelyn Liettuassa. Opintojeni ohessa toimin Smedsin tulkkina produktiossa *Sad Songs*, jossa yksi näyttelijä tulkitsi

Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen*. Jatkoin produktiossa esitystulkkina ja kiertuetuottajana, ja matkustimme näyttelijä Aldona Bendoriūtėn kanssa monissa maissa.

Kristian Smedsin kanssa yhteistyö jatkui *Kirsikkapuisto*-produktiossa. Vietimme kahtena kesänä useamman viikon Liettuassa Vilnan ulkopuolella olevalla kesämökillä. *Kirsikkapuistoon* oli kutsuttu mukaan liettualaisia näyttelijöitä ja ohjaajia, joiden paikka liettualaisessa teatterielämässä heijasteli heidän roolihahmoaan näytelmän kontekstissa. Puhuimme puutarhassa Tšehovista, teatterista ja elämästä. Harjoitukset ja keskustelut taltioitiin. Prosessi oli tärkeämpi kuin lopputulos, mutta työn vaiheita esitettiin yleisölle Liettuan lisäksi myös Wienin juhlatapahtumilla.

Kolmas suuri Smedsin kanssa toteutettu produktio oli *Mental Finland*, jonka ensi-ilta oli Belgiassa. Näiden produktioiden kautta sain tutustua upeaan liettualaiseen lavastajaan, Jūratė Paulekaitėn. Hänestä tuli minulle tärkeä ystävä ja taiteellinen esikuva. Teatteri säilyi elämässäni, vaikka tein pitkään töitä myös toisella alalla. Smedsin produktioiden lisäksi sain toimia ohjaaja Johanna Freundlichin assistenttina monissa mielenkiintoisissa oopperaproduktioissa mm. Savonlinnan oopperajuhlilla ja Kansallisoopperassa. Johanna Freundlichiin olin tutustunut lukioaikana Kellariteatterissa, ja häneltä opin teatterin ja oopperan aakkoset.

Liettuan kielen opintojeni päätyttyä päädyin kuitenkin täysin odottamattomaan virtaan. Sain puhelun Pasilan poliisiasemalta Kenneth Erikssonilta, joka oli kuullut minun osaavan liettuaa. Aloin tulkata poliisikuulusteluja, oikeusistuntoja ja vankilatapaamisia. Kiersin näissä töissä Suomea ympäri yli viisi vuotta, kunnes muistin vanhat haaveeni katsoessani *La Bohème*a Kansallisoopperassa. Toiveammattini oli ollut lavastaja tai ohjaaja, mitä niille unelmille oli tapahtunut?

Tämä uudelleen herännyt ja hauras haave tarvitsi aikaa kypsyäkseen, ja aloin varovasti selvittää mahdollisuuksia opiskella lavastamista. (Ikä ja elämäkokemus oli tuonut selvän vastauksen

siihen, että lavastajan työ kutsui enemmän kuin ohjaajan, ja olisi varmasti myös omalle luonteelleni sopivampi).

En uskaltanut heti hakea Aalto-yliopistoon, odotin seuraavaan vuoteen. Ajatusta kypsytellessäni hakeuduin takaisin näyttämön pariin ja olin ohjaaja–koreografi Reija Väreen assistenttina Sibelius-akatemian oopperakoulutuksen produktiossa *L'enfant et les sortilèges*. Tässä produktiossa tutustuin lavastaja Markku Pätilään, jonka kanssa sain myöhemmin useamman vuoden jälkeen tehdä TV-sarjaa *Mies joka kuoli*.

Onnellinen käänne elämässäni oli, kun pääsin Aalto-yliopistoon opiskelemaan lavastamista. Ensimmäisenä koulupäivänä söimme lounasta kurssikavereideni Jenny Jauhaisen, Saana Volasen ja Kaisa Rajahalmeen kanssa, tutustuimme toisiimme ja kerroimme mikä näyttämön osa-alue veti meitä eniten puoleensa. Kerroin, että minua kiinnostaa ooppera.

Koulu on ehtinyt muuttaa kolmanteen osoitteeseen ennen kuin sain opintoni valmiiksi. Koen saaneeni erinomaista opetusta. Opintojen aikana olin työharjoittelussa Kansallisoopperassa. Sain sieltä vielä yhden suuren opettajan, Anna Kontekin, hienojen opettajien joukkoon.

Elämä on tie. Käyn omani puolta väliä, lavastajana olen tieni alussa. Kaikessa eleyssä voi kuitenkin nähdä merkityksiä. Tulkkaustöiden ohella tein myös käännöksiä, myös kaunokirjallisuudessa. Näyttämölavastus on eräänlaista kääntämistä sekin; sanoman etsimistä ja sen siirtämistä, välittämistä toisessa muodossa.

Lapsuuteni ensimmäiset yhdeksän vuotta elin maalla. Maailman rajoina olivat metsä, naapurit ja tie. Mielikuvituksen perusta syntyi siinä pihapiirissä. Opin äidiltä tekemään asioita käsillä ja isältä kiinnostuksen vanhoihin esineisiin. Välillä tuntuu kuin leikkisin vieläkin lapsuuteni pihapiirissä. Jokainen esitys on uusi leikki, johon luodaan maailma ja säännöt.

Ohjausopinnot ja omat ohjauskokeilut Helsingin Kellariteatterissa auttoivat ymmärtämään esityksen rakentamisen periaatteita. Järjestäjän ja ohjausassistentin työ on taas opettanut hahmottamaan esityksen kokonaisuutta ja teoksen tuotantorakennetta.

Liettuan kulttuurista ja teatterista on tullut minulle tärkeä. Liettuasta kiinnostuin alun perin teatterin takia. Sain nähdä ihailemani ohjaaja Eimuntas Nekrošiuksen esityksiä teattereissa ja arkistoissa, ja – tehdä jopa töitä samassa talossa! (Kohtasimme tosin vain kahvihuoneessa, emme näyttämöllä).

Olen saanut seurata läheltä kolmen taitavan lavastajan työskentelyä. Ennen kuin edes uskalsin haaveilla lavastajan työstä, toimin tulkkina liettualaiselle lavastajalle, Juratė Paulekaitėlle. Toista yhtä taiteelle omistautunutta ihmistä en ole koskaan tavannut, hän hengitti teatterista. Inspiraationa ja impulssina lavastajakouluun hakemisessa toimi Markku Pätilä, johon tutustuin Sibelius-Akatemian oopperaproduktiossa. Hänen rohkeuttaan ja lahjakkuuttaan sain seurata lähemmin tv-tuotannossa, jossa olin mukana hänen lavastustiimissään. Eniten konkreettisesta lavastustyöstä olen oppinut Anna Kontekilta Kansallisoopperassa. Tarkkuus ja perusteellisuus ovat lahjoja häneltä. Esseissänini sivuan, mitä olen oppinut näiltä opettajiltani. He ovat kaikki myös lavastaneet oopperoita.

Opintojeni aikana tekemäni lavastustyöt ovat lähes poikkeuksetta olleet oopperoita. Lavastustyöni ja produktiot eivät ole olleet rajoja rikkovia, ne ovat kaikki tapahtuneet teatteri- tai konserttitiloissa. Olen tehnyt monta teosta yhdessä ohjaaja Ville Saukkosen kanssa. Olemme tehneet hyvin erilaisia produktiota Verdin *Rigoletosta* Grigori Fridin säveltämään *Anne Frankin päiväkirjaan*. Toiset oopperat, kuten Händelin barokkiooppera *Xerxes*, vaativat pitkäjänteistä teosanalyysia. Pasi Lyytikäisen säveltämän *Eva Braun* -oopperan lavastus ei syntynyt päässä, vaan se tarvitsi inspiraatiota konkreettisista esineistä, ruosteen tunnusta ja koiranhäkeistä.

Jokaisen oopperan kohdalla lavastuksen metodiikka on ollut omanlaisensa, mutta tietyt peruseriaatteet työn aloittamisessa ja tekemisessä toistuvat. Tutkielmassani tarkastelen, mitä olen oppinut oopperoiden lavastamisesta. Kirjoitin kolme esseetä, joita kaikkia yhdistää aika. Valitsin esseen opinnäytteeni muodoksi, koska se antaa

minulle mahdollisuuden paneutua eri aiheiseen. Se tuntuu myös itselleni luontevalta tavalta kirjoittaa, ja erottaa tämän työn tyyllilajin Helsingin yliopistoon vuonna 2007 tekemästäni maisterin opinnäytteestä, jonka kirjoitin liettualaisen näytelmäkirjailija Marius Ivaškevičiusin näytelmistä ja niiden kääntämisestä. En merkitse lähdeviitteitä tekstin keskelle, mutta kaikki teksteissäni mainitut kirjailijat ja teokset löytyvät lähdeluettelosta.

Ensimmäisessä esseessä käsittelen musiikin merkitystä työn inspiraationa. Pohdin siinä myös tilan musikaalisuutta, tilan elämistä ajassa. Toinen essee tarkastelee ajan käsitettä Einojuhani Rautavaaran oopperassa *Auringon Talo*. Siinä musiikki toi esiin eri aikojen päällekkäisyyden. Kolmas essee käsittelee hyvin käytännönläheisesti kysymystä: mitä lavastaminen on? Dokumentoin konkreettista työtä, jonka kautta lavastus kasvaa ideasta muodoksi. Käytän omia lavastustöitäni opinnäyte-esseideni esimerkkeinä.

Aika on seurannut minua myös opinnäytteeni kirjoittamisessa. Olen palannut muistoihini, 20 vuoden takaisiin opintoihini ja ihmisiin, joita olen tällä matkalla saanut tavata.



Kirsikkapuisto Vilnassa 2010.

Kuvassa: näyttelijät Virginija Kelmelytė ja Juozas Budraitis, ohjaaja Kristian Smeds, minä sekä kuvaaja Lennart Laberenz.

Soiva tila

Mielikuvitukseni kytkeytyy päälle musiikista. Libreton teksti syöttää faktoja; mitä, missä, milloin. Se maadoittaa ja ankkuroi. Pelaajat ja pelikenttä piirtyvät esiin tekstistä, musiikki lennättää yli annettuina annettujen.

Kuuntelen Radion sinfoniaorkesterin soittamaa kantaesitystä Paavo Heinisen seitsemännestä sinfoniasta. Näen lavalla keskittyneisyyttä ja jousien liikkeen. Musiikki on ilmavaa, ja se alkaa tuottaa kuvia ja liikettä. Näen mielessäni räjäjäisen risukasan, sen yllä sirkuttavat pikkulinnut. Lintujen liike on kuvassa oikealla, etualalla. Kylmässä raa'assa valossa oleva risukko kohoaa, siitä alkaa muodostua oksista kasattu maja. Mielessäni syntyvä kuva ja liike rajautuu näyttämön mittoihin. Mielikuva on suoraan luonnosta, rajaamattomasta maan ja ilman tilasta, mutta mieleni on muokkautunut sopeuttamaan mielessä herääviä kuvia näyttämön raameihin. Olen oppinut kääntämään mielikuvia näyttämön kielelle. Se on tapahtunut hiljaisesti opiskeluvuosien aikana.

Samaan aikaan kun rentoudun ja kuuntelen orkesteria, osa aivoistani työskentelee pohtimalla millainen rakenne risumajan tueksi tulisi tehdä ja miten oksat pitäisi kiinnittää toisiinsa. (Sama pakottamaton prosessi jatkuu Ateneumissa Outi Heiskasen näyttelyssä, jossa kuvien majat ja pesät tarjosivat uusia impulsseja Heinisen musiikista syntyneeseen näyttämökuvaaan.) En pohdi kuvaa lainkaan tietoisesti tai määrätietoisesti, ennemminkin jokin minussa työstää suunnitelmaa samalla kun kuvittelen keskittyväni johonkin ihan muuhun. Kuuntelen konserttia Musiikkitalossa ja mietin, miten risukon saisi kiinnitettyä näyttämön tankoihin niin, että sen voisi nostaa kaltevassa kulmassa olevaksi kuvuksi näyttämön päälle tai pystysuoraksi seinämäksi näyttämön taakse.

Paavo Heinisen 7. sinfonia oli kantaesitys. Orkesterin jäseniä ja säveltäjän lähipiiriä lukuun ottamatta sain kuulla teoksen hyvin

tuoreena, ennen kokemattomana. Tämä orkesteriteos ei lähtökohtaisesti ole tarkoitettu visualisoiduksi näyttämöteokseksi, sen herättämät visuaaliset mielikuvat toimivat lähinnä mielikuvituksen ruokana tai polttoaineena. Instrumentaalimusiikki ilman tarinaa, synopsisista ja tekstiä puhuu vain musiikin kautta. Se on täysin abstraktia, eikä sen dramaturgia ole sanotettavissa. Merkittäviä suomalaisia oopperoita säveltänyt Aulis Sallinen on todennut, että musiikki on hänelle lähes aina visuaalista eikä lainkaan verbaalista. Minullekin musiikki herättää kuvia, ei kieltä.

Musiikin avaama maailma on oopperassa aina läsnä. Tästä syystä rakastan oopperoita. Musiikin kautta näyttämölavastamiseen tulee toinen taso, joka haluaa tulla kerrotuksi ja paljastetuksi. Se sallii minulle runollisemman näyttämökuvan, ja tällaisia runollisempia kuvia haluaisin etsiä. Musiikin kanssa työskentely on tärkeä työkalu omassa lavastustyössäni.

Miten sitä työkalua voisi käyttää? Musiikin kuuntelu voi olla rationaalisen mielen rentouttamista. Musiikin avulla voin vapauttaa itseni hetkeksi käytännöllisten ja järjellisten asioiden ratkaisemista ja antaa itseni inspiroitua. Työkalua voisi varmasti opetella käyttämään laajemminkin. Jos tuttu ja moneen kertaan tulkittu oopperateos ohjaa omaa ajattelua lukkiutuneeseen suuntaan, ehkä raikkaampaa ajattelua voisi löytää vaikka saman säveltäjän muusta tuotannosta.

Kansallisoopperan lavastussuunnittelijana pitkän uran tehnyt Anna Kontek kertoi 2018 Sanomatalon Kaarisilta-galleriassa pidetyn pukuluonnosnäyttelyn yhteydessä, että ensimmäiset pukuluonnokset hänellä on ollut tapana tehdä lattialla, sormiväreillä maalaten ja musiikin soidessa kovaa. Ensimmäiset ideat ovat herkkiä ja tärkeitä, Kontekille tärkeintä oli musiikin herättämä tunne. Hän antoi näyttelylle nimeksi *Näkemätön hetki* – juuri se kuvaa tätä hänelle tärkeää, hyvin yksityistä työvaihetta musiikin ja tunteen kanssa. Pukusuunnittelun Costume Lab -kurssilla Aalto-yliopistossa pukusuunnittelun professori Sofia Pantouvaki puolestaan neuvoi meitä kuuntelemaan oopperateosta ensimmäisen kerran jopa hieman välinpitämättömästi; siivotessa tai keskittymällä muuhun niin, että

musiikki soi taustalla. Ehkä molempien työtapojen opetus on siinä, ettei suhtautuisi musiikkiin järjellä. Sille on annettava oma tilansa ilmentyä.

Kuin jonkinlaisena etydinä oopperatyöhön ohjasin ja lavastin vuosia sitten Helsingin Kellariteatteriin Tšehovin näytelmän *Karhu*. Se on kolmelle näyttelijälle kirjoitettu teos, jossa nuori leskirouva rakastuu miesvainajansa velkojaan. Yhdistin tämän näytelmän virolaisen säveltäjä Peeter Vähin teokseen *Pastoral of Computerized World*. Musiikki on sävelletty kolmelle instrumentille; huilulle, sellolle ja cembalolle. Jaoin tekstin ja musiikin pieniin osiin ja yhdistin ne dialogiksi. Kautta teoksen teksti kävi vuoropuhelua musiikin kanssa. Musiikin fraasi kuvasi henkilön tunnetta tai antoi aikaa hahmon ajatukselle. Esitys oli tarkasti harjoiteltu ja rytmitetty, sen jokainen musiikillinen osa oli analysoitu ja perusteltu. Näin tarkkaa musiikillista työtä en sittemmin ole tehnyt. Työ oli palkitsevaa ja vaivansa väärsti. Se vastasi minua silloin ja edelleen vaivaavaan kysymykseen: mitä musiikki kertoo ja mitä musiikilla voidaan kertoa näyttämöteoksessa.

Karhussa musiikki kuvasi henkilöhahmojen emootioita ja ajatuksia. Pohdin kuitenkin edelleen, miten musiikki voisi välittää tai tukea tilan tunnelmaa. Tai toisinpäin: miten tila ja sen tunnelma voi tukea musiikkia. Miten tilan ja musiikin saa keskustelemaan keskenään? Mitä on tilan musikaalisuus?

Kysymystä on helpompaa lähestyä arkkitehtuurisen tilan kautta. Arkkitehti Daniel Libeskindin mukaan lavastus ja arkkitehtuuri kohtaavat niiden kyvyssä ladata tilaan merkitys ja saada tilallinen narratiivi luettavaksi. Mielestäni tilan musikaalisuuden ja soivuuden kysymys on tärkeä ooppera- ja musiikkiteatterilavastuksissa, miksei myös puheteatterissa. Miten lavastajina luomme tilaan merkityksiä? Miten voimme virittää tilan soivaksi?

Muistan ensimmäiset ihastuneet havaintoni vastavalmistuneesta Musiikkitalosta. Sen seinän heijastava pinta teki rakennuksesta elävän. Taittuva valo ja heijastukset läikehtivät

rakennuksen pinnoilla. Se oli elävässä suhteessa ympäristöönsä. Pyöräilin Mannerheimintietä uudestaan ja uudestaan, halusin nähdä talon erilaisessa valossa. Ajattelin, että arkkitehtuuri tukee onnistuneesti ideaa rakennuksesta musiikin talona. Tässä tapauksessa tilan musikaalisuus tuli esiin rakennuksen dialogissa suhteessa valoon. Se sai aikaan liikettä. Rakennus ei näyttäytynyt enää staattisena, vaan se ikään kuin eli ajassa musiikin tapaan. Tähän ajassa elämiseen kuvataide ei kykene.

Toisen kerran muistan kokeneeni tilan musikaalisena istuessani järven rannassa aikaisin aamulla alkukesästä. Istuin niemen kärjessä, edessä oleva järvi levittäytyi molempiin suuntiin. Horisonttiin piirtyvä metsä rajautui kaukaiseksi takanäyttämöksi. Rannasta oli karsittu puustoa laituria ja näkymää varten, joten näköpiirissäni oleva kuva todella oli kuin näyttämö. Rannassa kävi kevyt tuuli, joten järven pinta aaltoili ja puiden oksat heiluivat. Kuvassa oli liikettä, linnut lensivät järven yllä, toiset lennättivät pesätarpeita rantakoivussa olevaan linnunpönttöön. Uuteen päivään heräävä luonto teki tilasta musiikkia, kuvasta soivan. Tässäkin tapauksessa musikaalisuuden vaikutelma syntyi liikkeestä ja muutoksesta. Tila oli musiikin tapaan olemassa ajassa, ei ainoastaan paikassa.

Miten näyttämön (tai lavastuksen) saisi olemaan olemassa ajassa? Valmistelen Bedrich Smetanan (1824-1884) oopperaa *Prodaná nevěsta (Myyty morsian)*. Se on kevyt, maalaishenkinen kansanooppera, joka alkaa hyvin energisellä alkusoitolla. Omilla kotisivuillaan musiikkitoimittaja Jaani Länsiö kuvailee tämän oopperan ensimmäisiä tahteja: ”Äkkipikaisesti käynnistyvä alkujulistus pyöräyttää rajulla vedolla käyntiin ikiliikkujamaisen oravanpyörän ja dominoefektin”. Tuntuu miltei ilmiselvältä, että tämän korkeasykkeisen alkusoiton imussa tilaan on tuotava liikettä tai liikkeen potentia. Vaikka suuri lavastuksellinen koneisto ei pauhaisi, on näyttämöllä silti voitava nähdä mahdollisuus musiikin toteutumiseksi: Vuoristoradan raiteet, jossa vaunut voisivat liikkua. Liukuhinna, jolla tehdään tuotanto voisi pyöriä. Tai ihmisiä kuhiseva tori... Tilassa tapahtuva muutos saa tilan elämään ajassa. Jos vaikkapa

kasa laatikoita siirrettäisi näyttämön laidalta toiseen, tila muuttuisi ja näyttämö eläisi.

Albert Edelfeltin öljymaalauksesta *Kaukolanharju auringonlaskun aikaan* tulee mieleen se, mitä ohjaaja Kalle Holmberg on puhunut teatteritilasta ja lavastuksesta. Holmberg kertoi Helsingin yliopiston teatteritieteen luennolla, miten hienosti Lauri Viita osasi romaanissaan *Moreeni* avata tilan: ”... vaarojen, kumpujen, harjujen välitse, louhujen lomitse, oksien alitse...”. Holmberg halusi lavastukselta syvyyttä, sellaista tunnetta, että tila jatkuu kauemmas, kun näemme. Edelfeltin maalauksessa on juuri tällaista syvyyden tunnetta. Se jatkuu kauas. Kuva muistuttaa myös siitä, mitä Holmberg kertoi soutelusta järvellä. Pienenä poikana hän toimi soutajana sedilleen, eikä hän koskaan ymmärtänyt, miksi poukamiin piti pysähdellä piippua polttamaan. Vanhempana itse samoilla järvillä soudellessaan hän kertoi ymmärtäneensä maiseman soivuuden. Tämä kiinnostaa minua. Miten maisema soi? Miten tila voi soida?

Holmberg oli hyvin rytmisen ja musikaalinen ohjaaja. Hänen teatterillisessä luomiskertomuksessaan ensin on tila. Ohjaajan liike siirtyy lavastajan kuvaan, hän kertoi. Lavastaja piirtää ohjaajan energiasta kuvan tai luo tilan. Tila avautuu. Tämän tilan esiintyjät ottavat haltuunsa, ja luovat tilanteen. Siitä syntyy toiminta. Perusratkaisu tilassa voi olla se, joka synnyttää liikettä harjoituksissa. Holmberg painotti, että dramaturgian liikkeelle pitäisi löytää ratkaisu tilassa, sellainen, joka nimenomaan saa aikaa liikettä. Tästä syntyy esityksen estetiikka. Holmberg nosti esimerkiksi *Seitsemän veljeksien* esityksen Turun kaupunginteatterissa. Siinä tila oli lieriömäinen. Se johti väistämättä liikkeeseen näyttämöllä ja näyttelijöissä.

Toinen tilan ja sen tunnelmien muutosta ruokkiva tekijä on valo. Valon luonne on lähempänä musiikkia kuin lavastuksen. Valon kirkkauden skaalaa voi soittaa musiikin asteikoissa. Valo ja musiikki toimivat samanlaisella herkkyydellä, eikä niitä voi käsin koskettaa. Tilan musikaalisuuteen voi siis vaikuttaa valosuunnittelussa. Vanhoista teatteritieteen opintojen muistiinpanoista löysin ajatuksia lavastustaiteen uudistaja Adolphe Appialta (1862-1928). Appia näki

musiikin samalla tavalla abstraktina kuin ajattelunkin, ja niille vastakohtaisesti näyttämön taas konkreettisena. Hän tavoitteli musiikin virtaa näyttämöllä. Yhtä lailla hän näki tekstin virtaavuuden musiikillisena tilallisuutena. Appian mukaan romantiikan ajan lavastus ei virrannut. Illuusion luomiseen pyrkivien maalattujen lavastusten sijaan Appia toi näyttämölle arkkitehtuurista avoimuutta ja raikkautta.

Millainen musiikin luonne sitten on? Kuvataiteilija Karin V. Maur toteaa kirjassaan *The Sound of Painting*, että musiikki on aineetonta ja sen vapaus syntyy osittain siitä, ettei se esimerkiksi jäljittele luontoa. Voiko sille edes yrittää löytää visuaalista muotoa? Edellä mainittu lavastaja Appia ajatteli, että musiikki ei ilmaise ympärillämme olevaa maailmaa vaan ainoastaan ideoita maailmasta. Kuvataide kykenee jäljittelevämpään ilmaisuun. Musiikin ja kuvataiteen välistä keskustelua on käyty paljon, sieltä voi etsiä kosketuspintaa musiikin ja tilan väliseen suhteeseen.

Taiteenlajeina musiikki ja kuvataide ovat toisiaan ruokkivia. Liettualainen taiteilija Konstantinas Mikalojus Čiurlionis (1875-1911) yhdisti näitä taiteita mielenkiintoisella tavalla, hän sekä sävelsi että maalasi. Hän oli renessanssitaiteilija romantiikan ajassa, ja sekoitti lahjakkaasti säveltäjän ajattelun maalaamiseen ja kehitteli musiikillisia aiheita maalauksiinsa. Čiurlionis on hyvin ainutlaatuinen tapaus eurooppalaisessa taiteessa. Erinomainen esimerkki taidelajien yhdistämisestä on maalaussarja *Jūros sonata (Merisonaatti)*, jonka osissa (*Allegro, Andante ja Finale*) näkyy selkeä musiikillinen dynamiikka.

Kuvataiteen rytmisyydessä voi nähdä musiikillisia muotoja. Tilallinen kompositio, lavastuksessa esiintyvät muodot, rytmi ja värit ovat elementtejä, joita voi tarkastella jokseenkin samaan tapaan kuin kuvataiteessa. Musiikki purkautuu tilaan kuitenkin toisin kuin kuvaan, joten keskustelu musiikin ja kuvataiteen välisestä vuorovaikutuksesta soveltuu lavastukselliseen keskusteluun vain osittain.

Karin v. Maurin mukaan on miltei mahdotonta verrata näkymätöntä johonkin näkyvään. Tästä syystä voi olla parempi, että tilan ja musiikin suhdetta tarkastellaan eri taiteenlajien synteessä. On innostavaa, miten keskenään erilaiset taiteenlajit tukevat toisiaan kokonaistaideteoksessa. Tästä oopperassakin on kysymys. Yksi kerros kutsuu täydentämään toista ja tulkinnat kerrostuvat. Libretto on innoittanut säveltäjää tai musiikki tekstin kirjoittajaa. Paperille luotu musiikki on vielä keskeneräistä, se kutsuu jatkamaan työtä teoksen parissa. Se on avoin uusille tulkinnoille ja toteutuksille. Ohjaaja katsoo materiaalia valitsemansa aiheen kautta, visuaaliset suunnittelijat etsivät teokselle muotoa. Lavastajana tehtävänäni ei ole piirtää musiikkia tai yrittää kuvittaa sitä. Teen omalla osaamisellani lavastusta *suhteessa* musiikkiin. Olen alkanut ajatella, että lavastuksen ei välttämättä tarvitse pyrkiä harmoniaan musiikin kanssa. Lavastuksen ja musiikin välinen konflikti voi tuoda lopputulokseen enemmän jännitettä. Harmonian ja disharmonian välinen vaihtelu voi tehdä kokonaisuudesta kiinnostavamman. Musiikin dynamiikasta voi ottaa oppia näyttämöllisen tilan luomisessa: Miten vuorotella voimakkuuden ja herkkyyden välillä? Miten aksentoida asioita tai toisaalta antaa niiden soljua?

Aiemmin ehkä ajattelin (1800-luvun lopun kuvataiteessa vallinneen käsityksen mukaan), että musiikki olisi kirkkaudessaan ja puhtaudessaan taiteista ylin ja tavoiteltavin. Pelkäsin lavastuksellani pilaavan jotakin kaunista! Tämä hierarkinen rakenne on onneksi purkautunut (ja oman työn arvostus lisääntynyt), mutta musiikki toimii lavastustyössäni primus moottorina yhä edelleen. Nykyään vaan ehkä yhä enemmän innostun siitä, miten voin kilvoitella musiikin kanssa; miten voin löytää sille mielekkään muodon, joka toisi teokseen jotain uutta. En jatkanut huilun soittoa vakavasti enää lukion jälkeen, mutta musiikin parissa vietetty aika auttaa minua työssäni.



Einojuhani Rautavaara: *Auringon talo*
Metropolian ammattikorkeakoulu, ensi-ilta 15.10.2021

*Jokaisen ihmisen elämässä on sellaisia
repeämiä. Reikiä kankaassa.
Noutopisteitä. Sellaisina hetkinä
säveltäjä saa melodian, runoilija
säkeitä, rakastavainen rakkauden,
profeetta Jumalan. Sellaisena hetkenä
tapaavat toisensa ne mitkä eivät
tavallisissa oloissa kohtaa vaan elävät
erillään: näkyvä ja näkymätön, turhin ja
olennaisin.*

*Silloin sitä alkaa hengittää samaan
tahtiin kuin avaruus, jossa kaikki
tapahtuu samanaikaisesti, sekä mennyt
että vielä tulossa oleva. Se mikä on nyt,
on leikkinyt sinun kanssasi kuurupiiloa,
piiloutunut menneisyyden ja
tulevaisuuden taakse, niin kuin lapsi
joka on naulakossa ahtautunut turkkien
taakse ja nyt hypähtää sieltä esiin
hikisenä ja onnellisena ja nauraa täyttä
kurkkua.*

Mihail Šiškin: Kaunokirjoituksia
suom. Vappu Orlov

Auringon talon aika

Geometriassa minua on aina kiehtonut se, kun kaksi suoraa leikkaa toisensa avaruudessa. Niiden kohtaaminen tuo kaksi määrätöntä yhteen. Oopperassa *Auringon talo* säveltäjä Einojuhani Rautavaara yhdistää kaksi aikatasoa. Ne eivät oikeastaan ole olemassa toisistaan erillisinä, vaan piirtyvät toistensa päälle. Tulevaisuus ja menneisyys näkyvät nykyhetkessä niin kuin musta tussi valkoisen paperin läpi. *Auringon talossa* ajalla on oma logiikkansa. Se ei etene kronologisesti, eikä varsinaisesti muistelmanakaan. Siinä ennemminkin ruoditaan ajan pohjaa, ja joskus pohjamuta sekoittuu tässä hetkessä virtaavaan veteen. Ikään kuin vanhat negatiivit tulisivat esiin nykyhetkissä otettuihin kuviin. ”Kaikki tapahtuu samanaikaisesti, sekä mennyt että vielä tulossa oleva”, kirjoittaa Šiškin.

Ooppera kertoo saksalais-englantilaisesta emigranttiperheestä, joka pakeni vallankumousta Pietarista Suomeen vuonna 1917. Perhe oli ollut varakas. He toivat mukanaan kaksi junavaunullista huonekaluja ja arvoesineitä, palvelijoita, yläluokkaisen elämäntyylinsä ja haaveet kunniallisista sulhasista. Elämä Littoisissa, Solgården-nimisessä huvilassa päättyi tragediaan. Perheen isä John Thiess jäi täysin toimeettomaksi, ja ampui itsensä muutaman vuoden Suomessa olon jälkeen. Palvelijoista luovuttiin, koruja ja arvoesineitä myytiin, ja perhe sinnitteli tullakseen toimeen. Perheen poika Victor, samoin kuin vanhimmat tyttäret Edna ja Marion tekivät kaikki itsemurhan. Äiti kuoli mielisairaalassa. Perheestä jäi eloon vain kaksi sisarta, Elenaor ja Irene, jotka paleltuivat kuoliaiksi Littoisten huvilaansa. Tästä järkyttävästä tapahtumasta kirjoitettiin lehdessä vuonna 1987. Uutinen kosketti säveltäjä Rautavaaraa niin, että hän halusi säveltää siitä oopperan.

Teokseen sävelletty eri aikojen päällekkäisyys määrittää oopperan esityksellistä ratkaisua. Nuoruus, keväisen kirkkauden ja toiveikkaan odotuksen aika törmää vanhuuteen – rottien syömiin

unelmiin ja homehtuneeseen toiveeseen kauniista elämästä. Missään muussa oopperassa en ole kokenut aikaa samalla tavalla. Menneisyys nähdään harson läpi, mutta se on koko ajan läsnä. Pietarin loisto eli niin vahvana sisarusten muistoissa, että se esti heitä adaptoitumasta uuteen elämään. Tätä muistoa kristallikruunuisista kodeista oli pidettävä myös näyttämöllä yllä suhteessa rapistuvaan taloon ja tympäännyttävään toimettomuuteen. Silloinkin, kun rotta jyrssi kylmyydestä kuolioon mennyttä jalkaa.

Lavastustyöhön ja pietarilaisen yläluokan elämään tutustuminen alkoi valokuvista. Mitä venäläisen ylimystön maailmasta ja kodista voisi tuoda näyttämölle? Aloitimme verhoista. Valkoiset ja pitkät tuulessa heiluvat verhot edustavat puhtautta ja kodin kauneutta. Verhot, jotka ovat kuin Romanovin keisarillisen perheen tytärten valkoiset leningit. Kun aika sitten maalaa verhoista homeiset ja likaiset, muistot puhtaudesta muuttuvat entistä puhtaimmiksi.

Tilallinen perusratkaisu löytyi hyvin orgaanisesti. Näyttämölle ripustettaisiin kahteen linjaan koko näyttämön korkeuden ja leveyden kattavat valkoiset valoverhot. Taaempana olevat verhot olisivat puhtaan valkoiset, edessä olevat homeen täplittämät. Ajan kulumisen näkyisi verhoissa. Tilan musikaalisuuden ja näyttämötoimintojen mahdollistamiseksi oli tärkeää, että verhot olisivat nopeasti avattavissa ja suljettavissa kulisseista. Ruoholahden konservatorion konserttisalin esitystilassa ei ole valmiita verhokiskoja, eikä varsinaisesti edes riittävästi tankoja valoille ja ripustuksille. Kattoon oli ripustettava trussit, joihin verhokiskot kiinnitettiin. Tämä vaati paljon näyttämötekniistä tukea ja konsultointia.

Verhot antoivat tilaan harsomaista utuisuutta, joka tuki teoksen ajatusta ajan kulusta ja muistoista. ”Ajan harsojen” läpi voitiin kulkea, ja menneisyys näkyi toisinaan hieman sumuisena verhon läpi.

Unohtumattominta *Auringon talon* prosessissa oli se, kun menneisyys astui konkreettisesti esiin. Harjoittelimme esityksen valmiiksi jo keväällä 2021, mutta pandemian takia esitykset siirtyivät syksyyn. Esityksen teemat unohtuivat jo vähän kesän aikana,

kun elämä oli täyttynyt muusta. Alkusyksystä ohjaaja Ville Saukkonen ehdotti, että tekisimme tutustumisretken Littoisiin ja Turkuun. Tiesimme, ettei *Solgårdenin* huvilaa enää ole, se oli purettu huonokuntoisena 1980-luvun lopussa. Turun museokeskuksen arkistossa on Thiessin perheen valokuva-albumeja, ja halusimme nähdä myös niitä.

Littoisissa ajoimme huoltoaseman pihaan. Sen saman huoltoaseman, jonka rakentamisesta kerrotaan oopperan libretossa. Ensimmäinen huomiomme oli, että Littoisten rautatieaseman pysäkki on ollut niin lähellä Thiessin huvilaa, että tavarat on voinut lähes suoraan kantaa junasta taloon. Rata tuli Pietarista ja jatkoi Turun satamaan. Littoisten pysäkin piti olla vain väliaikainen etappi, ei sinne ollut tarkoitus jäädä vangiksi loppuelämäksi. Paluu Pietariin junalla olisi ollut helppoa, ja tarpeen tullessa Turun satamasta olisi päässyt pidemmälle pakoon.

Hieman epämääräisin koordinaatein kävelimme Littoisten kylällä. Olimme kuin arkeologeja leikkivät lapset, ja etsimme jälkiä oopperamme hahmoista. Astuimme säilyneiden huviloiden pihoille, ja yritimme päästä sadan vuoden takaiseen aikaan. Sisäinen kompassimme vei meidät 1990-luvun alussa rakennetun rivitalopatteriston pihaan. Pyörimme siellä aikamme, kunnes yhden asunnon ovi avautui. Jos elämä olisi ooppera, oven olisi avannut Irene tai Eleanor Thiess. Todellisuudessa oven avasi elävä emigrantti, espanjalainen arkkitehti. Kerroimme millä asioilla olemme, ja saimme kuulla seisovamme juuri Thiessin talon ovella. Arkkitehti kaivoi esiin alueen asemapiirroksen, jossa näkyi päällekkäin purettava *Solgården* ja tilalle rakennettava rivitalo. Aikatasot olivat piirtyneet toistensa päälle juuri niin kuin olin ne musiikissa kuullut! Hetki oli ihmeellinen. *Solgårdenin* tontilla nykyään asuva rouva ja hänen miehensä kertoivat, että heidän pihallaan kasvaa kirsikkapuu, jonka he uskovat versoneen Thiessin perheen puutarhasta. Näin lähelle sisaruksia me pääsimme!

Turun museokeskuksessa nähdyt valokuvat paljastivat jotain uutta Thiessin perheestä. Talviset kuvat potkukelkkailijoista ja

onnelliset rantakuvat Littoistenjärveltä todistivat eletystä elämästä ja iloisista hetkistä. Surullisimmat kuvat eivät löytyneetkään perhealbumeista, vaan kinofilmiltä. Sieltä näimme kaupungin virkamiesten ottamia valokuvia huutokaupattavasta omaisuudesta ja purkupäätöksen saaneesta puuhuvilasta. Sisarten kuoltua talossa oleva omaisuus listattiin ja myytiin 14 viikonloppua kestäneessä huutokaupassa. Perheen jäljellä oleva omaisuus myytiin pilkkahintaan. Olin kuullut, että palvelijansa ja taloudenhoitajansa menettäneet sisaret eivät kokeneet arvolleen sopivaksi viedä roskiansa ulos. He keräsivät perunankuoria ja silakanruotoja yhteen talon huoneista rottien iloksi. Museokeskuksen arkistokuvissa näin valtavan kaatopaikkaa muistuttavan roskapussirykelmän talon ulkoseinään nojaamassa. Näyttämökuvamme oli kehystetty roskapussien köynnöksellä.

Jos yksi oopperan käsitteistä on aika, toinen on kuolema. *Auringon talossa* ajan ja kuoleman suhde on mielenkiintoinen. Oopperassa on paljon kuolemaa, mutta kuolema ei toimi veitsen lailla. Se ei katkaise toimintaa, eikä musiikkia. Kuolema on teoksessa läsnä niin kuin alasävelet soittaisivat kuolemaa ylempien helkkyessä elämää.

Muistan hetken, kun kuuntelin *Auringon taloa* bussissa matkalla Hankoon. Musiikki ja luonto olivat hetken yhtä. Lokakuinen luonto oli jo menettänyt kimmoisuutensa, se antautui alkavaan talveen. Kun pilvipeite rakoili ja aurinko tuli esiin, avautui musiikissakin kevyt ja valoisa jakso. Valo ja varjo. Elämä ja kuolema.

Oopperan sisarukset menettävät kaikki perheenjäsenensä, mutta säveltäjä päättää oopperan poloneesiin, joka tuo kaikki kuolleet läheiset yhteen. Oopperan loppu on kuin ehtoollisalttari, jossa elävien puolelle ei jää enää ketään.

Oopperan päätöstanssia on kiinnostava peilata teoksen alkukohtaukseen. Oopperan alussa esitellään teoksen keskeisin ja symbolisin tarpeistoesine: tsaarin antama hopeinen pääsiäismuna. Paremmassa puutteessa se käy esineestä, jolla voi yrittää tähdätä ohi

vilisevää rottaa. Pääsiäismuna on ylösnousemuksen, uuden alun symboli. Se on kuin enne tai lupaus uudesta elämästä. Vanhan elämän paino vain estää uutta elämää kuoriutumasta. Pääsiäismuna muistuttaa siitä, kuinka kaikki olisi voinut mennä toisin. Hopeisen pääsiäismunan arvoa lisää se, että isä oli saanut sen tsaarilta lahjaksi. Se on konkreettinen ja kirkas muisto pietarilaisesta elämästä.

Ajan parina esityksessä olivat verhot. Kuoleman visuaaliseksi jäljeksi valikoitui home. Elämänsä pysähtyneisyyteen pudonneilla sisarilla ei ole voimaa vastustaa vääjäämättömänä leviävää hometta, joka on tarttunut jo nojatuoleihin ja nousee mekon helmaa pitkin ylemmäs ja ylemmäs. Projisoinnin avulla maalattujen hometäplien määrää verhoissa voitiin kasvattaa esityksen aikana. Verhojen lisäksi näyttämöllä oli aiemmin mainitut roskapussikasat ja neljä nojatuolia. Tuoleista kaksi oli valkoista ja ehjää, toiset kaksi olivat revenneitä ja homeen tuhoamia. Aika näkyi tuoleissa samaan tapaan, kuin verhoissa. Oopperaan on kirjoitettu neljä roolia kahdelle sisarelle, nuoret ja vanhat naiset ovat teoksessa läsnä. Puvustuksen ja lavastuksen linja oli täysin yhtenäinen. Vanhempien naisten mekot olivat saman homeen kyllästämiä.

Home kuvaa sitä, miten jotain on jo kuollut. Juuret eivät ottaneetkaan juurtuakseen uudessa maassa. Elämä oli kuin kermanvalkoinen koristeltu kakku, joka ei säilynyt sellaisena. Se eltaantui ja homehtui ajan kuluessa.

Lavastaja Sampo Pyhälä opetti meille, että jokaisesta teoksesta voi olla hyvä etsiä jonkinlainen keskeismetafora (vaikkei se tulisi sen erityisemmin näkyväksi esityksessä). *Auringon talossa* kuolemankin ylittävä aika ja sen kerrokset tarjosivat näyttämöllisen ratkaisun. Teoksessa on vääjäämättömän vahvasti läsnä elämän kauneus. Elämä, joka kuoli juuri silloin kuin se oli puhkeamaisillaan kukkaan. Traagiset tapahtumat ja menetykset esitetään niin kauniin musiikin valossa, ettei tunnelma ole lainkaan lohduton. Musiikki antaa ennemminkin ymmärtää, että tämä matkan vaihe on synkkä ja surullinen, mutta aina ei suinkaan tule olemaan näin. Tunne vertautuu karkotetun liettualaistyttö Dalia Grinkevičiūtėn muistoihin Siperiasta;

kylmyyden, kaipuun, nälän ja kauheuden keskellä taivas oli suurenmoisen kaunis. Tämän suuren maailmankatsomuksen Rautavaara on onnistunut kirjoittamaan *Auringon taloon*.

Näyttämökuvasta tuli kaunis. Home ja roskapussit viittaavat enemmän rumuuteen kuin kauneuteen, mutta näyttämöllä rumuus oli estetisoitu. Roskapussien sävy oli sama kuin hometäplien. Lattialle levittäytyneet roskapussit voi nähdä homeen jatkeena (tai toisinpäin). Toisaalta yhteen sidotut, terttumaiset roskapussit muodostivat näyttämölle kuvaa kehystävän köynnöksen. Roskapussien sisälle ei nähty. Nekin osaltaan olivat kantamassa salaisuuksia ja menneen elämän taakkaa.

Itselleni teos oli poikkeuksellisen rakas. Se resonoi kokonaisuudessaan herkästi, ja työ oli helppoa ja virtaavaa. Ymmärrys oli intuitiivista ja työryhmän sisällä löytyi selkeä yhteisymmärrys. Tiesin, mitä olin tekemässä, olin toteuttamassa *yhteistä visiota*. Tällaisessa luottamuksessa olen vapaa toimimaan.

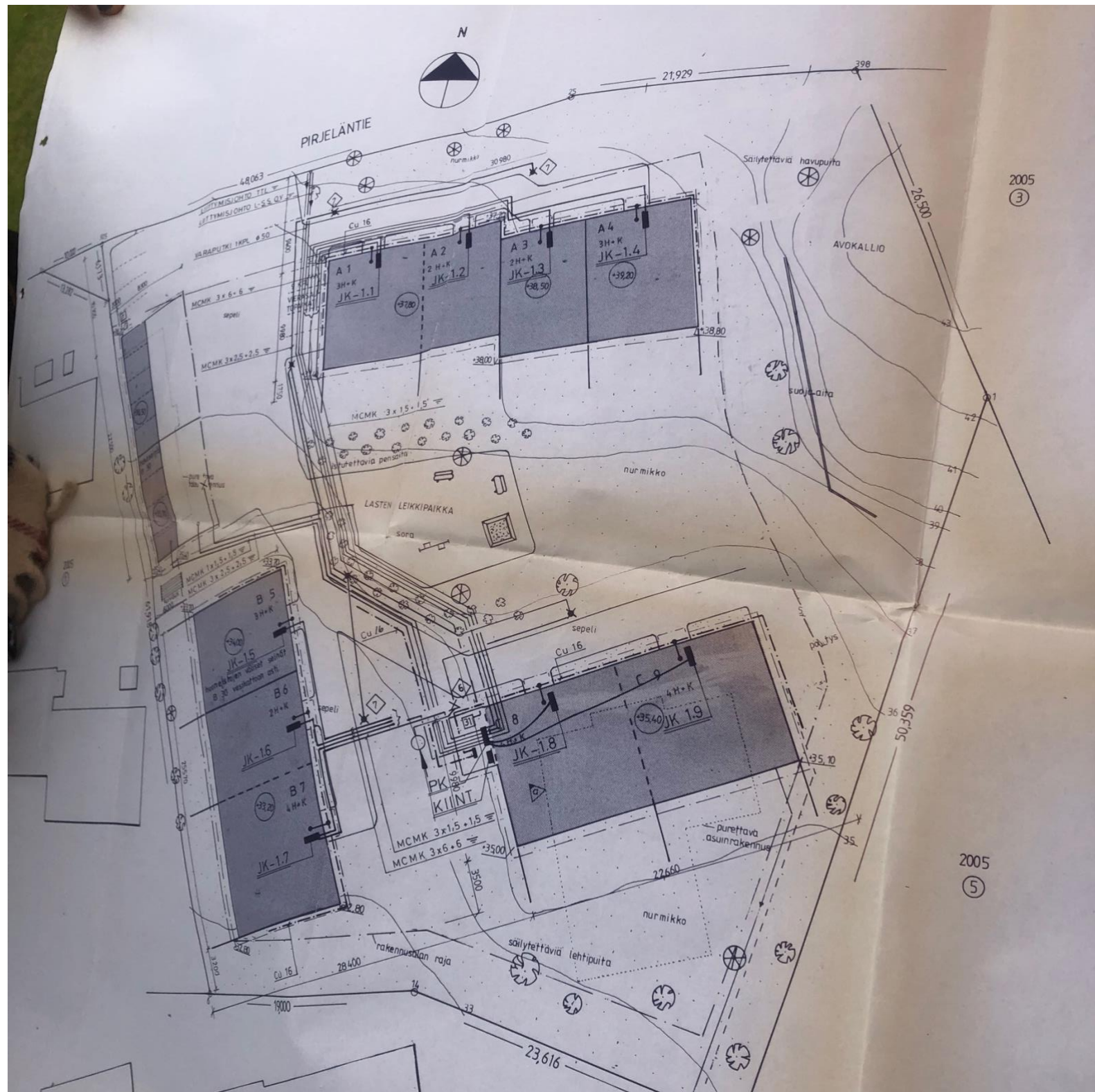
Kävelen Vilnan kaduilla. Lavastaja Jūratė Paulekaitėsta on tekeillä kirja. Lensin Vilnaan keskustelemaan kirjan tekijän kanssa. Kristian Smeds on täällä myös, yritimme muistaa vuosilukuja ja yhdessä jaettuina hetkiä. Jo toista päivää minua piinaa ajatus, että en saa kaivettua esiin muistoja Jūratėsta. Aivan kuin muisti olisi tyhjentynyt. Jūratė oli minulle rakas ystävä, enkä koskaan ehtinyt kertoa, että minusta tulee lavastaja. Toisaalta – hänen rinnallaan ajattelin, ettei minusta koskaan olisi siihen ammattiin. Jūratė oli niin lahjakas. Piirustukset ja pienoismallit hän teki niin kuin kaikki muutkin. Hän oli mukana harjoituksissa, eli mukana, innostui ja innosti. Hän oli uupumaton havainnoija. Hän teki jatkuvasti havaintoja, pieniä ja suuria. Hän näki näyttelijöiden eleiden yksityiskohdat, mutta myös koko ajan syvyydessä virtaavan filosofisemman virran. Hän teki enemmän kuin lavasti, hän loi henkeä teokseen ja työryhmään. Kalle Holmberg kirjoittaa *Mental Finland* -projektista ja sen harjoitustilasta kirjassaan: ”Aleksis Kiven kadulla sijaitsevat valtion rautateiden konepajat. Niistä yksi oli

harjoitustilamme: iso, kolkko, keskittymistä vaativa ja kylmä. Kodikasta oli ainoastaan kontissa, jota sielukas scenografi Vilnasta sisusti. Jurate Paulakaite maalasi hitaasti henkeä seiniin: uskontojen kosketusta, surrealismin manifestia.” Sielukas on sana, jota monet Jūratèsta käyttävät. Teatteri oli hänelle uskonto ja elämä. Harjoitusten ulkopuolella hän luki ja tutki, koko elämä sykki tekeillä olevalle esitykselle. Hän ei säästänyt itseään. Uteliaisuus kuljetti häntä kohti ihmisiä, näyttelyitä, hylättyjä pihvoja ja kohtaloita. Hän yhdisti havaintojaan ennakkoluulottomasti ja huumorilla, mikään ei ollut liian pyhää. Äly, mielikuvituksen rajattomuus ja metaforisuus näkyi myös hänen kielenkäytössään. Hän oli taiteilija eri ajasta, eri todellisuudesta.

Auringon talo kertoo myös sivistyksestä, kulttuurista ja käytöstavoista, jotka on unohdettu. Oopperan sisaret pitävät kiinni heille tavallisista arvoista, joita ympärillä oleva maailma ei enää arvosta. He tuhoutuvat, koska eivät kykene muuttumaan. Tai koska he eivät halua. Jūratè ei kestänyt painonsa alla, emmekä koskaan saa tietää mikä häntä painoi. Jo kymmeneen vuoteen häntä ei ole enää ollut. Liukastelen Vilnan kaduilla, ja mietin etsinkö häntä turhaan. Ehdoton hän oli. Ainostaan *oikea taide* oli sellaista, jonka puolesta elää. Mitä tahansa ei pitänyt tehdä, ainoastaan *oikeaa taidetta*, jolla on merkitystä. Määrittelemättä tarkemmin mitä *oikea taide* on, voin sanoa, että *Auringon talo* oli minulle *oikeaa taidetta*.

Esityksen tarpeistoa





2005
③

2005
⑤

Asemapiirros Littoisista. Kuvassa Solgårdenin tontille kaavoitettu rivitalo.

Auringon talo 2021
Kuvassa Anna Ginström
ja Maija Rautasuo



Eleanor ja Irene von Thiess



Lavastustyön aikajana

Ennen lavastusopintojani olin ollut mukana useissa teatteri- ja oopperaproduktioissa. Näin lavastajien luonnoksia ja pienoismallin rakentumisen vaiheita. Sain seurata, miten ideoista syntyy lopullinen näyttämökuva. Toiset lavastajista olivat läsnä harjoituksissa miltei koko ajan, toiset piipahtivat silloin tällöin. Lähimmäksi lavastajan työtä pääsin, kun työskentelin liettualaisen lavastaja Jūratė Paulekaitėn tulkkina. Se valotti enemmän lavastajan työprosessia ja siihen liittyviä kysymyksiä, ratkaisuja, taustatyötä, kokeiluja ja inspiraatiota. Silti opintoja aloittaessani pohdin, mitä lavastaminen oikeastaan on. Mistä työ alkaa? Mikä kaikki on lavastajan vastuulla?

Tämä esseeni on opinnäytteeni siitä, miten opintoni ja opintojen aikana tehdyt lavastustyöt ovat auttaneet minua vastaamaan tähän kysymykseen.

Lavastaminen. Lavastaminen on tilan luomista ja näyttämötoiminnan mahdollistamista. Lavastaminen on visuaalisen muodon etsimistä ja olosuhteiden luomista. Lavastaminen on aina prosessi. Ajattelen, että lavastaminen on sarja muljautuksia.

Teos. Uudesta lavastustyöstä kuuleminen on aina iloinen asia. Uusi teos on uusi seikkailu. Se on kuin matka, jossa voi tutustua uuteen kulttuuriin ja uusiin ihmisiin. Kutsu uuden teoksen pariin herättää paljon ja lähes aina vain positiivisia tunteita – minuun luotetaan, saan työllistyä, saan oppia lisää – mikä ilo!

Suunnitteilla oleva teos herättää aina jonkunlaisen fiiliksen ja mielikuvan. Onko teos tuttu? Olenko nähnyt sen? Tuntuuko se läheiseltä vai itselle vieraalta? Ensimmäisenä oopperanani sain tehdä Verdin *Rigoleton*. Se oli loistava teos tutustua oopperalavastamiseen. Musiikki oli tuttua ja tarina oli tuttu, mutta ajatus herätti kauhua. Miten voisin selvitä näin suuresta oopperasta? Oopperan ohjasi

Aleksanterin teatteriin Ville Saukkonen. Sen jälkeen olemme tehneet monta oopperaa yhdessä. Ohjaaja Saukkonen on tehnyt paljon työtä aloittelevien suunnittelijoiden kanssa, ja hän on ollut tärkeänä mentorina minulle. Hänen työkokemuksensa, reipasotteisuutensa, yleissivistyksensä ja positiivinen elämänasenne on vetänyt minua mukaan oopperaan ja elämään.

Toisenlainen ensivaikutelma syntyi Juhani Nuorvalan säveltämästä ja Juha Siltasen kirjoittamasta *Flash Flash* -oopperasta. Näin, että teos on melkoinen, enkä tiennyt riittääkö kompetenssini siihen millään lailla. Tartuin produktioon haasteena, vaikka en itse ollut löytänyt selkeää tarttumapintaa. Jonkunlainen teoksen kohtaamattomuus jatkui koko prosessin ajan, enkä tainnut ymmärtää tulkintaamme vielä ensi-illassakaan. Yhteistyö ryhmän kanssa voi kuitenkin kantaa pitkälle, vaikka itse olisikin epävarma.

”Nostra Tosca.” Ihanteellisesti teokseen tutustuu prosessin aikana niin, että sille löytyy juuri oikealta tuntuva muoto. Tällä hetkellä työskentelen Puccinin *Toscan* parissa. Ensimmäinen kysymys tämän hyvin tunnetun oopperan toteuttamisessa oli, miten sen voisi tehdä raikkaalla tavalla. Kanonisoituneessa oopperateoksessa on vaikeampaa päästä tuoreeseen maaperään, jossa musiikin herättämät mielikuvat olisivat vapaita ja riippumattomia. Olen nähnyt *Toscasta* kolme versiota. Metropolitan-oopperassa näin Luc Bondyn ohjaaman tulkinnan, jonka lavastus oli näistä kolmesta pelkistetyin.

Lavastuksessa oli paljon tiiltä ja paljasta tilaa, kirkko oli tehdasmaisen kolkko ja Scarpian huone muistutti odotushuonetta. Yleisvaikutelma oli tumma, jopa pimeä. Ja muihin näkemiini tulkintoihin ehdottomasti minimaalisin! *Toscan* kuulijakunta New Yorkissa oli tätä teosta ennen rakastunut hyvin perinteiseen Franco Zeffirellin ohjaamaan teokseen, eikä uudenlaista visuaalista tulkintaa otettu suopeasti vastaan. ”Se oli shokki konservatiiveille, jotka ajattelevat suurta oopperaa ja erityisesti *Toscan* kaltaisia produktioita visuaalisen kauneuden kautta. He kokivat tulleen jollain lailla loukatuiksi näyttämön ja valojen koruttomuuden takia”, kirjoitti kriitikko Ronal Blum vuonna 2017,

kun Metropolitan-ooppera lakkasi esittämästä Bondyn ohjaamaa *Toscaa*.¹ Perinteisemmän version samasta oopperasta olen nähnyt Wienin valtionoopperassa, produktio on vuodelta 1958. Sen on ohjannut Margarethe Wallman. Näyttämökuva on huolellisen perinteinen. Kiinnostavimman *Toscan* olen nähnyt Suomen Kansallisoopperassa Christof Loyn ohjaamana. Katsoin teoksen vielä useampaan kertaan tallenteena. Koin, että siitä voi oppia paljon. Esityksen visuaalisena suunnittelijana oli Christian Schmidt. Esityksessä sekoittuivat eri aikatasot, teoksen tapahtuma-ajasta, vuoden 1800 Roomasta 1900-luvun puoliväliin. Aika näkyi roolipuvuissa; toisilla oli rokokoo-asut, toisilla lähes nykyaikaiset vaatteet. Pidin ohjauksen tarkkuudesta ja jännitteestä, mutta myös näyttämön kauneudesta ja taivaallisesta selkeydestä. *Tosca* sijoittuu aikaan juuri Ranskan vallankumouksen jälkeen, ja hahmot ovatkin jakautuneet kuningasmielisiin ja tasavaltaisiin. Vahva jako vanhan maailman ja uuden maailman välillä on läsnä. Tämä ristiriita on teoksessa kiinnostava.

Toscan kehyksenä on Rooma vuonna 1900. Esitys, jossa olen mukana, sovittaa teoksen jousikvartetille ja kolmelle laulajalle. Näyttämö on pieni, se on ennemminkin juhlasalin pieni lavakoroke kuin teatterinäyttämö. Ikkunoista tulevaa luonnonvaloa tuskin voi välttää esitysajankohtana elokuussa. Ohjaajan teema teokselle on pelastautuminen, ja sen symbolina on arkkienkeli Mikael. Tämä enkelihahmo on osana esitystä, mutta hän ei laula vaan maalaa. Esiintyjiä ja lavasteita maalataan sormiväreillä.

Suunnittelutyössä oli paljon vapautta. Oikeastaan aivan liikaa. Tarvitsen rajaamista voidakseni luoda. Luonnollista rajaamista tapahtuu saatavilla olevien resurssien myötä, mutta työryhmässä tai yksin on rajattava aihetta ja teemoja, värejä ja materiaaleja. Etsin teokselle vielä tarkempaa konseptia tai keskeismetaforaa. Teos on tuttu, mutta tuttuudessaan omalla tavallaan vaativampi. Italialaiset

¹ Blum, Ronald: Met scraps Body's *Tosca*, replaces it with realistic sets. AP News. 15.2.2017, luettu 4.4.2022.

kutsuvat sitä ”meidän Toscaksi”, nostra Tosca, sillä vain italialainen toteutus on ainoa oikea...

Vanhat, moneen kertaan toteutetut klassikkoteokset kerrostuvat toistensa tulkintojen jatkumoksi. Ne toimivat kuin luonto; kerran vihreät lehdet putoavat tietyn ajan kuluttua, mutta jäävät ravitsemaan maata, josta nousee uusia, tuoreita tulkintoja.

Miksi haluamme oopperassa kerrasta toiseen katsoa samoja tarinoita, joiden juoni, vuorosanat ja kohtalo on ennalta tiedossa? Minua näissä tarinoissa kiehtoo niiden iättömyys. Ne porautuvat vertikaalisella ikuisuuden akselilla universaaleihin kysymyksiin ja jaettuun ihmisyyteen. Oopperan parissa työskentely ja esitysten katsominen on välillä kuin sielunhoitoa. Einojuhani Rautavaara koki, että taide on uskonnon kieli. Ihmisäänen herkkyyks ja musiikkiin latautunut emotio raapaisevat ikuisuuteen. Tunteen tasolla voin jakaa jotain niiden ihmisten kanssa, jotka ovat katsoneet samoja teoksia Ranskan kuninkaan hovissa tai vaikkapa Bayreuthissa. Tarinat, jotka on kirjoitettu menneinä vuosisatoina nationalismin, orientalismin ja muiden vaikutteiden alla, ovat kulkeutuneet kuin perintöarvot sukupolvelta toiselle. Kun luemme näitä tarinoita tämän päivän valossa, niistä paljastuu paljon ongelmallisia rakenteita. Käsitteet ja arvot ovat monissa oopperoissa auttamattomasti vanhentuneita. Syvempi yhteinen jaettava tuntuu kuitenkin suuremmalta ja merkityksellisemmältä kuin tarinoiden pintatasot. On kai kiistatonta, että satoja vuosia sitten kirjoitetut teokset törmäävät meidän aikaamme.

Hyvin usein suunnitteilla olevista produktioista kuulee jonkunlaisen esitiedustelun, joka ei vielä takaa, että tuotanto toteutuu. Se antaa myös itselle tunnusteluaikaa. Usein silloin varovasti pohdin suhdetta teokseen ja kuuntelen lyhyitä pätkiä teoksista. Korona-aika on myös opettanut suhtautumaan jokaiseen työhön epävarmuudella (ja erityisellä kiitollisuudella). Toisten teosten musiikki sytyttää heti. Toisia pitää kuunnella ja opiskella pidempään, jotta niistä löytää siemenen visuaaliselle tulkinnalle.

Musiikki. Uuden oopperan ensimmäinen kuuntelukerta on minulle melkein pyhäksi kutsuttava kokemus. Sitä haluaa suojella. Toisaalta on parempi, ettei siihen suhtaudu liian vakavasti vaan ennemminkin vähän välinpitämättömästi. Rentous säilyttää avoimuuden ja antaa teoksen kertoa itsestään – kai kysymyksessä on samanlainen kuuntelemisen taito kuin ihmisten välisissä suhteissakin. Koen, että tärkein oopperan lavastamista ruokkiva asia tulee kerrotuksi musiikissa. En vähättele libreton ja tekstin merkitystä tarinasta, paikasta ja henkilöistä antamassa informaatiossa. Kuitenkin emootioiden väri ja sävy, tunnelman tiheys ja väkevyys, poltto ja keveys ovat kaikki musiikissa. Siitä löytyy teoksen tunnelma, pinta ja värit.

Jatkan usein teoksen kuuntelemista luonnoksia piirtäessä ja pienoismallia rakentaessa. Musiikki on ohjaamassa, että pysyn teoksen tunnelmassa.

Oopperoiden lavastamista on vaikea kuvitella tekevänsä pelkän libreton varassa. Yhtenä esimerkkinä tästä on lavastustyöni Per-Henrik Nordgrenin oopperaan *Den svarte munken*. Säveltäjä on kirjoittanut libreton Anton Tšehovin novellista *Musta munkki*, joka on kirjailijan tuotannosta kummallisimman. Kaupunkilaismies Andrei Kovrin palaa lapsuutensa maisemiin ja rakastuu Tanjaan, jonka hän tunsi jo lapsena. Työn uuvuttama Kovrin valvoo öitä ja on herkkähermoinen. Hän kuulee maalaistytöjen laulavan legendaan mustasta munkista, joka vaeltaa maailmankaikkeudessa. Pian munkki ilmestyy Kovrinille, ja kertoo tämän olevan erityinen ja valittu. Munkki repii Kovrinin irti arkisesta elämästä, eikä avioliittokaan onnistu pitämään hänen jalkojaan maan pinnalla. Kovrin muuttuu yhä hullummaksi, ja hänen elämänsä päättyy tuhoon.

Säveltäjä Nordgren oli tunnettu sinfonioistaan, mutta oopperan *Den svarte munken* sävelkieli erottuu niistä. ”Tarinan irrealistiset tuokiot Nordgren on vieraannuttanut soitinnuksen keinoin käyttämällä cembaloa ja lyömäsoittimia. Monta kertaa toistuva balladi työstä ja salaperäisestä mustasta munkista etenee elegisin mollisävyin

kolmijakoisessa tahtilajissa”.² Juuri nämä musiikilliset vieraannutetut osiot auttoivat minua tämän teoksen kanssa. Musiikin kautta oli helpompi hyväksyä ja tavoittaa teoksen irrationaalisuus. Tarinan tasoja ja Kovrinin mieltä ei voi järjellisesti ymmärtää ja selittää, mutta musiikin kielellä siitä voi puhua. Musiikki rikkoo tason uudenlaiseen ulottuvuuteen. Se tekee avauksen toisenlaiseen tilalliseen ratkaisuun, jonka ei tarvitse olla ”järkevää”. Esityksen tapahtumapaikkana on venäläinen maatila, jonkinlainen huone tai sisätila ja puutarha. Tšehov on mestarillinen venäläisen maalaiselämän kronikoitsija, ja tämä maalaismiljöö tuntui keskeiseltä. Toimme tilaan huonekaluja, jotka ovat joskus olleet arvokkaita. Taffelipiano ja koristeelliset tuolit ovat tulleet ajan syömiksi. Niistä ei myöskään ole pidetty huolta, ne on jätetty huolta vaille rapistumaan. Talon isäntää Jegoria kiinnostaa enemmän puutarha ja juopottelu. Omenapuut kasvavat jo sisällä talossakin.

Tarinan lopussa Kovrin joutuu mielisairaalaan. Esityksessä toimme sairaalasängyn näyttämölle, venäläiseen maalaistupaan, jo hyvin varhaisessa vaiheessa ikään kuin ennakoimaan tulevaa. Toisaalta paikkojen sekoittumisen voi myös nähdä mielen maailmana. Kovrin voi sairaalassa ollessaan muistella varhaista halla-aamua, jolloin hän saapui maalle ja rakastui Tanjaan. Musta munkki vaeltelee näyttämöllä yksin ja monistuneina kangastuksina, mutta ainoastaan Kovrin saattoi nähdä hänet.

Ralf Långbacka puhui Teatterimuseossa vuonna 2004 järjestetyssä ohjaajan ja lavastajan yhteistyötä käsittelevässä luentosarjassa omasta näkemyksestään Tšehovin tekstien näyttämöllistämistä. ”Tšehovin näytelmät ovat moninaisia, siksi on turha olla moninainen muodon suhteen. Yksinkertainen on parempi, niin tapahtumat aukeavat paremmin”. *Den svarte munken* -opperassa Nordgrenin musiikki loi sillan tekstin ja tilan välille. Pidän siitä, miten musiikki oopperassa

² Lehtonen Matti: *Musta munkki tuo tiedon mutta vie järjen*. Turun sanomat 20.10.2005. Luettu 4.4.2022.

toisinaan luo ristiriidan sanotun ja sanomattoman välille, verbaalisen ja ei-verbaalisen välille.

Toisinaan musiikin intuitiivisen tulkinnan rinnalle kaipaa tukea musiikkiin paremmin perehtyneiltä ihmisiltä. Uutta teosta tehdessä tällaista tietoa saa suoraan säveltäjältä prosessin aikana. Säveltäjä osaa kertoa, mitkä teemat olivat hänelle tärkeitä ja mitä hän on musiikkiin sisällyttänyt. Säveltäjä vaikuttaa tarinan kerrontaan myös musiikin kestoilla. Jos laulettujen osuuksien välissä on instrumentaalimusiikkia, se antaa tilaa toiminnalle, tunnelmalle tai ajatuksille, joista ei kerrota tekstissä sanoin.

Vanhojen teosten musiikista kuulen mielelläni kapellimestarilta. On mielenkiintoista ja hyödyllistä kuulla, mikä missäkin teoksessa on erityistä ja huomionarvoista. Usein kapellimestarit lukevat musiikista tapahtumien kulkua, tapahtumiin tai henkilöihin liittyviä teemoja ja emootioita. Kun kapellimestari Mikko Franck johti *Auringon talo* -oopperaa, näin hänet harjoituksissa viikkoa ennen ensi-iltaa. Musiikin vaikutuksista tilallisiin ratkaisuihin ei luonnollisesti enää voitu keskustella, mutta olin lukenut aiemmin Franckin ja säveltäjä Rautavaaran läheisestä ystävytydestä ja Franckin ajatuksista Rautavaaran musiikista. Musiikilliset keskustelut Mikko Franckin kanssa esitysten ympärillä olivat hedelmällisiä, ja todistavat, että yhteistyö kapellimestarin kanssa on järkevää – mieluiten tietenkin yhdessä ohjaajan ja muiden suunnittelijoiden kanssa.

Aika ja kulttuuri. Usein oopperan tapahtumat sijoittuvat historialliseen kontekstiin. Tarinoiden hahmoilla, tapahtumilla tai tapahtumapaikoilla voi olla viitteitä historiaan. Teoksen tapahtumaaika, sen historiallinen ja kulttuurihistoriallinen konteksti on usein perattava auki. Kenestä tarina kertoo ja mihin kulttuuriin se sijoittuu?

Historiallisia kerroksia voi oopperoissa olla paljonkin. Työskentelen Händelin oopperan *Xerxes* parissa. Sen nimihenkilönä on persialainen kuningas, joka hallitsi noin viisi sataa vuotta ennen ajanlaskun alkua. Oopperan ensiesitys oli Lontoossa vuonna 1738, ja sen sävelkieli ja aikalaistausta on barokkinen. Uskon, että vaikka

teoksesta tekisi millaisen tulkinnan tahansa, ei näitä kahta aikatasoa ja kulttuuria voi jättää tutkimatta. Luin Xerxes-kuninkaasta ja tutkin kuvia muinaisesta Persepoliksesta, luin Kuninkaiden kirjaa ja katsoin dokumentteja Persiasta ja sen islamistilaistumisen tuomasta muutoksesta kohti nykyistä Irania. Tämä työsarka on minusta välttämätön voidakseni sen läpikäytyäni vapautua siitä.

Pidän tästä työvaiheesta. Piirsin muistiin persialaisen ja uudemman iranilaisen arkkitehtuurin muotoja ja kaaria sekä pukujen yksityiskohtia, moni näistä asioista on säilynyt lopullisiin suunnitelmiinkin. Erityisenä innoittajana pukusuunnittelussa on ollut Iranin entinen shaahitar, Farah Pavlavi.

Anna Kontekin assistenttina Kansallisoopperassa opin, että etenkin pukuja suunnitellessa on syytä tutkia tarkasti epookin malleja, leikkauksia ja materiaaleja. Niitä ei kuitenkaan tarvitse orjallisesti toteuttaa, vaan tutkimustyön jälkeen ne voi siirtää sivuun ja alkaa piirtää omia versioita.

Liettuassa opiskellessani ohjaaja Gytis Padegimas opetti meille näyttämötaiteen opiskelijoille, että avain onnistuneeseen ammattitaitoon on uteliaisuus ja aktiivisuus. Hän kannusti meitä lukemaan ja katsomaan paljon esityksiä. Mieleen jäi, miten hän kehotti meitä vieraisissa kaupungeissa kuitenkin ensisijaisesti menemään museoon tai näyttelyihin, toissijaisesti esityksiin.

Libretto. Musiikki ja kieli voivat puhua samasta asiasta hyvin erilaisilla tavoilla. Sveitsiläinen lavastustaiteen uudistaja Adolphe Appia (1862-1928) kirjoitti esseessään, että musiikki ei ilmaise ympärillämme olevaa maailmaa. Musiikki ei esimerkiksi kykene ilmaisemaan Parthenonia, mutta se kykenee ilmaisemaan sen idean. Tähän mikään muu taiteenlaji ei pysty. Runoilija puolestaan voi kuvailla sanoin sen kauneutta ja saada meidät ymmärtämään, miltä temppele näyttää.

Libretton lukeminen on tarinan ja sen olosuhteiden esiin tuomista. Lavastamisesta kirjoittanut Pamela Howard kuvailee tekstin lukemista salapoliisityöksi, jossa etsitään johtolankoja, jotka löydettyä voidaan

ratkaista näytelmän mysteeri. Hän neuvoo lukemaan tekstiä moneen kertaan, eri suunnista. Tekstistä on löydettävä maantieteelliset viitteet sekä hahmot ja tarina. Howard kannustaa kuuntelemaan tekstissä myös sanojen sointia ja tekstin musikaalisuutta.

Oma heikkouteni on tekstin suurpiirteinen lukeminen.

Perusteellisempi purku voisi olla tarpeen. Joskus libreton lukeminen voi olla tietoisesti huolimaton – kaikkiin tekstissä mainittuihin yksityiskohtiin ei auta tarttua! Tekstissä voidaan laulaa tuulesta purjeissa, vaikka näkisimme kaiken tapahtuvan sukellusveneessä.

Oopperoiden näyttämöllinen toteutus ei aina vastaa suoraan libreton aikaa ja paikkaa. Tauno Pylkkäsen ooppera *Mare ja hänen poikansa* sijoittuu keskiaikaiselle Liivinmaalle, mutta ohjaaja Ville Saukkosen kanssa tekemäni esitys muutettiin neuvostomiehityksen aikaan. Tekstin ja toiminnan tai tapahtumapaikan välille jäi ristiriitoja, jotka pyrittiin selittämään metaforisesti.

Oopperoissa tekstit joustavat palvelemaan kokonaisratkaisua.

Benjamin Brittenin ooppera *Billy Budd* sijoittuu aikaan ennen Ranskan vallankumousta, mutta Suomen Kansallisoopperassa esitettävä norjalainen ja puolalainen yhteistuotanto tuo tarinan toisen maailmansodan aikaan.

Ideasta muodoksi. Tässä työvaiheessa kääritään hihat ja tehdään pöydälle tilaa. Koen tärkeäksi, että olen tutustunut teokseen edes pintapuolisesti ennen kuin alan käsitellä sitä ohjaajan kanssa. Palan halusta kuulla, millainen ohjaajan tulkinta teoksesta on (ja mitä muut suunnittelijat siitä ajattelevat), mutta tarvitsen oman tutustumisajan ja tuntuman teokseen. Haluan, että minulla on jonkinlainen oma suhde siihen, ennen kuin olen valmis kuulemaan muiden ajatuksia.

Löysin muistiinpanojani vuonna 2004 Teatterimuseossa pidetyltä teatteritieteen laitoksen järjestämältä ohjaajan ja lavastajan yhteistyö -kurssilta. Ohjaaja Kaisa Korhonen puhui ohjaajan ja lavastajan yhteistyöstä vapaana ja päämäärättömänä vuorovaikutuksena, johon kuuluu pohdiskelua, kuvia, oheismateriaalia, taustatietoa ja erilaisia virikkeitä. Keskustelu käydään muutenkin kuin sanoin ja kaikki

mahdolliset asiat voi nostaa ilmaan. Mitä kauemmin tähän on aikaa, sitä parempi. Korhonen korosti kuitenkin aikataulutietoisuuden merkitystä. Ohjaajan ja lavastajan välisessä työskentelyssä teoksen maailmasta tulee yhteistä. Jollain tavalla aletaan elää yhdessä, vaikei toista edes näkisikään. Silloin aletaan elää yhdessä alitajunnassa. Varhaisemmista teatteritieteen opintojeni muistiinpanoista löysin lainauksen lavastaja Caspar Neheriltä (1897-1962): ”Yhteinen muotokieli syntyy, kun ohjaaja ja lavastaja vaihtavat silmiään”.

Samalla kurssilla ohjaaja Jotarkka Pennanen vertasi ohjaajan ja lavastajan yhteistyötä kuvanveistäjän työksi. Mielikuvasta lähtevä idea alkaa muuttua muodoksi. Kysymys on konkreettisuudesta: mistä materiaalista ja miten? Pennanen mukaan ohjaajan ja lavastajan on löydettävä yhteinen kieli, jonkinlainen sielujen kemia. Ohjaajan tehtävänä ei ole yrittää selittää konkreettista ratkaisua lavastajalle. Molempien on hyväksyttävä jutulle alistuneisuus sekä muutos, ja oltava valmiita muuttamaan.

Usein idea todella alkaa muokkautua muodoksi kuin kivenlohkare kuvanveistäjän käsissä. Alussa muoto hahmottuu ”sinne päin”, mutta kerta kerran jälkeen, palaveri toisensa jälkeen kuva tarkentuu, yksityiskohdat piirtyvät esiin ja tulkinta näyttää oman tyyliinsä. Yhdessä ohjaajan kanssa määrittelemme teoksen maailman ja liikkumavarat. Päätämme väreistä ja ajamme takaa esityksen tunnelmaa. Korhonen lisäsi, että kokonaisratkaisu ei ole ”paikka” vaan henkilöiden maailma ja esityksen todellisuus. Koen itse tärkeäksi Korhosen mainitseman aikataulutietoisuuden. On tärkeää nähdä jonkunlainen aikajana, se saa myös tekemään päätöksiä. Inhoan vellomista. Pidän siitä, jos palaverista lähtiessäni jotain on sovittu ja jotain on jäänyt auki. Kun jokin asia kiinnitetään, sen varaan voi alkaa rakentaa. Avoimiin kysymyksiin löydetään vastauksia silloin, kun jotain suunnitelmissa on ankkuroitu. Pidän tärkeänä myös sitä, että ehdin sitoutua ratkaisuihin ja tulla tutuiksi niiden kanssa. En pelkää liian aikaisin lukittuja ratkaisuja. Ne tuovat rauhaa, selkeyttävät ja antavat mahdollisuuden syventää asioita. Enemmän pelkään viime tipassa ja kiireessä tehtyjä ratkaisuja.

Edellä mainitulla kurssilla ohjaaja Kalle Holmberg puhui teatterintekemisestä aina prosessina. Sitähän se onkin. Se on matka, lisäsi Holmberg. Jos lavastus on liian sidottu tai liian tiivis, ohjaajakin on sidottu. Eikä malli tai teoksen maailma saisi olla valmis, ennen kuin ohjaaja on valmis. Uskon, että Holmberg puhui jaetusta prosessista ja samantahtisuudesta. Muistan itsekin, miltä tuntuu, jos ohjaajalla on ollut enemmän aikaa prosessoida teosta, enkä ole ehtinyt ajatteluun mukaan. Silloin helposti joko lähtee mukaan ohjaajan syöttämiin ideoihin niitä pureskelematta tai vastustaa niitä yksinkertaisesti vain siksi, ettei ole itse ehtinyt luoda omaa näkemystä tai omia mielikuvia.

Lavastaja on ohjaajalle se, joka pelastaa hänet yksinäisyydestä, totesi ohjaaja Ralf Långbacka edelleen samalla ohjaajan ja lavastajan yhteistyötä käsittelevällä kurssilla. Ohjaajan valmisteleva työ on yksinäistä, päätöksenteko on yksinäistä ja vastuu on yksinäistä. Lavastaja voi parhaimmillaan olla se, jonka kanssa asioita voi jakaa. Esiityksen pesämuna on tämä ohjaajan ja lavastajan yhteistyö, sanoo Långbacka. Pahimpia paikkoja Långbackalle on lavastajan kanssa työskennellessään ollut se, kun lavastaja toimii kysymättä tai se, kun lavastaja tekee juuri mitä ohjaaja haluaa.

Pidän ohjaajan kanssa suunnittelusta, se on usein leikkimistä. Teemme fragmentaarisia osia pienoismallista, tilan kautta voi alkaa hahmottamaan liikettä. Kun yhteinen alitajunta syttyy, teos alkaa itse syöttää ideoita. Näin kävi esimerkiksi, kun ohjaaja Ville Saukkosen kanssa teimme Pasi Lyytikäisen säveltämää oopperaa *Eva Braun*. Sen kerran, kun piirsimme paperille Evan keittiön, jossa hän valmisti koirista makkaraa, lavastus alkoi kutoutua kuin varkain. Tämän teoksen suunnitteluvaiheessa poikkeuksellisen merkityksellisessä roolissa oli Maritza Núñezin kirjoittama libretto. Teos avautui, kun todella uskalsimme nähdä, mitä tekstiin oli kirjoitettu! Tarina kertoo Eva Braunin vaihtoehtoisesta kohtalosta, jossa hän ei olisikaan kuollut bunkkeriin Hitlerin kanssa vaan paennut monien natsien tapaan Etelä-Amerikkaan. Siellä viidakossa hän jauhaa Hitlerin kovasti rakastamista koirista makkaraa, tupakoi ja juo miehensä kiusaksi ja

käy läpi katkeraa kohtalooan – hänestähan olisi voinut tulla näyttelijätär. Tarina tuntui aluksi niin hullulta, etten uskonut lukemaani. Libreton absurdus ja Lyytikäisen musiikin vallattomuus vapautti myös ohjauksellisen ja visuaalisen tason, ja koko esitys päättyi kahdeksan metriä leveään makkaraesirippuun. Tämän esityksen lavastusta työstin hyvin eri tavalla kuin monessa muussa produktiossa. Katsoin Eva Braunin filmitallenteita ja luin hänestä kertovia kirjoja lähinnä pukusuunnittelua ja henkilön rakentamista varten. Lavastus syntyi aivan muualla kuin kirjastoissa. Kiersin kierrätyskeskuksia ja tutkin koiratarhoja. Keräsin käsiini kaiken ruosteisen ja karun. Eva Braunin maailma oli säälimätön ja julma. Ostin valtavasti vanhoja koiranruokakuppeja ja talutushihnoja. Nämä hihna- ja astiakasat symboloivat minulle sitä esineistöä, mitä ihmisistä jäi jälkeen keskitysleireiltä. Tässä teoksessa oli pakko jalkautua ja kiertää käytettyjen tavaroiden keitaita. Lavastus syntyi siellä. Sain ideoita sen perusteella, mitä löysin ja näin. Se oli oikein mukavaa työtä.

Lavastajan työssä rakastan sen vaihtelevuutta. En koe lavastajan työtä yksinäiseksi, jos dialogi ohjaajan kanssa on avointa. Työ on parhaimmillaan moninaista ja rikasta, jos yksin tehtävän suunnittelu- ja valmistelutyön vastapainona on hedelmällisiä keskusteluja palaverissa. Pahinta on, jos ohjaaja jättää yksin ratkaisujen kanssa. Minulle tärkeää on, että ohjaajan (ja muiden suunnittelijoiden) kanssa löydetään jonkinlaiset palikat, joilla leikki saadaan aikaan. Tällä yhteisellä energialla olen motivoitunut piirtämään luonnoksia ja rakentamaan pienoismallia pitkään. Rauhallinen työskentely yksin usein taas antaa minulle ideoita ja ajatuksia, miten elementtejä voi kehittää, parantaa tai muuttaa. Minulle toimiva dynamiikka syntyy itsenäisen työn ja työryhmän kanssa käytyjen keskustelujen ja leikkien kautta.

Palaan vielä vanhoihin luentomuistiinpanoihini. Lavastaja Reija Hirvikoski puhui siitä, mitä lavastaja ja ohjaaja odottavat toisiltaan. Lavastajan hyviin puoliin kuuluu, että hän kyseenalaistaa. Miksi, miksi ja miksi? Ohjaaja ei kaipaa selkään taputtelua, vaikka tukea

tarvitseekin. Kehittävämpää kuitenkin on, jos joku kysyy ja testaa ja vaatii ankaruutta ajattelulta. Lavastajan pitää väittää vastaan. Hirvikosken mukaan lavastaja odottaa, että ohjaaja ei ole despootti, ei polje alleen, on sinut itsensä kanssa, luottaa itseensä ja työtovereihinsa, luo hyvän ilmapiirin, on rohkea, innostuu, luo synteesin, pitää ihmisistä, ymmärtää roolityötä ja kykenee avaruudelliseen ajatteluun. Mitä ohjaaja sitten odottaa lavastajalta? Toive on, että lavastaja kuuntelee, on kärsivällinen, viitsii olla paikalla harjoituksissa, joustaa, sanoo oman mielipiteensä mutta keskustelee, ei tyrnäytä muiden ideoita, on tarpeeksi hullu tai ainakin avoin, lukee näytelmän ensimmäiseen tapaamiseen mennessä, muokkaa ja muljauttaa. Lavastajan pitää ymmärtää, ettei hän ole tekemässä omaa näyttelyään eikä toteuttamassa ohjaajan visiota, vaan yhteistä produktiota, jossa kaikkien panos on tärkeä, Hirvikoski lisäsi.

Ohjaajan kanssa yhteistyössä syntyneet haaveet ja tarpeet kohtaavat sitten näyttämön ja tuotannon realiteetit. Miten suunnitelmat saadaan toteutettua? Vai saadaanko? Kun näyttämö on tuttu, se kulkee mukana jo alusta asti. Jokainen uusi näyttämö vaatii aikaa siihen tutustumiseen.

Lavastuksessa voi erotella erilaisia lajityyppejä. Yksi tapa lavastaa esitys on käyttää elementtejä, joita on helppo liikuttaa ja käännellä. Näistä palikoista voi sitten luoda erilaisia kompositioita. Lappeenranta-saliin suunnittelemassamme Benjamin Brittenin oopperassa *The Turn of the Screw* käytämme kolmea suurta seinäristikkoa. Yhteisen, ohjaajan kanssa käytävän leikin kautta rajaamme ja avaamme tilaa, sekä etsimme muotoa esityksen tapahtumapaikoille. Tällaisessa lavastusratkaisussa tila ja toiminta ovat täysin sidoksissa toisiinsa. Tila ei ole staattinen, vaan se on jatkuvassa näyttämötoiminnan aiheuttamassa muutoksessa.

Tarpeisto. Näen tarpeiston osana lavastusta ja minulle on tärkeää, miltä se näyttää. Kansallisoopperassa opin Anna Kontekilta, että lavastajan tehtävänä on ohjata jopa sitä, miten esiintyjät käyttävät

tarpeistoa. Tarpeiston käyttö ja sen sijoittelu kuvaan on myös visuaalinen asia.

Teoksen kuljetusta suunnitellessa tarkentuu, minkälaista tarpeistoa esiintyjät tarvitsevat. Pidän työtavasta, jossa koko teos käydään huolellisesti läpi pienoismallin ja musiikin kanssa. Arvostan sitä, jos tarpeistolista muodostuu ennakkosuunnitteluvaiheessa ja pyrin siihen, että kaikki tarpeisto on olemassa harjoitusten alkaessa.

Käytän joskus kohtuuttoman paljon aikaa tarpeiston yksityiskohtiin (produktioissa, joissa tarpeisto on minun vastuullani). Perustelen joskus itselleni, että jos lavastus on minun työni, tarpeiston valmistus on harrastukseni ja siihen saan käyttää aikaa työtunteja laskematta... Lavasteita en rakenna itse, mutta tarpeiston valmistuksessa olen mielelläni mukana. Vaarana joskus on, että jään kiinni tarpeiston yksityiskohtiin silloin, kun pitäisi keskittyä kokonaisuuteen ja suuriin linjoihin.

Oopperaproduktioissa tarpeistolla on se erityisyys, että se ei saa pitää häiritsevää ääntä. *Rigoletossa* paperipussi kahisi liikaa, ja löysin sille vaihtoehdon nahkapaperista.

Materiaalit. Tekniset piirustukset. Kun suunnittelutyö on edennyt siihen, että päätöksiä voidaan lukita, alan tehdä tarkempia piirustuksia ja etsiä sopivia materiaaleja.

Varhainen kontakti lavasterakentajaan säästää aikaa ja turhaa pätkäilyä. Paljon puusta ja metallista rakentaneet ammattilaiset osaavat ehdottaa järkeviä ratkaisuja rakenteisiin ja toteutustapaan. Usein heillä on myös laaja materiaalituntemus. Olen oppinut, että jo varhaisessa vaiheessa olevista suunnitelmista on hyvä keskustella yhdessä. Yksin ei tarvitse osata kaikkea!

Keskeneräisiä piirustuksia ei kuitenkaan koskaan kannata jakaa. Usein niitä täydentävät liitteet tai selittävät sähköpostit hukkuvat matkalla. Parasta on, jos työohjeet ja -piirustukset voi antaa kerralla, yhtenä pakettina ja selkeästi. Kaikki, mitä teknisiin piirustuksiin on merkitty, luetaan totena.

Harjoitukset. Harjoitusten alkaessa teoria muuttuu käytännöksi; pienoismalli tilaksi ja piirustukset eläviksi. Harjoitusten alkaessa oma työni jollain lailla kevenee. Suunnitelmia ei enää tarvitse kannatella, kun työryhmä ottaa teoksen kantaakseen.

Lavastajana valvon harjoituksissa tilan rajoja. Pidän mielessä näyttämön realiteetit ja mittasuhteet, ja teen joskus teippimerkkejä tilan rajaamiseksi.

Usein harjoitusten alkaminen on itselleni raja, johon mennessä oman työni on tultava valmiiksi. Ei täysin, mutta pääpiirteittäin. Mitä valmiimpi olen omien töideni kanssa harjoitusten alkaessa, sitä vapautuneempi voin olla. Vapaus tuo rentoutta, joka taas saa minut luovemmaksi ja leikkisämmäksi. Pahinta on, jos en ole valmis ja joudun juoksemaan hankkimassa asioita. Toivon, että tässä työvaiheessa ehtisin istua alas ja kuunnella musiikin ja tilan suhdetta. Haluan myös nähdä, mitä näyttämöllä syntyy. Tämä on näyttämöllisen toiminnan luomisvaihe, ainutlaatuinen ja mielenkiintoinen.

Oma toiveeni on, että saisin tehdä työtäni pitkäjänteisesti samassa teatterissa. Haluaisin juurtua ja sitoutua. Lavastajan työni on pitkä tie. Erilliset produktiot ovat osa sitä kuin helmet helminauhassa. Se mitä opin työstäni tänään, voi näkyä tulevissa töissä vuosien päästä.

Näyttämö. Enemmän kuin ensi-iltaa rakastan sitä hetkeä, kun orkesteri tulee ensimmäisen kerran harjoituksiin. Irrallaan työstetyt osa-alueet ovat vihdoin yhdessä, ja koko koneisto käynnistyy. Se hetki tuntuu suurelta, niin kun saisin nähdä kellon koneiston sisäpuolelta tai valtavan tehtaan, joka on pauhaavassa liikkeessä. Kapellimestari pumppaa verta sydämen lailla, ja tunnen olevani osa verenkiertoa.

Näyttämön rakennuspäivät ovat lavastuksen kannalta jännittävimpiä ja tärkeimpiä. Kun ripustukset nousevat ja lavasteet loksahtavat paikoilleen, haistan jo lapsuudesta tutun teatterin tuoksun ja aistin sen taian.

Arvostan näyttämön teknistä henkilökuntaa valtavasti, ja pyrin osoittamaan kunnioitukseni hoitamalla omat asiat valmiiksi.

Rakennusvaiheessa ei ole aikaa pohtia tai innovoida, silloin tehdään valmista. Kaikkien palasten pitää olla valmiina. Yllätyksiä tulee aina.

Uskon, että minulla on opittavaa selkeydessä ja jämäptiyydessä. Asioiden ohjeistamisessa ja jakamisessa on tärkeä olla yksiselitteinen ja selkeä. Usein ajattelen, että mestarilliset ideat syntyvä hitaasti (ja varmasti kypsytely usein auttaakin), mutta usein kuitenkin palaan ensimmäiseen ideaan. Silloin olisin säästänyt energiaa ja aikaa, jos olisin hoitanut asioita ”alta pois” viivyttelämättä. *Xerxes*-oopperaan tarvitaan pienoismallisilta. Historiallisten lähteiden mukaan Xerxes rakennutti sillan yrittäessään valloittaa Kreikan. Silta ei kestänyt, ja hän ruoski vihoissaan merta. Hän rakennutti uuden sillan, jossa veneet toimivat ponttoneina, ja sotilaat kulkivat niiden yli. Tämän sillan suunnittelua olen viivyttänyt kuukausikaupalla, enkä vieläkään ole keksinyt mitään nerokasta ideaa. Haluaisin, että silta on symbolinen ja oivaltava, mutta tekemättä se on edelleen. Ehkä joskus riittävän hyvä idea riittää.

Pidän siitä, kun lavastus ei ole enää minun. Kasvan mielelläni siitä ulos ja päästän irti. Iloitsen siitä, kun näyttämön työntekijät ottavat lavastuksen hoitaakseen. Silloin mielelläni siirryn sivuun.

Tuotantopalaverit. Hyvin johdetut tuotantopalaverit ovat onnistuneen tuotannon selkäranka. Selkeästi jaetut suunnitelmat ja yhdessä sovittu aikataulu antaa työlle rauhaa. Tuotantopalaveri muistuttaa myös siitä, ettei työtä tarvitse tehdä yksin. Usein kollegoilta saa konkreettisia neuvoja, mutta ainakin tukea. Arvostan hyvin valmisteltuja puheenvuoroja ja esittelyitä.

Itseluottamus. Koko esityksen suunnittelun elinkaaren aikana on tärkeää luottaa itseensä. On luotettava omiin ideoihin ja uskallettava jakaa niitä. On myös uskallettava laittaa rajoja ja sanoa, mikä on liikaa. Lavastaja Markku Pätilältä sain paljon rohkeutta. Haminassa tv-sarjaa kuvatessamme hän vei lavastustiiminsä Virolahdella olevalle vanhalle louhokselle. Louhos oli täytynyt vedestä ja siellä käytiin

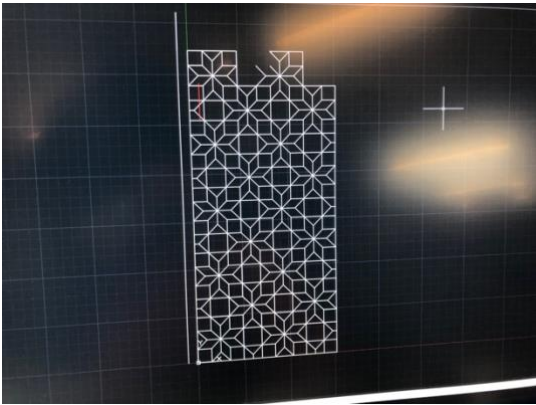
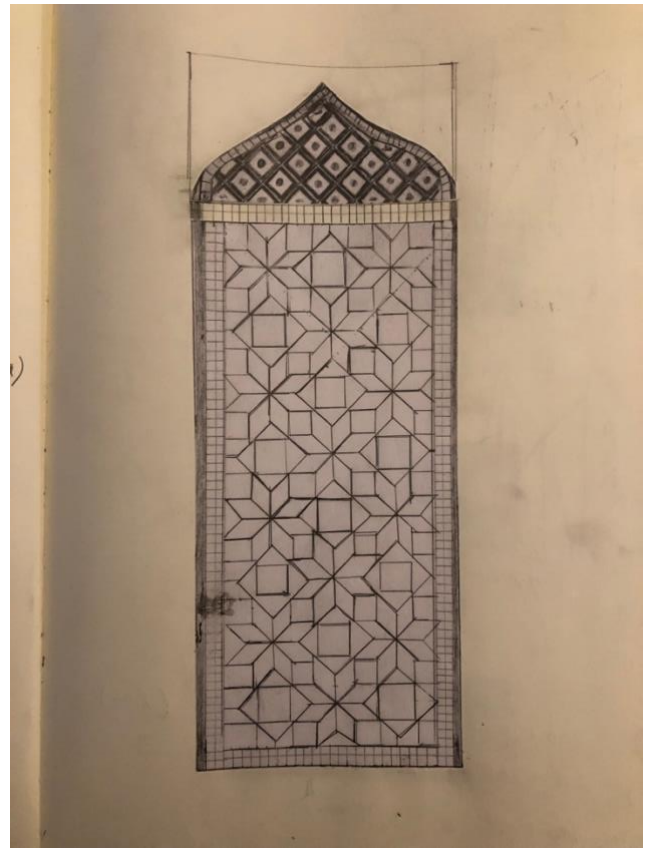
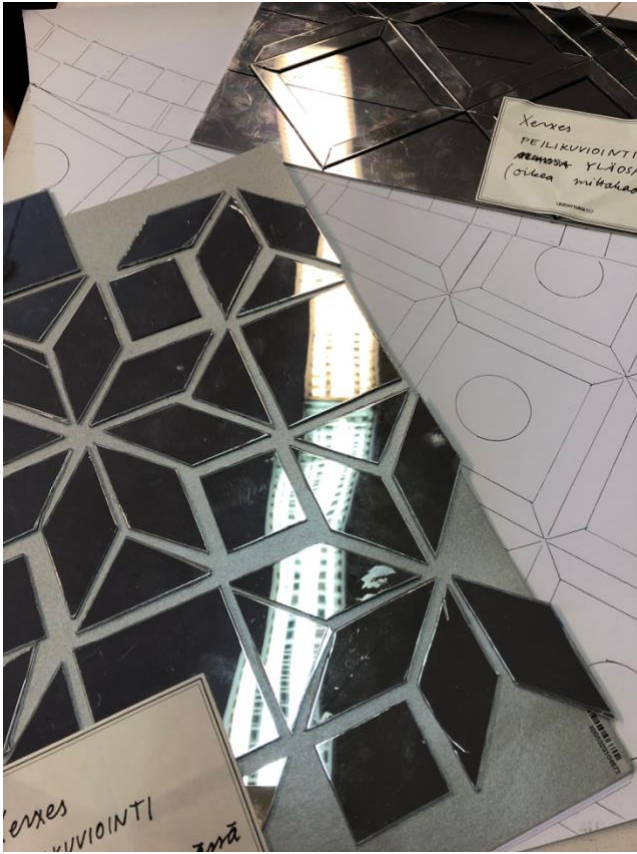
uimassa. Pätilä sai minut hyppäämään kuudesta metristä veteen – se oli työhön liittyvä kaste, hän sanoi. Hypystä ja luottamuksesta syntyi jotain suurempaa ja symbolisempaa. Se sai minut ajattelemaan, miten tärkeää on luottaa itseensä ja uskaltaa. Pätilällä on taito hahmottaa ja kantaa suuria kokonaisuuksia rauhassa. Hän osaa rytmittää työn ja tauon, sekä vaatia riittävästi resursseja. Intuitiivisesti hän tuntee seuraavan oikeaa suuntaa, ja luottaa riittävän hyvään. Häneltä sain rajatonta tukea ja kannustusta, hän opetti minua olemaan ylpeä omasta työstä.



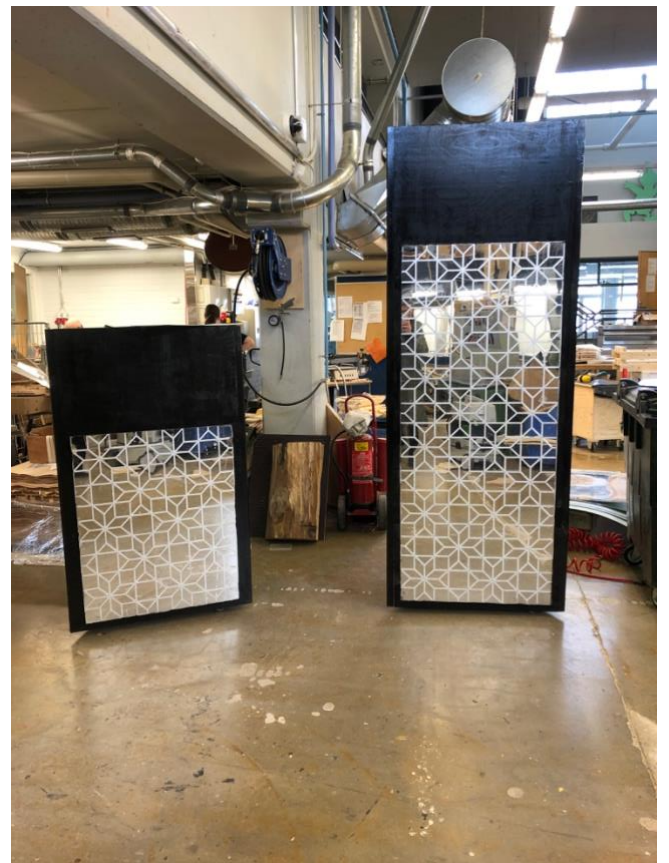
Auringon talo – pienoismallista näyttämökuvaan



Den Svarte munken – lavastuksen vaiheita

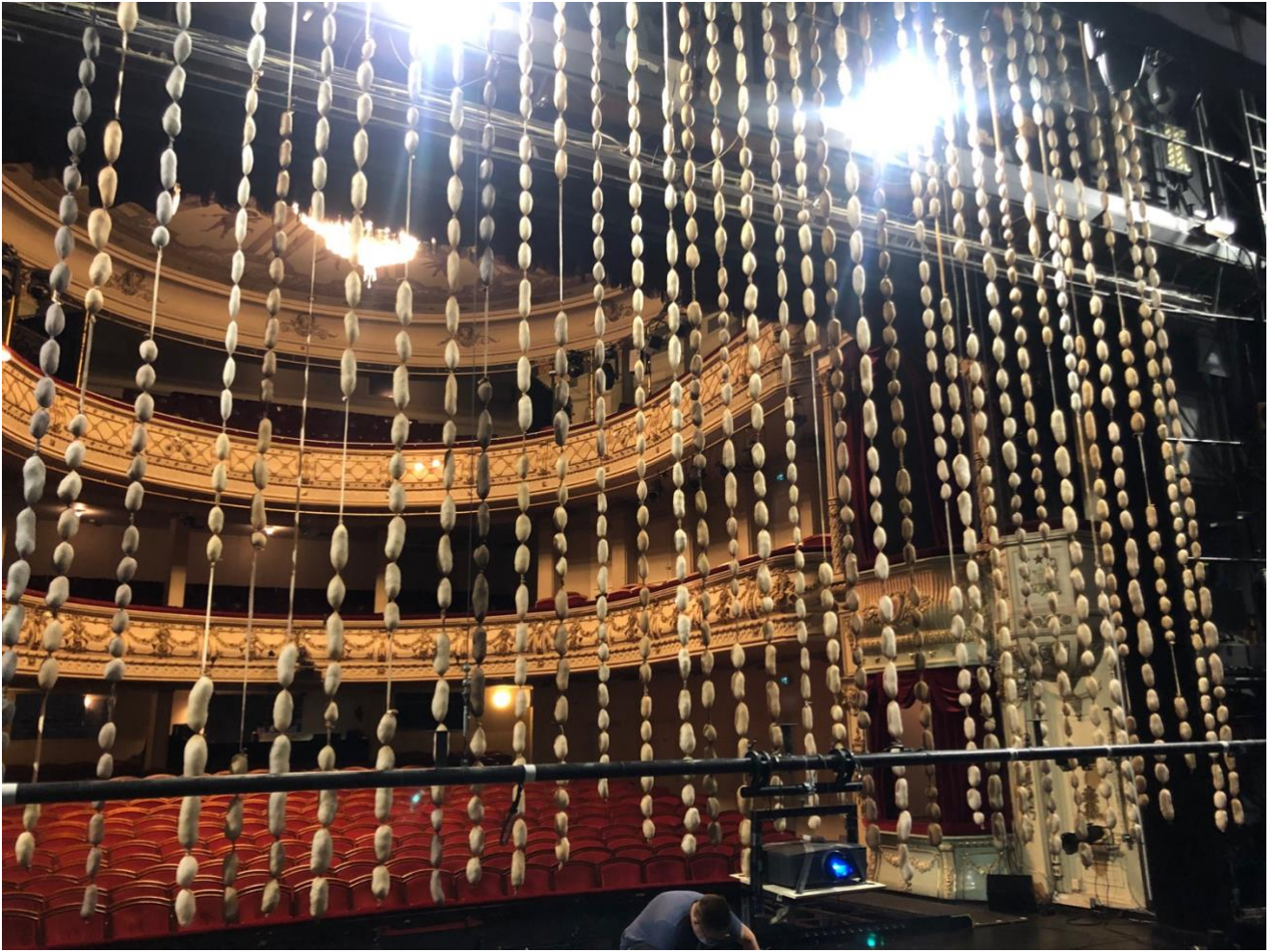


Xerxes-oopperan lavastuselementtien vaiheita





Ikkuna oopperaan *Eva Braun*



Makkaraverho oopperaan *Eva Braun*



*Mare ja hänen
poikansa
yksi
näyttämökuvaa ja
tarpeistoa*



LÄHTEET; KIRJALLISET

Appia, Adolphe. 1989. *Essays, scenarios, and designs*, translated by Walther R. Volbach. UMI Research Press.

Grinkevičiūtė, Dalia. 2016. *Dalian kirja*. Suom. Reeta Tuoresmäki. Absurdia.

Holmber, Kalle. 2010. *Viimeinen erä. Kirjoituksia teatterista ja elämästä*. Siltala.

V. Maur, Karin. 1999. *The Sound of Painting*. Prestel.

McKinney, Joslin & Palmer, Scott. 2017. *Scenography Expanded: An introduction to Contemporary Design*. Bloomsbury Methuen Drama.

Rautavaara, Einojuhani. 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. WSOY.

Šiškin, Mihail. 2016. *Kaunokirjoituksia*. Suom. Vappu Orlov. WSOY.

Tiikkaja, Samuli. 2014. *Tulisaarna: Einojuhani Rautavaaran elämä ja teokset*. Teos.

Torvinen, Juha & Padilla, Afonso. 2005. *Musiikin filosofia ja estetiikka: Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Yliopistopaino.

Tšehov, Anton. 1963. *Valitut novellit II*. suom. Juhani Konkka. WSOY.

Viita, Lauri. 1981. *Moreeni*. WSOY.

Länsiö, Jaani. *Kotisivut*. <https://jaanilansio.fi/?s=Myyty+morsian>. Haettu 5.4.2022.

OMAT OPINTOMUISTIINPANOT:

Klaipėdan yliopisto, taiteen tiedekunta 2001-2002

Helsingin yliopisto, teatteritiede, 2003-2007

MUSIIKKI

Vähi, Peeter. 1997. *Pastoral of Computerized World*, The Baltic Trio, Finlandia Records (0630-18435-2).

KUVATAIDE

Jūros sonata. 1908. Mikalojus Konstaninas Čiurlionis. Tempera. M.K. Čiurlionisin taidemuseo, Kaunas.

ESITYKSET

Billy Budd. Norjan kansallisooppera ja Puolan kansallisooppera. 2019. Ohjaus Annilese Miskimmon, lavastus ja puvut Annemarie Woods.

La Bohème. Suomen Kansallisooppera. 2014. Ohjaus Katariina Lahti, lavastus Mark Väisänen, pukusuunnittelu Anna Sinkkonen.

Tosca. Metropolitan ooppera. 2009. Ohjaus Luc Bondy, lavastus Richard Peduzzi.

Tosca. Wienin Staatsoper. 2020. (Ensi-ilta 1958). Ohjaus Margarethe Wallman, lavastus ja puvut Nicola Benois.

Tosca. Suomen Kansallisooppera ja baletti. 2019. Ohjaus Christof Loy, lavastus ja puvut Christian Schmidt.

KONSERTIT

RSO, **Paavo Heininen:** *7. sinfonia*, 26.11.2021 Musiikkitalo

OMAT LAVASTUSTYÖT, JOIHIN ESSEISSÄ VIITATAAN

Karhu, Helsingin kellariteatteri, 2007

Rigoletto, Opera Box, 2018

Flash Flash, Espoon kaupunginteatteri / Musica Nova, 2019

Mare ja hänen poikansa, Helsingin oopperayhdistys 2020

Anne Frank & Eva Braun, Suomalainen kamariooppera + Greta tuotanto, 2021

Auringon talo, Metropolian ammattikorkeakoulu, 2021

Den svarte munken, Säveltaiteen tukiyhdistys Fortis ry., 2021

Xerxes, Jyväskylän ammattikorkeakoulu, 2022

Mies joka kuoli, TV-sarja, kuvausrekvisitööri, Reel Media Oy, 2021

VALOKUVAT:

kansilehti: Markku Pihlaja, Reeta Tuoresmäki

s. 7: Ville Hyvönen

s. 15: Markku Pihlaja

s. 23: Reeta Tuoresmäki

s. 24: Reeta Tuoresmäki

s. 25: Reeta Tuoresmäki, Turun museokeskus

s. 43: Reeta Tuoresmäki

s. 44: Reeta Tuoresmäki

s. 45: Reeta Tuoresmäki

s. 46: Reeta Tuoresmäki, Jarkko Tuoresmäki

s. 47: Reeta Tuoresmäki

s. 48: Avril Emil, Reeta Tuoresmäki