



Oopperalaulajan tunnetyö



JENNI LÄTTILÄ



EST 31
DOCMUS-TOHTORIKOULU

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2016

Jenni Lättilä

Oopperalaulajan tunnetyö

EST 31
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2016

Tutkielman ohjaaja FT Anne Kauppala
Tutkielman tarkastajat FT Juhani Koivisto ja MuT Eija Järvelä
Tarkastustilaisuuden valvoja MuT Päivi Järviö

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

EST-julkaisusarja 31

© Jenni Lättilä 2016

Kannen valokuva Sini Pennanen
Kannen taitto Jan Rosström

Unigrafia Helsinki 2016

ISBN 978-952-329-062-4 (painettu)
ISBN 978-952-329-063-1 (sähköinen)
ISSN 1237-4229

Tiivistelmä

Jenni Lättilä: Oopperalaulajan tunnettyö.

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkintoon kuuluva tutkielma.

DocMus-tohtorikoulu. EST-julkaisusarja 31.

Musiikin tohtorin tutkintoon kuuluvassa kirjallisessa työssäni Oopperalaulajan tunnettyö tutkin oopperalaulajan ammattia tunnettyönä käyttäen aineistona omaa kokemustani roolityöstä harjoitellessani ja esittäessäni Lady Macbethin (Macbeth, Giuseppe Verdi 1847), Gerhilden (Valkyyria, Richard Wagner 1856), kolmannen Nornan ja Gutrunen (Jumalten tuho, Richard Wagner 1874), Amelian (Naamiohuvit, Giuseppe Verdi 1859), Popovan (Karhu, William Walton 1967) sekä Naisen (Erwartung, Arnold Schönberg 1909) roolit.

Tutkielmani sijoittuu taiteellisen tutkimuksen alaan, kyseessä on eräänlainen taiteilija-tutkijan kokemuspohjaisesta introspektiosta ammentava case study, johon ei ole mieltä rajata tiukasti yhtä ainoaa teoriaa tai lähestymistapaa, mistä syystä käytän tutkielmassani teorioita ja metodeja usealta tieteenalalta. Tunnettyöllä tarkoitetaan ammattia tai työtehtävää, johon liittyy jonkin tunteen ilmaiseminen joko työnantajan eksplisiittisesti antamana määräyksenä tai osana ammatillista eetosta. Esimerkkinä ensimmäisestä, joissakin palveluammateissa, esimerkiksi kaupoissa tai ravintola-alalla työntekijöiltä edellytetään hymyilemistä, ja esimerkkinä jälkimmäisestä, sairaanhoitajan ammattiin kuuluu empaattinen toiveikkaus ja rauhallisuus, riippumatta potilaasta tai tämän todellisesta tilanteesta. Tunnettyön tutkimus yhdistää omien, henkilökohtaisten tunteiden ja ammatin vaatimien tunteiden ristiriidan eli tunnedissonanssin stressiin, työuupumukseen ja loppuunpalamiseen sekä osoittaa joitakin keinoja, joita tunnettyötä tekevät käyttävät hallitakseen tunnedissonanssin aiheuttamaa stressiä, kuten huumorin, työryhmän keskinäisen tuen ja joissain ammateissa myös työnantajan tarjoaman ammattiavun eli työnohjauksen

Myös oopperalaulaja ilmaisee partituurin ja libreton määäämiä tunteita osana työtehtäviään. Työssäni tutkin, miten oopperalaulajan tekemä tunnettyö vaikuttaa laulajaan, miten tunneilmaisuus vaikuttaa laulamiseen, ja miten laulaja tekee työtehtäviinsä kuuluvan tunneilmaisun. Käyttäen Stanislavskin metodinäyttelemistä näyttelijäntyön mallina ja hyödyntäen psykoanalytiikan tutkimusta samaistumisesta ja empatiasta sekä Lacanin, Jaussin ja Mulvey'n tuloksia samaistumisesta taiteen vastaanoton elementtinä osoitan, miten oopperalaulajan tekemä tunnettyö muuttuu roolianalyysivaiheen ja varhaisten harjoitusten samaistumisesta esitysten aikaiseen sisäistämiseen ja roolihahmon tunteiden etäännyttämiseen laulajasta itsestään.

Oopperalaulaja ei kuitenkaan voi etäännyttää roolin tunteita omasta itsestään täydellisesti: tunnetartunta tarkoittaa mekanisme, jossa tunteen aiheuttamien eleiden ja ilmeiden näkeminen muiden ihmisten tekeminä ja niiden matkiminen itse johtavat tunteen kokemiseen. Näin oopperalaulaja, joka paitsi altistuu vastaanäyttelijänsä näyttelemälle tunneilmalliselle myös vastaa näihin tunteisiin näyttelemällä itse oman hahmonsa tunteita väistämättä kokee ainakin jossakin määrin näihin tunteisiin liittyviä fysiologisia reaktioita. Nojaten Paul Ekmanin teoriaan perustunteista osoitan, miten tunnekokemus vaikuttaa lauluääneen ja useissa tapauksissa on suoranaissessa ristiriidassa Richard Millerin kuvaaman klassisen laulun tekniikan kanssa. Näin ollen laulaja ei voi esiintyessään tuntea niitä tunteita joista laulaa - toisin sanoen, laulaja ei voi täysin heittäytyä rooliinsa, vaan hänen on kontrolloitava omaa tunnekokemustaan voidakseen esittää hahmonsa tunteita. Lopuksi työni erittelee oopperalaulajaa musiikkityöläisenä produktioissa ja roolien välissä: freelance-laulajalla ei ole käytössään kiinteän työyhteisön tarjoamia keinoja työn kuormittavuuden hallitsemiseksi. Samalla oopperalaulajan ammatissa tuotannon aikainen intensiivinen ja palkitseva työskentely eroaa huomattavasti tuotantovälisestä ajasta arkirutiineineen ja koelauluineen - joihin liittyy vielä huoli tulevaisuudesta ja toimeentulosta. Näin oopperalaulajan työssä tuotannon päättymisen voi olla hyvin raskas siirtymä kiinnostavasta turhauttavaan ja ylevästä arkiseen.

Hakusanat:

ooppera, laulaminen, näytteleminen, tunteet, tunnetyö, työhyvinvointi

Abstract

Jenni Lättilä: Emotional Labour of an Opera Singer.

Doctoral thesis.

DocMus programme. EST publication 31.

In this thesis singing opera is discussed as emotional labor, or a profession in which expression of certain given emotions is part of the work. In research literature emotional labor of nurses, salespersons and similar professions has been subject of considerable research: in this literature, emotional labor is connected with stress and burn-out because of the conflict between private, personal emotions and those emotions required by the occupation. In contrast with these much researched professions, the expression of emotions required from an opera singer differs on the range of the emotions (in addition to positive emotions, an opera singer is expected to also express hatred, rage, terror and similar extreme emotions) and on the intensity and grandiloquence of expression caused by the requirements of the stage. In this thesis the effects of the emotional labor on the singer are studied, considering the singer both as a private person and as a professional. The dynamics of emotional interaction between the singer and his/her character, the singer and the singers in opposite roles, the singer and the characters played by the opposites, and the singer and the audience are studied, and the effects the emotions have on the singer and his/her voice are discussed. This thesis places itself in the genre of artistic research, where the artist-researcher's introspection and knowledge through acquaintance arising from the experience of art-making.

Keywords:

opera, singing, acting, emotions, emotional labour, work welfare



SIBELIUS-AKATEMIA

Esipuhe

”Hei, olen Jenni ja olen wagneriaani.”

Richard Wagnerin musiikki on minulle intohimon kohde ja ammatti. Se on minulle harrastus, leipäpuu ja tutkimuskohde. Ensimmäinen kokemukseni siitä, että ääneni todella soi, tapahtui nimenomaan Wagnerin musiikkia laulaessani: olin sitä ennen hirttänyt itseäni vuosia erilaiseen yleisesti nuorille laulajille sopivana pidettyyn ohjelmistoon. Lopulta viimeisenä opiskeluvuonnani Sibelius-Akatemian Kirkkomusiikin osastolla laulunopettajani Outi Kähkönen varovasti ehdotti, josko kuitenkin kokeilisin Elisabetin rukousta *Tannhäuserista*. Tämän kokeilun myötä jokin äänellinen lukko minussa aukesi täysin odottamatta, ja ääni lähti vihdoinkin virtaamaan. ”Ohhoh!” sanoi Outi siihen. Tältä laulutunnilta T-talon toisessa kerroksessa alkoi polku, joka johti minut ensin opiskelemaan oopperaluokalle ja sittemmin laulamaan ammatikseni. Wagner-sopraanoksi en kuitenkaan itse tohtinut itseäni pitkään aikaan nimittää – se määritelmä tuli ulkopuolelta, mutta olen sittemmin tullut sinuiksi senkin kanssa.

Suomen Wagner-seura myönsi minulle Bayreuth-stipendin vuonna 2009, ja pääsin stipendimatkallani näkemään koko *Ringin* Thielemannin johtamana festivaalitalossa, mikä oli täysin maailmoja järisyttävä kokemus. Myöhemmin samana vuonna lauloin jossakin Wagner-seuran tilaisuudessa, jolloin seuran silloinen varapuheenjohtaja, professori Anne Kauppala tuli nykäisemään minua hihasta ja kysyi, olinko ajatellut, että voisin lähteä tekemään jatkotutkintoa DocMus-tohtorikouluun. Kun ihmettelin, että mitähän minä siellä sitten tutkisin, niin vastaus oli itsestään selvä: ”No Wagneria!”

Wagneria pidetään vaarallisena musiikkina – sehän tunnetusti pilaa nuorten laulajien äänet sekä syöksee sitä varomattomasti ja kevytmielisesti lähestyvät sielulliseen turmioon. Tästä syystä ensimmäinen ajatukseni tutkimusaiheekseni oli se, *miten Wagnerin laulamisesta voisi ylipäättään selviytyä hengissä*. Idea jalostui lopulta suorastaan taiteellisen tutkimuksen oppikirjaesimerkiksi: viiden jatkotutkintokonsertin sarjassani tutkin Wagnerin sekä wagneriaanien (ja anti-wagneriaanien) musiikkia nuoren dramaattisen sopraanoinstrumentin kannalta, ja tutkielmani käsittelee oopperalaulajan tunnetyötä. Koska halusin tehdä introspektiivistä taiteellista tutkimusta ennen kaikkea omakohtaisesta taiteen tekemisen kokemuksestani lähtien, tutkielmassani käsiteltävien oopperoiden joukkoon päätyi lopulta paljon muutakin kuin Wagnerin teoksia – sen lauluja laulat kenen leipää syöt. Tämän kirjallisen tohtorintutkielman liiteosasta löytyvät myös jatkotutkintokonserttisarjani *Keskiössä Wagner* kaikkien konserttien

ohjelmat sekä niihin liittyvät käsiohjelmatekstit tai esseet.

Tänään, viiden tohtorikonsertin jälkeen, kun tutkielmani on juuri menossa painoon katson kuuden vuoden takaista itseäni kollegiaalisen sisarellisesti: koska en enää pääse ajassa takaisin häntä varoittelemaan enkä neuvomaan, ainoa suhtautumistapa on olla ylpeä siitä, mitä hän on sittemmin saanut aikaan. Yksin hän ei kuitenkaan tätä kaikkea saavuttanut.

Haluan kiittää kaikkia teitä, jotka olette monin tavoin myötävaikuttaneet jatkotutkintoni valmistumiseen: ooppera (tai sen tutkimus) ei ole mikään yksilölaji.

Haluan kiittää laulunopettajiani Pekka ja Outi Kähköstä, joiden peräänantamattomuuden ansioksi voidaan laskea se, että minusta ylipäättään tuli laulaja – vaatii sitkeyttä ja uskoa kaivaa ääni esiin kanttorio opiskelijasta, jossa se ei ole aivan ilmiselvästi esillä. Kivitalokin on juuri niin vahva kuin sen perustukset, ja ääneni perustukset on laskettu vuosien mittaan huolellisesti, taidolla ja lämpimällä huolenpidolla. Näiden perustusten päälle on myöhemmin rakennettu lisää, ja siinä apunani on ollut professori Dorothy Irving, jolta olen saanut suurenmoista oppia oman äänityyppini ohjelmistosta ja muusikkoudesta.

Suuret kiitokset tutkielmani ja tohtoriopintojeni vastaavalle ohjaajalle professori Anne Kauppalalle tuesta, avusta, ratkaisujen löytämisestä ongelmatilanteissa ja uskonvahvistuksesta hädän hetkellä. Taiteelliset tohtoriopinnot ovat valtava kokonaisuus, ja on jatko-opiskelijalle suunnaton apu, että ruorissa on ihminen, joka tietää mitä tekee. Kiitos myös alkuperäisestä, hyväksi osoittautuneesta ideasta lähteä jatko-opintoihin!

Suuret kiitokset taiteellisen opinnäytteeni lautakunnalle: professorit MuT Petteri Salomaa ja FT Anne Kauppala, pianotaiteilija Rilla Kyykkä sekä sopraanot Kirsi Tiihonen ja Hillevi Martinpelto. Olen saanut teiltä tarkkaa ja asiantuntevaa palautetta sekä runsaasti kollegiaalista tukea! Kiitos taiteellisen opinnäytteeni esitarkastajalle professori Markus Lehtiselle, jonka neuvot ovat olleet korvaamattomia.

Kiitän tohtorintutkielmani tarkastajia päädramaturgi, FT Juhani Koivistoa sekä lehtori, MuT Eija Järvelää sekä lisensiaatintutkielmani tarkastajia dosentti, FT Pentti Paavolaista ja professori, MuT Petteri Salomaata korvaamattomasta palautteesta, jonka perusteella olen pystynyt sorvaamaan työni julkaistavaan muotoon.

Kiitän loistavaa pianistipartneriani Kirill Kozlovskia, jonka kanssa olemme työskennelleet yhdessä tiiviisti ensimmäisestä jatkotutkintokonsertistani lähtien, ja joka on soittanut viidestä jatkotutkintokonsertistani kolmessa. On aina erittäin kehittävä saada työskennellä itseään paremman muusikon kanssa, ja se ilo on

tässä tapauksessa ollut täysin minun puolellani. Kirill on paitsi maailmanluokan liedpianisti, myös sellaista seuraa, jonka kanssa kestää lähteä autolla kahdestaan viikoksi kiertueelle.

Kiitos säveltäjä Uljas Pulkikkiselle, joka rohkeni tarttua wagneriaaniseen perintöön ja säveltää siinä hengessä jatkotutkintokonserttiani varten uuden upean laulusarjan maailmankaikkeuden mysteereistä.

Kaksi jatkotutkintokonserteistani oli täysmittaisia oopperoita, jotka johti suurenmoinen Maestro Leif Segerstam, jota ilman Erwartung ei olisi onnistunut lainkaan – suurenmoinen kiitos! Kiitokset Suomen Kansallisoopperalle sekä Turun Filharmoniselle Orkesterille hyvästä yhteistyöstä: koska kaikkien produktioihin osallistuneiden mainitseminen nimeltä olisi hankalaa, mainittakoon koko näistä koneistoista taiteellinen johtaja Lilli Paasikivi, taiteellinen suunnittelupäällikkö Rilla Kyykkä ja intendentti Emilie Gardberg. Kiitän ohjaaja Ville Saukkosta, jonka käsialaa on paitsi yhden varsinaisista tutkintokonserteistani, Erwartungin, ohjaus, sekä kaksi muuta teosta, joiden prosesseja käsittelen tutkielmassani. Kiitos, tanssija-koreografi Sami Saikkonen, Erwartungin kadonneen Miehen muotokuvasta; valo- ja videotaiteilija Timo Ollila visuaalisesta ilmeestä sekä korrepetiittorit Maarja Plink ja Tuula-Marja Tuomela-Nyman väsymättömästä valmennuksesta Erwartungin lievästi sanottuna haastavan materiaalin parissa. Kiitos Virpi Salomalle järjestelyistä ja organisoinnista.

Kiitän myös kaikkia loistavia kollegoitani tässä kirjallisessa tutkielmassani käsitellyissä oopperaproduktioissa Suomen Kansallisoopperassa, Jyväskylän Oopperassa sekä Turun Filharmonisen Orkesterin tuotannossa: erityisesti Turkka Manninen, Olavi Suominen, Susanna Tuhkala, Tuula Paavola, Helena Lehmuskero, Mikko Sateila, Kati-Marjut Rautalin, Johanna Lystilä, Jussi Tapola, Elsa Kalervo, Tibor Boganyi, Nikke Isomöttönen, Eliisa Suni, Ralf Kircher, Dalia Stasevska, Hannu Niemelä, Heikki Aalto, Hannu Forsberg, Anna Kelo, Tommi Hakala, Matti Salminen, Jürgen Müller, Hans-Otto Ehrström, Harri Karri, Jukka Rissanen, Kurt Kopecky, Pekka Asikainen – sekä kaikki muut mukana olleet lavalla, orkesterimontussa ja lavan takana. Suuri kiitos teille kaikille!

Kiitokset kaikille, jotka edesauttoivat Wagnerin koottujen yksinlaulujen levyttämisessä: pianisti Kirill Kozlovskin lisäksi äänittäjä ja taiteellinen tuottaja Robert de Godzinsky teki varsinaisen urotyön luotsatessaan projektin maaliinsa. Valokuvaaja Sini Pennanen otti paitsi levyn kansikuvan, myös tämän tutkielman kansikuvan, graafikko Tiina Laino laati levyille ulkoasun, ja loistava tuottaja Joni Käenmäki huolehti ns. maallisista asioista ja vapautti taiteilijat niistä taakoista. Kiitos Tommi Hakalalle ja Mikko Sateilalle sekä Suomen Laulun laulajille ja heitä valmentaneelle Esko Kalliolle heidän mainioista osuuksistaan levyllä.

Työskentelyäni tutkimuksen parissa ovat rahoittaneet Wihurin säätiö, Ella ja Georg Ehrnrootin säätiö, Sibelius-Akatemian tukisäätiö ja Naisten tiedesäätiö sekä assistenttuurin muodossa Sibelius-Akatemia. Mitä suurimmat kiitokseni!

Kiitos tänä vuonna neljännesvuosisataista taivaltaan juhlivalle Suomen Wagner-seuralle, erityisesti Peter Häggblomille ja Heikki Virrille, runsaasta avusta konserttien ja levytyksen kanssa sekä vertaistuesta kanssawagneriaanien kesken. Pysytään lujina jatkossakin!

Haluan kiittää Sibelius-Akatemian Laulumusiikin aineryhmän sekä DocMus-tohtorikoulun opettajia, kollegoitani sekä opiskelutovereitani, ja korvaamatonta Sirpa Järvelää, joka tietää jatko-opinnoista kaiken tarpeellisen ja vähän vielä lisää – ilman Sirpaa tuskin kukaan meistä jatko-opiskelijoista koskaan valmistuisi tohtoriksi. Kiitos myös tärkeälle opettajalleni ja mentorilleni, kapellimestari Erkki Pulliselle, joka on opettanut minulle oleellisen tekstin ja musiikin suhteesta.

Suuret kiitokset rakkaille ystävilleni, erityisesti Lauralle, Irinalle ja Merjalle, joita ilman minun olisi ollut vaikea säilyä tolkuissani koko tämän prosessin ajan. Kiitos vanhemmilleni, jotka ovat aina kannustaneet minua, olivat ideani kuinka älyttömiä tahansa. Kiitos ukilleni, jonka kanssa olen saanut jakaa rakkauden musiikkia kohtaan. Myös koirani Lissu ja Hulda ansaitsevat kiitoksen yrityksestään opettaa meille rentoa elämänasennetta. Kiitos pojalleni Johannekselle, jonka jalanjäljissä olen aikoinaan saanut seurata oopperamaailmaan – poikasopraanot debytoivat hämmästyttävän nuorina – ja jonka säteilevän älykäs mutta täysin hillitön huumorintaju valaisee huononkin päivän. Viimeisenä kiitos Timolle, kaikesta.

Töölössä 13. marraskuuta 2016

Jenni Lättilä, sopraano

Sisällys

Johdanto: erään oopperakohtauksen autopsia	17
"Out, damned spot"	17
"Nothing is but what is not"	19
"Double, double toil and trouble"	21
Tutkimuksen tavoitteet	24
Tunteiden ammattilaiset	30
Oopperalaulaja ja tunnetyö	35
Myötäeläminen ja hahmon toiseus	44
Samaistumisesta	51
Ryhmätyöstä, työryhmistä ja taiteilijapersoonista	66
Näyttelevä laulaja vai laulava näyttelijä?	76
Ääni ja tunteet	86
Tunteiden taksonomiasta	89
Pelko, säikähdys - yllätys, hämmästyminen	90
Itku	92
Stressi, ahdistus ja viha	93
Ilo, riemu ja nauru	95
Inho	96
Intohimo	97
Tunnekontrollista tai sen puutteesta	99
Omat ja lainatut tunteet	102
Ulospääsy?	104
Taiteilijaelämästä ja taiteilijana elämisestä	110
Opinnäytteeseen sopiva yhteenveto	113
Epäsovinnainen epilogi	117
Lähteet	119

Liitteet

Kirjoitusprosessin aikana tehdyt oopperaproduktiot	127
"Keskiössä Wagner". 1. Jatkotutkintokonsertin käsiohjelma	128
Enkeleitä ja ihmisiä. 2. Jatkotutkintokonsertin käsiohjelman korvaava essee	136
Suomalaisia Wagneriaaneja. 3. Jatkotutkintokonsertin käsiohjelma	153
Erwartung. 4. Jatkotutkintokonsertin käsiohjelman korvaava essee	162
Richard Wagner - mainettaan parempi liedsäveltäjä. 5. Jatkotutkintokonsertin korvanneen CD-levyn kansitekstit	169

Johdanto: erään oopperakohtauksen¹ autopsia

”Out, damned spot!”²

Näyttämöä hallitsevat tummat sävyt mustanharmaasta lattiasta tummaan takaseinään, lukuun ottamatta kolmea suurta seinäelementtiä, jotka on asetettu riviin näyttämön oikeaan laitaan. Ne luovat illuusion korkeasta kiviseinästä, pelkistetystä Invernessin linnan salista. Seinämien väliin jää kaksi kapeaa rakoa, kuin oviaukkoja.

Tyhjän näyttämön etuosassa riippuu matalalla, ehkä vyötärön korkeudella, yksinäinen valaisin; suuri pyöreä metallivarjostin, joka suojaa himmeää hehkulamppua.

Klarinetti aloittaa surumielisen largon, ja juuri kun jouset yhtyvät siihen, näemme kuinka Dama, kamarirouva, tulee sisään näyttämölle ja jää seisomaan valkoisen seinämän viereen. Orkesteri puhkeaa kuuluisaan teemaansa, ja Lady Macbeth, hiukset hajallaan, avojaloin ja valkoisessa mekossa vetäen perässään valtavaa laahusta ryntää näyttämön takaosan poikki vasemmalta oikealle, kiinnittämättä huomiotaan Damaan tai yleisöön.

Medico, lääkäri, liittyy Daman seuraan. Lady Macbeth ryntää uudelleen lavalle. Puhaltimet poimivat josten suuren teeman, kun Lady Macbeth pysähtyy ja hankaa käsiään hetken yhteen edessään kuin pesisi niitä ja vilkuilee ympärilleen hätääntyneenä ennen kuin rynnistää uudelleen näyttämöltä. Hänen liikkeensä ovat äkkinäisiä ja hätäisiä, hän liikkuu hartiat kyyryssä, ympärilleen vilkuillen, peläten ja kammoten omia kuvitelmiaan.

Medico aloittaa keskustelunsa “Vegliammo invan due notti...” (“Olemme valvoneet turhaan jo kaksi yötä...”) Daman kanssa: molemmat ovat huolestuneita Lady Macbethista, joka on puhunut ja kävellyt unissaan. Dama ja Medico seisovat keskustelemassa seinämän vieressä kun jouset palaavat alun largoon ja Lady Macbeth laahustaa sisään heidän takaansa, selin yleisöön: “Eccola!” – “Un lume recasi in man?” (“Siinä hän on!” – “Miksi hän kantaa lamppua?”)

Orkesteri palaa suureen teemaan ja Lady Macbeth, silmät selällään mutta mitään näkemättä kävelee hitaasti katosta riippuvan lampun luokse. “Oh, come gli occhi spalanca!” – “Eppur non vede” (“Voi, miten hänellä on silmät selällään!” – “Silti hän ei näe.”), kommentoivat Dama ja Medico juuri ennen kuin käyrätorvet aloittavat.

¹ Tuotantotiedot ovat liitteessä 1

² William Shakespeare: Macbeth, V, I

“Una macchia è qui tutt’ora...” (“Tässä on vieläkin tahra...”) Lady Macbeth ei näe muuta kuin kuvittelemansa veritahrin käsissään lampun valossa ja lankeaa polvilleen. Äkisti hän kuulee kuvittelemansa kellon keskiyön lyönnit: “Una... Due...” (“Yksi... Kaksi...”) Lady Macbeth hätkähtää jokaista lyöntiä ja katsoo nopeasti ympärilleen – oikealle ja vasemmalle – mutta jatkaa sitten käsiensä hankaamista pestäkseen kuvitteelliset veritahrat vedellä ja saippualla, jotka nekin ovat olemassa vain Lady Macbethin järkkyneessä mielikuvituksessa.



Kuva 1 Lady Macbeth. Jyväskylän ooppera / Matti Salmi

Lady Macbeth tarttuu lamppuun ja kääntää sen kuin valaisisi yleisöä, mutta hänen katseensa on lasittunut ja tuijottava. Tätä kohtausta ennen Lady Macbeth on ollut ryhdikäs, korostetun rauhallinen, jopa ylväs hahmo, mutta nyt Lady Macbeth on hermostunut, äkkinäisesti liikkuva, murtunut ja säälettävä nainen, jonka jokainen liike kuvastaa hänen maailmansa luhistumista: Lady Macbeth kavahtaa pystyyn ja ottaa muutaman hätäisen askelen näyttämön poikki, pitkä laahus milloin perässään, milloin käsissään, ja laulaa tehdyistä veritöistä: Fifen taanista, joka oli ennen isä ja aviomies (tässä Lady Macbeth lähes naurahtaa: “mitä hänelle tapahtui?”) ja Banquosta, joka on kuollut – eikä kukaan ole koskaan tullut takaisin haudastaan.

Kohtauksessa Lady Macbeth toistaa aiempia vuorosanojaan ja oopperan teemoja: aariassa toistuvat kello, jonka lyönnit merkitsivät Duncanin viimeisiä

hetkiä, ja Lady Macbethin käsiä tahraava Duncanin veri, jota edes koko Arabian balsamit eivät voi puhdistaa (“Arabia intera rimondar sì piccol mano co' suoi balsami non può”) – kukapa olisi kuvitellut siinä vanhassa miehessä olevan niin paljon verta?

”Nothing is but what is not”³

Näin siis yleisön on tarkoitus nähdä ja kokea tämä väkevä kohtaaus. Näyttämöllä ja sen takana kokemus on kuitenkin toisenlainen.

Näyttämön lattia on täynnä lavasteiden (ja tapahtumien) paikkoja merkitseviä teippauksia. Lavasteet itse näyttävät läheltä – ja varsinkin takaa – juuri siltä mitä ne ovat: lavasteilta. Valkoinen rooliasuni on raskasta, farkuntapaista puuvillakangasta: valtava vuoritettu laahus on useamman kilon painoinen, aika jäykkä ja vie paljon tilaa. Olen juuri tullut maskeeraamosta, missä Lady Macbethin kasvoista on tehty aiempaa kalpeammat ja hiuksiin on lisätty muutama irtain lisäke luomaan vaikutelmaa hajallaan harottavasta kampauksesta – aiempi tyylikäs, siisti ja kurinalainen nutturakampaus, sekin suurimmaksi osaksi hiuslisäkettä, on edelleen tämän “hulluustukan” alla, sen purkamiseen ei tässä välissä ole syytä eikä aikaa.

Odotan omaa iskuani lavasteissa suorastaan innoissani: tämä kohtaaus on riemukkaan hauska näyteltävä! Syöksyn lavalle ja lavalta pois Lady Macbethin hahmossa, kasvoillani Lady Macbethin mielipuolinen ilme – mutta heti lavasteen suojissa minun on omana itsenäni koottava laahukseni ja järjesteltävä se seuraavaa sisäänmenoa varten. Sisäänmenot seuraavat toisiaan varsin nopeasti, joten siirtymisiin ja laahuksen asettelemiseen on keskityttävä, niissä on hiukan jopa kiirehdittävä.

Lavalla olen täysin keskittynyt tekemiseeni. Muistan hyvin, miten kohtaaus on harjoiteltu, ja toistan harjoiteltuja eleitä ja liikkeitä. Musiikki tahdittaa tekemistäni, sisäänmenot tapahtuvat tietyllä iskulla, lavan poikki on ehdittävä kahden tahdin aikana, ja huilun liittyminen orkesteriin merkitsee, että on aika koota ja laskostaa laahus käsiini jotta voin viskata sen näyttävästi levälleen lattialle kahdeksan tahtia myöhemmin.

Laulaminen tapahtuu kuin itsestään: en ajattele laulamista, koska harjoittelu on lähes automatisoinut sen, kuinka ja mitä laulan – itse asiassa saatan toisinaan ajatella ja puhua omasta äänestäni kuin se ei olisi lainkaan osa minua; korkeat äänet “tulevat”, niitä ei (muka) tehdä. Sen sijaan käytän laulamista osana näyttelemistäni: Lady Macbethin hulluus kuuluu siinä, miten laulu on välillä

³ William Shakespeare: Macbeth, I,3



Kuva 2 Lady Macbeth, Jyväskylän ooppera / Matti Salmi

pelokkaita kuiskauksia, välillä itsekseen mutisemista, toisinaan raivokasta tai hysteeristä kirkumista. Laulutekniikan vaatimukset vaikuttavat tietysti näyttelemiseenkin. Lady Macbethin kumara ja hermostunut liike on tarkoituksellinen valinta, joka korostaa eroa aiemman kuninkaallisen arvokkuuden ja tämän kohtauksen luhistumisen välillä. Kyyristelevä, huono ryhti ei kuitenkaan sallisi klassisen laulun tekniikkaa, joten ryhti on toki vaivihkaa koottava aina ennen laulamista – ja päästettävä taas sortumaan kun Lady Macbethin stemmassa on pidempi tauko.

Tosiasiassa laulaminen on kuitenkin ankarampaa työtä kuin miltä se näyttää – vaivattomuuden illuusio on osa ammattitaitoa. Käytän laulaessani aktiivisesti hyvin monia alavartalon lihaksia reisi- ja pakaralihaksista ylöspäin, ja sekä sisään-että uloshengityslihaksisto työskentelee varsin tehokkaasti. Laulutekniikka edellyttää lisäksi ääntökanavan oikeaa asentoa: rintakehän tulee olla avoin, eli kylkiluiden avattuna loitolle toisistaan selän ja kylkien lihaksilla, ja kurkunpään (eli laajemmin: niskan, kaulan ja yläselän lihasten) tulee olla rento ja vapaa. Tämä on puhtaasti fyysistä työtä, lihasvoiman käyttöä ja kontrollia. Oopperalaulaja ei siis (ainakaan laulaessaan) aina voi näyttellä “täydestä sydämestään”, itkeä räkä poskella tai läkähdyttää itseään fyysisesti “aidon tunteen” esiin saamiseksi. Hyvä oopperaohjaaja vie lavatoiminnan juuri sille (kunkin laulajan yksilölliselle) rajalle, jolla rasitus ei vielä kuulu äänessä – muttei yhtään sen pidemmälle.

Laulaessani Lady Macbethin murtuneen mielen tuottamista kauhukuvista tunnen itse onnistumisen ja osaamisen tuomaa riemua ja aitoa mielihyvää. Verdin musiikki on elämyksellistä ja upeaa vielä kaikkien yksinäisten harjoitustuntien, korrepetition, näyttämöharjoitusten ja näytösten jälkeenkin: jos antaisin itselleni luvan liikkua musiikista, ääneni sortuisi – mutta tietoisesti ja tarkoituksella (suorastaan laskelmoidenkin) pidän liikutukseni juuri sillä rajalla, että äänessä on mukana tunnetta ilman että laulutekniikkani vielä kärsii siitä. Olen (etäisesti) tietoinen yleisöstä: oopperanäyttämön valoista ei juuri näe pimeään katsomoon, mutta yleisön voi silti kuulla ja aistia – erityisesti yleisön hiljaisuus, hengityksen huokuna yhdistettynä tietoisuuteen kuudestasadasta näyttämölle suuntautuneesta silmäparista, on suorastaan korviahuumaava. Yleisön läsnäolo on yhtä aikaa palkitsevaa, pelottavaa ja kiihdyttävää: läpimenot, joissa täysin samat asiat on tehty ilman yleisöä, ja ensimmäinen näytös yleisölle ovat intensiteetin ja energisyyden kannalta kuin yö ja päivä.

Tässä ohjauksessa Lady Macbeth vaipuu kohtauksensa lopuksi kolmiviivaisen des:in laulettuaan kuolleen maahan ja makaa valkoisena myyttynä rampissa oopperan loppuun asti. Lavalle kuolemisenä on muuten erityisen tärkeää se, että kuolee mukavaan asentoon, etenkin jos joutuu lojumaan pitkään paikallaan. Lavalla maatessani olen suorastaan aitiopaikalla seuraamassa nimihenkilö Macbethin viimeisiä hetkiä ja äärimmäisen koskettavaa aariaa, jossa henkisesti murtunut kuningas suree epäonnistumistaan ja tajuaa olevansa tuhon oma. Tässä vaiheessa, kun näytös on omalta osaltani jo ohi, voin antaa kontrollin raueta: monesti liikutuini kyyneliin asti – onneksi minut oli ohjattu kuolemaan kasvot pois päin yleisöstä.

Kumpi näistä kokemuksista – yleisölle tarjottu vai omani – on enemmän totta? Mitä kohtauksessa lopulta todella tapahtuu? Mitä yleisö itse asiassa näki?

”Double, double toil and trouble”⁴

Se, mitä yleisö kokee – ero näkemisen ja kokemisen välillä on tässä oleellinen – on illuusio, oopperaesitys. Edellä on tarkasteltu tämän illusion yhtä rajattua kohtausta kahdelta puolelta, katsomosta ja näyttämöltä. Vielä yksi näkökulma on kuitenkin tarpeen: vaikka illuusio esitetään näyttämöllä, se itse asiassa syntyy jo harjoituksissa.

Yleisön näkemän oopperakohtauksen sisältö ja puitteet ovat pohjimmiltaan peräisin partituurista ja libretosta, mutta näiden tekstien tulkinta tässä Jyväskylän Oopperan kauden 2010–2011 produktiossa on hyvin suurelta osin ohjaaja Ville

⁴ William Shakespeare: Macbeth, IV, 1

Saukkosen ajatusta: ohjaajan idea ja näkemys on lavastuksen, puvustuksen ja ohjauksellisen tulkinnan taustalla. Kapellimestari puolestaan määrää tempon (ja tempon muutokset), jossa kohtausta tapahtuu, ja kontrolloi orkesterin soinnin voimaa ja sävyä – mutta osallistuu myös laulajien ohjaamiseen. Toisaalta osa tulkinnasta on minun: ohjaus on iteratiivinen prosessi, jossa ohjaaja kertoo ja näyttää miten mieltää kohtauksen tai jonkin sen yksityiskohdan tapahtuvan, minkä jälkeen laulaja-näyttelijänä teen tältä pohjalta oman version kohtauksesta, ikään kuin tarjoan omaa ideaani tai näkemystäni ohjaajalle. Ohjaaja kertoo miten minun version poikkeaa hänen näkemyksestään, ja toistan harjoituksen tarjoten uutta versiota ohjaajalle. Vähitellen, monen harjoituskerran aikana ja monien välivaiheiden kautta esitys muokkautuu siihen lopulliseen muotoonsa, joka



Kuva 3 Lady Macbeth. Jyväskylän ooppera / Matti Salmi

yleisölle lopulta näytetään. Tosin tämä lopullinenkin versio muuttuu ja muokkautuu vielä ensi-illan jälkeen; elävän esityksen toistaminen täysin muuttumattomana on lähes mahdotonta, ja toisaalta tilanteen eläminen uudelleen näyttämöllä ei onnistu, jos vain yrittää mahdollisimman pikkutarkasti toistaa niitä liikkeitä, ilmeitä ja eleitä, joita on aiemmin tehnyt.

Katsotaanpa ohjauksen luovaa prosessia muutaman yksityiskohdan kautta: Lady Macbethin pakko-oireisen käsien pesun toteuttamisen tapa syntyi ajatuksesta, että käteni on tahrautunut johonkin iljettävään – mitä minä silloin tekisin ja miten sen tekisin? Tämä on se harjoitusprosessin vaihe, jossa ehkä

eniten eläydyin esittämäni hahmon tunteisiin. Ohjaaja Saukkosen neuvo siitä, miten huomion intensiivinen suuntaaminen ensin yhteen suuntaan ja sitten äkisti ja ilman näkyvää syytä toiseen, näyttäytyy yleisölle hulluutena, johti Lady Macbethin äkillisiin käännähdyksiin ja suunnanmuutoksiin – tätä höystin vielä hetkellisellä tyhjäkäynnillä, kaiken fokuksen hukkaamisella. Tämä taas on alun perin peräisin laulunopettajaltani (hän kielsi ehdottomasti tyhjän tuijotuksen, “blankon katseen”, ja vaati, että esiintyvän laulajan katse on aina intensiivinen ja

suunnattu – muuten näyttää siltä, ettei ymmärrä missä on ja mitä tekemässä; tässä kohtaa sitten hyödynsin tuon neuvon negaatiota). Lady Macbethin hortoileva tapa liikkua ja hänen sisäänpäin kuin itseä suojeleva käpertynyt ryhtinsä ovat peräisin minun ajatuksestani: halusin unissakävelykohtauksen Lady Macbethin eroavan myös fyysisesti aiemmasta itsensä hallitsevasta ja hillitsevästä, vahvasta Lady Macbethistä, ja koska ohjaaja piti tästä ideasta, se päättyi mukaan kohtaukseen.

Lopulta yleisön on tarkoitus nähdä mielipuolisen ahdistunut, syyllisyyden ja kauhun riivaama Lady Macbeth, jota kuitenkin esittää hyväntuulinen, työstään nauttiva, mutta työtään tosissaan tekevä sopraano. Esitys on työryhmän yhteisen ponnistuksen tulos: Lady Macbethin habitus, eleet ja liikkeet on ideoitu, suunniteltu sekä tietoisesti valittu, valmistettu ja harjoiteltu toiston kautta, monien eri ammattilaisten osaamisen avulla niin, että lopputulos saadaan katsomon perspektiivistä näyttämään mieleltään järkkyyneen naisen harhaiselta riehumiselta. Kuitenkaan minulla itselläni ei ole pakko-oireita (luulisin) enkä koe esityksessä ”heittäytyväni” Lady Macbethin tunteisiin – olen hyvin tietoinen siitä, että näyttelen. Omat tunteeni ja kokemukseni ovat erillisiä ja riippumattomia siitä, mitä Lady Macbeth kokee ja tuntee – siis siitä, mitä yleisö kokee Lady Macbethin tuntevan.

Itse asiassa tietoisesti tiedän, mitä tunnetiloja esitän jo ennen kuin hahmo asian tiedostaisi, jos olisi todellinen henkilö: tunteen ilmaisu täytyy valmistella, jotta se näyttää aidolta. Esimerkiksi, jos Lady Macbeth tietyllä musiikki-iskulla suuttuu miehelleen jostakin, mitä tämä sanoo, hän ei voi kuunnella Macbethin edellistä repliikkiä täysin rentona ja rauhallisena, vaan kiukkua täytyy ”kerätä” etukäteen, jotta yleisö ehtii mukaan ja tajuaa mitä lavalla on tapahtumassa ja jotta repliikin ehtii laulaa oikeaan aikaan ja oikeassa tunnetilassa. Elävässä elämässä aviopuolisot perheriidan tuoksinassa änkyttävät, häkeltyvät ja huutavat toistensa päälle – oopperalavalla repliikit seuraavat toisiaan musiikin tahdissa paljon tätä sujuvammin, mistä syystä reaktioita täytyy ennakoita, ”varastaa”, kuten teatterilaiset sanovat. Tämä kaikki ei kuitenkaan (ainakaan oopperassa) tapahdu aina luonnostaan ja spontaanisti, vaan esitys hioutuu ohjausharjoitusten prosessissa.

Tämä prosessi – tai oikeammin tämän prosessin toistaminen, muuttaminen, kertaaminen ja toistaminen vielä kerran uudelleen – on yksi osa oopperalaulajan työtä: se saattaa vaikuttaa kevyeltä ja hauskalta, leikinomaiselta, mutta se on yllättävän väsyttävää. Heti näytöksen (tai joskus harjoituksenkin) jälkeen laulaja on yleensä vielä energinen ja virittynyt, jopa niin että nukahtaminen voi olla vaikeaa, mutta näytöstä seuraavana päivänä virittyneisyys purkautuu, ja

produktion jälkeiset viikot kuluvat helposti uupuneessa horroksessa. Tämä väsymys on täysin suhteetonta verrattuna itse työhön, joka siis on hauskaa ja palkitsevaa: työpäivän pituus ja työn fyysinen tai psyykinen stressaavuus on monissa muissa ammateissa huomattavasti rankempi, ja silti näitä toisia töitä tehdään kahdeksan tuntia päivässä, viisi päivää viikossa, vuodesta toiseen. Oopperaroolin laulamisen kuormittavuudessa täytyy siis olla takana muutakin kuin vain fyysinen väsymys tehdystä työstä tai aikataulu- ja suorituspaineen aiheuttama psyykinen stressi. Ehkä osa väsymyksestä aiheutuukin työhön liittyvästä emotionaalisesta kuormasta, siis tunteiden kokemisesta ja esittämisestä.

Mistä Lady Macbethin ja muiden oopperataiteen henkilöhahmojen tunteet tulevat? Ovatko ne oikeasti olemassa, ovatko ne millään tavalla “aitoja”? Miten minä teen Lady Macbethin tai minkä tahansa esittämäni hahmon, tunteet? Entä miten roolihahmoni tunteet vaikuttavat minuun? Mistä oopperalaulajan työn kuormittavuus aiheutuu? Seuraavat luvut keskittyvät etsimään vastauksia näihin kysymyksiin nimenomaan oopperalaulajan omasta näkökulmasta, tarkastellen oopperaa enemmän työnä jota tehdään kuin taiteena josta nautitaan.

Tutkimuksen tavoitteet

Edellä johdannon lopuksi esitelty ongelmakenttä kiteytyy tämän työn tutkimuskysymykseksi: *missä mielessä tai millä tavoin tunteiden tunteminen on laulajan työtä, miten laulaja tekee tunnetyötä, ja miten tunnetyö vaikuttaa laulajaan?* Tunnetyön käsitteeseen palataan uudelleen tuonnempana, kun taas tässä luvussa pyrin kertomaan, miten tähän tutkimuskysymykseen vastataan jäljemmissä luvuissa.

Tämä työ asemoituu *taiteellisen tutkimuksen* (tai *tutkimuksellisen taiteen*, ks. Kurkela 2008) alaan, eli taiteilijan taitelijana tekemään tutkimukseen, jossa hyödynnetään taiteilijan omaa tietämystä ja kokemusta taiteen tekemisestä. Pianisti-tutkija Heidi Korhonen-Björkman (2010, 23–24) löytää taiteelliselle tutkimukselle kolme kriteeriä; tekijyyden, näkökulman ja taide(yliopisto-)instituution: taiteellinen tutkimus on taideinstituution kautta saavutetun taiteilijaidentiteetin omaavan tutkijan taitelijan näkökulmasta tekemää tutkimusta. (Ks. Korhonen-Björkman 2016, 19–21, 42–44.) Taiteilijana tehdystä tutkimuksesta kirjoittaa myös näyttelijä-tutkija Anu Koskinen. (2013, 106–109) Hänen mukaansa taidekorkeakoulussa tehtävää tutkimusta luonnehtii jo lähtökohtaisesti vahva tutkivan subjektin läsnäolo, jolloin taide- ja taiteilijälähtöinen tutkimus nähdään omimpana ja luontevimpana tapana lähestyä tutkittavaa aihetta. Lisäksi on tutkijalle vahvuus, että hänellä on tutkimastaan aiheesta paljon käytännön kokemusta, kokemuksellista tietoa ja hiljaiseksi

tiedoksi kutsuttua pääomaa, etenkin, kun tutkimuksen kohteena on taiteellinen työprosessi eikä esimerkiksi valmis esitys. (mp.)

Taiteellinen tutkimus siis hyödyntää sellaista tietämystä, jonka tavoittaminen esimerkiksi kyselytutkimuksin on vaikeaa – jo tällaisen tietämyksen olemassaolo saattaa olla yllätys muille kuin taiteilijoille. Tarkoitukseni on tässä työssä käsitellä ja työstää tekemääni oopperalaulajan työtä kirjoittamisen kautta: kirjoittaminen tukee tekemiäni taiteellisia valintoja ja tekee niitä näkyväksi. Kaiken lähtökohdana ja tutkimusmateriaalina ovat käytännön työssä vastaan tulleet tilanteet, kyseessä on siis eräänlainen introspektiivinen case study, mistä syystä ei ole mielekästä valita työhön yhtä tiettyä metodologiaa. Lisäksi taiteelliseen tutkimukseen välttämättä liittyvä introspektiivisyys on tälle työlle paitsi vahvuus, myös sen suurin heikkous: vaikka uskonkin että monet jäljempänä omasta laulamistani ja esiintymisestäni esittämäni havainnot ovat yleistettävissä koskemaan useita muitakin laulajia, tiedän, että osa laulajakollegoistani tulee varmasti olemaan niistä eri mieltä. Mahdollista on myös, että tulen itsekin olemaan osasta tähän työhöni kirjaamiani havaintoja myöhemmin eri mieltä: parinkymmenen vuoden päästä olen paitsi kerännyt lisää kokemusta, toivottavasti hyvissä ja kiinnostavissa produktioissa, myös muuttunut ihmisenä – vähintäänkin nykyistä vanhenemmaksi – ja on täysin mahdollista että muutan ajan kuluessa mieltäni siitä, mitä nyt kirjoitan: taiteellista työtä koskeva introspektio on väkisin hetkeen sidottu välähdys, jonka näkee vilkaistessaan olkapäänsä yli tähän pisteeseen johtaneelle polulle.

Koska oopperan laulaminen ja näyttelemine on paitsi ulospäin näkyvää esiintymistä, myös hyvin henkilökohtainen kognitiivinen ja psykologinen prosessi – kuten jäljempänä yritän osoittaa – en luonnollisestikaan pysty sanomaan, mikä ja kenen kokemus ja mielipide on eniten oikea. Introspektio on kuitenkin minulle välttämätön osa tätä työtä: tunne osana työtä ja taiteellista ilmaisua on ilmiö, jota on vaikea lähestyä muuten kuin omakohtaisen kokemuksen kautta. Samoihin aikoihin kanssani (mutta osin eri lähtökohdista) omaa tutkimustaan teatterinäyttelijöiden tunnetyöstä on tehnyt myös TeT Anu Koskinen, jonka väitöskirja ”Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä” (2013) tutkii aihepiiriä taiteilijalähtöisesti diskurssianalyysin ja puolistrukturoitujen haastattelujen kautta.

Taiteellisen tutkimuksen lähtökohdista ja työn introspektiivisyydestä seuraa tässä työssäni myös tekstin eräänlainen moniäänisyys: äänessä on vuoroin *tutkija* Jenni Lätilä, vuoroin *oopperalaulaja* Jenni Lätilä, ja joskus myös *kertoja* Jenni Lätilä – ja kenties lukijan on paikoin vaikea päätellä kuka näistä hahmoista on

saanut puheenvuoron. Koska oopperalaulaja Lättilä on tutkija Lättilä, ja lisäksi vielä oman tutkimuksensa kohde, tutkijan on toisinaan vaikea säilyttää ulkopuolisen raporttoijan viileän etäinen tyyli, ja oopperalaulajakaan ei aina tahdo muistaa pitäytyä asemassaan tarkkailun kohteena. Lisäksi olen tietoisesti uhrannut kuivakkaan tutkimusraporttityylin saavuttaakseni helpommin lähestyttävää kerronnallisuutta ja luettavuutta.

Seminaareissa ja muuten tätä työtä kirjoitusprosessin aikana lukeneiden piirissä hyvin suosittujen väärinkäsitysten laajemman leviämisen välttämiseksi sallittaneen vielä muutama lause siitä, mitä tämä työ *ei* ole:

Tämä työ *ei ole* musiikin tutkimusta, teatterin tutkimusta tai taiteen reseption tutkimusta: päinvastoin, vaikka jäljempänä seuraavat luvut lainaavat työkaluja laajalti eri tutkimuksen aloilta, tässä työssä näkökulma on pysyvästi laulajan, tunnetyöläisen, puolella. Työssä ei pyritä analysoimaan tietyn oopperateoksen yleismerkityksiä, tekijöiden intentioita tai oopperaa taidemuotona, eikä tarkoitukseni ole myöskään purkaa auki ja analysoida kaikkien esimerkkinä käyttämäni oopperahahmojen tunnetiloja teosten alusta loppuun. Sen sijaan oopperaa sekä teknisenä suorituksena, taideteoksena että taiteen esittämisen aktina tarkastellaan nimenomaan työtehtävänä tai työsuorituksena. Samoin yleisöä koskevat väitteeni ja yleistykseni tulee ymmärtää yksittäisen oopperalaulajan kokemuksina yleisöstä eikä siis yleisön omasta näkökulmasta: taidekokemus on tässä kokemus taiteen tekemisestä (osin jopa raadollinenkin) sen kokemisen tai vastaanottamisen sijaan.

Tämä työ ei myöskään ole tutkimus näyttelemisen metodiikasta yleensä tai Konstantin Stanislavskista erityisesti. Sen sijaan Stanislavski ja hänen metodinsa sellaisena kuin sen kuvaa Stanislavskin teos *Näyttelijän työ* Kristiina Revon uutena käännöksenä (2011) ovat eräs keskeisistä työn lähtökohdista – metodinäyttelemisen tarjoaa yhden (ja erittäin pätevän) vastauksen kysymykseen ”miten tunteita näytellään?”. Tästä syystä Stanislavskiin viitataan jäljempänä usein, ja monesti suuremmin kyseenalaistamatta ja erittelemättä Stanislavskin metodia, sekä myös selostamatta Stanislavskin seuraajien työtä metodinäyttelemisen kehittämisen saralla. Näyttelijäntyylin metodeista tarkemmin kirjoittaa esimerkiksi Anu Koskinen. (2013, 51–67)

Koska Stanislavski toi ensimmäisenä ja urauurtavalla tavalla näyttelijäntyylin systemaattisen metodin käyttöön oopperan alalla (ks. Stanislavski et al. 1975), voitaneen kai sanoa, että Stanislavskin metodi on tässä työssä eräänlainen aksiomaattisena otettu oopperalaulajan näyttelijäntyylin malli, jota käytetään kertomaan miten – siis millä fyysisellä ja kognitiivisella prosessilla – oopperalaulaja näyttelee hahmoaan. Tälle perustalle sitten rakentuu työn

varsinainen sisältö, kysymys siitä, millä tavalla tunteet ovat osa oopperalaulajan työtä, ja mitä tämä laulajan kannalta tarkoittaa.

Lopulta, tämä työ ei myöskään ole ensyklopedinen kirjoitelma kaikesta tunteisiin ja niiden ilmaisuun, psyykeen, psykologiaan ja laulamisen fysiologiaan liittyvistä seikoista, vaikka se käsittelee hyvin laajaa ilmiöiden kirjoa, ja viittaa tästä syystä varsin monialaisesti tutkimuskirjallisuuteen. Nämä viittaukset ja lainaukset ovat harvoin tyhjentäviä: esimerkiksi Sigmund Freud, narsismi ja psykoanalyysi mainitaan viittaamatta psykoanalyysin teoriaan tai sen kritiikkiin siinä uskossa, että lukija toisaalta ei muodosta käsitystään psykoanalyysistä vain tämän työn pohjalta ja toisaalta ymmärtää, ettei freudilaisuuden kritiikki (tai sen puute) ole olennaisin asia, jota tämä tutkimus käsittelee.

Tämä poikkitieteellisyys ja viittausten runsaus on seurannut kuin varkain taitelijälähtöisestä tutkimusasetelmasta. Esimerkiksi, itselleni on alusta asti ollut itsestään selvää, että oopperalaulaja ei voi esityksessä tai konsertissa itse täysipainoisesti tuntea niitä tunteita, joista laulaa ja joista musiikki kertoo. Aiheesta kirjoitti jo 1700-luvulla ranskalainen valistusajattelija Diderot, jonka teoksen *Näyttelijän paradoksi* tunnetuimman sitaatin mukaan ”suuri tunneherkkyys synnyttää keskinkertaisia näyttelijöitä, keskinkertainen tunneherkkyys joukoittain huonoja näyttelijöitä, ja tunneherkyyden täydellinen puuttuminen on loistavan näyttelijän edellytys.” (Diderot 1987, 20) Olen taipuvainen olemaan pitkälti samaa mieltä, vaikka näyttelijän työn ja oopperalaulajan työn välille ei tietenkään voi suoraan vetää yhtäläisyysmerkkejä. Eräässä seminaarissa muuan muusikkokollegani kuitenkin haastoi tämän näkemyksen väittämällä, että esiintyjä voi – ja hänen jopa tulisi – nimenomaan tuntea esiintyessään ”aitoja” tunteita. Jos nyt sivuutetaan filosofinen kysymys näyteltyjen tunteiden aitoudesta, miksi laulaja sitten ei voisi tuntea ”aitoa” tunnetta?

Tutkiessani oman näkemykseni perusteita osoittautui, että tunnetila todella vaikuttaa ääneen korvinkuultavasti; syy tähän on luultavasti evoluutiobiologinen tai sosiaalinen, ja vaikutusmekanismi on neurologinen. Tästä huolimatta tämä työni ei siis sisällä kattavaa kuvausta evoluutiopsykologian ja neurologian tämän hetken tutkimuksen tilasta ja kilpailevista teorioista – sen sijaan työni lainaa näitä tutkimuksia sen verran kuin on tarpeen, jotta pystyn selittämään, *miksi* oopperalaulaja ei voi eläytyä aarian tunnesisältöön liiaksi, ja mitä eläytyminen laulajalle käytännössä merkitsee.

Seuraavissa luvuissa tutkimuskysymykseen lähdetään etsimään vastausta kahta reittiä: ensimmäinen keskittyy siihen, mistä roolihahmon tunteet tulevat ja mikä on niiden suhde roolihahmoa esittävän laulajan kokemuksiin tunteisiin. Tämän

käsittelyn lähtökohtana on näyttelijäntyön teoreettinen tarkastelu lähinnä stanislavskilaisen perinteen perspektiivistä yhdistettynä ihmisääntä koskevaan tutkimustietoon, erityisesti emotionin vaikutusta ihmisääneen käsittelevään tutkimukseen. Tarkastelussa pyritään erittelemään tunteiden tekijyyttä ja laulajan subjektiivutta suhteessa tämän esittämiin tunteisiin: kuka on tuntenut tai tuntee oopperahahmon tunteet? Mikä on laulajan omien tunteiden suhde hahmon tunteisiin? Näihin kysymyksiin etsitään vastausta alla luvussa **Tunteiden ammattilaiset**.

Tunteiden ammattilaisissa käsiteltävä oopperahahmon tunteiden tekijyyden ongelma yhdistettynä havaintoon siitä, että libretton määräämien tunteiden esittäminen on osa laulajan ammattia, herättää kysymyksen siitä, miten tunteiden esittäminen vaikuttaa laulajaan itseensä: luku **Oopperalaulaja ja tunnetyö** lähtee käsittelemään tätä kysymystä. Tarkastelun lähtökohtana on, että laulajan työhön kuuluva tunteiden esittäminen ja tunnekontrolli on merkittävä tekijä oopperalaulajan työn psyykkisessä kuormittavuudessa. Tässä tarkastelu nojaa työpsykologian alan tutkimukseen, erityisesti eponymistä tunnetyötä käsittelevään kirjallisuuteen. Ottaen huomioon, että tunnetyön käsitteen lanseerannut Arlie Russell Hochschild oli sosiologi, ei psykologi, ja monien jäljempänä siteerattujen artikkeleiden kirjoittajissa on muun muassa kauppatieteilijöitä ja valtiotieteilijöitä, sallittaneen että myös sopraano soveltaa tätä teoriaa omassa asiassaan.

Luvussa **Myötäeläminen ja hahmon toiseus** tarkastellaan empatiaa sekä hahmon kuvitteellisten tunteiden myötäelämisenä että näyttelijäntyön työkaluna. Luvun keskeinen kysymys on se, missä määrin laulaja-näyttelijä ("itse") näkee hahmon toisena ja missä määrin hän mieltää hahmon ja itsensä olevan yhtä.

Oopperalaulajan työn ymmärtäminen tunnetyönä avaa mahdollisuuden käsitellä yleisön, oopperalaulajan ja oopperan hahmon näkemien ja tuntemien tunteiden dynamiikkaa: sitä, miten yleisö reagoi hahmon tunteisiin ja miten tämä reaktio vaikuttaa laulajaan, jonka työskentely luo hahmon tunteet. Tämän tarkastelun lähtökohtana on samaistuminen, jota käsitellään luvussa **Samaistumisesta** soveltaen Jaussin (1977) asiaa koskevaan kirjallisuuden alan tutkimukseen: on ilmeistä, että yleisö voi samaistua katsomansa oopperan hahmoon, ja aivan yhtä ilmeisesti myös laulaja voi samaistua esittämäänsä hahmoon. Näiden samaistumisen tapojen eroja ja samankaltaisuuksia erittelemällä tullaan takaisin Stanislavskiin ja siihen, miten samaistumista, yleisön, hahmon ja laulajan emotionaalisen tason vuorovaikutusta sekä laulajan tietoisuutta näiden mekanismeista voi käyttää roolityön välineinä.

Luku **Ryhmätyöstä, työryhmistä ja taiteilijapersoonista** käsittelee työryhmän – ohjaaja, kapellimestari, näyttelijät ja niin edelleen – asettamia puitteita, joissa roolityötä tehdään, ennen muuta näiden puitteiden vaikutusta roolityöhön kuuluvaan tunneilmaisuun ja toisaalta tämän tunneilmaisun vaikutusta työryhmän sisäisiin sosiaalisiin suhteisiin.

Lopulta luku **Näyttelevä laulaja vai laulava näyttelijä?** erittelee oopperalaulajan toimenkuvan kahden aspektin – näyttelemisen ja laulamisen – vaikutuksia toisiinsa ja pyrkii kuvaamaan niitä laulutekniikasta ja oopperasta seuraavia rajoituksia ja erikoisuuksia, jotka vaikuttavat oopperalaulajan näyttelijäntyöhön.

Samat rajoitukset ovat aiheena myös luvussa **Ääni ja tunteet**, jossa käsitellään tunteiden fysikaalista ilmenemistä ja tämän ilmenemisen suhdetta lauluääneen ja tekniikkaan.

Lopulta työ palaa lähtökohtaansa, ammattimaiseen tunteellisuuteen, luvuissa **Ulospääsy?** ja **Taiteilijaelämästä ja taiteilijana elämisestä**. Näissä luvuissa käsitellään roolista palautumista; sitä, miten laulaja irrottautuu roolista ja toipuu harjoitusten tauoilla, esitysten välillä tai koko produktion jälkeen.

Tunteiden ammattilaiset

Jos musiikki todella on tunteiden pikakirjoitusta, kuten Leo Tolstoin väitetään sanoneen⁵, tai taiteista lähinnä kyyneleitä ja muistoja, kuten Oscar Wilde⁶ asian ilmaisi, kenen tunteista ja keiden kyyneleistä on kysymys silloin, kun klarinetti taukoaa ja Jussi Björling aloittaa: “E lucevan le stelle...”?

Cavaradossia esittävä laulaja, esimerkiksi Jussi Björling tai Enrico Caruso, on fyysistä työtä tekevä ammattilainen, jonka osaamisen ytimessä on taito tuottaa kantava, puhdas ja metallisen ytimekäs tenoriääni. Hän ei ole Cavaradossi eikä hän tunne Cavaradossin tunteita – jo hänen äänensä paljastaa että hän ei tunne niitä: tunnekokemus vaikuttaa äänenlaatuun havaittavasti, vaikka kyseessä olisi pelkkä puheääni, kuten esimerkiksi Scherer (1995) ja Johnstone (et. al. 1999) kertovat, samalla kun klassisen laulun tekniikka vaatii äärimmäistä äänentuoton kontrollia (vrt. esim. Miller 1986). Kysymykseen tunteiden täsmällisestä vaikutuksesta ääneen palataan vielä tuonnempana, tässä väite äärimmäisen rajun tunteen ja klassisen laulutekniikan epäyhteensopivuudesta hyväksytään vielä työhypoteesina. Yöllisessä aariassaan Cavaradossi siis odottaa aamunkoitossa tapahtuvaa teloitustaan: hänen tuntemansa kuolemanpelko, suru, kaipaus ja epätoivo (ja itsesääli) estäisivät ketä tahansa normaalia ihmistä laulamasta nuottiakaan. Jos siis “E lucevan le stelle...” kuulostaakin kauniilta, kuulija voi olla varma, etteivät laulajan tunteet silloin ole täysin aitoja ja omakohtaisia – ja kuitenkin aaria todella vaikuttaa olevan äärimmäisen liikuttavaa ja tunteellista musiikkia.

Kuinka tenorimme tämän tekee? Miten hän rakentaa emotionaalisen tulkinnan ja samalla säilyttää hyvän laulutekniikan? Jotta meille olisi mahdollista etsiä vastauksia näihin kysymyksiin, meidän on ensin tunnistettava oopperan – siis oopperan taidemuotona – tunnesisällön tekijät ja tunteen subjektit. Intuitiomme siis kertoo, että Cavaradossin aaria on liikuttava ja tunteellinen: mistä ja miten tämä tunne oopperaesitykseen tulee?

Vaikka tenori laulaakin solistina, musiikin on kirjoittanut Giacomo Puccini, ja tenorin lisäksi kokonainen orkesteri osallistuu musiikin tekemiseen kapellimestarin johdolla. Helposti voisikin johtua ajattelemaan säveltäjän olevan musiikin tunneilmaisun varsinainen tekijä ja esiintyvien taiteilijoiden olevan vain

⁵ Sanonta musiikista tunteiden pikakirjoituksena esiintyy Tolstoin näytelmän “Elävä kuollut” joidenkin mutta ei kaikkien käännösten alaotsikkona, ks. esim. Tolstoi 2013. On hyvin mahdollista että tämä erinomainen kiteytys ei olekaan autenttinen.

⁶ Oscar Wilde: “The Burden of Ithys”, esim. Complete Poetry, Wilde 1997.

säveltäjän käyttämiä instrumentteja. Ehkä musiikki ilmentääkin säveltäjän tunteita?

Kuitenkin ainakin Puccinin osalta tiedämme (ks. esim. Phillips-Matz 2002) hänen eläneen tavalla, jota voi kuvailla vain italiaksi: *la bella vita*. Puccini kirjoitti kuolemaantuomitun Cavaradossin hädästä ja tuskasta asuessaan Torre de Lagon huvilallaan, aurinkoisessa Toscanassa; Puccini piti nopeista autoista, hyvästä ruuasta ja hiukan paremmasta punaviinistä. Selvästikin Puccini ei ole Cavaradossi yhtään sen enempää kuin Cavaradossia laulava tenorikaan, eivätkä Puccinin tunteet ole tenorin tunteita tai Cavaradossin tunteita. Itse asiassa, Cavaradossin tunteiden on välttämättä oltava fabrikaatiota! Ja silti ne koetaan usein hyvin vaikuttavina.

Emme sitä paitsi voi ainakaan täysin hylätä ajatusta laulajasta esityksen tunneilmaisun – tai tunteiden fabrikaation – subjektina. Kuuntelemalla aariasta tehtyjä levytyksiä löytää nopeasti useita yhdentekeviä, suorastaan ikävystyttäviä tulkintoja, mutta myös Jussi Björlingin (1950) tai edes likimain hänen tasolleen pääsevien tenorien esityksiä. Kiinnostavaa sinänsä, sama orkesteri ja kapellimestari voivat levyttää loistavan, tunteellisen version aariasta jonkin tenorin kanssa, ja muutaman vuoden päästä, solistin vaihduttua, seuraava levytys on kuulijan korvaan emotionaalisesti köyhä, vaikka tempo, orkesterisointi ja muut kapellimestarin kontrolloimat nyanssit pysyvät likipitäen samoina. Kuitenkin tietyn oopperan tunneilmaisu varioi esitysten välillä esiintyjistä riippumatta varsin vähän: selvästikin on olemassa jokin koodisto, joka ohjaa esiintyjä – ja ilmeisin vaihtoehto tällaiseksi koodistoksi on partituuri. Esimerkiksi Juslin (et al. 2001) tarjoaa katsauksen tätä tematiikkaa purkavaan tutkimukseen.

Tämän työn kannalta olennaisimmat kysymykset kuitenkin liittyvät tunneilmaisuun osana laulajan työtä: millä tavalla tai millä tasoilla muusikko esiintyvänä taiteilijana siis on itsenäinen subjekti suhteessa teoksen tunneilmaisuun? Entä miten laulaja tuottaa tai tekee tunneilmaisun, ja miten tämä tekeminen vaikuttaa laulajaan itseensä?

Vaikuttaa ilmeiseltä, että esitys ja tulkinta ovat taideteos. Yhtä ilmeistä on se, että esitys ja tulkinta eivät muodosta *itsenäistä* taideluomaa: ne ovat hyvin monella tavalla sidoksissa esitettävään teokseen. Niin paradoksaaliselta kuin se kuulostaakin, itse asiassa näyttää siltä, että esitys on ei-figuratiivista (eli abstraktia) taidetta: esitys sinänsä ei kuvaa mitään, vaan ainoastaan luo tulkinnan jo olemassa olevasta ilmiöstä. Edelleen, esitystä ei voi olla olemassa ilman esitettävän teoksen tarjoamaa viitekehystä, vaikka esitykseen teoksena kuuluvat, tulkinnalliset elementit voikin erottaa esitettävästä teoksesta. Nämä esitykselliset elementit sinänsä ovat abstraktioita, ja olemassa vain suhteessa esitettävään

teokseen: oopperaesityksessä soiva ääni tai laulajan resitoima repliikki on jo olemassa sävellyksessä, ja esittävän taiteilijan taide rajoittuu tämän äänen esittämiseen eri tavoilla – eikä mikään näistä esittämisen tavoista ole konkreettisesti olemassa ilman soivaa ääntä. Esitys on siis tavallaan metataidetta; teos joka käyttää olemassa olevaa taideteosta materiaalinaan ja tarjoaa sille intermediaalisen, abstraktin kommentaarin.

Näin esittävä taiteilija luo subjektina nimenomaan viittauksien kautta: hän valitsee ne esitettävän teoksen piirteet, joita esitys korostaa, ja päättää, millä tavoin nämä piirteet nostetaan esiin. Näin laulaja voi valita, että vaikkapa *Yön kuningatar* on nimenomaan tekninen suoritus, aktualisointi tietystä Mozartin sävellystyöstä ja klassisesta laulutekniikasta: laulaja tekee tämän korostamalla koloratuurin teknistä braljanssia. Tämän esityksen voisi samalla tulkita ironisoivaksi kommentiksi epäsuhdasta Yön kuningattaren aarian sävelkielen ja sen draamallisen sisällön ja aseman välillä – jos siis uskoisimme oman laulamisensa ironisointiin kykenevään koloratuurisopraanoon.

Toisaalta laulaja voi ilmaista hyvin intensiivistä tunnetta aariassaan. Jos hyväksymme oletuksen siitä, että laulaja ei tunne ilmaisemiaan tunteita, meidän on oletettava, että hän esittää, näyttlee tai tekee tunneilmaisunsa. Tunteesta ja näyttelijäntyöstä on kirjoittanut mm. Konstantin Stanislavski (2011, 210–302), jonka mukaan näyttelijän täytyy elää näytelmän tapahtumat kuin ne olisivat totta, kuin yleisön paikalla olisi “neljäs seinä”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tosielämä siirrettäisiin näyttämölle sellaisenaan, käsittelemättä, tai että näyttelijän tulisi olla yhtä hahmonsa kanssa ja elää tämän elämää. Päinvastoin, Stanislavskin metodinäyttelemisessä (ainakin sen kypsässä muodossa) hahmon tunne syntyy yhtäältä näyttelijän tietoisesta analyysistä ja toisaalta fyysisen toiminnan tuloksena: näyttelijällä on lopulta käytössään vain oma kehonsa, joten kehon tulee olla ilmaisun primääri työkalu – itse asiassa kehon lisäksi näyttelijällä ei voi olla muita ilmaisun työkaluja.

Näyttelijän omat tunteet – siis tunnemuisti ja eläytyminen – ovat hyödyllisiä kun roolia analysoidaan ja harjoitetaan: ne auttavat näyttelijää tunnistamaan analyysin kautta ne hahmon liikkeet, eleet ja ilmeet, jotka hahmo tekee tietyissä tilanteissa ja tietyissä tunnetilassa. Näytteleminen, *per se*, on kuitenkin näiden eleiden, ilmeiden ja liikkeiden hyvin harjoiteltua suorittamista – tämä ja vain tämä on se osa näyttelijäntyöstä, jonka yleisö näkee; toisin päin ilmaisten, yleisö ei näe hahmon tai näyttelijän ajatuksia tai tunteita, ainoastaan niiden fyysisen ilmentymän. Jos tämä fyysinen ilmentymä rakennetaan hyvin tehdyn analyysin (mitä hahmo haluaa, hänen tiellään olevat esteet, mitä hän tekee saadakseen haluamansa jne.) perusteella löydetyistä osista, joiden toistamista – tai

suorittamista – näyttelijä on huolellisesti harjoitellut, näyttelijän ei enää itse esityksessä tarvitse, eikä edes pidä, tuntea hahmon tunteita: näyttelijä kontrolloi omia tunteitaan voidakseen uskottavasti esittää hahmon tunteet.

Yllä olevissa kappaleissa näyttelijän ääni on tietoisesti jätetty sivuun kun Stanislavskin metodia kuvaillaan. Kuitenkin samat periaatteet aivan ilmeisesti toimivat myös laulajan tapauksessa: hän rakentaa tulkintansa ja ilmaisunsa harjoittellessaan. Ennen esiintymistä hän on ensin tietoisella prosessilla (tai intuitiolla – tai pelkästään matkimalla ja opettajansa neuvoja toteuttaen) päättänyt ja valinnut, miten hän haluaa tulkita ja ilmaista säveltäjän eksplisiittiset ja implisiittiset ohjeet teoksen sävelkulusta, rytmistä, esityksen nyansseista ja tunnesisällöstä. Sen jälkeen laulaja on työlään ja moninkertaisen toiston kautta harjoitellut *suorittamaan* tietyn teoksen laulamisen tavalla, joka on hänen tulkintansa ja hänen ilmaisunsa. Esiintyessään hän *toistaa* sen minkä on harjoitellut: fyysisesti, kontrolloiden ääntökanavaa ja hengitykseen osallistuvaa lihaksistoa, ja emotionaalisesti, kontrolloiden eläytymistään hahmon tunteisiin, ja sitä kautta myös omia tunteitaan. Laulaja esiintyy ainakin jossakin määrin tietoisena tulkinnastaan, omasta kehostaan ja laulutekniikastaan, pohjimmiltaan tehden fyysistä työtä. Tulkinta ja tunneilmaisuus eivät synny esityksessä, kuten aiemmin tuli esille, eikä oopperalaulaja siis voi vuodattaa sydänvertaan näyttämölle.

Vastaväitteenä tälle on huomattava, että tunneherkkyys, eläytymiskyky ja empaattisuus ovat kuitenkin tärkeä osa tulkinnan rakentamista, vaikka itse tunneilmaisuus syntyisikin analyyttisen prosessin ja ankaran harjoittelun tuloksena – siis vaikka tunneilmaisuus ei olisikaan spontaania: taiteen esittäminen ei ole tunneköyhää, vaikka se ei olisikaan romanttisen yliaistillinen ja ylimaallinen ilmiö. Näyttämöllä, elävässä esityksessä on joka tapauksessa jatkuvasti havainnoitava ympäristöään ja vastaanäyttelijöitä sekä toimittava tilanteen mukaan: yllätyksiä on mahdotonta ennakoita, näyttämötekniikka saattaa pettää tai valot sammua äkisti, rekvisiitta voi olla hukassa, kenkä takertua laahukseen tai vastaanäyttelijä unohtaa vuorosanansa. Tunteiden spontaanisuus ei kenties silti ole tunneilmaisun aitouden välttämätön ennakkoehto, vaikka esityksessä reaktioiden näyttämön tapahtumiin onkin näytettävä siltä kuin ne tapahtuisivat ensimmäistä kertaa. Taiteilijan sydänveri on kuitenkin vuodatettu jo harjoituksissa.

Kiinnostavaa kyllä, tässä tulemme hyvin lähelle Charles Baudelairea (1962, 426), joka kuvaa Delacroixia sanomalla tämän olevan ”intohimoisesti rakastunut intohimoon ja kylmäpäisen päättäväinen ilmaisemaan sitä mahdollisimman näkyvästi”. Myös John Ruskin (1902, vol. 5, 215), prerafaeliitti, kirjailija, runoilija ja taidefilosofi romanttisen ja modernin murtumakohdasta, on samoilla linjoilla:

"Runoilijan suuruus riippuu kahdesta ominaisuudesta: tunteen herkkyydestä ja sen hallinnasta. Runoilija on suuri ensin suhteessa intohimonsa voimaan, ja, kun intohimo on olemassa, suhteessa intohimonsa kontrolliin" (suomennokset kirjoittajan). Kuitenkin, siinä missä Baudelaire ja Ruskin ymmärtävät taiteenteon – Thomas Alva Edisonin (Newton 1987, 24) kiteytystä mukaillen – inspiraation ja sitä seuraavan perspiraation kautta tapahtuvana nerouden emergenssinä, tässä tarkastelun kohteena ei ole teoksen luominen, vaan sen esittäminen ja tulkitseminen: yllä päädyttiin olettamaan, että ainakin osa kuulijalle välittyvästä tai kuulijan kokemasta tunteesta on koodattu teoksen nuottikuvaan. Näin Baudelairin ja Ruskinin vaatima intohimon suuruus on välttämättä osaksi peräisin säveltäjältä ja libretistiltä, jotka ovat luoneet teoksen – joskus, esim. Richard Wagnerin tapauksessa, libretisti ja säveltäjä ovat samassa persoonassa – ja esittäjän osaksi jää näin kenties enemmän perspiraatiota kuin inspiraatiota.

Oopperalaulaja ja tunnetyö

Oopperalaulaja-näyttelijältä vaadittu tunneilmaisuus ja tunteiden kontrolli ei ole millään tavalla ainutkertaista tai edes tavatonta: myyjän ammattiin kuuluu ystävällisyys ja hymyilevä avuliaisuus, lentoemännän tulee näiden lisäksi olla (matkustamoturvallisuudesta huolehtiessaan) itsevarma ja määrätietoinen, hautaussektorin työntekijöiden toimenkuvaan kuuluu rauhallinen asiakkaiden surun kunnioittaminen ja myötätunto ja sairaanhoitajan pitää tuntea lämmintä ja toiveikasta empatiaa potilaitaan kohtaan. Itse asiassa me kaikki, asiakkaina, odotamme ja vaadimme, että meille palveluja tuottavat ammattilaiset ilmaisevat tiettyjä ammattiin sopivia tunteita. Näiden asiakkaiden – siis meidän kaikkien – odotuksien vuoksi työnantajat vaativat yhä eksplisiittisemmin näissä ammateissa toimivilta tiettyjen tunteiden ilmaisua: “meidän kaupassa hymy tulee kaupan päälle”.

Työpsykologia ja organisaatioiden tutkimus käyttävät tästä palveluammatteihin implisiittisesti ja eksplisiittisesti kuuluvasta ammattiin sopivien tunteiden ilmaisusta nimitystä *tunnetyö* (englanniksi “*emotion work*” tai “*emotional labor*”). Alan klassikkoteksti on termin keksijän, Arlie Russell Hochschildin kirjoittama *Managed Heart* (1983). Viime aikoina tunnetyö on ollut valtavan kiinnostuksen kohteena toisaalta psykologian ja sosiaalitieteiden alan julkaisuissa (ks. esim. Steinberg 1999) ja toisaalta liikkeenjohdon ja henkilöstöhallinnon ammattijulkaisuissa (ks. esim. Zapf 2003).

Tarkastellaanpa esimerkkiammateistamme viimeistä, sairaanhoitajaa, jonka toimenkuvaan kuuluu mm. myötätunnon ja huolehtivuuden tunteiden ilmaisu: epäempaattinen ja kylmäkiskoisesti potilaisiin suhtautuva sairaanhoitaja leimautuu helposti ammattiinsa sopimattomaksi. Vaikka vaatimus tietystä tunneilmaisusta onkin – ainakin Suomessa – institutionaalinen tai rakenteellinen, pikemminkin osa hoitajan koulutuksessa omaksuttua ammatillista eetosta kuin työnantajan eksplisiittisesti antama määräys, se on kuitenkin hyvin todellinen: riippumatta siitä, mikä kulloinkin on hoitajan oma elämäntilanne, mieliala tai oma tunnetila, hänen on esiinnyttävä sairaanhoitajan työroolissa. Tämä saattaa aiheuttaa hoitajalle ns. tunnedissonanssia (ristiriita työn vaatiman tunneilmaisun ja oman persoonallisuuden ja tunteiden välillä; Jansz 2002), ja sitä kautta stressiä – tunnetyö on yhdistetty mm. työuupumukseen (Grandey et al. 2005) ja loppuunpalamiseen (Brotheridge et al. 2002). Tätä kuormittavuutta vähentääkseen hoitajat käyttävät selviytymisstrategioinaan toisaalta ristiriitaisten ja työhön sopimattomien tunteittensa karnevalisointia ja käsittelyä hyvinkin aggressiivisten ja graafisten mielikuvien kautta (Wanzer et al. 2005) ja toisaalta

kollegiaalista tukea ja kannustusta “aitojen” tunteiden ilmaisuun tauoilla ja vapaa-ajalla (Newlin et al. 1978). Hyvin samankaltaisia selviytymiskeinoja käyttävät työssään myös oopperalaulajat.

Toisaalta tunnetyö voi myös olla työytytyväisyyden ja onnistumisen kokemuksen lähde: koska myötätunto ja auttamisenhalu ovat niin syvällä sairaanhoitajan ammatin eetoksessa, niiden tunteminen – tai niiden ns. syvänäyttelemine (Grandey 2003, vrt. alempana) – todella on sairaanhoitajan työssä onnistumista.

Merkittävää tässä on kuitenkin ennen muuta se, miten tunnetyötä tehdään. Paralleeli näyttelijäntyöhön on ilmeinen, kun huomataan miten sairaanhoitaja ilmaisee tiettyjä ammatilliseen tehtäväänsä kuuluvia tunteita samalla kun hän kontrolloi omia, henkilökohtaisia tunteitaan: sairaanhoitajanhan esimerkiksi pitää säilyttää tietty toiveikkuus, olipa potilaan tilanne kuinka toivoton tahansa. Osana koulutustaan – sekä koulutukseen ja työhön kuuluvaa indoktrinaatiota – sairaanhoitaja on oppinut, että myötätunto ja auttamisenhalu ovat tärkeä osa sairaanhoitajan työtä: hymy todella parantaa ja auttaa potilaita (Smith 2008). Tästä syystä hän on, tiedostamattaan tai tiedostaen, harjoitellut ilmaisemaan työhönsä sopivia tunteita ja kontrolloimaan työhönsä kuulumattomia tai sopimattomia, spontaaneja ja omaehtoisia tunteitaan (Scott 2001).

Kaikki tämä on hämmästyttävän lähellä sitä, mitä edellä kirjoitin näyttelijäntyöstä. Ovatko sairaanhoitajan tunteet siis sen aidompia kuin näyttelijän tai oopperalaulajan? Entä mitä eroja sairaanhoitajan tunnetyön ja laulajan tunneilmaisun välillä on? Mitä oopperalaulaja voisi oppia sairaanhoitajille kuuluvasta tunteidenkäsittelystä?

Aitouden erittelemiseksi joudun käyttämään liikkeenjohdon tutkimuksen piiristä lähteneitä termejä. *Pintanäyttelemine* (“surface acting”) tarkoittaa tunnetyön strategiaa, jossa työn vaatimat tunteet pelkästään esitetään ilmeillä ja eleillä ilman omakohtaista emotionaalista sitoutumista tai vailla tunteiden sisäistämistä ja omaksumista – esimerkkinä tästä kenkäkaupan myyjä, joka hymyilee vain koska hänen esimiehensä on käskennyt hänen hymyillä. Hänen hymynsä saattaa peittää syvän tyytymättömyyden tai jopa asiakkaisiin kohdistuvan pelon ja vihamielisyyden (Grandey et al. 2004). Vastaavasti *syvänäyttelemine* (“deep acting”) tarkoittaa tunnetyön strategiaa, jossa työn vaatimat tunteet rationalisoidaan välttämättömiksi tai hyödyllisiksi (Grandey 2003) ja omaksutaan osaksi omaa ammatillista identiteettiä. Tunteet siis tavallaan todella tunnetaan, mutta kuitenkin siten, että spontaanin “tunteellisuuden” sijasta ainakin osaksi tunteet motivoi ja synnyttää tietoinen kognitiivinen prosessi. Näin syvänäytellyt tunteet ovat eräällä tavalla aitoja, vaikkakaan ne eivät olekaan

spontaaneja.

Tässäkin sairaanhoitajan tunnettyö muistuttaa näyttelijän roolin valmistelun prosessia. Kuitenkin meidän on mahdollista löytää myös merkittäviä eroja näyttelijäntyön ja palveluammattien tunnettyön välillä. Tyypillisessä tunnettyössä ammattiin liittyvät tunteet ovat positiivisia: huolehtivuutta, empatiaa, välittämistä, ystävällisyyttä ja niin edelleen. Silloin, kun työ – esimerkiksi poliisin tapauksessa – vaatii ajoittain myös vähemmän positiivisten tunteiden ilmaisua, tunneilmaisulle asetetaan koulutuksella ja ohjeistuksella hyvin tarkat rajat. Työntekijän odotetaan näissä tehtävissä kontrolloivan itsensä hyvin tarkasti ja käyttäytyvän hillitysti (Martin 1999). Tästä poiketen näyttelijä tai laulaja joutuu osana työtään ilmaisemaan paitsi iloa, riemua, rakkautta ja vastaavia positiivisia tunteita, myös vihaa, pelkoa, yksinäisyyttä, lohduttomuutta, itsetuhoisuutta – sanalla sanoen, äärimmäisiä ja myös kielteisiä tunteita. Ilmaistavien tunteiden skaala on siis huomattavan laaja samalla, kun tunneilmaisun odotetaan oopperanäyttämöllä olevan niin suurieleistä, että tunne välittyy myös suuren teatterikatsomon takariville. Kenkämyyjän tai sairaanhoitajan tunneilmaisun ei tarvitse eikä edes tule kantaa näin pitkälle, koska tällöin se koettaisiin liian suurieleiseksi ja epäaidoksi.

Tunnetartunta (engl. “emotional contagion”) tarkoittaa ihmislajille ja myös muille kädellisille tyypillistä laumakäyttäytymisen mallia, jossa ihminen sosiaalisessa kanssakäymisessä tiedostamattaan jäljittelee vastapuolen ilmeitä, eleitä ja asentoja ja tämän seurauksena lähentyy tämän tunnetilaa (Hatfield et al. 1993). Siinä, missä normaalisti hyvänolon tunne johtaa hymyyn, tunnetartunta kääntää syysuhteen toisin päin: tunnetartunnassa fyysinen mimiikka aiheuttaa tunteen. Tunnetartunnan lähteenä ei ilmeisestikään tarvita todellista ihmistä. Esimerkiksi Strack et al. (1988) osoittavat, miten (aiheeton) hymyileminen aiheuttaa hyvänolon tunteen. On siis luontevaa olettaa että esimerkiksi vihaan liittyvien ilmeiden näytteleminen saattaa johtaa näyttelijän kokemaan todelliseen vihan tunteeseen – ja monien Hollywoodin tähtiparien kohdalla vaikuttaa käyneen niin, että elokuvassa rakastavaisia näytelleet ovat kuvausten aikana rakastuneet toisiinsa myös tosielämässä.

Toisekseen, siinä missä esimerkiksi sairaanhoitajan työ vaatii konsistentisti, läpi koko työuran, suurin piirtein samojen tunteiden ilmaisua, oopperalaulajan tunneilmaisun sanelee rooli: työ saattaa vaatia vaihtamaan tunteita Verdin Lady Macbethin epäluuloisesta vallanhimosta ja passiivis-aggressiivisesta hulluudesta Wagnerin *Lohengrinin* Elsan uskonvarmuuteen ja viattomuuteen tai Puccinin *Toscan* nimihenkilön intohimoiseen lempeen ja raivokkuuteen – ja tämä pahimmillaan muutaman viikon tai kuukauden aikavälillä.

Kolmanneksi, tunnetyö tyypillisesti asettaa joko väljähköt puitteet, joissa työntekijä ilmaisee itselleen näissä puitteissa ominaisia tunteita (sairaanhoitaja) tai täsmälliset vaatimukset ilmaisulle (kenkämyyjän “hymy”). Näin tunnetyön tekijä voi joko tyytyä pintanäyttelemään työhön kuuluvat ilmeet säilyttäen samalla omat tunteensa tai hän voi rakentaa ammatillisen roolinsa ja ammatti-identiteettinsä syvänäyttelemisen keinoin siten, että hän itse tuottaa työn vaatimat tunteet omista lähtökohdistaan ja omalla tavallaan.

Oopperalaulaja puolestaan useimmiten ilmaisee tunteita, joiden sisällön – vaan ei ilmaisua – määrää esitettävä rooli: tunteet siis kuuluvat kulloiseenkin tehtävään, eivät ammatti-identiteettiin, ja muuttuvat tehtävän vaihtuessa. Ammattien välinen ero tunnetyössä näkyy siis myös tunteiden tekijyydessä ja subjektiivudessa suhteessa ammatin vaatimiin tunteisiin: sairaanhoitaja voi tiettyyn rajaan asti luoda ammatilliset tunteensa itse institutionaalisen ammatillisen eetoksen määräämissä puitteissa. Sen sijaan muusikkona laulaja työstää tunteita, jotka merkittävältä osaltaan ovat peräisin sävellyksestä ja tekstistä, siis säveltäjän ja libretistin luovuuden tulosta, minkä lisäksi niihin vaikuttaa suuresti kulloisenkin produktion ohjaaja.

Tämä on olennainen ero, jos oletetaan luovuuden olevan subjekti-persoonan attribuutti, kuten arkikokemuksen nojalla tuntuukin luontevalta: paitsi että oopperaesityksessä ilmaissut (tai kuulijalle välittyvät tai kuulijassa aiheutuvat) tunteet ovat fabrikaatio, laulaja esiintyvänä muusikkona vaikuttaa tämän fabrikaation tekijänä olevan ulkopuolinen. Laulaja siis näyttäytyy enemmän välittäjänä ja tulkitsijana kuin luovana subjektina suhteessa esittämiinsä tunteisiin. Sen lisäksi, että tunteet, joita hän ilmaisee, ovat fiktiivisen hahmon (keinotekoisia tai keksittyjä) tunteita, hän ei edes ole näiden tunteiden *auteur*, eikä – kuten olemme nähneet – itse asiassa esiintyessään välttämättä edes *tunne* ilmaisemiaan tunteita, ainakaan varauksetta tai täysin. Stanislavskilainen (2011) näyttelijäntyö näyttäytyykin tässä kontekstissa – hyvästä syystä – ulkokohtaisempaan kuin organisaatiopsykologian tarkoittama syvänäytteleminen.

Oopperalaulajalla on puheteatterin näyttelijään verrattuna vieläpä asteen verran vähemmän vapautta tulkinnan suhteen, sillä säveltäjä on usein jo partituurissa antanut oman tulkintansa roolihenkilöiden välisestä emotionaalisesta vuorovaikutuksesta. Työstäessäni Verdin *Macbethin*⁷ Lady Macbethin roolia katsoin Youtubesta useiden näyttelijöiden puheteatteriversioita oopperan pohjana olevasta Shakespearen näytelmästä. Ensimmäisen näytöksen monologin (”Come, you spirits that tend on mortal thoughts, unsex me here, and fill me from the

⁷ Tuotantotiedot liitteessä 1.

crown to the toe top-full of direst cruelty!”) tulkinta vaihtelee Dame Judi Denchin kauhunsekaisesta manauksesta nuoren Allison Whiten juhmalliseen rukoukseen ja Zoe Caldwellin lujatahtoiseen häikäilemättömyyteen. Verdi kuitenkin on säveltänyt monologitekstiin (“Or tutti sorgete, ministri infernali”) Lady Macbethin laulettavaksi päättäväisen ja voitonvarman, lähes riemukkaan cabalettan.

Oopperalaulajan kannalta tunnetason ristiriitaa eli tunnedissonanssia ja tunnetyön stressaavuutta lisää myös se, että yleisölle oopperan hahmon tunteet ja laulajan tunteet – itse asiassa jopa rooli ja laulaja – ovat ilmeisen vaikeita erottaa toisistaan. Tämän riittää osoittamaan muutama oopperakäynti: seuraamalla oopperayleisöä näkee, miten kuulijat myötäelävät, eläytyvät ja liikuttuvat; yleisön mielihyvä ja liikuttuneisuus seuraavat draaman kaarta ja samaistumisen kohteen tarjoavien hahmojen tunteita (vrt. Levinson 1997). Paljastavin hetki tulee kuitenkin näytöksen lopussa, esiripun jälkeen, kun laulajat astuvat parrasvaloihin yleisön eteen, eivät enää roolihahmoina vaan omissa persoonissaan: tänä hetkenä yleisön aplodit noudattavat aivan selvää hierarkiaa, ja heijastavat lisäksi hahmojen tekoja oopperan aikana. Sen lisäksi, että *prima donna* ja *primo uomo* saavat (yleensä ansaitusti) suurimmat aplodit, kahdesta *secondosta* suuremmat aplodit vastaanottaa lähes poikkeuksetta se, jonka esittämä hahmo tarjosi sympaattisen ja helpon samaistumisen kohteen. Yleisön reaktio ei siis ainakaan suoraan heijasta taiteilijan onnistumista roolissaan: ei ole tavatonta, että Verdin *Naamiohuvien* Amelia kamppailee roolin huippukohtien kanssa ja kärsii vuotoisesta äänen keskialasta samalla kun Ulrica laulaa vaivattomasti syvällä ja vaikuttavalla äänellä – ja silti Amelian tullessa esiripun jälkeen lavalle yleisö huutaa, viheltää ja tömistää samalla kun Ulrica saa kohteliaan soveliaat aplodit. Samoin keskinkertainenkin Tosca saa tavallisesti paremmat suosionosoitukset kuin loistava Scarpia.

Voisi hyvinkin epäillä, että yleisö taputtaa tässä hahmolle, ei laulajalle tai roolisuoritukselle; yleisön joukossa lienee siis tyypillisessä oopperaesityksessä useampia sellaisia romantikkoja, joille olisi pettymys oivaltaa millä kaikilla tasoilla ja tavoilla tenori ei ole Cavaradossi. Kollegani kertoi taannoin tilanteesta, jossa suomalainen oopperanystävä oli päässyt tuttavansa avustuksella eräässä saksalaisessa oopperatalossa *Tristanin ja Isolden* väliajalla taiteilijoiden lämpiöön ja järkyttynyt sekä pahastunut sydänjuuriaan myöten nähdessään suuresti ihailmansa suomalaisen bassolaulajan rooliasussaan juomassa kahvia ja katsomassa televisiosta jalkapalloa: *eihän Kuningas Marke mitenkään voi katsoa jalkapalloa!* Lisäksi suuri osa siitäkin yleisöstä, joka sisäistää Cavaradossin ja tenorin tai Kuningas Marken ja basson eron, eläytyy näytöksen ajan draamaan ja

reagoi hahmojen tunteisiin kuin ne olisivat tosia – Coleridge (1817) viittasi tähän ilmiöön ilmaisullaan “suspension of disbelief”, epäuskon tukahduttaminen. Näin yleisö itse asiassa vastaa omalla tunneilmaisullaan oopperan *hahmojen* tunneilmaisuuksiin: esiintyjä subjektina on tässä tavallaan sivullinen. Toinen vaihtoehto tulkita tämä yleisön tapa reagoida on pitää oopperanäytöstä rituaalina jonka sisällä esitetään oopperateos – kuten Martha Feldman (1995) tulkitsi *opera serian* – jolloin yleisön voisi ajatella toki erottavan hahmon ja näyttelijän, mutta taputtavan silti nimenomaan *hahmoille*, koska mieltää että tätä odotetaan heiltä osana oopperan rituaalia.

Esiintyvä taiteilija on erittäin tietoinen yleisöstä ja pystyy ainakin joissain määrin aistimaan, miten yleisö suhtautuu käynnissä olevaan esitykseen. Emootioiden vuorovaikutukset muodostavat näin takaisinkytketyn silmukan: esiintyjän tunneilmaisuus vaikuttaa oopperahahmon (näyteltyihin mutta yleisölle esityksen ajan todellisiin) tunteisiin, jotka vaikuttavat yleisön tunnereaktioon ja edelleen *yleisön* tunneilmaisuuksiin, jonka laulaja tietoisesti tai tiedostamattaan aistii. Tämä takaisinkytkentä tarkoittaa sitä, että *laulajan* lavalla saama yleisöpalaute heijastaa ainakin jossain määrin *hahmon* tekoja. Laulaja, tietoisena siitä että näyttelee, ilmeisesti suhteuttaa yleisön reaktiot omaan mielikuvaansa hahmostaan, ja eriyttää oman persoonansa näyttelemisestään: näin esimerkiksi yleisön kavahtaessa Scarpian pahansuopaa hahmoa tätä esittävä baritoni kenties kokee yleisön negatiivisen reaktion positiivisena emotionaalisenä palautteena, onnistumisen kokemuksena, mutta aivan varmasti osa oopperalaulajan työn psykologisesta kuormituksesta aiheutuu siitä, että laulaja ottaa vastaan hahmoon kohdistuvan paheksunnan, kauhistumisen, inhon – mutta myös ihailun ja myötätunnon.

Tämä ristiriita hahmon kokemien tunteiden (tai tarkemmin: niiden tunteiden, joita oikea ihminen hahmon tilanteessa kokisi) ja oopperalavalle välittyvän yleisön reaktion välillä lienee yksi niistä asioista, jotka tekevät komedianäyttelemisestä vaikeaa. Esitin taannoin leskirouva Popovan roolin William Waltonin pienoisoopperassa *Karhu*⁸. Leskirouva Popova on pohjimmiltaan hyvin traaginen hahmo: hän on leski, joka suree miestänsä niin paljon, että on eristäytynyt maailmasta ja yhteiskunnasta kartanoonsa – eikä hänen miehensä edes ollut kovin hyvä tai rakastava aviomies. Silti Popova vain itkee, itkee ja itkee. Popovan vastinpari, Smirnov, on hänkin traaginen hahmo: hän on alkoholisoitunut ja jatkuvissa talousvaikeuksissa kamppaileva yksinäinen mies, joka joutuu omien vekseliensä erääntyessä perimään edesmenneelle Popoville lainaamaansa tuhatta

⁸ Tuotantotiedot liitteessä 1.

ruplaa tämän leskeltä. Molemmat hahmot olisivat realistisessa, hyvin kirjoitetussa draamassa äärimmäisen koskettavia.



Kuva 4. Popova. Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

Walton on kuitenkin antanut Karhulleen alaotsikon ”extravaganza in one act”, ja Anton Tšehovin näytelmä, johon ooppera perustuu, on tyyllilajiltaan farssi. Libreton sanailu on nokkelaa, mikä vielä korostuu, kun teos esitetään työryhmän ja yleisön äidinkielellä, suomeksi. Niinpä harjoituksissamme leskirouva Popovasta tulee liioiteltu hahmo asetettuna liioiteltuun kontekstiin: hän reagoi terävästi, hiukan enemmän kuin tarpeen, sanalla sanoen naurettavasti, ja orkesteri vielä alleviivaa ja värittää tätä naurettavuutta. Olen myös itse tietoinen hahmoni naurettavuudesta: ohjaajan yllyttämänä ja valmentamana suorastaan pyrin koomisuuteen. Popovan kohdalla roolityöni tai -analyysini – osin ohjauksen ja teoksen ajamana, mutta osin myös omista lähtökohdistani – ei tällä kertaa pyri hahmon sisälle samalla tavalla kuin suurissa draamaoopperoissa olen tehnyt. Sen sijaan työryhmässä pohdimme suuntia, käännöksiä ja ajoitusta tuodaksemme esiin Popovan ja Smirnovin välisen koomisen jännitteen.



Kuva 5 Popova ja Smirnov (Hannu Niemelä). Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

Tämä ei tarkoita ettenkö tekisi roolianalyysiä: pohdin kyllä Popovan vaikuttimia ja tavoitteita ja yritän ymmärtää, mitä hahmoni on, ja miksi hän on mitä on. Sen sijaan en rationalisoi hahmoni tunteita ja tekemisiä itselleni, vaan harjoitusten jälkeenkin Popovan tavoitteet ovat minusta kummallisia ja järjettömiä. Toisaalta Lady Macbethin motivaatiot ja ajatuskulut kyllä pystyin hyvinkin ymmärtämään; kuvaan tätä prosessia seuraavassa luvussa laajemmin.

Ilmeisesti oopperalaulaja, joka näyttelee ja tietää näyttelvänsä ja joka lavalla kokee omia, yksityisiä, näyttelemiseen suorituksena ja työnä liittyviä tunteita – ei siis hahmon tunteita – on kuitenkin kahdella tavalla altis hahmon tunteille: tehdessään sitä fyysistä toimintaa, joka ilmentää hahmon tunnekokemusta, hän on altis tunnetartunnalle, ja vastaanäyttelijöiden sekä yleisön reaktion kautta mahdollinen tunnetartunta vahvistuu. Toisin sanoen, vaikka näyttelijä tiedostaisi olevansa hahmostaan erillinen ja vaikka hän tietäisi näyttelvänsä tunteita, joita ei itse tunne, hahmon tunteet kuitenkin vaikuttavat näyttelijään. Niinpä Popovan ollessa Karhussa vihainen – ja sitä hän on hyvin suuren osan oopperan kestosta – kiihdyn itsekin ainakin jossakin määrin. Samoin Popovan onnellisuus loppukohtauksessa tuntuu minusta vapauttavalta ja miellyttävältä, vaikka en jaakaan hänen Smirnoviin kohdistuvia tunteitaan. Farssistamme tulee kuitenkin lopulta oikein onnistunut: esityksissä yleisö nauraa sille! Niinpä minä olen lavalla

Popovan surevassa, loukatussa ja traagisessa hahmossa ja tunnen onnistumisen iloa, kun yleisö nauraa Popovaan kohdistuville loukkauksille, jotka oikeasta, elävästä Popovan kaltaisesta ihmisestä varmaankin olisivat olleet äärimmäisen satuttavia.

Valitettavasti tutkittu tieto tästä tunne-dissonanssista aiheutuvasta kuormasta uupuu: vaikka musiikkiesitystä tunneilmaisuuna on tutkittu huomattavan paljon, tutkimustietoa esiintyjän ja yleisön emotionaalisesta vuorovaikutuksesta on vaikea löytää – itse asiassa esiintyjän näkökulma on tutkimuksessa ylipäänsä varsin harvinainen. Laulaja tai näyttelijä esiintyjänä ja emotionaalisena viestijänä on toki ollut runsaankin tutkimuksen kohteena, mutta suurin osa tästä tutkimuksesta vaikuttaa valitsevan näkökulmakseen katsojan ja kuulijan perspektiivin (ks. esim. Mäkelä-Eskola 2001). Tämä voi johtua puhtaasti henkilökohtaisesta perspektiiviharhasta – oopperatutkijat lienevät klassisen musiikin yleisöä, mutta kenties harvemmin kuitenkaan esiintyviä ammattimuusikoita – mutta kysymys saattaa olla myös tutkimukseen liittyvästä rakenteellisesta vinoumasta, muistumasta ajalta jolloin esiintyvä muusikko oli toisen luokan kansalainen verrattuna yläluokkaisiin konserttisaakävijöihin.

Eräs kiinnostava seuraus tässä luvussa käsitellystä emotionaalisen tason vuorovaikutuksesta on laulajan esittämän hahmon keskeinen merkitys tunneilmaisuuden pseudosubjektina ja oopperalaulajan ammattiin kuuluvan tunnetyön agenttina. Vaikuttaa siltä, että oopperan tunneilmaisuudessa dynamiikka on huomattavan monimutkaista ja käsittää sekä fyysisen todellisuuden että fiktion tasoilla tapahtuvaa tunteiden ilmaisua ja tunteiden siirtymistä. Lisäksi, jos yleisöllä on joskus vaikeuksia erottaa laulajaa ja hahmoa, miten on laulajan itsensä laita? Missä määrin siis oopperalaulajasta omassa mielessään tulee esittämänsä hahmo? Entä mitä tämä hänelle tekee?

Myötäeläminen ja hahmon toiseus

Stanislavski (2011) ajattelee näyttelijän roolityön ja -analyysin olevan ensi sijassa tietoinen, kognitiivinen – ei siis emotionaalinen – prosessi. Stanislavskilaisessa analyysissä näyttelijä erittelee hahmon tavoitteita, tämän tiellä olevia esteitä ja keinoja, joita hahmo käyttää esteiden voittamiseksi. Näyttelijä voi mm. käyttää omaa *tunne muistiaan* (Stanislavski 2011, 261–301) työkaluna: hän etsii omasta kokemuksestaan vastaavia tai samankaltaisia kokemuksia kuin ne, joita hahmo kohtaa, ja käyttää näihin näyttelijän tunnekokemuksiin liittyneitä näyttelijän fyysisiä toimintoja *hahmon* rakennusaineina. Stanislavskilainen metodinäyttelemine siis löytää *hahmon tiedostamattoman* näyttelijän tietoisien tekemisen kautta: hahmon tunteet syntyvät näyttelijän taiteellisen luovan ajatuksen tuloksena. Tätä Stanislavski nimittää *psykotekniikaksi* (Stanislavski 2011, 421–450).

Tarkastellaanpa johdannossa mainittua Lady Macbethin roolia⁹, täsmällisemmin *Macbethin* ensimmäisen näytöksen loppua: Lady Macbethin yllytyksestä Macbeth on murhannut Duncanin, ja Lady Macbeth on palannut rikospaikalle viedäkseen veitsen – murha-aseen – takaisin kuninkaan ruumiin luokse. Ja heti tämän jälkeen Lady Macbeth liittyy viattomasti kaikkien paikallaolijoiden yhteiseen rukoukseen: ”Herra, paljasta kuninkaan murhaaja, merkitse hänet Kainin merkillä.”

Tehdessäni Lady Macbethin roolia en ollut koskaan murhannut ketään, yllyttänyt ketään murhaan enkä myöskään ollut osallistunut murhan kylmäveriseen peittelyyn. Ensi näkemältä tunne muisti ei siis vaikuttaisi olevan se syy, jonka vuoksi minulla on selkeä mielikuva siitä, mitä Lady Macbeth tuntee ja kokee ensimmäisen näytöksen lopussa. Miten minä siis osaan kuvitella miltä Lady Macbethista tuntuu? Stanislavski (2011, 78–95) tarjoaa tähän kysymykseen vastauksena (usein väärin ymmärrettyä) kysymystä tai termiä ”mitä jos?”, englanninkielisessä kirjallisuudessa ”as if”. ”Mitä jos?” on suorastaan mantramainen tekniikka, jolla näyttelijä tietoisesti herättää luovan ajatuksensa, ja tavallaan kysyy itseltään, mitä tekisi, tuntisi ja ajattelisi jos olisi hahmonsa. Ainakin Rhonda Blair (2009) yhdistää stanislavskilaisen ”mitä jos?” -tekniikan ja empatian – joskin toisaalta näyttelijä John Wesley Hill (2009) kyseenalaistaa tämän yhteyden. Pohjimmiltaan Blair ja Hill keskustelevat siitä, onko hahmo lainkaan ”toinen”, jota kohtaan ylipäätään voi tuntea empatiaa.

Empatia on ihmisen kyky tunnistaa ja jossain määrin myötäelää muiden

⁹ Tuotantotiedot liitteessä 1.

kokemuksia: esimerkiksi Decety (et al. 2009) määrittelee empatian *kokemuksiksi samanlaisuudesta itsen ja toisen kokeman tunteen välillä, vailla sekaannusta näiden kahden persoonan välillä*, kun taas Rogers (1959) katsoo empatian merkitsevän *toisen tunnekokemusten ja niihin liittyvien merkitysten muodostaman sisäisen viitekehyksen tarkkaa ymmärtämistä siten kuin itse ja toinen olisivat sama henkilö, unohtamatta kuitenkaan koskaan ehtoa "siten kuin"*. Aiemmin siteerattujen Blairin ja Hillin erimielisyyden (ja tämän työn) kannalta näissä molemmissa empatian määritelmässä olennaisin kysymys liittyy nimenomaan hahmon olemassaoloon ”toisena”: voiko fiktiivistä hahmoa kohtaan tuntea empatiaa? Entä, jos itse näyttellee tätä hahmoa ja on sen takia väistämättä tietoinen hahmon fiktiivisestä luonteesta? Blair näkee empatian yhtenä näyttelijäntyön elementtinä, Hill taas ei.

Stanislavskille empatia oli kaiken (näyttämö-)taiteen välttämätön osa – joskin on syytä huomata että kirjoittaessaan empatiasta Stanislavski viittasi kahteen erilliseen asiaan: toisaalta yleisön empaattiseen reaktioon hahmojen tunteisiin ja kokemuksiin (johon palataan tuonnempana), ja toisaalta empatiasta hänen kehittämänsä psykotekniikan osana (Stanislavski 2011, 261–301, 421–450). Stanislavskin mukaan tunnemuisti voi sisältää muistoja tunteista, joita olemme nähneet ja joista olemme lukeneet, mutta joita emme itse ole kokeneet. Itse asiassa empaattinen tarkkailu on stanislavskilaisen näyttelijän keino havainnoida ympärillään jokapäiväisessä elämässä tapahtuvaa tunneilmaisua ja varastoida näkemänsä tunnemuistiin myöhempää roolityötä varten.

Tämän työn kannalta olennaista empatian ja roolityön välisissä eroissa ja samankaltaisuuksissa on roolihahmon *toiseus*: kuten Hill (2009) huomauttaa, Stanislavski ei näytä pitävän roolihahmoa *toisena* näyttelijän perspektiivistä katsoen, vaan vaikuttaa ajattelevan, että näyttelijä esittäessään roolihahmoaan tietoisesti näyttellee ja on näyttämöllä omana itsenään, mutta hahmoaan näyttellen. Toisin sanoen, hahmo sinänsä kirjallisena taideluomana luonnollisestikin on toinen – siinä mielessä että hahmo ei ole näyttelijä – mutta näytellessään näyttelijä tietoisesti on hahmossaan tai hahmonaan, eikä hahmoa todellisuudessa ole olemassa erillisenä persoonana. Empatia sellaisena kuin se useimmiten määritellään edellyttää toista, jonka tunteita myötäeletään, ja tätä kautta myös itsen ja toisen välistä tiedostettua ja tietoisesti ylläpidettyä eroa. Onko roolihahmo siis toinen; missä määrin näytteleminen on empatiaa, mitä näytteleminen on, jos se ei ole empatiaa, ja mitä tämä tarkoittaa näyttelijän työn ja psyyken kannalta?

Palataanpa taas Verdin *Macbethiin*. Kaiken häikäilemättömän pahuuden keskellä itselleni vaikeaksi kohtaukseksi osoittautui – ehkä hiukan yllättäenkin – toisen näytöksen lopun juhlakohtaus. Tässä kohtauksessa Macbeth, nyt

Skotlannin kuningas, viihdyttää vieraitaan: juhlatunnelma on korkealla, Lady Macbeth laulaa iloisen brindisinsä ja (meidän produktiossamme) kuninkaalliseen regaliaansa sonnustautunut Macbeth ottaa vastaan arvovieraita. Sanansaattaja tuo kuninkaalle viestin: tämän edellisessä kohtauksessa määräämä salamurha on toteutettu: Banco on kuollut. Äkisti Macbeth näkee Bancon haamun ja sekoaa, ja juhlallisen kuninkaallisesti käyttäytyneestä Macbethista tulee näkymättömiä hahmoja kruunajaismiehällä huitova mielipuoli. Lady Macbeth yrittää rauhoitella miestään ja pelastaa mitä pelastettavissa on: hän hämmentyy miehensä käytöksestä, kenties pelästyykin, tarjoaa miehelleen tukeaan ja moitteitaan ja lopulta kokoaa tilanteen hallintaansa niin hyvin kuin se on mahdollista. Vieraat kuitenkin pakenevat kauhistuneina, ja juhlat päättyvät hämmentyneeseen sekasortoon.

Itselleni tässä kohtauksessa vaikeaa oli sosiaalinen häpeä, kasvojen menetys ja kiusallinen, vailla kunniallista ulospääsytietä oleva tilanne, jonka Macbeth vaimolleen aiheuttaa. Muutamissa ensimmäisissä harjoituksissa, joissa ohjaaja Ville Saukkonen kertoi, kuinka hän haluaa kohtauksen toteuttaa, kävin läpi hyvin monenlaisia myöteelettyjä tunteita: koska minulla ei ole tosielämän kokemusta aivan noin pahasti epäonnistuvista juhlista, saati sitten aviomieheni mielenterveyden järkkymisestä, ensimmäinen vaihe harjoitusprosessissa oli (varsin stanislavskilaisesti) kysyä itseltäni mitä minä tekisin, jos joutuisin tuollaiseen tilanteeseen?



Kuva 6 Lady Macbeth ja Macbeth (Turkka Manninen). Jyväskylän ooppera / Salmi

Ohjaaja Saukkonen siis kuvaili kohtauksen tilanteen ja tarinan hahmojen toiminnan kohtauksessa, ja me asetuimme ensimmäiseen harjoitukseen itsenämme: siviilivaatteissa, tavallisessa harjoitussalissa, kuvitellen itsemme hahmojen paikalle. Tässä harjoituksessa selvisi, että omana itsenäni minä vastaavassa tilanteessa todennäköisesti murtuisin enkä pystyisi toimimaan. Itse asiassa minä itkin ensimmäisissä harjoituksissa muutamia kyyneleitä kauhusta, harmista ja häpeästä esittäessäni Lady Macbethia omana itsenäni kuvitellen, mitä minä hänen asemassaan tuntisin ja kuinka siihen reagoisin. Koska Lady Macbeth ei voi tässä tarinassa murtua eikä itkeä – ohjaaja halusi nimenomaan Lady Macbethin olevan tarinan vahva, eteenpäinvievä tahto, eräänlainen tapahtumien primus motor – en siis voinut olla minä esittäessäni Lady Macbethia.

Seuraavissa harjoituksissa olin pikkuhiljaa aina vain enemmän hahmoni ja vähemmän minä itse: mitä jos olisin häikäilemätön ja kova, mitä jos haluaisin Skotlannin kuningattareksi keinolla millä hyvänsä, mitä silloin tuntisin, kuinka silloin reagoisin? Mitä jos olisin Lady Macbeth? Oma tunnereaktioni kuviteltuun tilanteeseen painuu vähitellen taka-alalle ja alan reagoida siten kuin kuvittelen



Kuva 7 Lady Macbeth ja Macbeth (Turkka Manninen) Jyväskylän ooppera / Matti Salmi

Lady Macbethin reagoivan – ja näytellessäni tunnetartunta todella saa minut osin todella tuntemaan Lady Macbethin tunteita. Samalla rationalisoin tai oikeutan itselleni Lady Macbethin tavan ajatella ja reagoida: annetussa tilanteessa ja annetuilla reunaehdoilla Lady Macbeth on omasta mielestään oikeassa, käyttäytyy täysin järkevästi ja johdonmukaisesti ja tekee vain sen, mikä on hänen päämääriensä kannalta välttämätöntä. Hänen tekonsa ovat siis hänen perspektiivistään – joka on nyt hetken aikaa minunkin perspektiivini – oikeutettuja.

Kuitenkaan minä en ole Lady Macbeth edes harjoituksissa. Tietoisesti tiedän näytteleväni ja tällä tietoisella tasolla säilytän itseni ja hahmon eron. Näin yllä

siteerattujen Decety'n (et al. 2009) ja Rogersin (1959) tarkoittamassa mielessä se tapa, jolla luon Lady Macbethin kokemuksen, *voisi olla* empatiaa. Kaksi merkittävää eroa harjoitustekniikkani ja empatian välillä kuitenkin on: ensinnäkin, Lady Macbethia ei ole olemassa. Hänen oletetut tai kuvitellut tunteensa ovat osa minun (yhdessä työryhmän kanssa Verdin sävellyksen ja lopulta Shakespearen näytelmän pohjalta) luomaani taideteosta tai -esitystä, ja siksi ne eivät (täysin tai lainkaan) ole jonkun *toisen* tunteita – joskaan ne eivät ole myöskään minun aitoja, omakohtaisia tunteitani.

Toisekseen, nämä kuvitellut tunteet kuitenkin tarttuvat minuun, kun toistan Lady Macbethin eleitä ja ilmeitä, ja minä todella jossakin määrin tunnen sen, mitä kuvittelen tämän kuvitteellisen Lady Macbethin tuntevan. Vaikka siis tietoisesti tiedän Lady Macbethin ja itseni olevan erillisiä persoonia ja vieläpä tiedän Lady Macbethin olevan taideluoma, tiedostamattomalla tasolla minä – kuin laumaeläin, mikä ihminen pohjimmiltaan on – kenties en harjoitusvaiheessa aina kykenekään täysin säilyttämään eroa itseni ja toisen välillä. Näytännössä, yleisön edessä, tilanne on toinen: näytännössä hahmo on ”valmis”, ja hänen tunteensa on jo edeltä suunniteltu ja harjoiteltu. Näytännössä minä edelleen koen jollakin tasolla hahmon tunteisiin liittyviä tuntemuksia, mutta en voi enää sanoa tuntevani niitä: olen tietoinen hahmon tunteista ja siitä, miten ne näyttelen, mutta en varsinaisesti keskity niihin. Sen sijaan keskityn oopperalavan todellisuuteen ja omaan roolisuoritukseeni laulajana. Tunteet, joita näytännön aikana tunnen, ovat minun omia tunteitani: jännitystä, onnistumisen riemua ja työryhmän yhteisen ponnistuksen tuomaa yhteenkuuluvuutta. Näytännön aikana hahmo ei minulle ole toinen, ei edes itsestäni erillinen subjekti, vaan ennen muuta tehtävä, jota suoritan. Silti hahmo ja oopperan illuusio ovat lavalla läsnä ja äärimmäisen todellisia – ne vain näkyvät laulajalle ikään kuin nurjalta puolelta katsottuna: saumanvarat ja ompeleiden langanpäät paljastavat, miten tunteiden illuusio on toteutettu. Vaikka hahmo *on olemassa* myös näytännön todellisuudessa, hän ei ole olemassa minusta riippumatta tai minun ulkopuolellani – joten lavalla suhteeni hahmoon ei oikeastaan voi olla empatiaa.

Jos empatian vertailukohdaksi otetaan samaistuminen¹⁰, hahmon *toiseuden* implikaatiot käyvät kenties selvemmiiksi: samaistuminen (identifikaatio) on

¹⁰ Kuten niin useat termit, myös samaistuminen esiintyy monessa eri merkityksessä tai merkitysvivahteessa. Tässä luvussa samaistuminen viittaa psykologian ja psykoanalyysin käsitteeseen, kun taas seuraavassa luvussa samaistumista käsitellään taiteen vastaanoton ja kerronnan välineenä: merkitysero on olennainen tekstin ymmärtämisen kannalta.

psykologian ja psykoanalyysin¹¹ tutkima ilmiö, josta kirjoitti mm. Sigmund Freud (1964, 460–461). Freudin mukaan samaistumisessa ”yksilön ego pyrkii mukautumaan jonkin toisen egon kaltaiseksi, toimimaan sen tavoin, jäljittelemään sitä ja tavallaan ottamaan sen sisäänsä”. Toisaalta Freudin mukaan samaistuminen on tapahtuma, jossa ego pyrkii hallitsemaan *Idiä* suuntaamalla *Idin* libidovarauksen itseensä: Freudille samaistuminen on mielen keino hallita toisaalta itsestä erillisen *toisen* kohtaamista ja toisaalta mielen keino hallita omaa tiedostamatonta (Freud 1993, 139).

Psykoanalyytikko Roy Schafer (1968) täsmentää samaistumisen käsitettä erottamalla sen sisällytyksestä: sisällytys (internalisation) on prosessi, jossa jonkin kohteen piirteet tulevat osaksi mieltä tai mielen sisäisiksi ilman, että niitä koetaan osaksi itseä; esimerkiksi opittu musiikki on sisällytettyä. Sen sijaan Schaferille samaistuminen on objektirepresentaation prosessi, jossa mieli ottaa kohteen omakseen sulautumalla kohteeseen (tai täsmällisemmin, kohteen edustukseen mielessä) ja omaksumalla kohteen käyttäytymismuotoja – toisin sanoen samaistumisessa mieli muuttuu joko pysyvästi tai väliaikaisesti. Tällöin samaistuminen on välitöntä ja tiedostamatonta, joskin siinä saattaa olla joitakin esitietoisia tai osin tietoisia elementtejä.

Näyttelijäntyyön kannalta olennaista tässä on se, missä määrin näyttelijän tunnetyö on empatiapohjaista, toisin sanoen *itsen* ja *toisen* välisen eron tiedostavaa ja säilyttävää, missä määrin se on samaistumista, siis *itseä* muokkaavaa ja tiedostamatonta, ja missä määrin näyttelijä mieltää hahmon ja *itsen* välisen eron pitämättä kuitenkaan hahmoa *toisena* (esimerkiksi sisällyttämisen tai John Wesley Hillin (2010) tulkinnan mukaisen stanislavskilaisen psykotekniikan keinoin). Ilmeisesti kaikki nämä prosessit vaikuttavat näyttelijään, ja luultavasti niiden prevalenssissa on yksilökohtaisia eroja eri näyttelijöiden välillä. Tässä yhteydessä on kiinnostavaa huomata, että Goldstein et al. (2009–2010) ovat havainneet näyttelijöiden olevan ihmisinä keskimäärin tavallista parempia oivaltamaan toisten motiiveja, vaikuttimia ja eri näkökulmia (mihin Goldstein et al. viittaa termillä “Theory of Mind”), mutta samalla tavallista epäempaattisempia, siis haluttomampia tai kyvyttömämpiä kokemaan toisen tunteita aidosti tai täysin, kuin ominaan.

¹¹ Menemättä syvällisemmin psykoanalyysiin tai sen kritiikkiin todettakoon, että Freudin luomat käsitteet (kuten ego ja Id) ovat nykyisin käytössä jo arkipuheen tasolla. Tässä tätä käsitteistöä käytetään erittelemään asioita, jotka eivät varsinaisesti ole psykoanalyttisen tutkimuksen tai sen kritiikin piirissä.

Itselleni hahmon käsittely näyttää tavallisesti etenevän harjoitusvaiheen empatian ja samaistumisen kautta esitysvaiheen sisällyttämiseen. Aiempana tässä luvussa oleva kuvaukseni hahmon työstämisestä harjoitusprosessissa ja tutkielman kuvaus esityksestä kertovat itsestäni tunnetyöläisenä; siitä, miten minä käsittelen hahmon tunteita osana oopperaesityksen luomisen prosessia. Tässä käsittelyssä hahmon tunteet itketään ja nauretaan valmiiksi jo harjoituksissa, ja lavalla hahmo on valmis: lavalla hahmoa ei tavallaan enää ole olemassa minusta irrallisena objektina (saati itsenäisenä subjektina). Lavalla hahmo on illuusio, taidetta, jonka esittäminen on minun työtäni.

Samaistumisesta

Edellisessä luvussa samaistumista käsiteltiin psykologian ja psykoanalyysin terminä, tiedostamattomana ja välittömänä psyyken objektirepresentaationa. Tässä luvussa näkökulma on toinen. Samaistumista on nimittäin tutkittu myös taiteen vastaanoton psykologisena prosessina, siis ilmiönä, jossa katsojan ja katseen kohteena olevan draaman hahmon välinen ero liudentuu katsojan mielikuvituksessa ja tiedostamattomassa mielessä, kunnes katsoja kokee ne tunne-elämykset, joita olettaa hahmon kokevan draamassa.

Tässä luvussa yritän eritellä samaistumisen käsitettä oopperalaulajan roolityön keinovalikoiman näkökulmasta tutkien *miten, miksi, koska* ja *kehen* laulaja samaistuu roolityössään ja miten laulaja toisaalta voi hyödyntää yleisön kokemaa samaistumista näyttelemisessään. Toisin sanoen, tämän luvun kontekstissa samaistuminen ei niinkään ole laulajan psyykeen vaikuttava ilmiö kuin välineellinen ja ainakin osin tietoisesti käytetty esittävän taiteen keino.

Fiktiiviseen hahmoon samaistumisen ymmärtäminen nojaa tukevasti romanttisen ajattelun perustaan: esimerkiksi Nietzsche (1872) näki samaistumisen katsoja-subjektin kosketuksena omaan dionyysiseen (apollonis-dionyysisen dikotomian tarkoittamassa mielessä) luontoonsa:

”Haltioitunut Dionysoksen palvelijoiden lauma riemuitsi sellaisista tunnelmista ja näyistä, joiden voima muunsi heidät jopa heidän omien silmiensä alla niin, että he kuvittelivat näkevänsä itsensä kuin palanneina luonnollisina neroina, kuin satyyreina. Myöhempi luomus, traaginen kuoro, on tämän luonnollisen ilmiön jäljitelmä, jossa jako dionyysisten katsojien ja dionyysiseen lumoukseen langenneiden välillä näyttäytyy nyt välttämättömänä. Meidän on kuitenkin aina muistettava, että kreikkalaisen tragedian yleisö löysi itsensä orkestran kuorosta, että pohjimmiltaan mitään eroa yleisön ja kuoron välillä ei ollut, sillä oli vain suunnaton hienovarainen kuoro tanssivia ja laulavia satyyreja, tai niitä ihmisiä jotka sallivat itsensä representaation satyyreina. (Nietzsche 1872)”^{12,13}

Tämän päivän ymmärryksemme samaistumisesta on peräisin tämän ajatuksellisen perustuksen varaan rakentaneesta tutkimuksesta.

Psykologisen ja psykoanalyttisen tutkimuksen piirissä samaistumisen ajatellaan olevan rinnasteista (tai suoranaista seurausta) lapsen epätäydellisyyden ja

¹² Suomennos kirjoittajan. ”Orkhestra” tarkoittaa tässä kuorolle varattua esiintymispaikkaa kreikkalaisessa teatterissa.

¹³ Nietzsche kuvaa tässä kreikkalaisen tragedian yleisöä ja kuoroa ihanneyleisönä.

riittämättömyyden kokemukselle (esim Lacan 1977, 259): äitinsä yhteydessä vauva elää täydellisyyden tilassa, häneltä ei puutu mitään, mutta äidistään erossa häneltä puuttuu kaikki. Kasvaessaan lapsi tajuaa olevansa äidistään erillinen persoona ja joutuu toteamaan olevansa monin tavoin epätäydellinen suhteessa idealisoituun käsitykseensä äidin persoonasta ja kyvyistä. Nämä perustavanlaatuiset ja traumatisoivat epätäydellisyyden kokemukset johtavat lapsen (alitajuiseen) haluun tulla äidikseen, täydellistyä takaisin symbioottiseen yhteyteen ylivertaisen, ihannoidun hahmon kanssa. Tämä kokemus ja halu heijastuvat aikuisajan suhtautumiseen muihin: kilpailijoihin, ihailun kohteisiin tai itseä jollakin tavalla heikompiin yksilöihin.

Psykoanalyttisessa ajattelussa teatterin ja elokuvan katsojan samaistuminen fiktiivisiin hahmoihin nähdäänkin katsojan minän pyrkimyksenä täydellistymiseen, *haluna olla (manque à être*, Lacan 1977, 259). Katsojan mieli etsii elokuvan tai teatterin narraatiosta samaistumisen kohteita, joiden kautta katsoja voi kokea täydellistyvänsä kohti jonkinlaista idealisoitua minän mallia, sankaria, joiden kautta katsoja saavuttaa katarttisen, täydellistävän kokemuksen oivaltaessaan samaistumisen kohteena olevan (traagisen) hahmon ja oman egon olevan erillisiä (Lapsley et al. 1988).

Taidefilosofi ja historioitsija, taidekokemuksen tutkimuksen uranuurtaja Hans Robert Jauss (1977, 227–240) muodosti kirjallisen hermeneutiikan ja esteettisen kokemuksen teorian pohjautuen romanttiseen kirjallisuuteen Francois Rabelaisista Charles Baudelaireen. Tässä teoriassaan hän tutki lukijan ja kirjallisen sankarin tai yleisemmin kirjoitetun tarinan protagonistin vuorovaikutusta nimenomaan esteettisenä kokemuksena, ja jaotteli fiktion samaistumisen viiteen eri muotoon:

1. Assosiatiiivinen samastuminen tarkoittaa tilannetta, joissa vastaanottajan ja esiintyjän ero katoaa. Tätä esiintyy erityisesti rituaaleissa, joihin yleisö osallistuu: jumalanpalveluksessa seurakunta ei ole yleisö, vaan aktiivinen osallistuja ja osa rituaalia. Näin seurakuntaan samaistuminen tapahtuu osallistumisen ja jäsenyyden tai kuulumisen kautta, ja oopperayleisön voi tulkita osallistuvan oopperanäytöksen rituaaliin, jonka sisällä esitetään ooppera.
2. Ihaileva samaistuminen tarkoittaa matkimista ja jäljittelyä silloin, kun katsoja arvottaa (esteettisesti) kohteen tavanomaisen yläpuolella olevaksi; täydelliseksi.
3. Myötätuntoisessa samaistumisessa katsoja kokee yhteenkuuluvuutta kärsivän (tai epätäydellisen) hahmon kanssa. Näin fiktion hahmo antaa taiteen kokijalle mahdollisuuden käsitellä omia puutteitaan, tunteitaan,

toiveitaan ja mahdollisuuksiaan hahmon kautta.

4. Katarttinen samaistuminen on aristotelisen runousopin mukainen prosessi, jossa fiktion hahmo tarjoaa katsojalle keinon kokea traaginen järkytys (tai koominen *denouement*) hahmon kautta.
5. Ironinen samaistuminen tarkoittaa psykologista prosessia, jossa samaistuminen johtuu tai seuraa samaistumisen näennäisestä mahdottomuudesta tai vaikeudesta (oletettavasti Bertolt Brechtin suureksi harmiksi): ironinen samaistuminen sallii lukijan eläytymisen antisankareista kertoviin tarinoihin tai omasta fiktiivisestä luonteestaan tietoihin metafiktiivisiin hahmoihin.

On syytä huomata, että Jauss ei väitä samaistumisen jakautuvan näihin modaliteetteihin yksiselitteisesti tai staattisesti: ihailu voi olla ironisoivaa tai muuttua ironiseksi.

Katsomiskokemuksen ja samaistumisen sukupuolittumista tarkasteleva feministinen teatterin- ja elokuvantutkimus huomauttaa, että yleisön prototyyppisenä edustajana pidetään miestä ja että samaistumisen kohteet ovat tyypillisesti maskuliinisia. Esimerkiksi Mulvey (1975) tunnistaa kaksi erityistä tapaa katsoa fiktiivistä naishahmoa: voyeristisen ja fetistisen.

Voyeristinen mieskatse kohdistuu naishahmoon, johon katsoja ei samaistu, koska tämä ei ole proaktiivinen toimija vaan objekti, toiminnan kohde. Naishahmo tai hahmon naiseus ei edusta tarinankerronnan kannalta oleellista fiktion elementtiä: hahmo tai tämän naiseus kuvittaa tarinaa, mutta ei kerro sitä. Toisaalta fetistinen mieskatse ei samaistu naishahmoon vaan estetisoi tämän: naishahmo esitetään jonkin naisroolin ikonisena kuvana, symbolina pikemminkin kuin varsinaisena fiktion hahmona. Hahmo (tai tämän naiseus) on korostetusti esillä, ehkä jopa tarinan keskeisenä elementtinä, mutta äärimmilleen estetisoituna: fetistinen katse riistää hahmon subjektiivisuuden tekemällä tästä visuaalisen elementin, jonka edustama toiseus ja potentiaalinen uhka on, Mulveyn mukaan, suitsittu fetissiroolilla tai fetissiluonteella.

Yritetäänpä soveltaa yllä lyhyesti kuvattuja samaistumista koskevia teorioita laulajan arkeen. Yksi roolityöni Suomen Kansallisoopperan Wagnerin *Der Ring des Nibelungen* -syklissä oli Gerhilde¹⁴, yksi valkyrioista. *Valkyyriian* kolmas näytös näyttää yhdeksän valkyriaa vuorenhuipulla, jonne he ovat ratsastaneet taistelulentä, kuolleita sankareita mukanaan. Kuten tohtorikonserttiini liittyvässä esseessäni (Lättilä 2011) kuvailen, valkyriat ovat oopperassa ennen muuta toiminnallinen elementti: heidän sisaruutensa on *camaraderie*-henkistä

¹⁴ Tuotantotiedot liitteessä 1.

aseveljeyttä, toveruutta. Heillä ei ole oopperassa juonta eteenpäin kuljettavaa tehtävää: sen sijaan he ovat eräänlaista taivaallista sotaväkeä, kuoleman enkeleitä. Monella tavalla heidän funktionsa on kuvittaa oopperan taustalla olevaa tarinaa: Wagner käyttää valkyrioita ja näiden riemukasta toveruutta kontrastina Wotanin vanhatestamentilliselle ankaruudelle sekä esimerkkinä siitä, mitä Brünnhilde on ollut ja olisi voinut edelleen olla. Valkyrioilla on hauskaa, he ovat onnellisia työssään ja he pitävät yhtä - nimenomaan tämän yhteyden menetys on osa sitä hintaa, jonka Brünnhilde maksaa siitä, että puolustaa sisarpuoltaan Sieglindeä. Valkyrioiden yksi tehtävä on konkretisoida ja kuvittaa tätä menetystä. Tässä tehtävässään valkyrioiden keskeisimmät ominaisuudet ovat yhtäältä (ase-)siskous ja toveruus, toisaalta riemukas toiminnallisuus. Toisaalta valkyriat edustavat myös sitä, mitä vastaan Brünnhilde kapinoi: valkyrioille on leimallista paitsi riehakas toiminnallisuus ja uhmakkuus, myös hyvin selvät rajat, joissa he tehtäväänsä toteuttavat. Kaikessa uhmakkuudessaan valkyrioiden asema *Ringin* maailmassa on äärimmäisen tarkkaan määrätty ja viime kädessä kurinalainen.



Kuva 8 Valkyriat (Niina Keitel, Hannele Aulasvuo, Riikka Rantanen, Jenni Lätttilä, Heli Veskus ja Erja Wimeri). Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

Valkyriat ovat tässä tehtävässään nimenomaan joukko: heidän sisarussarjaansa rinnastuvat Athos, Porthos, Aramis ja d'Artagnan tai Hietanen, Lahtinen, Vanhala, Määttä ja Koskela; muskettisoturit ja tuntemattomat sotilaat ovat kuitenkin omien tarinoittensa päähenkilöitä ja saavat sen vuoksi enemmän

narraation huomiota ja aikaa, ja kehittyvät hahmoina erillisiksi ja erilaisiksi persooniksi. Valkyriat pistäytyvät lavalla parikymmentä minuuttia eivätkä ehdi kehittyä hahmoina. Ovatko valkyriat siis keskenään samanlaisia, vai onko heillä kullakin oma persoonansa?

Kaikkien valkyrioiden musiikki on pohjimmiltaan samankaltaista, aktiivista ja heroista, repliikit käsittelevät konkreettisesti käsillä olevaa tilannetta. Valkyrioiden erilaiset tessiturat korkeista sopraanoista mataliin alttoihin toimivat enemmän musiikillisena ja soinnillisena keinona kuin hahmojen erilaisten persoonallisuuksien ilmentäjänä: tässä Wagner toimii ilmeisen tietoisesti omaa tekstilähtöisyyden periaatettaan (Wagner 1909, 302–303) vastaan ja laittaa useamman hahmon laulamaan yhtä aikaa.

Vaikka siis partituuri ja libretto antavat hyvin rajoitetusti huomiota valkyrioille edes joukkona, saati yksittäisille valkyrioille persoonina, oopperan harjoituksissa valkyrioita esittävät laulajat työstävät kahdenkymmenen minuutin roolejaan useiden päivien ajan: valkyriat ovat oopperan toiminnallisimpia elementtejä, ja koko *Valkyyriassa* heidän esiintymisensä on suurin joukkokohtausta, ja kenties kuuluisin yksittäinen kohtausta koko teoksessa. Ymmärrettävästi ohjauksessa kohtauksen visuaalisen ilmeen hiomiseen käytetään suhteellisen paljon ohjaus- ja harjoitusaikaa. Työstäessään rooliaan laulaja kehittää näyttelemisellään ja harjoittelullaan hahmolleen tavan reagoida ja toimia (sen, miten valkyria tekee sen mitä ohjaaja pyytää), ja – ainakin jos laulaja suhtautuu työhönsä missään määrin älyllisesti ja tunnollisesti – myös motiivin näille tavoille (miksi valkyria tekee kuten tekee); toisin sanoen valkyrioilla on näytöksessä jossakin määrin erilliset persoonallisuudet, mutta nämä persoonallisuudet eivät ole peräisin Wagnerin teoksesta, ne ovat ohjaajan ja laulajien luomaa esittävää taidetta.

Kansallisooppera toteutti Götz Friedrichin vuonna 1994 tekemän ohjauksen Anna Kelon ohjaamana repriisinä (Friedrich kuoli v. 2000). Tässä ohjauksessa keskityttiin nimenomaan toimintaan, ja valkyrioiden kohtausta oli hyvin liikunnallinen ja näyttävä. Kohtauksen alussa kuolleet sankarit makaavat kärryillä, jotka valkyriat lopulta työntävät ylämäkeen kiiltävän ja tehostesavun liukastaman, vinoon nostetun lavan lattian yli. Vaikka sankareiksi oli kiinnitetty mahdollisimman hoikkia ja kevytrakenteisia nuoria miehiä, kärryjen työntäminen oli silti raskasta työtä. Brünnhilden ja Wotanin sisääntuloon valkyriat reagoivat joukkona, tarkkaan ajoitettuna yhteisinä suunnanmuutoksina ja liikkeinä: keihäiden kanssa oopperan tekeminen muuttui hyvin fyysiseksi, kuin taisteluharjoituksiksi. Ja, kuten minkä tahansa armeijan alokkaat, me valkyriat käytimme paljon aikaa järjestymällä oikeaan muotoon, kääntymällä määrättyyn

suuntaan, juoksemalla muutaman askelen pysähtyäksemme taas oikeaan asentoon aseidemme kanssa, aina uudestaan ja uudestaan.

Valkyriat oli puvustettu kumiin ja nahkaan: minulla oli ylläni musta korsettimainen (ja kaula-aukoltaan hyvin antelias) liivi, eräänlainen nahkainen lentäjänlakki suojalaseineen ja lisäksi väljäkko vaalea haalari. Kuolleita sankareita taas ei ollut puvustettu: he olivat alasti. Kohtauksen alussa sankarit makaavat kärryillään lakanan peittämänä, kunnes Gerhilde – minun valkyriani – tempaisee lakanan pois ensimmäisen sankarin päältä samalla kun laulaa ”Hojotoho!”. Pian muutama muukin valkyria innostuu vetäisemään lakanan kuljettamansa sankarin päältä. Produktion alkupuolen ohjausharjoituksissa olimme tavalliseen tapaan vielä kaikki siviilivaatteissa; sankarit toki esiintyivät jo harjoituksissa ilman paitaa mutta pukeutuneena verryttelyhousuihin tai shortseihin. Niinpä ensimmäinen puvustettu läpimeno oli shokki: yhtäkkiä lavalla oli ilki alastomia nuoria miehiä, joista yhdellä vielä oli selvästi – mahdollisesti lavajännityksen vuoksi – lievä erektio.



Kuva 9 Gerhilde ja Waltraute (Riikka Rantanen) Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

Mihin tässä olisi pitänyt samaistua? Kohtauksen ilmeiset päähenkilöt ovat Brünnhilde ja Wotan, minä puolestani olen lavalla Gerhildenä, joka on kertakäyttöinen sivuhahmo ja jolle ei ohjauksessa ole luotu varsinaista persoonallisuutta. Me valkyriat olemme lavalla kumiin ja nahkaan puettuina kuvituksen elementteinä, osin kuin elävinä lavasteina korostamassa Wotantin mahtia, ja osin osana ”rohkeaa” kohtausta alastomine poikineen ja julkeine

dominatrix-hahmoineen. Minä tunsin ensimmäisessä puvustetussa harjoituksessa lähinnä hämmennystä ja lievää (myötä-)häpeää, samalla kun lauloin kohtuullisen vaikeaa stemmaani ja suoritin parhaani mukaan läpi hyvin fyysistä ja liikunnallista ohjausta. Itse asiassa en muista tätä roolia tehdessäni samaistuneeni – en elokuvan tai teatterin tutkimuksen tarkoittamassa mielessä sen paremmin kuin psykologian kuvaamalla tavallakaan – kehenkään tai mihinkään: oma muistikuvani on suorittamisesta, hikisestä ja konkreettisesta tekemisestä.

Selvästikään Lacanin ja Jaussin aiemmin kuvattu samaistumisen teoreettinen tarkastelu ei kaikissa tilanteissa kata niitä kokemuksia, joita laulajalla lavalla tai harjoituksissa on. Sen sijaan Mulveyn kuvaaman fetisistisen mieskatseen kyllä olin tunnistavinani omasta kokemuksestani. Vaikka katseen kohteelle mieskatseen olemassaolon varmistaminen onkin mahdotonta, katseen kohteelle on itsestään selvää, ettei tietoisuus mahdollisesta fetisistisestä katseesta ainakaan helpota roolisuoritusta lavalla ollessa. Osaksi tämä selittänee myös oman häpeän tunteeni.

Kuitenkin joissain muissa tilanteissa olen selvästi samaistunut hahmooni: tämä lienee tullut selväksi esimerkiksi Lady Macbethista¹⁵ kertovista muisteluistani. Nimenomaan Lady Macbethia koskevat tähän teokseen sisältyvät aiemmat kirjoitukseni näyttäytyvät nyt, tässä teoreettisessa viitekehyksessä, osin ihailevana, osin ironisena ja osin katarttisena samaistumisena, samalla kun oopperan tekemisessä itsessään on hyvin vahva assosiativisen samaistumisen elementti. Edelleen, ja äärimmäisen kiinnostavasti, johdannon kuvaus Lady Macbethin unissakävelykohtauksesta näyttää minut kaksoisroolissa sekä näyttelijänä että katsojana: heti Lady Macbethin kuoleman jälkeen, seuraavassa kohtauksessa, samaistuinkin Macbethiin itseensä!

Samaistuminen onkin ilmeisesti kuitenkin monimutkaisempi ilmiö kuin pelkkä yksinkertainen assosiaatio mieskatsojan ja mieshahmon tai naiskatsojan ja naishahmon välillä. Ellis (1982) hylkää ajatuksen katsojasta, joka samaistuu vain yhteen hahmoon: hänen mukaansa katsojan samaistuminen on monimutkainen, koko fiktion narraatioon kohdistuva psykologinen prosessi, jossa narratiivi itsessään tarjoaa katsojalle vaihtuvan ja vaihtelevan samaistumiskohteen. Samaistuminen on näin rikkonainen ja moninainen ilmiö, jossa sukupuolikonstruktio, kerronnan elementit ja katsojan psyyke ohjaavat ja muuttavat samaistumisen kohdetta.

Tarkastellaan esimerkkinä vaikkapa Verdin oopperaa *Don Carlo*, tarkemmin sen neljännen näytöksen ensimmäistä kohtausta. Tässä narraatio tarjoaa

¹⁵ Tuotantotiedot liitteessä 1.

samaistumisen kohteeksi ensin kuningas Filipin äärimmäisen kauniissa ja liikuttavassa monologissa “*Ella giammai m’amò*” ja vahvistaa sitten samaistumista esittämällä Filipin Suurinkvisiittorin uhrina. Välittömästi tämän jälkeen narraatio vaihtaa samaistumisen kohdetta: nyt Filip onkin antagonistiksi, joka uhkaa sankaritarta, kuningatar Elisabethia. Jos samaistumisen määritelmäksi hyväksytään ajatus assosiaatiosta, joka johtaa katsojan kokemaan itse ne tunne-elämykset, joita olettaa fiktiivisen hahmon kokevan draamassa, kuka voi olla samaistumatta Filipiin? Entä samaistuvatko vain miehet Filipiin ja vain naiset Elisabethiin? Selvästikin samaistumisessa taiteen vastaanoton osana on transsendentti elementti, joka sallii yksinkertaisen sukupuolikonstruktion rajojen ylittämisen. Aivan yhtä selvästi samaistumisen ohjailu on kerronnan keino, jossa fiktion hahmojen asettaminen eri konteksteihin sallii kertojan esittää hahmonsa eri piirteitä tai puolia ja syventää henkilöhahmojaan samaistumiskokemuksen kautta.

Naisrooleissa esiintyvän oopperalaulajan näkökulmasta näissä samaistumisen dekonstruktioissa ja selityksissä on muutamia vakavia vikoja. Kuten aiemmin mainitsin, Stanislavskin (2011) psykotekniikalla – ainakin sen kypsässä muodossa – on selkeä funktionaalinen luonne. Stanislavskin metodissa näyttelemine on ennen muuta fyysistä työtä: näyttelijä toteuttaa ne eleet, ilmeet ja liikkeet, jotka hahmo tekisi jossakin tietystä tilanteesta. Näyttelijä ei ole hahmo eikä tunne hahmon tunteita; yleisö kuitenkin näkee ja kokee hahmon tunteet näyttelijän eleiden, ilmeiden ja liikkeiden kautta (itse asiassa yleisölle ei välity mitään muuta kuin auditiivinen ja visuaalinen näyttelijäntyön tulos), joten periaatteessa jopa pelkkä hyvin tehty fyysinen mimiikka – siis *näyttelijän* tekemä repliikkien, eleiden ja ilmeiden mekaanis-fyysinen toistaminen – välittää katsojalle kokemuksen *hahmon* tunteista ja ajatuksista.

Stanislavskin metodissa *näyttelemine* ja *roolin valmistamine* erotetaan varsin tiukasti toisistaan: *näyttelemine* on työn fyysinen, miiminen vaihe, jossa näyttelijä toistaa ne fyysiset eleet ja ilmeet, joita hahmo tekisi tai voisi tehdä omassa tilanteessaan – jotka siis ilmentävät hahmon persoonaa, ajatuksia ja tunteita hahmon annetuissa olosuhteissa. *Roolin valmistamine* on se vaihe, jossa näyttelijä valitsee ja harjoittelee näytellessään käyttämänsä eleet ja ilmeet.

Millä perusteella näyttelijä sitten valitsee jotkin tietyt eleet ja ilmeet? Stanislavskin vastaus on analyysi: näyttelijä tutkii hahmoaan ja erittelee hahmon *tavoitteet, esteet ja keinot*, eli sen, mitä hahmo haluaa, mikä estää häntä saamasta haluamaansa, miten hahmo reagoi, mitä hän tuntee ja miten hän toimii. Näyttelijä hakee omasta tunnemuististaan tai havainnoistaan hahmon tunteita vastaavan kokemuksen – toisin sanoen samaistuu hahmoon – ja rakentaa tältä

pohjalta *psykologisesti realistisen* roolihahmon. Tämä konstruktio ohjaa hahmon fyysistä valmistamista, jossa näyttelijä harjoittelee toistamaan hahmonsa eleet ja ilmeet.

Näyttämöllä näyttelijän – ja varsinkin oopperalaulajan – tulee kuitenkin kontrolloida omaa tunnekokemustaan: tunne vaikuttaa ääneen, ja hyvä laulutekniikka tunnetusti vaatii äärimmäistä kontrollia. Jos laulaja *todella kokisi* esityksen hetkellä hahmon kaiken vihan, epätoivon, pelon, raivon, rakkauden ja riemun, hän ei luultavasti pystyisi laulamaan näissä kohtauksissa ääntäkään. Samankaltaiseen tulemaan päätyy psykologi ja teatteriharrastaja Henry Gleitman esseessään *Some reflections on drama and the dramatic experience* (1990), jossa hän arvelee, etteivät näyttelijöiden teatterin lavalla esittämät tunteet voi olla aivan todellisia, sillä näyttelijät kuitenkin pystyvät esittämistään voimakkaista tunnetiloista huolimatta toimimaan tarkoituksenmukaisesti näyttämöllä ja teatterin todellisuudessa.

Stanislavskin metodin ytimessä on siis tarkoituksellinen, tahdonvarainen samaistuminen kulloinkin työn alla olevaan hahmoon; hahmoon, joka on valikoitunut koelaulun ja kiinnityksen – siis työnhaun – eikä psykologisen prosessin tai omakohtaisen esteettisen arvotuksen kautta.

Edelleen, Mulveyn alunperin elokuvaa koskeva havainto soveltuu myös oopperaan: oopperan naishahmoista kovin harva on täysvaltainen ja täyspäinen subjekti. Catherine Clément (1988) kirjoittaa aiheesta taitavasti ja innoittuneesti: Clémentin mukaan oopperan naishahmojen on joko kuoltava tai kesyynnyttävä – joskin Clémentiltä olisi kysyttävä¹⁶ miten Cavaradossin kohtalo on parempi kuin Toscan, tai miten Siegmund pääsee vähemmällä kuin Sieglinde? Joka tapauksessa sellaiset naishahmot kuin esimerkiksi *Tannhäuserin* Elisabeth tai *Lohengrinin* Elsa ovat melko passiivisia, esineellisiä: näiden ingenu-hahmojen myötävaikutus oopperan kerrontaan tapahtuu miesprotagonistien kautta, heidän toiveidensa ja halujensa kohteena tai miesten toiminnan motivaattorina.

¹⁶ Esimerkiksi *Ring*-tetralogian analyysissään Clément selvästi valitsee keskittyä naishahmoihin kohdistuvaan vääryyteen ja tanssii sievästi mieshahmoihin kohdistuvan vääryyden ohi: eikö Siegmund muka ole koditon, toivoton, pakolainen omassa maassaan; eikö Siegmund muka ole Wehwalt? Miksi siis Sieglinden (mutta ei esimerkiksi Reinintyttären, jotka lopulta selviävät voittajina koko *Ringissä*) kohtalo on esimerkki naisiin kollektiivina kohdistuvasta vääryydestä, mutta miessukupuolta kuvaakin Wotanin ja Alberichin kieroilu, ei Siegmundin, Mimen tai Fasoltin kohtalo? Ehkä romanttisen oopperan käyttövoimana voisi ajatella olevan samaistumisen kohteena olevien roolihahmojen kurja kohtalo ja tuhoutuminen, sukupuolesta riippumatta.

Tarkastellaanpa esimerkkinä kahta sopraanohahmoa, Wagnerin *Ring*-tetralogian Sieglindeä ja Brünnhildeä. Mulveyn termein Sieglindeen kohdistuu selkeästi voyeristinen ja Brünnhildeen fetistinen mieskatse: haarniskassaan ja aseissaan Brünnhilde asettuu amatsonikuningatar Penthesileiasta tietokonepelien urheilulliseen arkeologiaan Lara Croftiin ulottuvaan estetisoitujen soturinaisten jatkumoon. Sama sadistinen tendenssi, joka esittyy klassisissa tarinoissa amatsonien irtileikatusta rinnasta ja Mulveyn tutkimuskohteena olleen Hollywoodin film noir -elokuvan ”damsel in distress” -hahmoissa, näkyy myös Brünnhilden univankeudessa keskellä tulikehää.

Tämän kontrastina Sieglinde on alisteisessa suhteessa kaikkiin oman elämänsä toimijoihin: isäänsä Wotaniin, tämän vaimoon Frickaan, sisar-nato-miniäänsä Brünnhildeen, puolisoonsa Hundingiin sekä veli-aviomieheensä Siegmundiin. Sieglinde on objekti: hän ei missään vaiheessa käytä minkäänlaista valtaa, eikä yksikään hänen ratkaisuistaan oikeastaan ole vapaa valinta. Hän toki himoitsee Siegmundia, veljeään, ja kantaa tälle lapsen, mutta näissä teoissaan hän ei harkitse eikä valitse: hänen kohtalonsa on ennalta määrätty, ja aloitteellinen osapuoli näissäkin tapahtumissa näyttää olevan Siegmund.

Toisaalta, Clémentin mukaan Brünnhilden ja Sieglinden naiseus on näiden tuhon perimmäinen syy. Clément kirjoittaa Brünnhildestä: ”Isä ja tytär eroavat lopullisesti, heidät erottaa aika ja avaruus, sekä tyttären vajoaminen naiseuteen, typeryyteen, jossa häneltä riistetään kaikki tietämys” ja ”Nainen lopettaa tämän oopperan (ja kuten kaikissa oopperoissa, naisen osaksi on varattu kärsimys ja pahansuopuus, kun miehet – Wotan, Alberich, Siegfried, Hagen¹⁷ – toteuttavat miehisiä hankkeitaan)” (Clément 1988, 162).

Sieglindeä esittävän laulajan olisi siis tietoisesti *valittava* samaistuminen alisteiseen, muihin reagoivaan hahmoon, joka on lisäksi voyeristisen, esineellistävän mieskatseen kohteena ja joutuu lopulta maskuliinisen,

¹⁷ Kannattaa kuitenkin muistaa että Brünnhilden lopetellessa *Ringiä* Siegfried makaa hautaroviolla keihäänhaava selässään, Wotan palaa Valhallan mukana ja Hagen kelluu Reinissä Reinintyttärien hukuttamana – Alberich toki saattaa selvitä hengissä (hänen kuolemaansa ei ainakaan eksplikoida), mutta hänenkin voisi sanoa saaneen osansa ”kärsimyksestä ja pahansuopuudesta” läpi koko tetralogian. Clémentin alateksti naisten inherentistä *uhriudesta* onkin itse asiassa pohjimmiltaan piilosovinnainen: mies ei ole uhri, koska mies on täysivaltainen, täysin vastuussa omien valintojensa ja tekojensa seurauksista jopa silloin, kun sekä teko että sen seuraus on draaman predestinoima. Naisen sisäsyntyinen uhrius, joka asettaa hänet miestä vähempään vastuuseen teoistaan, itse asiassa heikentää samalla hänen subjektiivuttaan ja tekee hänestä vajaavaltaisen suhteessa mieheen.

patriarkaalisen oopperaperinteen surmaamaksi. Vaikka sopraano äärimmäisen harvoin (ja hyvästä syystä) valitsee roolityönsä lähtökohdaksi tällaista tulkintaa oopperasta, silti aivan ilmeisesti monissa ooppereissa jopa tarinalle äärimmäisen tärkeätkin naishahmot sisältävät tai toteuttavat hyvin vähän toiminnallisia, proaktiivisia tai omilla ehdoillaan toimivia ja siksi helpon samaistumisen kohteen tarjoavia kerronnan elementtejä. Omissa roolitöissäni olen huomannut, että aktiivista hahmoa on huomattavasti helpompi ja hauskempi esittää kuin passiivista. Toisinaan olen suorastaan kateellinen baritoneille, jotka saavat aina näytelläkseen kaikkein kiinnostavimmat konnat ja toiminnallisimmat sankarit.

Lukija kuitenkin huomatkoon, että edellä mainittu tutkimus on vain esimerkki oopperatutkimuskirjallisuudesta, jota hahmojaan valmistava oopperalaulaja kenties kahlaa läpi löytääkseen roolityötään varten taustatietoa ja tulkintaansa apukeinoja; tarkoitus ei ole osoittaa sormella kenenkään tutkijan kirjoituksia, vaan esimerkin kautta näyttää, miten kriittinen, (post)moderni taiteentutkimus saattaa olla suorastaan ratkaisemattomassa ristiriidassa pohjimmiltaan romanttisen taiteen tekemisen kanssa, eikä näin ollen tarjoa esiintyvän taiteilijan käytännön työhön apuvälineitä, vaikkakin tarjoaa hyödyllistä ja kiinnostavaa lisäinformaatiota teoksen merkityksistä ja niiden kulttuurisista tulkintamahdollisuuksista.

Miten oopperalaulaja siis lopulta samaistuu tiettyyn produktio- tai kiinnityssopimuksen määräämään hahmoon? Koko tietämyksemme samaistumisen yleisestä psykologiasta ja prosessista näyttää sisältävän aksiomaattisen oletuksen samaistumisen vapaasta, tiedostamattomasta kohdevalinnasta – mitä tästä seuraa samaistumisprosessille, kun kohde määrätään ulkopuolelta? Onko roolityöhön sisältyvä analyysi siis lainkaan samaistumista, vai ehkä jokin toinen, samaistumisen kaltainen prosessi?

Lähtökohtaisesti lienee selvää, että soveltaessaan katsojan näkökulmaan sitoutunutta samaistumisen tutkimusta oopperalaulajan samaistumisen kuvaamiseen tulee käyttää tällaisen tutkimuksen tuloksia niiden ilmeisimmän sovellettavuusalueen ulkopuolella. Silti itselleni, oman kokemukseni kautta, on aivan yhtä ilmeistä, että laulajan samaistumisessa roolihahmoon on kuitenkin varsin paljon samaa kuin katsojan tai lukijan samaistumisessa. Tästä lähtökohdasta hahmottelen jäljempänä miten laulaja samaistuu rooliinsa.

Ennen samaistumisen systematisointia on kuitenkin syytä korostaa, että oma työtapani roolia työstettäessä ei välttämättä ole pelkästään tiukan analyttinen ja käsitteellistävä. Kuten aiemmin kuvailin, esimerkiksi Gerhilden roolia työstin toiminnan kautta, ja johdannon kertomus Lady Macbethin luomisen prosessista kuvaa ohjausharjoitusten kommunikatiivista, iteratiivista puolta, jossa yhdessä

ohjaajan kanssa tavallaan lähestymme lopullista, valmista hahmoa pienin muutoksin, lukuisten harjoitusten kautta. Roolityöllä on myös leikillinen puolensa: ”stanislavskilainen analyysi” on kovin juhlava sanavalinta kuvaamaan roolin luomista tai valmistamista, ja tietoisin analyttinen työtapa on vain yksi mahdollinen tapa lähestyä roolihahmoa. Jotkut laulajathan tarinoiden mukaan suorastaan tunnetaan siitä, että he onnistuvat luomaan uskottavia ja vaikuttavia roolitulkintoja nimenomaan siitä syystä, ettei koskaan ajattele liikaa, saati sitten kyseenalaista omia tekemisiään ja tulkintojaan.

Mukaillen Staceyta (1995) ja Jaussia (1982) oopperalaulajan samaistumisessa hahmoonsa voisi tyypillisesti olla esimerkiksi joitakin seuraavista aspekteista:

- **Leikki.** Ehkä yksi tyypillisimmistä roolityön alkuvaiheen muodoista on pelleilevä, lapsekas leikki, jossa työryhmä näennäisen satunnaisesti ja päämäärättömästi ohjaajan johdolla kokeilee erilaisia (usein liioiteltuja) tapoja esittää hahmojaan. Samoin kuin lasten leikki, laulajien pelleily saattaa syvetä ja vakavoitua heidän samaistuessa hahmoihinsa.
- **Halu olla** (*à la* Lacan 1977). Oopperalaulaja voi haluta olla hahmonsä – esimerkiksi Floria Tosca tai Brünnhilde – edes hetken, edes oopperan ajan, vaikka onkin täysin tietoinen hahmon fiktiivisestä luonteesta. Ehkä kiinnostavammin, oopperalaulaja voi haluta olla myös osa esitystä tai osa musiikkia: ooppera on valtava elämys ennen muuta musiikin ansiosta, joskin kertomuksena ja teatterina siihen liittyy usein epärealistisia, vieraannuttavia elementtejä. Laulajan samaistumisen kohteena voikin kenties joissain tilanteissa olla oopperan narratiivisen tason sijasta sen musiikki.
- **Matkiminen.** Stacey (1994) mukaan katsojan samaistuessa elokuvan hahmoon tai elokuvatähteen tähden eleiden, pukeutumisen ja maneerien tietoinen tai tiedostamaton matkiminen on yksi keskeisimmistä samaistumisen aspekteista. Roolia luovalla laulajalla ei periaatteessa ole käytettävissään kuin kirjallinen hahmo: partituuri ja libretto, joissa hahmoa harvoin kuvaillaan tarkasti. Sen sijaan laulaja matkii muita laulajia sekä saman hahmon sattumanvaraisesti valikoituneita, saatavilla olevia (äänitettyjä tai videoituja) esityksiä, että ihailmiensa kollegoiden – opettajien ja esikuvien – esityksiä ylipäättään, siis myös muiden hahmojen esityksiä.
- **Assosiaatio.** Assosiaatiossa laulaja löytää hahmostaan omia piirteitään tai selittää itselleen hahmon tekojen olevan samankaltaisia kuin tekisi itsekin hahmon tilanteessa.

- **Ihailu.** Laulaja saattaa hahmoon perehtyessään ja samaistuessaan päätyä idolisoimaan hahmoaan, pitämään tämän tekoja ja (oletettuja) ajatuksia ja asenteita ihailtavina.
- **Myötätunto.** Laulaja voi päätyä tuntemaan sympatiaa ja empatiaa hahmoaan kohtaan: hahmoa kohtaavat vastoinkäymiset ja vääryydet voivat johtaa siihen, että laulaja tuntee haluavansa osallistua (toisin sanoen, auttaa) hahmon vaikeuksiin.
- **Analyysi.** Analyyttinen tai tietoinen ja tarkoituksellinen hahmon kehittäminen voi olla osa hahmoon samaistumista silloin, kun tiedollista lähestymistä käytetään syventämään ja nyansoimaan hahmoa. Esimerkkinä tällaisesta nyansoimisesta voisi olla laulaja, joka opettelee jonkin tietyn eleen (vaikkapa hovikumarruksen) tehdäkseen hahmostaan uskottavamman. Syventävä analyysi taas taustoittaa tai monipuolistaa laulajan ymmärrystä roolistaan ja roolihahmon tai teoksen maailmasta – esimerkkinä vaikkapa laulaja, joka lukee proosa-Eddan tietääkseen kuka ja miksi Wotan oikeastaan oli.
- **Ironisointi** tai satirisointi on keino, jolla näyttelijä ottaa haltuun hahmon, joka on itselle hyvin vieras ja outo, kenties vastenmielinenkin. Etäännyttämällä hahmon itsestään laulaja voi osallistua hahmoon ja saavuttaa samaistumisen tilan, jossa laulaja tuntee ja ymmärtää hahmon ajatukset ja tunteet, vaikka ei pidäkään hahmoa läheisenä, mielekkäänä ja miellyttävänä. Etäännyttäminen ja ironisointi tällä tavalla on suojakeino, kun hahmon kohtalo ja teot ovat itselle äärimmäisiä, vastenmielisiä ja outoja.

Toisaalta satiirinen huumori voi olla paitsi suojakeino myös merkki suojauksen laskemisesta: kokenut teatterintekijä, improvisaation ja näyttelijäntyön opettaja Martina Roos (2009) on työssään huomannut, miten näyttelijä-, laulaja- tai improvisaatioryhmän ryhtyessä työstämään vaikeita rooleja ja teemoja – esimerkiksi mielisairautta, pahuutta ja (varsinkin naisnäyttelijöiden kohdalla) promiskuiteettia tai prostituoitujen rooleja – myös ryhmän keskinäinen huumori ja sanailu alkaa vähitellen kosketella sosiaalisia ja kulttuurisia tabuja.

Yllä esitetty samaistumisen keinojen erittely voidaan purkaa myös samaistumisessa hyödynnetyn tietämyksen kautta. Tässä sana *tietämys* merkitsee paitsi käsitteellistettyä ja sanallistettua tietoa, myös sellaista tietoa ja osaamista, jota sen haltija käsittelee ei-sanallisesti, esimerkiksi ns. tunneälyyn kuuluvaa näkemystä ja kokemusta.

Laulajan samaistumisessaan hyödyntämän tietämyksen tasoja ovat esimerkiksi:

- Psykologinen, yleinen ihmisyyttä koskeva tietämys. Myötätunnon mahdollistava kokemus ihmisestä, hänen tunteistaan ja reaktioistaan on se tietämyksen taso, johon näyttelijä nojaa luodessaan tulkintaa hahmonsa reaktioista joissakin annetuissa olosuhteissa.
- Hahmoa koskeva tieto. Pohjimmiltaan se, mitä partituuriin ja librettoon on kirjoitettu hahmosta (sekä hahmon vuorosanat), on luonnollisestikin keskeisin laulajan käytössä oleva tieto hahmosta ja tämän tulkitsemisesta.
- Oopperan maailmaa (sen sisältä) koskeva tieto. Paitsi hahmoa koskevaa tietoa, partituuri ja libretto sisältävät paljon sellaista tietoa jota hahmolla ei oopperan sisällä olisi käytössään – mukaan lukien tiedon siitä, miten hahmon lopulta käy, tai tiedon siitä, mitä muut hahmot ajattelevat ja tekevät. Näin laulajan tulkinta hahmosta ja hänen reaktioistaan ei perustu vain siihen, mitä hahmo olisi teoksen maailmassa tiennyt reagoidessaan johonkin tilanteeseen. Tämä tietämystä koskeva havainto liittyy samaistumisen tutkimukseen: varsin suuri osa tutkimuksesta koskee elokuvayleisöä, ja tutkimuksen ääneen lausumattomana olettamana näyttää olevan katsomiskokemuksen ensikertaisuus. On epäselvää, miten samaistumisen psykodynamiikka toimii tilanteessa, jossa samaistuvalla henkilöllä on koko draaman juoni tiedossaan.
- Oopperaa (tiettyä teosta) koskeva oopperan kuvitteellisen maailman ulkopuolinen tieto. Tällaisen tiedon spektri on äärimmäisen laaja: se kattaa tietyn oopperan akateemiset tulkinnat ja analyysit, oopperaa taustoittavat tekstit – libreton pohjana toimineet romaanit, näytelmät, runoelmat, tarustot – niiden keskinäiset viittaussuhteet, näitä tekstejä koskevat tutkimukset, tietyn oopperan esittämisen perinteet, joidenkin kuuluisien tulkitsijoiden maneerit... Oopperalaulaja ei elä tyhjiössä, ja standardiksi muodostuneen oopperaohjelmiston ydin muodostuu tyypillisesti vähintään sata vuotta sitten sävelletyistä oopperoista: laulajan tulkinta ei synny vain partituurista ja libretosta, tai vain ohjauksesta – siihen vaikuttaa vahvasti myös roolin ja koko teoksen tulkinnan perinne.
- Oopperaa (taidemuotona) koskeva tieto. Paitsi tietyn oopperan tai roolin tulkinnan perinne, myös koko oopperataiteen perinne ja historia ohjaavat laulajaa roolin tulkinnassa. Laulajaa ohjaa myös tietämys ja

tietoisuus oopperan keinoista, mahdollisuuksista ja rajoituksista, ja laulajan oma näkemys siitä, mitä oopperataide on – tai ei ole.

- Kulttuurinen yleissivistys. Laulaja elää yhteiskunnassa, jonka kulttuurinen perimä muodostuu paljosta muustakin kuin oopperasta: taiteista, tieteistä, viihteestä. Älykäs ja taitava laulaja tai näyttelijä voi rakentaa hahmonsa tietoisena pesäerona aiempaan tulkinnan perinteeseen tai sisällyttää tulkintaansa viittauksia muihin kulttuurisiin ilmiöihin, kun taas huono teatterintekijä ei kykene ymmärtämään kulttuurin viitteitä ja ilmiöitä, kuten huumorin lajien eroja, ja sortuu vaikkapa tekemään hienovaraisen satiirisesta näytelmästä piinallista puskafarssia.

Koska oopperalaulaja ei elä tyhjiössä, hän ei muuten kuin ehkä kantaesitysteoksissa voi samaistua “puhtaaseen” hahmoon: hänen samaistumisensa kohteena on hahmo sellaisena kuin se hänelle näyttäytyy oopperan esittämisen ja oopperataiteen – sekä kulttuurin ylipäänsä – pitkien perinteiden värittämänä. Koulutuksensa aikana laulajan on mahdotonta välttyä perehtymästä oman äänityyppinsä keskeisen repertuaarin esittämisen perinteeseen tai nimekkäiden laulajien tapaan tulkita oopperaroleja, ja oopperan opiskelijana hän on (tai ainakin hänen pitäisi olla) yleensä myös erittäin hyvin perillä niistä kulttuurisista viitekehyksistä, joissa ooppera on olemassa paitsi taidemuotona, myös osana yhteiskuntaa. Kun oopperalaulaja samaistuu hahmoonsa, hänen lähtökohtansa on siis väistämättä kokonaan toinen kuin jonkin elokuvan ensi kertaa näkevän yleisön lähtökohta.

Ryhmätyöstä, työryhmistä ja taiteilijapersoonista

Edellisissä luvuissa on eritelty oopperalaulajan roolityötä työpsykologisesta lähtökohdasta, siis keinoina, joita laulaja käyttää ymmärtääkseen ja sisäistääkseen hahmonsa tavan toimia ja reagoida ja näiden keinojen vaikutuksina laulajaan. Tässä luvussa näkökulmaa laajennetaan hieman: yksittäisen oopperalaulajan oman roolityön lisäksi oopperan luomisen prosessiin kuuluu muiden taiteilijoiden, käsityöläisten ja teatterityöntekijöiden panos, joka vaikuttaa laulajan työhön. Esimerkkinä tästä seuraavista, näin jälkikäteen arvioituna koomisistakin, vaikeuksista olkoon seuraava anekdootti:

Taannoin osallistuin tuotantoon, jossa toteutettiin Verdin *Naamiohuvit*. Produktioon oli kiinnitetty ohjaajaksi Jussi Tapola, kuuluisa ja hyvin kokenut oopperantekijä, joka on vieläpä ihmisenä erittäin miellyttävä ja ystävällinen. Hän oli ohjannut *Naamiohuvit* jo useita kertoja aikaisemminkin, joten asemien saaminen paikoilleen sujui tottuneesti, vähän kuin olisimme olleet tekemässä repriisiä: ”Täällä lukee että sopraano kävelee tässä kohtauksessa oikealle. Niin että kävele nyt oikealle.” Tarinan merkityssisällöt olivat ohjaajalle sen verran tuttuja, että laulajien kanssa ei suuremmin pohdittu hahmojen motivaatiota, eikä harjoituksissa juurikaan puhuttu siitä, mitä kohtauksella tavoitellaan tai mitä kohtaus merkitsee: sopraano kävelee oikealle, jotta näyttämökuvasta saadaan kaunis ja harmoninen – ja kohtaus valmiiksi.

Koska ohjaajan vakituinen assistentti oli saanut juuri samaan aikaan ohjattavakseen oopperan toisessa kaupungissa, hänen työparinaan oli nyt ensimmäistä kertaa oopperaohjauksen parissa työskentelevä ohjausassistentti, nuori mutta pätevä teatterin ammattilainen, joka ei kuitenkaan ollut tottunut juuri tämän ohjaajan työtapoihin. Erittäin mielenkiintoisia tarinoita ohjaajan pitkän uran varrelta riitti kerrottavaksi runsaasti, ja työryhmä kuunteli niitä hyvin mielellään – eikä assistentti tohtinut aina puuttua tilanteeseen, jotta ajankäyttö olisi saatu hallintaan. Tästä syystä produktio vaelsi vailla ilmeistä päämäärää harjoituksesta toiseen: joitain kohtauksia harjoiteltiin pitkään, joitain lyhyesti. Koska mitään julkaistua aikataulua tai suunnitelmaa ei ollut, kukaan laulajista ei tiennyt, saadaanko kaikki kohtaukset valmiiksi ennen ensi-iltaa. Työryhmä oli asiasta huolissaan, ja vaikka ryhmän keskinäiset välit olivatkin hyvät ja lämpimät, tietty jännittyneisyys oli aistittavissa pinnan alla. Jonkin päivän harjoitustauolla konsensus kahvipöydän ympärillä oli varovaisen toiveikas – ehkä tuotanto saataisiin kuitenkin kasaan ennen ensi-iltaa – mutta jo saman päivän illalla laulajat valtasi epätoivo: tällä etenemisen tahdilla osa kohtauksista jää väkisinkin keskeneräisiksi.

Erityisen epätoivoiseksi työryhmän saivat ne kohtaukset, joita ohjaaja tai koreografi päättivät muuttaa kerran toisensa jälkeen. Yksi pahimmista oli viimeisen näytöksen suuri tanssiaiskohtaus, jossa solistit ja kuoro esittivät monimutkaisen menuetin. Tanssin lomassa eri hahmot käyvät draaman kannalta äärimmäisen tärkeitä keskusteluja, joten ohjauksessa oli hyvin olennaista, että hahmot kääntyvät toistensa suuntaan ja tanssivat keskenään, kulloinkin äänessä olevan keskustelun osapuolen rintamasuunta kohti yleisöä ja kapellimestaria – asia, joka monimutkaisessa ja monivuoroisessa menuetissa vaatii hiukan suunnittelua. Toinen asia, jota monimutkainen menuetti vaatii, on harjoitus: vaikka oopperalaulaja väistämättä onkin ainakin jonkin verran musikaalinen ja rytmittäjä, tanssi ei kuitenkaan ole meistä kaikille luonnollisin ilmaisumuoto. Jotkut laulajat oppivat tanssikuviot helposti, mutta toisille tanssi on hyvinkin työlästä: suuren tanssiaiskohtauksen jatkuvat muutokset olivat osalle työryhmästä hyvin stressaavia.



Kuva 10 Amelia ja Kustaa III (Olavi Suominen) Jyväskylän ooppera / Hanna-Kaisa Hämäläinen

Kuten niin monissa Verdin oopperoissa, tässäkin sankaritenori on intohimoisen rakastunut sopraanoon – omaan hahmoon. Jossain vaiheessa harjoitukset etenivät suureen rakkauskohtaukseen: sopraano ja tenori jäävät lavalle kahden ja laulavat suuren lemmendueton sylikkään. Pian huomasin että jokin on vialla: kohtauksesta puuttui kaikki intohimo, kaikki lemmeekkyys. Tenori

kyllä näytteli ne eleet jotka ohjaaja määräsi, mutta mitään sisältöä niissä ei tuntunut olevan.

Ensin ajattelin, että harjoitusten myötä tilanne korjaantuisi, mutta tenori pysyi etäisenä ja torjuvana. Aluksi myös yritin lujemmin: kun tenori yritti pitää etäisyyttä, minä tungin lähemmäksi. Tenorin sievään halaukseen minä vastasin intohimoisella syleilyllä. Harjoitus harjoitukselta kohtauksemme kehittyi suuntaansa: tenorin esittämä hahmo torjui sopraanon – minun! – lähentelyn yhä hienovaraisemmin mutta määrätietoisemmin. Vähitellen aloin epäillä itseäni: näyttelenkö jotenkin huonosti tai typerästi? Olenko minä tenorin mielestä vastenmielinen? Kurja tyyppi? Ruma? Entä kaikkien muiden mielestä? Entä yleisön silmissä?



Kuva 11 Amelia. Jyväskylän ooppera / Hanna-Kaisa Hämäläinen

Ensi-iltaan mennessä kaikki kohtaukset oli saatu harjoiteltua, osa tosin huterahkosti, ja joitain kohtauksia – mukaan lukien monimutkaista tanssiaiskohtausta – oli todella muutettu vielä aivan viime hetkellä, ensi-illan alla. Niinpä harjoittelimme kaksin tenorin kanssa menuettiamme hotellin käytävällä, viime hädässä kenraalin jälkeen illalla: onneksi hotelli oli puolityhjä eikä kukaan sattunut kävelemään sillä käytävällä. Tällöin tenori otti puheeksi duettomme: hänen mielestään se ei toiminut lainkaan. Vähitellen paljastui, että ohjaaja oli produktion alussa ohimennen maininnut tenorille (mutta minä en jostain syystä ollut asiasta kuullut), että tämän hahmohan on homoseksuaali ja tuskin siis

lainkaan kiinnostunut sopraanon esittämästä naishahmosta muuten kuin esteettisenä ideana. Ehkä ohjaaja oli tarkoittanut historiallista henkilöä, johon tenorin hahmo pohjautui, tai ehkä jossakin hänen aiemmassa ohjauksessaan oli tehty tällainen radikaali ja tuore ratkaisu. Tenorimme oli joka tapauksessa tarttunut tähän sanomiseen hahmonsa keskeisenä motivaationa ja sisältönä: siksi hän oli ollut etäinen ja torjuva, ja siksi kohtauksemme ei toiminut! Siinä hotellin käytävällä, kenraaliharjoituksen jälkeisenä iltana tenori päätti, että ohjaus on noilta osin typerä, ja hän tekee kohtauksen oman näkemyksensä mukaan, ohjauksesta piittaamatta.

Ensi-illassa ooppera sitten eteni suureen lemmenduettoonsa, jolloin tenori täysin varoittamatta käy kiinni sopraanoon kaksin käsin: minä suorastaan vinkaisin yllätyksestä. Ensi-illan jälkeen ohjaajakin oli tyytyväinen: nyt lemmenduetto oli vihdoinkin toiminut, hän olikin jo miettinyt (tietysti vain tykönään, hienotunteisesti laulajille asiasta mainitsematta), että mikähän siinä mahtoi olla vikana.

Kuten aikaisemmissa luvuissa esitettiin, oopperalaulaja samaistuu hahmoonsa (ja teokseen), samaistumisen kautta luo psykologisesti uskottavan tulkinnan hahmosta ennen muuta tämän tunteiden – tai niiden näkyvän ilmenemisen eleissä ja ilmeissä – kautta ja luo tätä kautta esittävää taidetta, uuden (vaan ei itsenäisen) taideteoksen. Laulaja ei kuitenkaan luo tätä taide-esitystä yksin tai eristyksessä: ooppera on työryhmän yhteistyön tulos, jossa kaikkien työ vaikuttaa lopputulokseen ja jossa jotkut työryhmän jäsenistä käyttävät kuitenkin suurempaa valtaa kuin muut. Erityisesti ohjaaja on siis tässä suhteessa avainasemassa.

Vaikka ooppera teoksena kertoo tarinan, se ei kerro koko tarinaa: libretto ja partituuri kertovat ennen muuta, mitä hahmot sanovat ja miten orkesteri tätä sanomista kommentoi, värittää, tukee ja painottaa. Partituurin näyttämöohjeet antavat myös enemmän tai vähemmän lyhytsanaisia ohjeita siitä, mitä hahmot tekevät ja missä ooppera tapahtuu, mutta jos kuvitellaan oopperaesitys, joka toteuttaa vain ja ainoastaan partituurin näyttämöohjeet, paljastuu välittömästi ohjaajan tehtävän valtava tärkeys: ohjaaja päättää keitä, millaisia ja miksi hahmot ovat, mitä heidän sanomisensa ja tekemisensä merkitsee, minkä näköisessä paikassa ooppera tapahtuu ja mitä koko ooppera viestii. Partituurin antamat näyttämöohjeet ovat yleensä varsin kompaktin pituisia. Esimerkiksi Wagnerin *Götterdämmerungin* toisen näytöksen näyttämöohje, joka kuvaa Gibichungien hovin, on pituudeltaan vain kymmenen lausetta – ja kyseessä on vieläpä poikkeuksellisen yksityiskohtainen näyttämöohje. Ohjaajan päätöksenteon implikaatiot tulevat erityisen selviksi, kun tarkastellaan oopperaa, jossa ohjaaja

modernisoi tai ironisoi oopperan tarinan: hahmot laulavat edelleen sen mitä partituurissa ja libretossa lukee, mutta sanomisen konteksti ja merkitys muuttuu täysin.

Ajatellaanpa esimerkiksi Wagnerin *Götterdämmerungin* Gutrunea: ohjaaja päättää, onko Gutrune Siegfriediä nuorempi vai vanhempi, onko hän ehkä dekadentti ja hiukan yksinkertainen vai viaton ja kokematon, onko hän Hagenin manipulaation uhri, välikappale vai suoranainen rikoskumppani, ja tätä kautta pohjimmiltaan sen, mitä Gutrune tuntee Siegfriediä kohtaan. Ohjaajan näkemyksen mukaan Gutrune voi olla jotakin stereotyyppisen puumanaisen ja viattoman, johdateltavissa olevan tytön väliltä, ja laulajan tehtäväksi jää toteuttaa *ohjaajan* – ei siis säveltäjän ja libretistin tai laulajan itsensä – keksimä hahmo. Esimerkiksi Suomen Kansallisoopperan vuoden 2012 produktiossa (Götz Friedrichin ohjaus alun perin vuodelta 1999) esittämäni Gutrune¹⁸ muotoutui johdateltavissa olevaksi, hovinsa ylellisessä ja turvallisessa eristyksessä kasvaneeksi naiseksi – ei pahansuovaksi, mutta kokemattomaksi ja ehkä hiukan yksinkertaiseksi.



Kuva 12 Gutrune, Siegfried (Jürgen Müller) ja Hagen (Matti Salminen) Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

¹⁸ Tuotantotiedot liitteessä 1.

Ohjausten väliset suuret erot näyttävät kokonaan kyseenalaistavan laulajan ennen produktiota tekemän roolianalyysin mielekkyyden. Kuitenkin jotkin hahmojen motiiveista ja teoista on kirjoitettu niin syvälle partituuriin, että niiden muuttaminen ohjauksella tekemättä väkivaltaa esitettävälle teokselle on äärimmäisen vaikeaa. Esimerkiksi Gutrunea on vaikeata esittää kovin aloitteellisena ja harkitsevana toimijana, joka suunnittelee ja ymmärtää mitä tekee; librettoon kirjoitettu tietoinen subjekti on Hagen. Tästä syystä Gutrunea on lähes ohjauksessa kuin ohjauksessa suorastaan syyntakeeton: hänet voidaan kuvata esimerkiksi vanhana, tyhmänä ja irstaana naisena, jollain lailla vajavaisena tai yksinkertaisena vanhanapiikana, tai hänet voidaan kuvata kauniina nuorena bimbona ja johdateltavana, kokemattomana ja viattomana hölmönä, mutta häntä olisi hyvin vaikeata esittää taitavana ja aloitteellisena juonittelijana.

Koska oopperalaulajan roolityö tapahtuu suurelta osin dialogissa ohjaajan kanssa, tulee laulajan oman roolianalyysin sallia joustava ja laaja mahdollisuus tulkinnan variointiin.

Toinen hyvin keskeinen oopperalaulajan roolityöhön vaikuttava työryhmän jäsen on kapellimestari. Siinä, missä puheteatterin näyttelijä voi vaihdella puheen rytmiä ja tauotusta osana roolityötään, oopperalaulajan näyttämisen ja replikoinnin rytmin ja ajoituksen asettavat säveltäjä ja kapellimestari – ja nimenomaan kapellimestari lopulta ohjaa orkesteria, joka on tavallaan oopperan kommentaattori, kertoja ja yksi laulajan tärkeimmistä vastaanäyttelijöistä.

Huomionarvoinen seikka oopperatyöryhmän sisäisessä viestinnässä ovat erilaiset yksilölliset oppimisen tai ajattelemisen tavat (Sternberg 1997). Kun viestimme toiselle ihmiselle ohjeita tai neuvoja jonkin asian tekemiseksi, meille on luontevinta käyttää sellaista sanastoa ja ilmaisun tapaa, jonka kautta itse ymmärtäisimme ja oppisimme asian helpoiten. Ohjaajan ja näyttelijän, kahden näyttelijän tai kapellimestarin ja laulajan välisessä viestinnässä tästä tulee helposti viestinnän este: esimerkiksi kinesteettisesti oppiva ohjaaja, jolle luontevin tapa neuvoa näyttelijöitä on liikkeen kautta, voi olla turhauttava yhteistyökumppani auditiivisesti oppivalle laulajalle – tai toisin päin.

Etenkin jos henkilöohjaus tai näyttelijöiden yhteisen kohtauksen rakentaminen käsittelee abstrakteja, kokemuksellisia ja sisäisiä asioita – esimerkiksi tunteita – viestintätavan erot voivat olla huomattava kommunikaation hidaste tai suorastaan este. Oopperaohjaajat ovat usein ammatillisen kokemuksensa vuoksi taitavia viestimään ja osaavat sovittaa viestintänsä vastaanottajan mukaan, mutta joskus viestin välittäminen ja ymmärtäminen voi kuitenkin osoittautua hankalaksi.

Kuten tämän luvun aloittavasta anekdootista selviää, vastaanäyttelijät ovat

luonnollisestikin kolmas olennaisesti roolityöhön vaikuttava taho. Näyttelemisen on vain harvoin yksilösuoritus. Yleensä uskottava roolihahmo on vuorovaikutuksessa muiden hahmojen kanssa, jolloin hyvä näyttelijäntyö edellyttää yhteistä roolityötä: kaksi sinänsä erinomaisesti näyteltyä yksittäistä hahmoa vailla keskinäistä vuorovaikutusta voi luoda todella epäuskottavan vaikutelman ja särkeä illuusion, jos näitä hahmoja ei näytellä reagoimaan toisiinsa ja toimimaan yhteensopivalla ajoituksella sekä yhteensopivin motivaatioin.

Näissä sinänsä jopa itsestään selviltä vaikuttavissa näyttelijäntyön vuorovaikutus- ja yhteistyötilanteissa kiinnostavaa tämän työn kannalta on yhteistyön suhde tunteiden esittämiseen. Aiemmissa luvuissa on käsitelty useita prosesseja, joiden kautta näyttelijäntyö vaikuttaa näyttelijään ja näyttelijän tiedostamattomat reaktiot vaikuttavat taas näyttelemiseen. Kun tunnetyötä ja tunteiden ilmaisua tehdään ryhmätyönä, vuorovaikutuksen ketjut väistämättä monimutkaistuvat.

Työtään yhdessä tekevät näyttelijät ovat alttiita tunnetartunnalle esittäessään hahmoa, joka reagoi vastaanäyttelijän esittämän hahmon tekoihin ja tunteisiin. Samalla vastaanäyttelijä on myös kollega ja työtoveri, jonka kanssa työskentely ei rajoitu vain lavalle ja vain hahmossa tai hahmon kautta tapahtuvaan vuorovaikutukseen. Näin näyttelijä paitsi näyttelee omaa hahmoaan, myös on vuorovaikutuksessa sekä vastaanäyttelijänsä hahmoon että hahmoa esittävään



Kuva 13 Gutrune ja Hagen (Matti Salminen) Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

näyttelijään – siis kahteen persoonallisuuteen jotka ilmenevät samassa fyysisessä ihmisessä. Toisin sanoen tiedostamattomalla tasolla näyttelijä altistuu tunnetartunnalle paitsi omasta näyttelemisestään, myös vastaanäyttelijän ja tämän näyttelemän hahmon tunteista, sekä toisaalta omalle emotionaaliselle vasteelleen vastaanäyttelijän hahmon tunneilmaisulle. Vielä yhtenä käytännön esimerkkinä tästä, tehdessäni Kansallisoopperan *Nibelungin sormusta*¹⁹ huomasin välillä reagoivani (fyysisesti, mutta en tietoisesti) näyttämöllä Hagenin uhkaavuuteen kuin aitoon vaaraan, vaikka Hagenia esittänyt basso Matti Salminen onkin kaikin tavoin kohtelias, ystävällinen ja kannustava työtoveri. Evolutiivisesti ohjelmoitu fyysikaalinen pelkoreaktio – pystyyn nousevat hiukset, sydämen kiihtyvä syke, jännittyvät lihakset – on niin automaattinen ettei oopperan kollegiaalinen ja välitön ilmapiiri riitä sitä täysin tukahduttamaan.

Tietoisella tasolla näyttelijä tietenkin ymmärtää vastaanäyttelijän näyttelevän, ja vastaanäyttelijä puolestaan luottaa tähän ymmärrykseen. Kuitenkin hahmojen tekemät ja sanomat asiat vaikuttavat myös näyttelijöiden väliseen sanattomaan ja sanalliseen kommunikaatioon: pahansuopaa hahmoa esittävät näyttelijät vaikuttavat joskus kompensoivan hahmonsä tekoja näyttämön ulkopuolella olemalla korostetun ystävällisiä ja välittömiä, ikään kuin osoittaakseen, että eivät normaalisti käyttäydy kuten hahmonsä. Voi olla, että tästä oli kysymys silloinkin, kun *Macbethin*²⁰ harjoitusten jatkuttua parin viikon ajan joku kuorolaisista tuli kanssani samaan kuppilan pöytään juttelemaan kahvitauolla ja totesi lähtiessään ilahuneena, että ”sinähän oletkin oikeasti ihan mukava ihminen!” Vastaavasti toisiinsa rakastuneita hahmoja ja intiimejä kohtauksia esittävät näyttelijät voivat lavan ulkopuolella käyttäytyä toisiaan kohtaan korostetun korrektisti ja pidättyvästi, tai kaveruutta (siis ikään kuin rakkaussuhteen antiteesinä) korostaen – vaikka tietenkin vastaanäyttelijät toisinaan myös ihastuvat toisiinsa.

Ongelmalliseksi hahmon viestimien tunteiden ja hahmoa näyttelevän oopperalaulajan sanattoman viestinnän dissonanssi käy erityisesti niissä tapauksissa, joissa laulajan viestintä omana itsenään on jollakin tavalla poikkeuksellista, esimerkiksi poikkeuksellisen pidättyvää. Oopperalaulajan ammatissa toimiakseen ja menestyäkseen ei tarvitse olla persoonana erityisen ekstrovertti, riittää, että on lavalla ollessaan hyvä laulaja ja näyttelijä. Jos laulaja itse on luonteeltaan varautunut ja introvertti tai joutuu muista syistä varomaan ilmaisuaan työryhmässä,²¹ voi käydä niin, että vastaanäyttelijän kokemuksessa

¹⁹ & ²⁰ Tuotantotiedot liitteessä 1.

²¹ Esimerkiksi pienten oopperayhdistysten vastuutehtävissä toimivat laulajat ovat usein produktiossa tavallaan kaksoisroolissa, laulajina ja tuotannon vetäjinä, mistä syystä joutuvat harkitsemaan omia sanomisiaan ja tekemisiään työryhmässä tavallista tarkemmin.

hahmon teot, ilmeet ja muu sanaton viestintä näyttämöllä jäävät dominoivaksi viestiksi tältä laulajalta. Vastaavalla tavalla poikkeuksellisen välitön, räiskyvä tai äkkinäinen persoonallisuus vastaanäyttelijänä voi johtaa tilanteeseen, jossa hahmon sanaton viestintä näyttämöllä ja näyttelijän sanaton viestintä näyttämön ulkopuolella vahvistavat toisiaan ja käyvät vähitellen muulle työryhmälle ylivoimaisiksi.

Vastanäyttelijän henkilö vaikuttaa luonnollisestikin myös muilla tavoilla laulajan roolityöhön: esimerkiksi intiimissä rakkauskohtauksessa voi olla haastavaa näytellä sellaisen ihmisen kanssa, josta ei henkilökohtaisesti syystä tai toisesta pidä lainkaan. Vaikka näyttelijät suhtautuisivat toisiinsa varauksella tai jopa antipatialla, pitää hahmojen luoda illuusio toisiinsa rakastuneesta parista: näyttelijöiden siinä tilanteessa kokemat omat tunteet eivät siis saa näkyä näytellyissä tunteissa.

Toisaalta, vähintään yhtä tukala tilanne voi olla, jos joutuu intiimiin rakkauskohtaukseen sellaisen vastaanäyttelijän kanssa, jota pitää myös näyttämön ulkopuolella kiehtovana ja kiinnostavana ihmisenä: yhtäältä professionalismien eetos ja henkilökohtaisen häpeän tai siviilielämän kriisin mahdollisuus, ja toisaalta henkilökohtainen vetovoima ja väärinkäsityksen mahdollisuus – näytellyn, kuvitellun, mahdollisen ja todellisen erottamisen vaikeus – tekevät tilanteesta helposti piinallisen, jos hahmon ja laulajan tunteet eivät pysy tiukan erillisinä. *Miten tunnekontrolli siis toimii?*

Itselleni pukuharjoitus on ollut illuusion alkupiste, eräänlaisen transsubstantiaation hetki: omissa vaatteissaan ja produktion ensimmäisissä harjoituksissa vastaanäyttelijäni tuntuu minusta olevan ennen muuta kollega, joka näyttellee, mutta roolivaatteissaan hänen olennainen substanssinsa muuttuu (vaikka ulkoapäin havaittavaa muutosta ei tapahdu) ja hänestä todella tulee hahmonsaa: minun näyttelämäni tunteet ja teot eivät enää kohdistu lainkaan näyttellevään vastaanäyttelijään, vaan pelkästään hahmoon. Samalla rooliasu myös purkaa omia inhibiitioitani: ilman rooliasua koen puhuvani ja käveleväni jonkun toisen sanomisia ja tekemisiä, kun taas rooliasussa näyttelämäni muuttuu omiksi eleikseni, ilmeikseni ja repliikeikseni *roolihahmona*, joista en omana itsenäni enää koe olevani samalla tavalla vastuussa. Oopperaproduktioiden roolipuvuista esiintyjän työvälineenä kirjoittaa myös Johanna Oksanen-Lyytikäinen (2015), jonka tutkimuksessa laulajat kertoivat hyvin samansuuntaisista havainnoista siitä, että roolipuku auttaa rooliin sisään pääsemisessä (2015, 162–166). Rooliasu on siis minulle ikään kuin suojavaate, joka erottaa minut ja roolin toisistaan, ja helpottaa sen vuoksi näyttelmistä – tuntemani papit puhuvat vähän samaan tapaan papin virka-asusta (vähimmillään se sisältää pelkän tumman pystykauluspaidan ja

kauluksen ”sokeripalan”), johon pukeutuneena he ovat seurakunnan palvelijan roolissa kun taas ilman haarniskaa he toimivat omana itsenään. Samalla roolivaatteet ovat olennainen osa sopraanon toimenkuvaan välttämättä kuuluvaa prinsessaleikkiä: ilman prinsessavarusteita ei yksinkertaisesti voi tosissaan leikkiä prinsessaa – eli vakavammin sanoen rooliasu on omassa näyttelijäntyössäni se objekti, jota käytän sekä tietoisesti että emotion tasolla erottamaan kokemuksen *itsestäni* siitä illuusiosta johon hahmot kuuluvat.

Näyttelevä laulaja vai laulava näyttelijä?

Oopperalaulajien tapa ja kyky näytellä on usein teatterintekijöiden kritiikin ja jopa ivan kohteena. Laulajien ajatellaan monesti vain pönöttävän lavalla soitattamassa ääntään tai parkkeeraavan kohtauksessa kuin kohtauksessa ramppiin parhaan kuuluvuuden aikaansaamiseksi – sopi se meneillään olevaan kohtaukseen tai ei.

Osa tästä kritiikistä on epäilemättä ansaittua, vaikka nykyisin oopperoissa itse asiassa näytellään huomattavasti paremmin kuin takavuosina. Toisaalta oopperalaulaja on kuitenkin laulaja, muusikko, ja hänen vertaamisensa puheteatterin tai elokuvien näyttelijään ei ole täysin oikeudenmukaista: näyttelijänä oopperalaulaja saattaa olla suorastaan jonkinasteinen dilettantti – hänen koulutukseensa tyypillisesti sisältyy aivan liian vähän näyttelijäntyön opetusta, ja jotkut oopperalaulajat ovat työllistyneet saamatta koskaan varsinaista oopperakoulutusta, esimerkiksi kirkkomusiikkitutkinnon pohjalta – mutta laulajana hän on kuitenkin ammattilainen. Puheteatterin näyttelijä taas joutuisi hyvin hankalaan tilanteeseen oopperalavalla. Kyseessä on kaksi eri ammattia – samankaltaisuuksista huolimatta – joista molempia arvioidaan ja tulee arvioida omilla kriteereillään. Sitä paitsi oopperalaulajan “maneerisen” ja “porvarillisen” näyttelemisen takana on joissain tapauksissa klassisen laulutekniikan rajoituksia tai erikoisuuksia, joista sekä ohjaajien että laulajien olisi hyvä olla tietoisia, jotta ne voidaan ottaa huomioon näyttelemisessä ja henkilöohjauksessa.

Kuten aiemmin useammankin kerran on mainittu, tunneilmaisun vapausastetta rajoittaa esitetty musiikki, johon tunnetila on jo suurimmaksi osaksi kirjoitettu valmiiksi: laulaja ja ohjaaja eivät voi valita vapaasti, mitä tunnetta laulaja ilmaisee, koska laulettu musiikki pohjimmiltaan määrää tekstillä ilmaistavan tunteen sävyn. Stanislavskinkin (1975, 15) mukaan musiikki paljastaa tekstin takaa laulajalle, mitä hänen sisimmässään liikkuu. Tietty satunnaisesti valittu oopperakohtaus varioi tunneilmaisultaan merkittävästi vähemmän kuin mitä satunnainen puheteatterin kohtaus pystyy muuttumaan produktioiden välillä. Näin laulajan on tavallaan pakko ilmaista nimenomaan partituurin sanelemaa tunnetta, hän ei voi etsiä näyttelijäntyössään *itselleen* ominaista tai luonteenomaista tapaa reagoida johonkin annettuun tilanteeseen. Siinä, missä näyttelijä (jos teatteria koskeva yksinkertaistus sallitaan) roolianalyysissään parhaimmillaan saa pohtia vastausta kysymykseen “miten hahmoni reagoi”, oopperalaulaja joutuu vastaamaan kysymykseen “miten toteutan hahmoni tämän reaktion”. Samalla ilmaisun ajoitus ja rytmi on määrätty ennalta: roolihahmon tunteet on ilmaistava juuri tietyllä musiikin iskulla, ei aikaisemmin eikä

myöhemmin (vapaita resitatiiveja lukuun ottamatta). Tästä syystä oopperanäyttelemisen on tavallaan pakkotahtista, jolloin lähes välttämättä siitä tulee mekaanisempaa kuin puheteatterin näyttelemisestä – puheteatterin puolella kenties lähin vertailukohta ilmaisen pakkotahtisuudessa olisi fyysinen tilanne- tai slapstick-komedia, joka asettaa näyttelijäntyön täsmälliselle ajoitukselle vastaavia vaatimuksia kuin ooppera. Toisaalta Stanislavskin (2011, 617) mukaan musiikissa annettuna oleva *tempo-rytmi* myös ryhdistää oopperakohtausta ja helpottaa sen esittämistä antamalla näyttelemiseen selkeyttä, sulavuutta, plastisuutta, harmoniaa ja viimeistellyn tunnun – vähentämällä näyttelijän käytettävissä olevia vaihtoehtoja.

Ilmaisen fyysisyyttä rajoittaa laulutekniikka, jota käsittelin työssäni jo aiemmin.²² Laulu, joka on raskasta fyysistä työtä, edellyttää lihaskontrollia ja lihasten määrätynlaista, kurinalaista käyttöä. Tämä lihastyö voi onnistua vain, jos laulaja on valmis ja valmistautunut sitä tekemään. Tästä syystä laulajan näyttelijäntyössä on vältettävä ääneen ja laulutekniikkaan vaikuttavia asioita, kuten liian hengästyttävää fyysistä näyttelemistä tai äänihuulia kuivattavaa tai ärsyttävää toimintaa (esimerkiksi tehostesavun hengittämistä, huutamista, itkemistä ja yskimistä), mikä tietenkin rajoittaa näyttämöilmaisua. Oopperalaulajien välillä on yksilöllisiä eroja siinä, kuinka paljon eri asiat vaikuttavat laulamiseen: jonkun tekniikka saattaa vaatia, että ennen teknisesti haastavampaa aariaa nouseaan hyvissä ajoin seisomaan rentoon perusasentoon, kun taas joillakin laulajilla laulutekniikka kestää hyvinkin hämmästyttäviä liikunnallisia suorituksia. Tietysti myös päivän kunto ja laulettava materiaali vaikuttaa siihen, mitä kaikkea laulaja pystyy laulaessaan tekemään. Kaikilla laulajilla kuitenkin on rajoituksensa siinä, mitä lavalla voi tehdä ilman että laulutekniikka kärsii, ja nämä rajoitukset on jokaisen itse tunnettava.

Tunteiden, erityisesti surun ja ilon ilmaisuun vaikuttaa laulamisen “hymy”: klassisessa laulutekniikassa kasvojen lihakset sekä kallon taka- ja alaosan lihakset – siis leukojen taakse näkymättömiin jäävät kallonpohjan ja kasvojen lihakset – toimivat ja ovat aktivoituneet tyypillisesti hyvin samalla tavalla kuin hymyiltäessä. Tämä johtaa siihen, että laulaessa hymy on luonteva ja helppo ilme, kun taas jotkin toiset ilmeet – erityisesti sellaiset joissa poskipäät ja kitalaki rentoutuvat ja laskeutuvat alaspäin, esimerkiksi inhoon ja kyllästymiseen liittyvät ilmeet – ovat laulamisen aikana vaikeampia tuottaa ja lopulta usein epäluonnollisen, liioitellun tai keinotekoisien näköisiä, kun ne tuotetaan. Tämä johtaa myös siihen, että laulajat hyvin usein hymyilevät laulaessaan ilosta tai

²² Johdanto: erään oopperakohtauksen autopsia.

onnellisuudesta: on yllättävänkin vaikea vastustaa ulkoista yllykettä näyttää kasvoillaan se, mitä jo tekee osana laulutekniikkaa, joten muiden ilmeiden näyttelemiseen vaaditaan hieman enemmän yritystä ja keskittymistä. Koska laulaja keskittyessään laulamiseen ei välttämättä lihasaistillaan erota laulutekniikan vaatimaa ”sisäistä hymyä” kasvoilla näkyvästä hymystä (toisin sanoen laulaja ei välttämättä huomaa hymyilevänsä), keskittymistä ja kärsivällisyyttä vaaditaan paitsi laulajalta itseltään myös ohjaajalta. Tietyt ilmeet onkin ehkä helpompi sijoittaa mieluummin laulamisen tauoille kuin keskelle fraasia.



Kuva 14 Lady Macbeth. Jyväskylän ooppera / Matti Salmi

Edelleen, näyttelijäntyöhön vaikuttaa myös oopperan vieraannuttava luonne, kuten luvussa ”Myötäeläminen ja hahmon toiseus” kuvataan: ooppera tekee hyvin vaikeaksi ylläpitää aukottomasti stanislavskilaista *neljättä seinää* eli tapahtumien uskottavaa realismia, vaikka Stanislavskia voikin erittäin hyvin soveltaa myös oopperanäyttelemiseen. Stanislavski oli erittäin kiinnostunut oopperasta ja perusti oopperastudion Bolshoi-teatterin yhteyteen 1918 ja johti sitä parikymmentä vuotta. Stanislavski noudatti oopperaa ohjatessaan täysin samoja näyttelijäntyön systeemin ja psykologisen realismin periaatteita kuin puheteatterissa. (Stanislavski 1975) Kuitenkin jo se, että kaikki repliikit esitetään laulaen ja että laulaja joutuu laulaessaan suuntaamaan katseensa kapellimestariin (tai kapellimestarimonitoriin) ja yleensä myös kääntämään rintamasuuntansa

kohti yleisöä, jotta ääni kantaisi katsomoon, rikkoo tämän näyttämön *neljännen seinän*. Ooppera sinänsä ei ole taidemuotona kovin hyvin yhteensopiva stanislavskilaisen totuudenmukaisuuden tavoittelun ihanteen kanssa, mutta erityisesti näyttelijäntyön kannalta oopperassa on useita sellaisia puheteatteriin kuulumattomia toimijoita tai prosesseja, joihin laulaja joutuu kiinnittämään huomiotaan ja keskittymään.

Tarkastellaanpa esimerkiksi kapellimestaria: laulaja seuraa nimenomaan kapellimestarin lyöntiä, ei orkesteria. Käytännössä tämä siis tarkoittaa sitä, että esimerkiksi Wagnerin *Valkyyrian* takanäyttämöltä esiin astuvat valkyriat aloittavat sotahuutonsa “hojotoho!” aivan hiukan ennen kuin itse kuulevat orkesterin tulevan siihen mukaan – “hojotoho!” seuraa kuitenkin ihannetapauksessa täsmälleen kapellimestarin tahtipuikon iskua. Toisin sanoen, salissa kuuluva laulajan oikea-aikainen sisääntulo vaatii sitä, että laulaja omasta perspektiivistään katsoen on ajoituksen suhteen riippumaton orkesterista, jopa omien korviensa mukaan aivan pienen hetken edellä orkesteria: esimerkiksi Suomen Kansallisoopperassa suuri näyttämö on kaksikymmentä metriä syvä, ja etäisyys näyttämön takaosassa seisovasta laulajasta orkesterin etummaiseen viulupulttiin voi helposti olla kolmekymmentä metriä. Jos laulaja odottaa kuulevansa jouset ja laulaa niiden mukana, viulujen ääni matkustaa ensin runsaan kolmekymmentä metriä tavoittaakseen laulajan, ja sen jälkeen laulajan ääni matkustaa saman kolmekymmentä metriä tavoittaakseen taas viulut – ja samassa ajassa viulun ääni on jo matkustanut lähes viidesosasekunnin ajan yleisön suuntaan! Laulaakseen oikea-aikaisesti laulajan on siis keskityttävä näyttämön illuusion ulkopuolella operoivaan kapellimestariin ylläpitääkseen ajoitusta ja rytmitystä, jotka pohjimmitaan ovat hyvin epäluonnollisia. Haastetta lisää se, että Suomen Kansallisooppera on hiljattain hankkinut uudet digitaaliset monitorit, jotka lisäävät sekunnin murto-osan viipeen kapellimestarin käsien liikkeeseen. Laulaja ei siis yksinkertaisesti voi näyttellä ”luonnollisesti”: vaikka yleisön paikalla olisi neljäs seinä, tämän seinän sisäpuolella soittaa orkesteri kapellimestarin johdolla!

Kaikki nämä edellämainitut tekijät johtavat siihen, että oopperalaulajan näyttelemisen monesti lähes väistämättä on ainakin jossain määrin “porvarillista”: ooppera ja klassinen laulu taidemuotoina ovat lähes vastakohtaisessa suhteessa sekä äärimmäisen fyysisen näyttelemisen että stanislavskilaisen totuudenmukaisuuden ihanteen kanssa – ja kuitenkin oopperanäyttelemisen on myös näyttelijäntyötä, jossa voi soveltaa samoja työtapoja, tekniikoita ja metodeja kuin puheteatteriinkin.

Tähänastisista oopperaproduktioistani ehkä ravisuttavin kokemus neljännen seinän säilyttämisen haasteista itselleni on ollut Schönbergin *Erwartung*,²³ jonka esitin Maestro Leif Segerstamin johdolla Turun Filharmonisen orkesterin kanssa eräänlaisena semi-concertante -tuotantona: liikuin lavalla orkesterin edessä kulkevalla kaarevalla rampilla, korokkeella orkesterin takana – sekä orkesterin seassa. Varsinaista fyysistä lavastusta ei ollut, näyttämön koko visuaalinen ilme luotiin valoilla ja videoheijastuksilla.



Kuva 15 Erwartung. Turun Filharmoninen Orkesteri

Kuten jo aiemmin mainitsin, johtaessaan Bolshoi-teatterin oopperastudiota Stanislavski (1975) sovelsi näyttelijäntyyön järjestelmäänsä oopperaan. Stanislavskin mukaan joitain asioita, joista näyttelijän täytyy itse huolehtia puheteatterissa, tulee oopperalaulajalle musiikin kautta annettuna. Esimerkiksi tempo-rytmi on puhuen esitettävässä kohtauksessa haettava erikseen, kun taas oopperassa musiikki tarjoaa laulajalle säveltäjän ehdotuksen siitä, onko kohtauksen tempo ja esittämisen tapa largo vai kenties allegretto – toki on myös mahdollista joissain tilanteissa valita tempo tietoisesti musiikkia vastaan. Musiikki myös paljastaa tekstin takaa laulajalle, mitä hänen sisimmässään liikkuu, millaisia

²³ Tuotantotiedot liitteessä 1.

alatekstejä repliikeissä on, ja mitä kenties jätetään sanomatta. Lisäksi keskittyminen musiikkiin luo laulajan tekemiseen aitoutta ja intensiteettiä ilman, että sitä tarvitsee hakemalla hakea.

Stanislavskin oopperan parissa tekemän työn keskeinen dokumentti, Stanislavski on Opera (Stanislavski 1975) kuitenkin kertoo vain hänen työskentelystään romanttisen oopperan parissa. Mitä Stanislavski olisi sanonut atonaalisesta ja suorastaan atemaattisesta *Erwartungista*, jota analysoidessaan Philip Friedman (1966) löytää 30 tahdin mittaisesta ensimmäisestä kohtauksesta yhdeksän tahtilajin ja 16 tempon muutosta? Mitä Stanislavski olisi sanonut produktiostamme, jossa orkesteri ja oopperan tapahtumat oli sijoitettu samalle lavalle, ja jossa jouduin sopimaan sellistien kanssa miten ajoitan liikkeeni sellonjousen samaan tilaan piirtämien kaarien mukaan? Mitä Stanislavski olisi sanonut Schönbergin pirullisen vaikeasta musiikista, jossa yksikään teema ei palaa kerran soituaan ja jossa kerran eksyttyään on lähes mahdotonta löytää tietään takaisin – aivan kuin *Erwartungin* kuvaamassa metsässä?

Arvaan, että Stanislavskin vastaus näihin haasteisiin olisi ollut työntekeo, harjoittelu. Ja siinä hän olisi ollut oikeassa.

Schönberg tiesi itsekkin luoneensa hyvin vaativan teoksen: esimerkiksi kirjeessään kapellimestari Furtwänglerille 21.9.1928, Schönberg kirjoittaa miten hänestä *Variaatiot orkesterille* op. 31 ei ole ylettömän vaikea – se on ”helpompi kuin *Erwartung* tai *Pierrot Lunaire*”. (Stein 1987, 131) Tosiasiassa *Variaatiot orkesterille* on äärimmäisen vaikea teos.

Itselleni *Erwartungin* haastavuus oli kulttuurishokki. Olen toki aina jännittänyt lähestyviä ensi-iltoja ja harjoitellut hyvinkin ahkerasti oopperarolejani ja muita esittämiäni teoksia. Silti roolien opettelu on aina ollut minulle kohtalaisen helppoa: yleensä luovun partituurista kollegoistani ensimmäisten joukossa, jo hyvissä ajoin ennen ohjausharjoitusten alkamista. Kansallisoopperassa laulamani Wagnerin *Jumalten Tuhon* Gutrunen roolin opettelun ulkoa kolmen päivän aikana, alkaen siitä, että otin partituurin käteeni katsoakseni kuka tämä Gutrunen oikein on, ja kuinka korkealle hänen pitäisi laulaa.

Erwartungin kanssa kamppailin viikkojen, jopa kuukausien ajan. Harjoiteltuani aamupäivän palasin pianoni ääreen lounaalta, ja olisin voinut vannonaa etten ikinä ollut edes nähnyt nuottitelineellä auki olevaa partituurin sivua – ja sille kirjoitettu musiikki näytti täysin hahmottomalta ja rakenteettomalta. Kun ensimmäiset ohjausharjoitukset alkoivat syyskuussa 2014, puursin vielä viimeisen kohtauksen musiikin ulkoa opetteluun parissa. Vähitellen musiikki kuitenkin kesyyntyi: siitä paljastui rakenteita, ja joitain viikkoja myöhemmin

yllätin itseni (ja perheeni) puhumalla *Erwartungin* joistakin osista ”kauniina”, ”konsonoivina” ja ”aariamaisina”.

Työstäessäni Naisen roolia *Erwartungissa* käytin hyvin samankaltaisia työkaluja kuin aiemmin tässä tutkielmassa kuvailemassani Lady Macbethin hulluuskohtauksessa: nopeita ja perustelemattomia suunnanmuutoksia, hetkittäistä kaiken fokuksen kadottamista sekä koko keholla, sen ryhdillä ja asennolla, näyttelemistä tuodakseni nähtäville roolihahmoni sisäisen maailman kuohunnan. Monella tavalla Lady Macbethin unissakävelykohtaus ja *Erwartungin* Nainen ammentavat samoista lähteistä – etenkin, kun ohjaaja Ville Saukkonen on johtanut työryhmän näyttämötyöskentelyä molemmissa oopperoissa.

Silti Lady Macbethin ja *Erwartungin* Naisen rooleissa on eräs olennainen ero: Verdin partituuri sekä Francesco Maria Piaven ja Andrea Maffein libretto näyttämöohjeineen eksplikoivat selvästi, että unissakävelykohtauksessa kysymys on mieleltään järkkyyneen Lady Macbethin houreista. Kohtauksen alussa lavalle astuvat roolihahmot hovinainen ja lääkäri, jotka kertovat yleisölle mistä kohtauksessa on kysymys, ja unissakävelykohtauksessa Lady Macbeth hourii tapahtumista jotka on jo näytetty oopperan aiemmissa kohtauksissa. Sekä yleisö että esittäjät tietävät mikä on totta lavalla, mikä on totta oopperan sisäisessä illuusiossa, ja mikä on harhaa jopa tämän illuusion sisällä.

Erwartung ei tarjoa samanlaista kiinnekohtaa. Tunnetusti Schönberg itse on sanonut oopperansa tarkoituksen olevan esittää hidastettuna se, mitä tapahtuu sekunnin pituisena hetkenä äärimmilleen viedyn henkisen jännittyneisyyden aikana, ja venyttää tämä sekunti puolen tunnin pituiseksi (Schönberg 1984, 105). *Erwartung* ei millään tavoin kerro tai edes vihjaa naisen olevan harhainen, tai oopperan kuvaamien tapahtumien olevan epätosia. Päinvastoin: partituurin näyttämöohjeet on kirjoitettu kuin pimeä metsä ja uhkaava valkokäsivartinen nainen olisivat täyttä totta – mutta yhtä hyvin ne voivat olla myös naisen painajaisten ja harhojen kuvitusta.

Mikä *Erwartungissa* siis on totta? Entä millä tavalla se on totta? Schönbergin *Erwartung* olisi täysin mahdollista ja jopa perusteltua toteuttaa kuin libretton kertomus olisi (oopperan illuusion sisällä) kirjaimellisesti totta – tai ehkä paremminkin, siten kuin Naisen fragmentaariset ja epäjohdonmukaiset repliikit kertoisivat hänen fyysisistä, havaittavan todellisuuden suoraan aiheuttamista kokemuksistaan; Nainenhan ei varsinaisesti kerro mitään, hänen repliikkinsä eivät muodosta ehjää narraatiota, vaan ne paljastavat lyhyinä välähdyksinä osan siitä mitä hän ajattelee ja kokee. Naiselle itselleen (jälleen oopperan illuusion sisällä) hänen kokemuksensa epäilemättä on totta: hän todella tuntee ja näkee sen

mistä hän laulaa. Ulkopuoliselle tarkkailijalle – esimerkiksi Naista esittävälle sopraanolle – sen sijaan jää epäselväksi, missä määrin Naisen kokema todellisuus on sama kuin oopperan illuusion sisäinen fyysinen tai fysikaalinen todellisuus.

Silti minun oli esitettävä Naisen kokemukset tosina – toisin sanoen, valmistaessani roolia minun oli löydettävä itsestäni ilmentymät sille kauhulle, vihalle, rakkaudelle, mustasukkaisuudelle, hellyydelle ja epätoivolle jota Nainen kokee. Ohjausharjoituksissa minun oli harjoitettava nämä tosien tunteiden heijastumat osaksi Naisen harhoja – produktiossamme tosin ohjaaja tai työryhmä eivät varsinaisesti eksplikoineet Naisen olevan harhainen – jotka puolestaan lopulta esitetään osana oopperan illuusiota. Kun *Erwartungia* esitetään, moninkertaisista erilaisten tosien ja epätosien kerroksista koostuva esitys jää aina lopulta yleisön tulkittavaksi.

Tämän illuusion, joka selittelemättä ja anteeksi pyytelemättä esittää atonaalisen, sävelkieleltään äärimmäisen haastavan musiikin ja fragmentaaristen lauseiden sekä huudahdusten avulla mielensisäisiä harhoja ja painajaisia, me siis toteutimme vailla lavasteita, näytellen orkesterin edessä, takana ja keskellä.

Entä neljäs seinä? Totuudenmukaisuuden ihanne?

Näytellessäni Naista minä jälleen kerran *näyttelin*: esitin jotakuta joka en ole. Keskityin herpaantumatta siihen mitä lauloin ja siihen mitä tein – ja mitä tein, sen näyttelin täysin tosissani. Toimin kuin olisi täysin luonnollista ryömiä, kieriä ja juosta valkoinen laahusmekko – tiukan budjetin produktiomme oli kierrättänyt Lady Macbethin mekon Skotlannin kuninkaanlinnan käytäviltä kuun valaisemaan metsään – yllään orkesterin keskellä, koska tiesin näytteleväni, ja koska näytellessä todella on täysin luonnollista ryömiä, kieriä ja juosta valkoisessa mekossa sinfoniaorkesterin keskellä, milloin ohjaaja suinkin niin haluaa. En kuvitellut metsää, en kokenut Naisen ahdistusta, frakeissaan ja iltapuvuissaan soittavat muusikkokollegani olivat minulle koko ajan todellisia ja olin täysin tietoinen salissa istuvasta yleisöstä. Vaikka olin jo tuolloin lukenut Stanislavskini, en kokenut Schönbergin tarjoaman tempo-rytmin (ja varsinkaan sen jatkuvan muutoksen) helpottavan näyttelijäntyötäni, enkä edes yrittänyt löytää totuudenmukaista ilmentymää Naisen harhaiselle, ahdistuneelle sisäiselle maailmalle: millainen edes olisi harhaisen mielen kuvitelmien todenmukainen ilmentymä?

Silti ajattelen olevani varsin stanislavskilainen laulaja-näyttelijä:

Totuudenmukaisuus ei minulle tarkoita todellisen elämän siirtämistä lavalle sellaisenaan: totuudenmukaisuus on esityksen harjoittelemista kunnes roolinsa pystyy suorittamaan niin kuin aivan itsestäänselvän epätodet oopperalavan asiat ja tapahtumat olisivat luonnollisia. Totuudenmukaisuus on sen hyväksymistä, että

näyttämöllä on luonnollista tehdä asioita, joita näyttämön ulkopuolella ei voi eikä saa tehdä. Neljäs seinä ei minulle ole yleisön olemassaolon kieltämistä tai unohtamista: neljäs seinä on roolin harjoittelemista kunnes yleisön katse ei enää vaikuta roolin suoritukseen.

Niinpä kiepuin Turun Filharmonikkojen ja yleisön välissä villissä valssissa – meidän produktiossamme Naisen etsimä ja kuolleeksi kuvitteleva tai kuolleen löytämä (tai kenties kokonaan kuvitteleva) Mies oli tuotu näyttämölle tanssija-koreografi Sami Saikkosen taiteen keinoin – koska mielipuolinen tanssi on osa minun työtäni.



Kuva 16 Erwartung: Nainen ja Mies (Sami Saikkonen). Turun Filharmoninen Orkesteri

Kuitenkin, jotta laulaja-näyttelijänä voisin esittää Schönbergin *Erwartungin*, minun täytyy pystyä laulamaan tämä rooli. Minun täytyy pystyä laulamaan ja opettelemaan ulkoa ne äänet jotka Schönberg on partituuriin kirjoittanut, ja sitten tuottamaan opetteleman musiikki mahdollisimman uskollisesti ja hyvin näytöksessä yhdessä orkesterin kanssa. Mielipuolinen tanssi voi ehkä olla osa työtäni, mutta minulle se on kuitenkin tärkeysjärjestyksessä vasta lauluäänen jälkeen tuleva osa.

Nykyisin oopperatalojen miehitysvalinnoissa liikunnalliset taidot ja näyttelijänkyvyt – ja niiden mukana myös varsin kapeaan kauneusihanteeseen nojaavat ulkonäölliset seikat – vaikuttavat äänen ja musiikillisen osaamisen

ohella roolituspäätöksiin yhä enenevässä määrin, joten jokainen laulaja joutuu omalla kohdallaan ratkaisemaan, missä määrin on valmis ottamaan riskiä laulutekniikan huononemisesta voidakseen toteuttaa ohjaajan haluamaa näyttämöllistä ilmaisuja ja ulkonäkövaatimuksia: valinta laulavan näyttelijän ja näyttelevän laulajan ammattien välillä ei ole ratkaistavissa yleisesti, vaan ainoastaan jokaisen oopperalaulajan omista lähtökohdista, vain yksilön tasolla ja tilanne kerrallaan.

Ääni ja tunteet

Aiemmin tässä työssä on useasti viitattu klassisen laulutekniikan ja aidon tunteen fyysisen ilmenemän ristiriitaan. Tässä luvussa selvitetään lopulta tarkemmin miten ja miksi tunteet vaikuttavat ääneen.

Tässä luvussa käsittely rajautuu Paul Ekmanin (1999) tarkoittamiin perustunteisiin (”basic emotions”): Ekmanin mukaan perustunteet ovat tunteita, joilla on universaali, erityinen ja tunnistettavissa oleva ilmenemä, kuten kasvonilme tai kehon näkyvä ja tuntuva reaktio, ja erityinen, tälle tunteelle spesifi fysiologinen mekanismi. Tällaiset tunteet syntyvät yleensä tiedostamattomasti ja nopeasti, ja ovat evoluutiossa kehittyneitä, alun perin hengissä säilymiseen liittyneitä reaktioita. Tässä käsiteltävät perustunteet ovat viha, pelko tai säikähähdys, inho, ilo, suru ja yllätys tai hämmästys – tosin on mainittava että Ekman on uransa aikana julkaissut useita perustunteiden luetteloita, joten tätä perustunteiden listaa tuskin voi pitää lopullisena tai varmana. Ekmanin listaamien perustunteiden lisäksi käsittelen alla myös intohimon, seksuaalisen halun tai fyysisen ihastuksen – miksei rakastumisenkin – tuntemuksen, joka, vaikka ei olekaan varsinainen perustunne, on kuitenkin fysiologialtaan erityinen ja oopperassa sangen yleisesti käsitelty aihe.

Ekmanin mukaan ”korkeammat” tai ”monimutkaisemmat” tunteet – sellaiset kuin rakkaus, sääli tai katumus – ovat näiden perustunteiden yhdistelmiä ja kognitiivisia tulkintoja, jotka tunteva ihminen antaa kokemukselleen. Nämä teoriat eivät ole kiistattomasti hyväksytyjä, mutta tämän luvun kannalta Ekmanin jaottelu on riittävä ja mielekäs.

Koska tässä luvussa käsitellään tunteiden fysiologiaa suhteessa laulutekniikan fysiologiaan on kuitenkin välttämätöntä ennen tunteiden erittelyä käsitellä laulamista.

Lyhyesti laulutekniikasta

Jotta tunteiden mekaanisen, fysiologisen vaikutuksen lauluääneen voisi tunnistaa, pitää ensin selvittää klassisen laulutekniikan fysiologiset vaatimukset tai seuraukset. Seuraava lyhyt kuvaus laulutekniikan fysiologiasta on tarkoitettu vain jäljempänä seuraavan tunteiden fysiologiaa kuvaavan tekstin pohjaksi niille lukijoille, joilla ei ole tietämystä tai omakohtaista kokemusta ammattimaisesta laulamisesta.

Lauluääni syntyy, kun keuhkoista tuleva ja henkitorvessa kulkeva ilmavirta värähtelee kulkiessaan äänenkorkeuden suhteessa sopivasti venyneiden ja toisiaan vasten painautuneiden äänihuulten läpi. Näin syntyvä ääni kaikuu pään ja

yläruumiin onteloissa (esimerkiksi nenäontelossa, nielussa ja rintakehässä) ja lopulta leviää ympäristöön avoimen suun kautta. Jousisoittimessa ääni syntyy analogisesti niin, että värähtelevät kielet vastaisivat äänihuulia, jousi hengitysilmaa ja kaikukoppa kehon onteloita.

Lauluäänen kvaliteetissa kysymys on näiden elimistön osien, äänihuulten ja kurkunpään, hengityksen lihaksiston sekä pään ja yläselän lihaksiston muodosta, koosta ja kontrollista. Synnynnäiset ominaisuudet, laulamiseen osallistuvien elinten koko ja muoto, ovat tässä tarkastelussa vähemmän kiinnostavia, joten absoluuttisten rakenteellisten seikkojen sijaan seuraavassa keskitytään ääntökanavaan dynaamisena systeeminä.

Hyvä laulutekniikka tarkoittaa pohjimmiltaan kolmen seikan tarkkaa kontrollia:

- Kurkunpään läpi virtaavan uloshengityksen tilavuusvirta ja paine kurkunpäällä. Sana ”paine” pitää tässä yhteydessä ymmärtää fysikaalisena suureena, ei siis paineen tunteena tai hengitysilman painamisena. Liiallinen paine äänihuulilla johtaa huutamiseen tai kiljumiseen, pahimmillaan jopa äänihuulten fyysisiin vaurioihin (Murry et al. 2000). Hengitysilman tilavuusvirtaa ja painetta kontrolloidaan pallean ja rintakehän liikkeellä, joihin taas vaikuttaa hyvin suuri määrä ylä- ja keskikehon lihaksia aina pakaralihaksia myöten. Laulajien piirissä tähän kontrolliin viitataan tavallisesti sanalla ”tuki”.
- Äänihuulten venyminen ja massa. Äänihuulet ovat kurkunpään rakenteisiin kiinnittyvä limakalvon ja sidekudoksen muodostama ja lihaskudoksen tukema poimu, jonka värähtely tuottaa äänen. Äänen korkeus ja osin myös äänen ”väri” tai ”sävy” muokkaantuvat äänihuulten venymisen, niiden värähtelevän pituuden ja värähtelevän massan muuttuessa. Äänihuulia kontrolloidaan itse äänihuulten lihaksilla, kurkunpään lihaksilla sekä kurkunpäästä liikuttavilla lihaksilla. Äänen laatuun vaikuttaa paitsi itse äänihuulten venyminen, myös kurkunpään asema ja asento: kurkunpään lihaksisto ja rustot muodostavat dynaamisen kokonaisuuden, jossa kurkunpään ja sitä ympäröivien lihasten asennon muutos muuttaa kurkunpään rustojen asentoa ja sitä kautta vaikuttaa äänihuulten toimintaan.
- Ääntökanavan yläosan tilavuus ja muoto. Äänen ”sijoitus” ja ”tila” tarkoittavat laulajien termistössä kallon, rintakehän, kaulan ja niskan lihaksilla tehtävää työtä, jolla laulaja muokkaa sitä sointitilaa, jossa ääni kaikuu kehon sisällä ja jota kautta se heijastuu ulospäin. Sointitila vaikuttaa suoraan äänessä soivaan yläsävelsarjaan ja sitä kautta äänen

sävyyn, väriin, soivuuteen, kantavuuteen ja läpilyöntikykyyn.

Karkeasti yleistäen (mutta alla seuraavan aiheen käsittelyn tarpeisiin riittävällä tarkkuudella), hyvälaatuinen lauluääni syntyy, kun laulaja:

- Pitää sisään- ja uloshengityksen lihaksistonsa elastisesti toisiaan vasten aktivoituneina niin, että kylkiluut työntyvät etäälle toisistaan ja rintakehän tilavuus on mahdollisimman suuri, jolloin pallea pääsee toimimaan mahdollisimman vapaasti. Näin uloshengityksen tilavuusvirta ja paine kurkunpäällä pysyy tasaisen kontrolloituna ja suhteellisen matalana, mutta kuitenkin riittävänä äänen tuottamiseen suhteessa laulettavan äänen korkeuteen ja voimakkuuteen, hengityksen vitaalikapasiteetti tulee käytetyksi mahdollisimman hyvin ja taloudellisesti, ja ilmavirta säilyy kontrolloituna läpi koko uloshengityksen syklin mahdollistaen musikaalisen ilmaisun ja fraseerauksen toteuttamisen.
- Rentouttaa niskan ja kaulan lihakset niin, että kurkunpää rentoutuu vapaasti sen normaaliin asentoon ja pääsee tarvittaessa myös liikkumaan vapaasti.
- Käyttää kallon, kaulan ja kasvojen lihaksia niin, että ääntökanavan yläosan tilat muokkaantuvat kulloisenkin tilanteen mukaan äänentuotolle optimaaliseksi.²⁴

Ammattimainen laulaja tekee tämän lihastyön ainakin osin tiedostamattaan, pitkän harjoituksen tuomalla rutiinilla: toiston kautta laulajan lihasmuistiin on jäänyt tieto siitä, miltä laulamisen tulee tuntua, ja tieto siitä, millaisella työllä tähän tuntemukseen päästään. Laulaja ei siis yleensä kontrolloi tietoisesti yksittäistä kurkunpään lihasta, vaan osaa yhdistää tietyn tuntemuksen oikeaan laulutekniikkaan. Samoin laulaja ei kuule omaa ääntään sellaisena kuin ulkopuolinen kuulija sen kuulee: laulajan aistimus omasta äänestään on luujohteen dominoima, mistä syystä laulaja itse ei välttämättä kuule oman lauluäänensä todellista, ulospäin välittyvää kvaliteettia.

Näin ollen häiriöt ja virheet laulutekniikassa eivät laulajalle itselleen välttämättä kuulu äänen muutoksena tai tunnu selvästi lihasten vääränä asentona: laulajan oma kokemus laulutekniikan horjahtaessa saattaa jäädä esimerkiksi aavistuksen verran outoon tuntemukseen korkeaa ääntä laulaessa – ja silti esimerkiksi kurkunpään hienokseltaan väärä asento voi kuulua dramaattisena muutoksena yleisön kuulemassa äänessä.

²⁴ Aiheesta voi lukea lisää esimerkiksi Richard Millerin teoksesta *Structure of singing* (1986).

Tunteet voivat parhaimmillaan siivittää teknisen laulusuorituksen suorastaan huikeisiin sfääreihin ja avata elävässä lavatilanteessa uusia ja yllättäviä tulkinnallisia mahdollisuuksia, mutta on myös mahdollista, että liikutus katkaisee äänentulon kokonaan, että yllättävä naurunpuuska saa pallean hytkymään holtittomasti ja äänen tuen sitä myötä häviämään, tai että vihan ilmaisu jäykistää lihakset ja puristaa äänen soinnittomaksi kiljunnaksi. Tällaiset tilanteet ovat varmasti tuttuja kaikille ihmisille, eivät siis ainoastaan ammattimaisille äänenkäyttäjille. Mutta mitä ihmisen – tai tässä yhteydessä tarkemmin, laulajan – kehossa tapahtuu, kun emootiot astuvat peliin, ja mitä se tarkoittaa lauluäänen kannalta?

Tunteiden taksonomiasta

Tässä luvussa joitakin eri tunteita käsitellään selkeän erillisinä, tunnistettavina ja helposti analysoitavina ilmiöinä, kuten Ekman (1999) väittää niiden olevan.

Tämä on mahdollisesti kuitenkin harhaa: on mahdollista, että tosiasiaa eri tunteet ovat enemmän tai vähemmän hypoteettisia konstruktioita, joiden pohjalla on ihmiseläimen luontainen, atavistinen neurofysiologinen reaktio johonkin sellaiseen ärsykkeeseen, joka ihmisen evoluution aikana on yhdistynyt tilanteeseen, jossa tietty käyttäytymismalli on suosinut eloonjäämistä. Analyyttisinä ja tietoisina olentoina me vain olemme nimenneet nämä reaktiot – ja niihin liittyvät tai niistä aiheutuvat tuntemukset – ja lokeroineet ne toisistaan erillisiksi tunteiksi.

Näiden erilaisten tunteiden pohjalla on kuitenkin varsin rajallinen joukko neurologisia ärsykevasteita niin, että esimerkiksi kurkunpää ei hermoston käskyjä noudattaessaan ”tiedä” osallistuuko se surun vai pelon ilmaisemiseen: näin useammassa tunteessa – jos tunteita siis pidetään hetken aikaa erillisinä – kurkunpään asento muuttuu samalla tavalla. Yksilöinä me koemme nämä reaktiot eri tavalla ja olemme tietoisia kehostamme eri asteisesti: esimerkiksi minä laulajana olen jatkuvasti hieman huolestunut kurkustani, ja sen vuoksi kiinnitän huomiota nimenomaan kurkun seudun tuntemuksiin. Voisin helposti kuvitella esimerkiksi tanssijan tai urheilijan kehotietoisuuden olevan aavistuksen toisenlaista. Näin se, miten me kuvaamme jotakin tunnetta – mutta myös se, miksi tunteeksi me luokittelemme jonkin oman autonomisen hermoston reaktiomme – saattaa vaihdella hiukan ihmisestä toiseen, eikä edellä olleita perustunteiden fysiologian kuvauksia tule sen vuoksi lukea ehdottomina tai lopullisina totuuksina. Pikemminkin ne edustavat tutkimuskirjallisuuden tukemaa kuvausta tyypillisistä fysiologisista tunnereaktiosta, joiden tarkoitus tässä työssä on kahtalainen: ensinnäkin, ne kuvaavat, miten tyypillisessä

tunnereaktiossa hyvin suuri osa fysiologisesta vasteesta on seurausta autonomisen hermoston reaktiosta, ja toisaalta kuvausten tarkoitus on kertoa, miten hyvin monissa tunteissa kehon fysiologinen toiminta on täysin ristiriidassa klassisen laulutekniikan vaatimusten kanssa.

Pelko, säikähdys – yllätys, hämmästyminen

Nisäkkäillä on evolutiivisesti kehittynyt tapa reagoida yllättävissä ja mahdollisesti uhkaavissa tilanteissa, niin kutsuttu pakene-tai-taistele (fight-or-flight) -reaktio. Uhan huomaavan eläimen elimistö valmistautuu pakenemiseen tai taistelemaan lisäämällä elimistön kapasiteettia tehokkaaseen fyysiseen toimintaan: välittömästi kun aivot tunnistavat uhan – jo ennen kuin tunnistus on tietoista – sympaattinen hermosto aktivoituu ja mm. nostaa sydämen sykettä, vähentää verenkiertoa niissä elimissä, joita ei käytetä pakoon tai taisteluun, esimerkiksi ruoansulatuksessa, ja lisää verenkiertoa suurissa lihaksissa. Useita hormoneita, mm. adrenaliinia ja noradrenaliinia, erittyy verenkiertoon. Maksan glykogeeni pilkkoutuu glukoosiksi ja vapautuu verenkiertoon. Samalla kehon hapenottoa parannetaan nostamalla hengityksen frekvenssiä ja vetämällä automaattisesti kurkunkansi ylös ja taakse, samalla kun kilpirusto painuu eteen – toisin sanoen kurkunpää kääntyy aavistuksen vinoon niin, että väylä nielusta henkitorveen on niin avoinna kuin mahdollista. Tämä reaktio on ihmiselläkin täysin automaattinen ja tahdosta riippumaton. (Cannon 1929; Gleitman et al. 2004.)

Kasvoilla pelko näkyy myös tarkoituksenmukaisena, toimintaan valmistavana reaktiona: silmät aukeavat ja pupillit pienenevät mahdollisimman terävän näön mahdollistamiseksi. Poskilihakset yrittävät vetää sieraimet mahdollisimman auki hengityksen maksimoimiseksi, joskin ihmisellä, jolla on varsin vaatimaton nenä, tämä onnistuu huomattavasti heikommin kuin esimerkiksi hevosella. Samoin ihmisen piloerektio – karvojen pystyyn nouseminen toisaalta ruumiinlämmön säästämiseksi ja toisaalta jotta eläin näyttäisi mahdollisimman kookkaalta – on tuloksiltaan vaatimaton, ja myös korvalehtiä auki ja katseen suuntaan kääntävien lihasten reaktio jää ihmisellä lähes huomaamattomiksi muille kuin pelästyneelle itselleen. Tämä kasvojen reaktio on osin autonominen: emme (välttämättä) tietoisesti halua näyttää pelkoa kasvoillamme ja pystymme jossain määrin kontrolloimaan kasvolihasten reaktiota, mutta sen laukaiseva aivojen amygdalan ja hypotalamuksen sekä sympaattisen hermorungon aktiivisuus on tahdosta riippumaton. (Davis 1992; Gleitman et al. 2004.)



Kuva 17 Amelia. Jyväskylän ooppera / Hanna-Kaisa Hämäläinen

Laulajan kannalta tässä kaikessa olennaista on kurkunpään, hengityksen ja kalloon kiinnittyvien lihasten autonominen toiminta: aito pelästymisen tai säikähdys väistämättä kuuluu äänen horjahtamisena tai pettämisenä. Pidempikestoinen pelko – sen jälkeen kun kasvojen lihakset on taas saatu tietoiseen hallintaan – kuuluu äänen kireytenä sekä hengitystuen että kurkunpään lihasten jännittyessä ja niiden hallinnan vaikeutuessa.

Jos ei jokin äkillinen tapahtuma herätä ihmisessä suorastaan pelkoreaktiota, kyseeseen tulee perustunteista yllätys tai hämmästyminen, joka voi ilman muuta olla positiivinenkin. Pelko- ja hämmästyksireaktioissa ja niiden fyysisissä ilmenemissä on paljon samaa; esimerkiksi silmien aukeaminen apposelleen ja hengitysteiden laajeneminen kuuluvat näihin molempiin (Ekman 1999). Toisin kuin pelosta ja kauhusta, positiivisen yllätyksen tai hämmästyksen tunteesta on paljonkin hyötyä laulajalle, ja tällaista mielikuvaa käytetään laulopedagogiikassa laajalti: iloisesti yllättyneet ilmeet on laulamisen kannalta hyvin otollinen.

Aito yllätys on kuitenkin hyvin nopeasti ohimenevä reaktio: se joko laantuu tai muuttuu peloksi, iloksi, stressiksi tai vastaavaksi jo muutamassa kymmenesosasekunnissa (ks. esim Globisch et al. 1999). Laulopedagogien opetuksessaan käyttämä mielikuvayllättyneisyys ja oikea salamannopea hämmennys ovat kaksi eri asiaa; aito yllätys on säpsähdysreaktio, joka saattaa horjauttaa hengityksen paineensäätelyä ja sitä kautta säveltäsoa, tai jopa pudottaa

laulajan kokonaan kääryiltä musiikin tai näyttämötilanteen suhteen – eikä laulaessaan tositilanteessa kuitenkaan voi laskea sen varaan, että lavalla tapahtuisi jatkuvasti jotakin ilahduttavalla tavalla yllättävää, mikä kohottaisi ääntöväylän hyvään asemaan laulutekniikan kannalta.

Itku

Kurkkua kuristaa, on kuin olisi pala kurkussa, kyynelet lähtevät vuotamaan, nenä tukkeutuu ja sieltä valuu limaa, nyyhkytykset vavisuttavat koko kehoa. Mitä itkeminen siis fysiologisesti on? Mitä itkiessä tapahtuu?

Itkemisen fysiologiaa kuvaa jo Charles Darwin (1872). Kun ihminen itkee, monet kasvojen lihaksista supistuvat, jolloin otsa ja nenä rypistyvät, kulmat kurtistuvat, silmien ympärystän lihakset supistuvat, ylähuuli nousee ja silmien kyynelrauhasista erittyy nestettä. Darwinia kuitenkin hämmensi itkun tarkoitus ja itkemisen evolutiivinen kehitys, eikä Darwinin käytössä olleella lääketieteellisellä tekniikalla voinut nähdä kehon sisällä tapahtuvaa, itkuun liittyvää neurologista ja hormonaalista toimintaa.



Kuva 18 Popova. Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

Kyynelehtimiseen erikoistunut tutkija van Haeringen (2001) selittää, miten neuro- tai psykofysiologinen liikutus tai suru²⁵ laukaisee talamuksen ja

²⁵ Toisin sanoen aivokuoren tietyillä alueilla näkyvää, leimallisesti subjektiiviseen suremisen kokemukseen liittyvää ja magneettitomografiassa havaittavaa aktiivisuutta.

hypotalamuksen reaktion, joka puolestaan aiheuttaa hermostoaktiivisuutta lakrimaalihermossa, trigeminaaligangliassa (tumakkeessa), ylemmässä kaulagangliassa (ganglia, l. hermosolmu, tumake) ja kitalaen takana olevassa Meckelin gangliassa, jotka laukaisevat kyynelrauhasten erityksen ja nenänielun limakalvojen erityksen. Koska kaulaganglioiden ja hypotalamuksen välinen hermosäie eroaa selkäytimen vieressä kulkevasta sympaattisen hermoston hermorungosta samassa kohdassa kuin kurkunpään hermosäikeet, kurkunpää reagoi itkuun samoin kuin pakene tai taistele -reaktiossa: sympaattinen hermosto ikään kuin ei osaa erottaa itkua ja uhkatilannetta toisistaan kurkunpään kohdalla.

Koska nenänielun limakalvojen erite valuu osittain nieluun, nielemisrefleksi käynnistyy. Nielemisrefleksissä normaalisti kurkunkansi liikkuu alas peittämään henkitorven pään, ja kurkunpää liikkuu ylös sitä vasten samalla kun sekä äänihuulet että valeänihuulet sulkeutuvat. Liikuttuneen ihmisen nielussa nielemisrefleksi ja pakene tai taistele -reaktioon liittyvä hengityksen tehostaminen toimivat toisiaan vastaan: nielemistä haittaa sympaattisen hermoston aiheuttama kurkunpään lihasten automaattinen, tahdosta riippumaton jännittyminen, aivan kuin nielemistä estäisi jokin kurkussa oleva este. Tämä kahden tahdottoman reaktion konflikti johtaa ”pala kurkussa” -aistimukseen, ja samalla se jännittää kurkunpään lihakset tavalla, joka on täysin yhteensopimaton jopa normaalin puheäänien tuottamisen, saati sitten klassisen laulutekniikan kanssa. Tästä johtuu äänen peittäminen, kun ihminen on purskahtamaisillaan itkuun, mutta klassisen laulajan tekniikkaan vaikuttavat jo vähemmässäkin määrin tapahtuva kurkunpään lihasten jännittyminen ja limaneritys: liikutus ja suru kuuluvat äänessä epävarmuutena, jopa katkeiluna, sijoituksen horjumisena ja äänen kvaliteetin ”mattaisuutena”.

Kuviteltua itkua, hallittua ”nyyhkytystä”, käytetään laajalti klassisen laulutekniikan opetuksessa, sillä ihmisen nyyhkyttäessä kilpirusto kallistuu eteen helpottaen äänihuulten venymistä. Tätä ei kuitenkaan pidä sekoittaa oikeaan itkemiseen: nyyhkytys on, samaan tapaan kuin edellä käsitelty ”iloisen hämmästyksen” tunne, hyödyllinen ainoastaan harjoitustilanteessa ja mielikuvan tai esittämisen tasolla.

Stressi, ahdistus ja viha

Pakene tai taistele -reaktio on evolutiivinen vaste äkilliseen, ohimenevään uhkaan. Kun uhkaava tilanne menee ohi, elimistö purkaa valmiustilan ja palautuu normaaliksi.

Jos uhkaava tilanne – tai olosuhteet, jotka aivojen ei-tietoinen kerros tulkitsee uhaksi – jatkuu pitkään, pakene-tai-taistele -reaktion fyysikaalinen vaste alkaa

vähitellen muuttua elimistölle rasitukseksi. Pitkäaikaisen stressin hyvin tunnetut ja lukuisat haitalliset terveystaikutukset toki haittaavat myös laulamista, mutta ahdistuksella ja vihalla on eräs, ainakin omalla kohdallani leimallinen, laulutekniikan kannalta haitallinen, varsin nopeasti ilmenevä seuraus:

Pakene-tai-taistele -reaktion osana autonominen hermosto pysäyttää ruoansulatuksen ja supistaa mahan verisuonistoa niin, että veren volyymi riittää paremmin kuljettamaan happea suuriin lihaksiin (Funkenstein 1955 ja Gleitman et al. 2004). Tämän reaktion jatkuessa pidempään vatsalihakset, mukaan lukien pallea, jännittyvät jopa kouristukseen asti (Coirault et al. 1999). Samalla rintakehä reagoi sydämen ja verenkierron muutoksiin (Schwartz et al. 1981): viha tai ahdistus todella tuntuu kovana möykkynä mahassa.



Kuva 19 Popova ja Smirnov (Hannu Niemelä). Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

Klassisen laulutekniikan ”tuki” vaatii rentoa, joustavaa ja reaktiivista palleaa. Viha ja pelko johtavat epätarkkaan hengityksen kontrolliin, joka on kuultavissa lauluäänessä ensin forte-kohdissa hienoisena kontrollin menetyksenä, eli huutamisena tai kiljumisena. Näin esimerkiksi Lady Macbethia esittävä laulaja pakotetaan valitsemaan kaunolaulun ja näyttölemisen välillä: rauhallisesti ja levollisesti esitetty, kauniisti laulettu Lady Macbeth on helposti flegmaattinen ja sen vuoksi epäuskottava, kun taas raivon ja vihan näyttöleminen kuuluu helposti äänen kvaliteetissa. Työtään tekevä sopraano, teki sitten kumman tahansa

valinnan, saa tyyppillisesti joka tapauksessa kuulla kriitikolta ratkaisunsa johtaneen jollakin tavalla epätydyttävään tulokseen.

Ilo, riemu ja nauru

Kuten jo aiemmin kirjoitin, äänen ”sijoitus” tai laulutekniikan ”tilat” muodostetaan lihastyöllä, joka hyvin paljon muistuttaa kallonpohjan ja niskan työskentelyä hymyiltäessä. Kun laulutekniikka edellyttää myös rentoa, reaktiivista keskikehon lihaksistoa, vaikuttaisi siltä, että yleinen hyvä mieli on laulutekniikan kannalta edullisin tunnetila. Tyyppillisesti tyytyväisen ja iloisen ihmisen rinnan ja vatsan lihakset rentoutuvat (Schwartz et al. 1981).

Kuten niin usein, liian paljon hyvää asiaa muuttuu kuitenkin pahaksi. Oopperan tekeminen on hauskaa, ja sitä harjoiteltaessa työryhmä tavallaan laskee suojauksensa, tekee yhdessä asioita, jotka olisivat normaalissa todellisuudessa omituisia. Monta kertaa harjoitus on pitänyt keskeyttää hetkeksi, kun joku laulajista – tai kaikki – nauravat hillitsemättä, kyynel silmissä jotakin, mikä jossakin muussa kontekstissa ei edes olisi kovin huvittavaa. Joissain tilanteissa esimerkiksi yllättyminen, hermostuminen tai nolostuminen saattaa aiheuttaa hihittelyä, joten välttämättä naurun laukaisemiseen ei edes tarvita mitään ”hauskaa”.

Nauraminen on pohjimmiltaan keskivartalon hengityslihasten nopeaa, rytmistä supistelua, jossa keuhkojen tilavuus pienenee merkittävästi ja paine hengitystiessä vastaavasti kasvaa (Filipelli et al. 2000). Nauramisen laukaisevaa tai huumorin olemassaolon selittävää neurologista prosessia ei ilmeisesti täysin ymmärretä. Sen sijaan naurun hermokontrollista kirjoittaa esimerkiksi Pearce (2004). Varsinainen nauraminen on fysiologisesti ilmeisesti nimenomaan sympaattisen ja parasympaattisen hermoston kontrolloima toiminto, mutta impulssi nauraa – huumorintaju – on ainakin osin somaattisesti kontrolloitavissa. Kuitenkin ihmisen väsyessä, stressaantuessa tai tullessa yllätetyksi huumorin autonominen luonne korostuu. Tämä tarkoittaa toisaalta sitä, että kun tietty ärsykekyky ylittyy ja alamme nauraa, emme pysty kontrolloimaan nauramiseen osallistuvia lihaksia. Sen sijaan pystymme (jossakin määrin) päättämään, ettemme tiettyssä tilanteessa naura, ja hallitsemaan impulssia nauraa, joskin alentuneessa viiretilassa kuten väsyneenä tämä tahdonalainen kontrolli höltyy. Jokainen lienee joskus ajautunut tilanteeseen jossa nauraa hillittömästi, pystymättä lopettamaan – kutsuttakoon tätä vaikka hepuliksi.

Klassisen laulun tekniikalle nauruhevuli on tuhoisa: aidosti nauraessa pallean supistelu ja keuhkojen kutistuminen vievät laulajalta tuen ja sen myötä kyvyn tuottaa ääntä, samalla kun hengityksen paineen vaihtelu tekee äänestä

katkonaisen ja epätasaisen. Anekdoottina mainittakoon tässä joidenkin vastaanäyttelijöitteni viehättävä tapa irvistellä toisille laulajille ollessaan itse selin yleisöön tai pelleillä muuten. Esimerkiksi *Jumalten tuhon* Gutrunen²⁶ ja Guntherin välisissä, sisarusten läheisyyttä korostaen ohjatuissa kohtauksissa vastaanäyttelijälläni oli tapana matkia suutelemisen pusutteluääniä (hiljaisesti, mutta ehdottoman liioitellusti), ja *Naamiohuveissa*²⁷ Kustaa III:n roolia esittäneellä tenorilla oli tapana kertoa minua syleillessään hiljaa korvaani puujalkavitsejä.



Kuva 20 Gutrunen, Gunther (Tommi Hakala) ja Hagen (Matti Salminen) Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

hajuaistiin liittyvä aivokuoren osa – aktivoituu (Phillips et al. 1997) samalla kun myös aivojuovion (corpus striatum) ja talamuksen kautta kulkeva hermorata ja aivosillan oksennusrefleksiä ohjaava keskus aktivoituvat. Vatsan lihakset supistuvat, kurkunkansi sulkeutuu, kasvojen lihakset vetävät sieraimet mahdollisimman umpeen ja kieli työntyy eteen, mahdollisesti jopa ulos suusta samalla kun pinnallinen verenkierto hidastuu kenties puistatukseen asti ja

Inho

Jo Darwin (1872) esitti inhon olevan aivojen antama varoitus siitä, että jokin on epähygieenistä, kenties pilaantunutta tai muuten vaarallista, ja siksi vältettävää. Inhon tunne on kehittynyt, jotta eläimet – ihminen mukaan lukien – osaisivat varoa syömästä tai koskemasta jotakin, joka saattaa olla myrkyllistä tai infektion lähde.

Kuten niin monilla aiemmin käsitellyillä tunnereaktioilla, inhon tuntemuksilla on selvä funktionaalinen luonne: inhoreaktio yrittää minimoida altistuksen mahdollisesti vaaralliselle aineelle ja valmistautuu samalla tarvittaessa poistamaan sen kehosta. Tätä tarkoitusta varten aivosarekkeen takaosa – nimenomaan maku- ja

²⁶ & ²⁷ Tuotantotiedot liitteessä I.

hengitys muuttuu pinnalliseksi. Kaikki tämä estää klassisen äänenmuodostuksen ja kuuluu jo lievässä muodossaan äänessä sen kiristymisenä ja ohenemisena.

Vaikka oopperalavalla harvoin – onneksi – törmää mihinkään oikeasti pilaantuneeseen, ulosteiden tahrimaan, loisia kuhisevaan, mätänevään tai märkivään, inho on kuitenkin hyvin relevantti tunne. Tyber (et al. 2009) selittää, miten inhon tunne ja siihen liittyvä fysiologinen reaktio voivat aiheutua paitsi alitajuisesta tarpeesta välttää mahdollisia taudinaiheuttajia (ns. patogeeni-inho), myös alitajuisesta halusta välttää potentiaalisesti vaarallista seksuaalista käyttäytymistä tai partnereita (seksuaalinen inho) tai laumakoheesiota hajottavien tekojen todistamisesta (moraalinen inho). On helppo kuvitella miten Tosca laulavaa sopraanoa, joka ei oikeastaan henkilökohtaisesti pidä lainkaan Scarpiaa esittävästä baritonista, puistattaa harjoitella Puccinin *Toscan* toista näytöstä – etenkin kun tiedetään, että inhon tunne yleensä ja erityisesti seksuaalinen inho on tyypillisesti voimakkaampi naisissa kuin miehissä (Druschel et al. 1999).

Inho tarjoaa lukijalle helpon tavan kokeilla oman tunnemuistinsa toimintaa. Keskity kuvittelemaan mielessäsi, miten katsot läheltä tulehtuneeseen, märkivään, karpäsentoukkien saastuttamaan kasvojen haavaan – inho on yksi selkeimmistä, atavistisimmista tunteista, ja siksi meille on yleensä hyvin helppoa eläytyä siihen jopa fysiologiseen reaktioon asti. Omakohtainen kokemukseni tämänkaltaisesta tunnemuistosta liittyy lukioikäisenä ARS-95-taidenäyttelyssä näkemääni installaatioon, jossa taiteilija pyöritti omia ruumiinnesteitään ja eritteitään kodinkoneissa. Meni monta vuotta ennen kuin pystyin kuulemaan jonkun mainitsevankin sen teoksen ilman, että ajatus siemennesteestä tehosekoittimessa ja verestä pyykkikoneessa sai aikaan välittömän fyysisen kuvituksen: on siis myös varmaa, että laulaminen inhoreaktion kanssa samanaikaisesti on mahdotonta – ainakin minulle.

Intohimo

Seksuaalinen intohimo tai fyysinen ihastumisen (rakastumisen) kokemus ei siis ole varsinainen perustunne. Se kuitenkin on oopperassa – erityisesti romanttisessa ja klassisessa oopperakirjallisuudessa – huomattavan paljon läsnä oleva asia, johon tosielämässä liittyy selvä autonominen fysiologinen reaktio. Tästä reaktiosta osa tapahtuu vieläpä elimistön niissä osissa joilla lauletaan, joten himon käsittely tässä on perusteltua.

Mitä siis tapahtuisi Isolden kehossa tämän juotua lemmejuoman ja luotuaan sen jälkeen katseensa Tristaniin, tai Sieglindessä tämän ensi kertaa tunnistaessa tutun välkähdyksen Siegmundin silmissä, jos siis Isolden ja Sieglinden kehot eivät olisi pohjimmiltaan kuvitteellisia ja vain lainassa sopraanolta?

Isolden luodessa katseensa Tristaniin verenkierto hänen aivoissaan lisääntyy paitsi aivokuoren näkökeskuksessa, myös hänen aivojensa pihtipoimussa, aivosaareskeessa, aivokuoren etuosassa (joka assosioituu mm. päätöksentekoon ja sosiaalisiin estoihin tai sosiaalisen toiminnan säätelyyn), amygdalassa ja aivojuoviossa (Karama et al. 2002). Hänen amygdalansa ja aivojuovionsa aktivoituminen lähettää signaalin Isolden vagushermon – joka hermottaa myös kurkunpään – kautta hänen keuhkoilleen ja sydämelleen, jolloin Isolden hengitys muuttuu pinnallisemmaksi ja hänen pulssinsa nousee (Komisaruk et al. 1998), ja hänen kaulalleen ja rintakehänsä yläosaan nousee punoitus (Zuckerman 1971). Isolden pupillit laajenevat. Myös Isolden sukuelinten hermotus kulkee osin vagushermon kautta, jolloin vagushermon aktivoituminen ja aivojen lisääntynyt oksitosiinin erityis johtavat genitaalialueen limakalvojen verenkierron lisääntymisen lisäksi myös muiden limakalvojen paksuuntumiseen: Isolden ääni madaltuu, mattaantuu ja muuttuu huokoisemmaksi (Zuckerman 1971). Tästä syystä matalaa ja käheää puheääntä pidetään seksikkäänä!



*Kuva 21 Gutrune ja Siegfried (F Jürgen Müller)
Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli*

Isoldea laulava sopraano ei tietenkään yleensä – ellei ole ihastunut tenoriin – reagoi yhtä voimakkaasti kuin Isolde itse tekisi. Kuitenkin ooppera, jonka yksi keskeinen käyttövoima on nimenomaan sopraanon ja tenorin kaikenvoittava äkillinen rakkaus, on näiden ensirakastajaroolien parissa työskentelevälle emotionaalisen hämmennyksen aihe: kun laulaa rakkaudesta ja esittää rakastunutta on helppo huijata omat aivonsa ainakin jossakin määrin reagoimaan kuin olisi rakastunut.

Hämmennyksen lähde tässä lienee nimenomaan vastaanäyttelijän kasvoilta, eleistä ja äänistä

(tiedostamatta) luettavissa oleva signaali, joka yllyttää omaa tiedostamatonta hermostoa tuottamaan ihastumisen fysiologisen vasteen – joka tavallaan vastaa juurikin sitä meneillään olevaa tilannetta, jossa itse on juuri näyttelemässä ihastumista, mutta sen sijaan on täysin epäyhteensopiva näyttelemisestä tietoisien, järkevän minän oman ajattelun kanssa. Tilanteen hankaluus johtuu siitä, että näyttämön todellisuudessa tapahtuu osin samoja asioita kuin oopperan illuusiassa: roolia esittävä laulaja todella tekee ja kokee samoja asioita kuin rakastunut oopperahahmo. Vaikka nämä asiat ovat hahmolle todellisia mutta laulajalle itselleen näyteltyjä, laulajan keho ei mitenkään välttämättä täysin huomaa tätä eroa – mikä johtaa näihin edellä kuvattuihin fysiologisiin reaktioihin, joiden laulaja joissain tilanteissa saattaa alkaa kuvitella johtuvan aidoista tunteista.

Lisäksi, näyttämöllä esiintyminen sinänsä on tilanteena hyvin jännittävä. Myös jännitys ja stressi aiheuttavat tiettyjä fysiologisia reaktioita, jotka näyttelijä saattaa tiedostamattaan yhdistää väärin ärsykkeisiin ja tulkita väärin. Ihmiselle on tyypillistä etsiä kokemilleen fyysisille tuntemuksille syitä ja kognitiivisen päättelyn avulla nimetä niitä tunteiksi (Schachter ja Singer 1962). Kiihdyttävässä tilanteessa syntyvä fyysinen reaktio, esimerkiksi pelko tai jännitys, kuvitellaan helposti mahdollisen sopivan partnerin läsnäollessa romanttiseksi tai seksuaaliseksi kiihkoksi, koska näillä tunteilla on fysiologisesti monia yhteneväisyyksiä, kuten kohonnut verenpaine ja hengästyminen. Tätä väärin tulkittua kiihtymyksen ilmiötä (misattribution of arousal) ovat tutkineet mm. White et al. (1981).

Tunnekontrollista tai sen puutteesta

Tunnereaktion autonomisuus tarkoittaa sitä, että kokiessamme jonkin tunteen niin täysin tai aitona, että jokin ärsykekynnys ylittyy, emme pysty estämään tähän tunteeseen liittyvää fysiologista reaktiota. Sen sijaan pystymme jossakin määrin tietoiseen tunteen tukahduttamiseen, supressioon.

Monet kollegani ovat sanoneet vierastavansa ajatusta laulamisesta esimerkiksi lähiomaisensa hautajaisissa ja pelkäävänsä, ettei laulamisesta tule itkun vuoksi mitään. On olemassa paljon ihmisiä, joille jo pelkkä hautajaistilanne on harvinaisuutensa vuoksi ahdistava. Minulle hautajaiset tilanteena ovat hyvin tuttuja työskenneltyäni jo parikymmentä vuotta ajoittain kanttorina – olen suorittanut myös kirkkomusiikin maisterintutkinnon. Niinpä kun itse lauloin muutama vuosi sitten isoisäni siunaustilaisuudessa, varsinainen yksinlaulusuoritus sujui oikein mallikkaasti: olin onnistunut valmentautumaan tilanteeseen henkisesti siten, että toimin kuin kyseessä olisi ollut mikä tahansa hautajaisesiintyminen. Olin käynyt tilanteen useampaan otteeseen etukäteen läpi

mielessäni. Olosuhteet olivat aivan samanlaiset kuin kymmenissä samanlaisissa tilanteissa aikaisemmin, mutta suljin kuitenkin tehokkaasti pois mielestäni sen, että tällä kertaa mustiin pukeutunut saattoväki koostuikin omista läheisistäni ja että valkoisessa arkussa makasi rakas ukkini. Itse tilanteessa keskityin mahdollisimman tiukasti laulamisen tekniseen puoleen ja esimerkiksi tekstin tuottamiseen aiheuttamiin fyysisiin tuntemuksiin suussani. Musiikkiesitykseni jälkeen siirryin rauhallisesti parvelta etupenkkiin perheeni seuraan ja säilytinkin tyyneyteni täysin, kunnes oli aika laulaa seurakunnan yhteinen virsi. Jo ensimmäisten säkeiden aikana ääneni alkoi ensin horjahdella, sitten vapista ja lopulta katkeilla kokonaan, ja toisen säkeistön kohdalla sain aikaan enää epämääräistä, sävelkorkeudeltaan koko lailla summittaista ulinaa.

Mistä tällainen yhtäkkinen romahdus johtui – miksi pystyin laulamaan yksinlaulun, mutten enää virttä? Arvelen, että kyse on ammattiminän ja yksityisen minän erosta: pystyn ammattilaisena ainakin tiettyyn pisteeseen saakka keskittymään ainoastaan käsillä olevaan työsuoritukseen ja ilmaisemaan siinä ”sopivan” määrän tunnetta, mutta kun laulan yksityishenkilönä oman elämäni tositilanteissa, mukana ei ole samanlaista tunnekontrollia (eikä useimmiten edes tarvetta sille), jolloin tunne pääsee vaikuttamaan äänen tuottamiseen aivan eri tavalla. Ammattilaisen roolissa laulaessani esiintymiseen väistämättä liittyvä jonkinasteinen jännitys sekä tietoisuus katseiden (ja toisinaan



Kuva 22 Amelia ja Renato (Turkka Manninen). Jyväskylän ooppera / Hanna-Kaisa Hämäläinen

myös arvioinnin) kohteena olemisesta vahvistaa sitä itsekontrollin panssaria, jota ei omassa yksityiselämässään millään jaksaa – eikä missään nimessä pidäkään – pitää tauotta yllä. Tästä syystä pystyn mainiosti näyttämöllä laulamaan hallitusti ja sopivan tunteikkaasti Verdin *Naamiohuvien*²⁸ koskettavan aarian ”Morró, ma prima in grazia”, jossa Amelia pyytää mieheltään ennen kuolemaansa saada vielä kerran nähdä ainoa poikansa, mutta päädyin nyyhkyttämään liikutuksesta täysin laulukyvöttömänä, kun oman poikani koulun kevätjuhlissa laulettiin Suvivirttä.

Toisaalta kysymys on varmasti myös harjoituksesta: osallistuttuani yhteensä useampaan sataan hautajaistilaisuuteen olen tottunut – ehkä joku saattaisi jopa sanoa ”turtunut” – hautajaistunnelmaan ja omaisten suruun. Sen takia omat tunteeni hautajaisissa eivät yllätä minua, vaan osaan ennakoida ja sen kautta hallita omaa tunnetilaani niin, että pystyn estämään kehoni autonomisen, fysiologisen tunnereaktion käynnistymisen. Osaltaan juuri tästä oli kysymys aiemmassa Verdin *Macbethin* juhlakohtausta koskevassa kuvauksessani: ensimmäisissä harjoituksissa olin valmistautumaton omiin tunteisiini, mutta harjoitusprosessin aikana käsittelin ja etäännytin ne itsestäni niin, että esitysten koittaessa pystyin *näyttelemään* Lady Macbethin tunteet reagoimatta enää niihin (tai omiin tunteisiini) aidolla, täydellä fysiologisella vasteella.



Kuva 23 *Popova ja Luka* (Heikki Aalto). Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

²⁸ Tuotantotiedot liitteessä 1.

Esittäessäni William Waltonin *Karhussa*²⁹ leskirouva Popovan roolia hihitin harjoituksissa täysin hysteerisesti, kun näin ensimmäistä kertaa Luka-palvelijaani esittävän raamikkaan bassobaritonin rooliasussaan: hänet oli tässä produktiossa puettu naiseksi, ja vieläpä varsinaiseksi venäläiseksi punaposkiseksi kansallispukumaatuskaksi. Siitä huolimatta, että hameroolista laskettiin runsaasti leikkiä harjoitusperiodin aikana, saattoi esityksissä kuitenkin käydä niin, että jokin sopivasti sattunut kommellus, ele, ilme tai katse alkoikin yllättäen naurattaa; eivät yleensä ne asiat, joita oli harjoiteltu ja naurettu aikaisemmin, vaan uudet ja yllättävät, joita kaikissa esityksissä kuitenkin aina tulee.

Omat ja lainatut tunteet

Ylempänä on käsitelty tunteita nimenomaan fysiologisina ja neurologisina ilmiöinä, sivuuttaen kokonaan tunteiden kognitiiviset, ”ylevämmät” ja romanttisemmat ilmenemät. Tämä käsittelytapa ei ensiksikään tarkoita, etteikö tunteisiin myös minun mielestäni liittyisi muutakin kuin mekanistista fysiologiaa. Toisekseen, valittu käsittelytapa ei myöskään tarkoita, että pitäisin fysiologisen tunnereaktion tuntemista laulajan työn kannalta välttämättömänä. Valitsemani käsittelytapa motivoituu kuitenkin kahta kautta:

Ensinnäkin, korostamalla tunnereaktion ei-somaattista, autonomista luonnetta olen toivoakseni tehnyt lopullisesti selväksi sen, miksi laulaja ei voi ”heittäytyä” ”aitoon” tunteeseen, ja miksi luvussa **Tunteiden ammattilaiset** lainaamani Baudelaire ja Ruskin ovat mielestäni tavoittaneet asiasta jotakin olennaista.

Toisekseen, eräs tämän työn kannalta olennainen seikka, tunnetartunta, näyttää selittyvän tunteiden neurologian kautta. Tunnetartunta – mekanismi, jossa yhtäältä tunteen tunnistaminen muissa ihmisissä, ja toisaalta tunteen ilmeiden ja eleiden fyysinen mimiikka johtavat tunteen kokemiseen – on eräs tämän työn keskeisistä motivaattoreista: väitän, että oopperan kuormittavuuteen vaikuttaa olennaisesti se, että tunnetyötä tehdessämme koemme ainakin jossakin määrin ne (psykofysiologiset) tunteet, joita työksemme esitämme, ja että oopperan äärimmäisten tunteiden kirjo selittää, miksi ooppera (tai näyttelijäntyö laajemminkin) on niin kuormittavaa kuin se näyttää olevan.

Tunnetartunnan mekanismi selittyy, kun huomataan, että yhtäältä tunteiden havaitseminen ja tunnistaminen, ja toisaalta tunteiden tunteminen, ovat aivokuorella samanlaisia tai samankaltaisia tapahtumia: paitsi että pelko ja viha tapahtuvat amygdalan aktivoituessa, myös niiden tunnistamiseen toisen ihmisen

²⁹ Tuotantotiedot liitteessä I.

ilmeissä ja eleissä liittyy hyvin samanlainen amygdalan aktivoituminen (Davis 1992 ja LeDoux 2003). Sekä inhottavan asian että toisen ihmisen inhoavan ilmeen näkeminen aktivoivat saman aivosarekkeen (Krolak-Salmon et al. 2003 ja Phillips et al. 1997). Ihmisen hermoston primitiivisemmät osat reagoivat toisen kasvoilla näkyvään tunteeseen samalla tavalla (joskaan ei välttämättä yhtä voimakkaasti) kuin ihmisen itsensä kokemaan tunteeseen. Tämä on ymmärrettävää, kun oivalletaan tunteiden ja tunneilmaisun evolutiivinen tarkoitus: jos yksi eläin laumassa laiduntavia nautaeläimiä näkee leijonan, kaikkien eläinten etu on, jos ensimmäisen naudan pelästyminen välittömästi tarttuu niihin. Jos yksi apinoista vahingossa laittaa suuhunsa jotakin iljettävää, muiden etu on kammota samaa asiaa tai ainetta sitä itse maistamatta. Jos toinen kahdesta koirasta on valmis pakenemaan tai taistelemaan, toisen etu on tunnistaa tämän tunnetila ja valmistautua itsekin taistelemaan, jos tarve niin vaatii.

Nautojen, koirien ja apinoiden tavoin myös oopperalaulaja tunnistaa lavalla läsnä olevat (mutta näytellyt) tunteet, ilmeisesti sekä itse näyttelemänsä että muiden esittämät tunteet (Strack et al. 1988), ja reagoi niihin kuin omiinsa.

Kokonaan toinen asia on oopperalaulajan siviilitunteiden vaikutus esitykseen: paitsi hahmon tunteet, myös laulajan omat yksityiset tunteet kuuluvat laulajan äänessä. Kotoa peräisin oleva stressi, huoli toimeentulosta, oopperaseurueen sisäiset ihmissuhteet ja muut arkiset huolenaiheet saattavat kaikki kuulua siinä, miten yleisö kuulee hahmon laulavan aariansa.

Ulospääsy?

Pari vuotta ennen tämän kirjoittamista, eräänä syyskuisena iltana, seisoin Kansallisoopperan lavalla Gutrunen asussa ja vaaleassa peruukissa kollegoitteni kanssa rivissä samalla, kun yleisö osoitti huumaavasti suosiotaan: Wagnerin *Ring*-sykli oli juuri päättynyt maailman palaessa *Jumalten tuhossa*. Produktio oli nyt tehty, ohi. Seuraavana aamuna Brünnhilde – joka ei enää ollut Brünnhilde vaan sopraano Catherine Foster – matkusti pois Helsingistä ja meidän näyttämöllämme aloitettiin Bizet'n *Carmenin* harjoitukset.

Wagnerin roolit ovat jollain lailla erilaisia kuin muiden säveltäjien; esimerkiksi *Ringin* sisäinen maailma on niin vahva ja ehjä, ja hahmot niin inhimillisiä (riippumatta siitä, ovatko ihmisiä, jumalia tai kenties kääpiöitä), että ne tulevat laulajalle suorastaan sisältäpäin. Näihin hahmoihin on hyvin helppo samaistua, mutta ne eivät kuitenkaan ole tyhjennettävissä yhteen tunnetilaan tai yhteen funktioon. Mutta miten laulajan käy, kun produktio loppuu, ja hahmosta pitäisi irtautua?

Muiden ammattien osalta tiedetään, että työtehtäviin kuuluvien tunteiden ilmaisu, siis tunnettyö, voi olla äärimmäinen psykologinen rasite – mutta yhtä usein se näyttäytyy työtyytyväisyyden lähteenä. Oopperalaulajan työhön kuuluva tunneilmaisu on vaihtelevampaa ja äärimmäisempää kuin monissa tutkimuskirjallisuudessa käsitellyissä ammateissa. Toisaalta, vaikka kyky äärimmäiseen tunneilmaisuun ja tunneherkkyys ilmeisesti onkin osa laulajan ammattieetosta ja ammatillista identiteettiä, ilmaistavat tunteet – siis Toscan raivokas mustasukkaisuus tai Lady Macbethin laskelmoiva vallanhimo – eivät sitä ole: näyttelijän tai oopperalaulajan ammatillinen identiteetti on monella tavoin poikkeava verrattuna muihin tunnetyön ammatteihin.

Ammateissa, joissa käsitellään äärimmäisiä tunteita – sairaanhoitajat ja poliisit ehkä leimallisimpina esimerkkeinä – työntekijän tukena on työyhteisö ja työnantajan tarjoama ammattiauttajien tuki, ns. työnohjaus. Sen sijaan oopperalaulaja – olkoonkin, että laulajan työkseen käsittelemät tunteet ovat fiktiivisiä – on usein pätkätyöläinen, yksin keikalla vieraassa kaupungissa, vailla perheen, ystävien, työnantajan tai kiinteän työyhteisön tukea.

Muita ammatteja koskevasta tutkimuksesta on helppo tunnistaa useita tunnetyön rasituksen purkamiseen käytettyjä keinoja: huumori – joskus hyvin graafinen ja epäsovinnainen huumori (Wanzer et al. 2005) – ja työtoverien tuki sekä mahdollisuus “aitojen” tai aidoiksi koettujen tunteiden ilmaisuun tauoilla ja

³⁰ Tuotantotiedot liitteessä 1.

vapaa-ajalla (Newlin et al. 1978) tarjoavat mahdollisuuden purkaa sitä ahdistusta, joka aiheutuu esimerkiksi sairaanhoitajille siitä, että heidän on osana työtään kohdattava kärsimystä ja kärsiviä ihmisiä (jotka eivät mitenkään välttämättä osaa arvostaa heidän työponnistuksiaan), ja vaikutettava näissä kohtaamisissa tyyniltä, kärsivällisiltä ja aina toiveikkailta. Itse sairaalan henkilökuntakuoroa aikanani johtaneena tiedän, että sairaanhoitajien potilaita ja hoitotilanteita koskeva sanailu voi joskus olla hyvinkin värikästä. Samoin tiedän kanttorintyöni pohjalta, että ennen hautajaisia sakastissa voi olla meneillään melkoinen mustan huumorin stand-up-show.

Huumori on myös oopperalaulajan selviytymiskeino: epäilemättä osa oopperaseurueen keskinäistä vitsailua on seurausta siitä, että oopperan maailma käsittelee usein äärimmäisyyksiä kuten sukurutsaa, murhia, kuolemaa ja vääryyttä, joiden kohtaaminen ja näyttelemine ikään kuin ne tapahtuisivat itselle voisi olla hyvin raskasta, jos toden ja fiktion välistä rajaa ei merkittäisi selvästi esimerkiksi juuri huumorilla. Näin työn karnevalisointi ja banalisointi huumorin keinoin ikään kuin rakentaa suoja-aitaa oopperatalon todellisuuden ja oopperalavan illuusion välille ja osoittaa sekä itselle että muulle työryhmälle, missä hahmo päättyy ja laulaja alkaa.

Tällainen suoja-aita ei kuitenkaan täysin suojaa laulajaa itseään hahmon kokemuksilta. Psykoottinen harha, jossa näyttelijälle todella jää ”rooli päälle” ilmeisesti on äärimmäisen harvinainen: tätä työtä tehdessäni en löytänyt tutkimuskirjallisuudesta yhtään luotettavasti dokumentoitua tapausta, mikä tosin ei tarkoita, etteikö niitä voisi olla olemassa. Silti oopperan tekeminen on psykologisesti kuormittavaa, paitsi työn sinänsä aiheuttaman stressin (esiintymisjännitys, keskinäinen kilpailu, työnsaannin epävarmuus jne.) vuoksi, myös tunnetyönä. Vaikka laulaja ei siis kuvittelisikaan hahmon tunteiden olevan omiaan, tai edes varsinaisesti tuntisi näitä tunteita, hahmon näyttelemine ja harjoittamine saavat hänet silti ainakin jossain määrin reagoimaan fyysisesti samoin kuin hahmo reagoisi, tai niin kuin hän itse hahmon asemassa reagoisi.

Produktion päättyminen merkitsee työryhmän hajoamista (ainakin freelance-laulajan tapauksessa): työyhteisön jäsenten tuki ja työryhmän keskinäinen huumori eivät äkisti enää olekaan laulajan käytettävissä olevia keinoja. Ne kollegat, joiden kanssa laulaja on harjoitus- ja esityskaudella viettänyt aikaansa hyvinkin tiiviisti, matkustavat toisaalle. Hotellissa asuminen vieraassa kaupungissa loppuu, ja laulajan on matkustettava omaan kotiinsa ja sopeuduttava normaaliin elämään sen hyvine ja huonoine puolineen – tai lähdeittävä jälleen uuteen kaupunkiin ja uuteen työyhteisöön. Samalla myös rooli ja roolihahmo, jota laulaja on työstänyt kuukausien ajan, loppuu ja tavallaan lakkaa olemasta: kun

laulaja viimeisen näytöksen jälkeen riisuu roolipukunsa, hahmo, siis se toinen johon viitattiin aiemmin luvussa **Myötäelämisestä ja hahmon toiseudesta**, poistuu paitsi näyttämöltä, myös hahmoa esittäneen laulajan elämästä. Hyvin monella tavalla hahmo ikään kuin kuolee, tai hahmo ja sitä esittänyt näyttelijä eroavat.

Surun ydinprosessi on luopuminen (Erjanti 1999, 178), ja loppumisen, lähtemisen ja luopumisen kokemukseen liittyy merkittävä tunnekuorma. Pröbsting et al. (1985) kuvaavat psykologista reaktiota työttömäksi jäämiseen. Novitz (1980) käsittelee lukijan tuntemaa surua kirjallisen hahmon kuoleman johdosta ja Cohen (2003) tutkii surua parasosiaalisten suhteiden (eli julkisuuden henkilöihin kohdistuvien yksipuolisten tunnesiteiden) päättyessä. Kaikissa näissä tutkimuksissa normaali ja terve psykologinen reaktio menetykseen ja luopumiseen muistuttaa sitä surua, jonka läheisen kuolema tai tärkeän ihmissuhteen päättyminen aiheuttaa.

Psykoanalyysin kontekstissa näitä havaintoja selittää objektisuhdeteoria (esim. Fairbairn 1990) ja kiintymyssuhdeteoria (esim. Bowlby 1969, 1973 ja 1980 tai Hazan et al. 1990 ja 1994): yksilön varhaislapsuudessa kokema hoiva ja läheisyys vaikuttavat siihen, miten yksilö toisaalta muodostaa kiintymyssuhteita ja toisaalta miten yksilö reagoi näiden suhteiden katkeamiseen. Samalla yksilö ihmiseläimenä pohjimmiltaan kehittyy samoin kuin laumaeläimet, joille lauman tuoma turva on hyvin keskeinen eloonjäämistä edistävä tekijä; toisin sanoen koska laumaeläimiin – ja ihmiseen yhtenä niistä – on kohdistunut selkeä laumakoheesiota edistäviä käyttäytymismalleja suosiva evolutiivinen paine, laumaeläimen poikasilla on tiettyjä kehitysvaiheita joissa ne oppivat tai kasvavat lauman jäseniksi. Nämä laumaeläimille tyypilliset käyttäytymismallit ovat niin primitiivisiä, että ne laukeavat tietyistä ärsykkeistä riippumatta siitä, ovatko ärsykkeet ”aitoja”: kuuluisa demonstraatio tästä ovat Spaldingin ja Heinrothin sekä myöhemmin Lorenzin linnunpoikasten leimautumiskäyttäytymistä tutkineet kokeet, joissa ankanpoikaset leimautuivat ilmapalloon (Lorenz 2002).

Yksinkertaistavana yhteenvedona voisi kai sanoa, että tyypillisesti ihminen kokee epämukavuutta joutuessaan eroon niistä yhteisöistä ja yksilöistä, jotka muodostavat hänen ”laumansa” (sana ”lauma” on tässä monikossa: ihmisyksilö voi kuulua yhtä aikaa useampaan laumaan, kuten perheeseensä, ystäväpiiriinsä, työyhteisöönsä jne.). Mitä tiiviimpi, pitkäkestoisempi ja tärkeämpi jokin ihmissuhde on ollut, ja toisaalta samaan aikaan, mitä lopullisempi ero on, sitä ankarampana yksilö kokee erosta aiheutuvan ahdistuksen – ja ahdistusta voi kokea vaikka päättyvä ihmissuhde ei olisi ”aito” tai ”todellinen”, kuten Novitz (1980) ja Cohen (2003) osoittavat.

Niinpä minä mitä ilmeisimmin tein surutyötä kun Kansallisoopperan *Ring*³¹ päättyi: sillä hetkellä minulla ei ollut tiedossa uutta kiinnitystä Kansallisoopperaan, joten jouduin eroon tästä työyhteisöstä ja siihen kuuluvista kollegoista – ja samaan aikaan jouduin eroamaan myös Gutrunesta. Tietenkään kokemani tunteet – ”sureminen” olisi ehkä liiallinen nimi sille mitä koin – eivät olleet yhtä intensiivisiä kuin se suru, jota olen kokenut läheisten kuoleman johdosta, mutta silti tunteeni olivat olemassa olevia ja vaativat käsittelyä.

Etenkin kun produktioiden väliin jää tauko, tai jos tekemäni rooli on syystä tai toisesta ollut minulle mieluisa ja muodostunut itselleni tärkeäksi, irtautumiseni roolista todella kulkee joidenkin Kübler-Rossin (2005) hahmottelemien surutyön vaiheiden läpi³²: saatan kieltää produktion todella päättyneen (vaihe 1) – ehkä se tulee aivan kohta repriisiin tai ehkä siitä päätetään tehdä muutama ylimääräinen näytös. Produktion päättyminen suututtaa tai harmittaa minua (vaihe 2),



Kuva 24 Gutrunen. Suomen Kansallisooppera / Heikki Tuuli

³¹ Tuotantotiedot liitteessä 1.

³² Tietenkään nämä vaiheet eivät seuraa toisiaan kaavamaisesti, ja roolista irtautumiseni voisi jäsentää aivan yhtä hyvin jonkin toisen surutyön mallin – vaikkapa Erjannin (1999) kuvaaman – mukaan, mutta oman reaktioni kuvaaminen klassisin Kübler-Rossin surutyön vaiheihin paitsi palvelee tämän työn tarkoituksena on myös henkilökohtaisella tasolla varsin huvittavaa.

seuraava kiinnitykseni saattaa tuntua merkityksettömältä (vaihe 3) tai typerältä päätyneeseen verrattuna, tai saatan olla varma siitä, että tämä oli nyt tässä enkä enää ikinä saa uutta (tai ainakaan yhtä hyvää) roolia, paitsi ehkä jos harjoittelen vastedes oikein ahkerasti (vaihe 4), kunnes lopulta hyväksyn (vaihe 5) tilanteen ja lähdän työstämään seuraavaa roolia, konserttia tai muuta projektia.

Naisena teen surutyötä pääosin keinoin, jotka Kübler-Ross (2005) nimesi naisellisiksi: puhumalla tunteistani. Rasitan ystäviäni ja perhettäni toistuvilla muisteluksilla ja kertomuksilla produktiosta tai kuvauksilla produktion aikaisista sattumuksista ja keskusteluista. Kenties näiden muisteluksien, kertomusten ja kuvausten kuulijoille jää joskus epäselväksi, mitkä vaikuttimet ajavat minut puhumaan itsestäni ja kokemuksistani. Saattaa olla, että niille ystäväistäni, jotka eivät itse laula työkseen (ja joille jo oopperalavalle kiipeäminen on etäinen ja upea asia, jonka vain harvat saavat elämänsä aikana tehdä – mitä se kieltämättä onkin), oopperaproduktion päättymisen sureminen vaikuttaa diivailulta – ja on aivan varmaa, että puolisoani kiusaa kuunnella kertomuksiani mukavien kollegoiden kuten sankaritenorien ja komeiden baritonien tekemisistä.

Tietenkään minä en sure samalla lailla jokaisen roolini päättymistä: joistakin produktioista eroon pääseminen on suoranaan helpotus, kun taas osa rooleistani on muodostunut minulle selvästi muita merkityksellisemmiksi. Ristiriitainen, moniulotteinen ja kertomuksen kannalta merkittävä hahmo (kuten Guttrune tai Lady Macbeth³³) on tietenkin hauskempi tehdä kuin rooli, joka – vaikka olisikin *prima donna* –rooli – on silti yksiulotteinen, kiiltokuvamainen ja tyhjäpäinen, perinteinen naishahmo. Roolin suuruus on toki merkitsevä asia, mutta ehkä vielä merkittävämpi on henkilöohjauksen ja oman taustatyöni luoma hahmon sisältö: olen tehnyt sivurooleja, joilla on ollut sisältö ja merkitys, ja päärooleja, joilla ei tuntunut olevan luonnetta tai persoonaa. Kiinnostavaa kyllä, jos verrataan Lady Macbethia ja Guttrunea – määrätietoista, proaktiivista, aggressiivistakin naista, ja reaktiivista, pehmeää moninkertaista uhria – minulle hahmojen merkittävyudessa ei ole ratkaisevaa eroa: sen sijaan Lady Macbeth ja *Naamiohuvien* Amelia, molemmat Verdin suurten oopperoiden A-rooleja, nimellisesti yhtä merkittäviä, olivat lopulta minulle henkilökohtaisella tasolla täysin eri kaliiperin tehtäviä emotionaaliselta tärkeydeltään, mistä syystä myös hyvästien jättäminen näille hahmoille on sujunut hyvin eri tavalla.

Samalla tavalla kuin hautajaiset ovat kuolleen ihmisen omaisille siirtymäriitti, tärkeä etappi matkalla surusta eteenpäin, myös oopperaproduktioiden ”hautajaisilla” on suuri merkitys niihin osallistuville. Produktion hautajaiset eivät

³³ Tuotantotiedot liitteessä 1.

niinkään muistuta protestanttista ruumiinsiunauksen seremoniaa, vaan mieluummin katolisen perinteen mukaisia ruumiinvalvojaisia (esimerkiksi irlantilainen wake), tai suorastaan pakanallisia peijaisia. Hautajaiset ovat työryhmän viimeinen yhteinen kokoontuminen, eräänlainen karnevaali tai väärän kuninkaan päivä, jossa rooleista (mukaan lukien työryhmän sisäiset auktoriteettirollit, kuten ohjaaja tai tuottaja) luovutaan ja tehtyä työtä juhlitaan – joskus rankastikin.

Taiteilijaelämästä ja taiteilijana elämisestä

Kontrasti produktion aikaisen usein hyvin tiiviin ja intensiivisen mutta samalla palkitsevan ja kiinnostavan työskentelyn, ja toisaalta produktioiden välisen ajan välillä on suuri: freelance-oopperalaulajan toimenkuvan ikävimmät työtehtävät, kuten koelauluihin osallistuminen ja esiintymisien myyminen (agentuurien avustuksella tai omatoimisesti) ajoittuu ainakin itselläni produktioiden väliseen aikaan. Siinä missä produktiolla on selvä aikataulu, jonka toteutumista valvovat ohjaaja ja tuottaja niin, että laulaja itse ei joudu suunnittelemaan ja johtamaan omaa ajankäyttöään, produktioiden välissä laulaja vastaa itse omasta aikataulustaan. Kun produktion aikana laulaja on jäsen työyhteisössä sekä luova taiteilija, jolla on tehtävä ja tarkoitus, produktioiden välissä laulaja on kaksinkertaisesti ulkopuolinen. Etenkin, jos laulajan kalenterissa on runsaammin aukkopaiikkoja, produktion päättymisen voi olla laulajalle siirtymä tarkoituksellisesta päämäärättömään, juhlavasta arkiseen ja mielekkäästä turhauttavaan.

Tämä työ on keskittynyt kuvaamaan oopperan esittämisen vaikutuksia laulajaan, ja tunteiden vaikutusta laulamiseen, mutta kuten edellisessä luvussa ja pohjustettiin, laulajan työhön kuuluu paljon muutakin kuin vain roolin harjoittelu ja esiintyminen, ja laulajalla on myös omia tunteita, ei vain oopperaan kirjoitettuja tunteita. Tässä luvussa käsitellään lyhyesti laulajan elämää oopperalavan ulkopuolella.

Freelance-oopperalaulaja on juhlistu elämää suurempi tähti ja taiteilija vain häviävän lyhyen hetken, aplodien ajan. Produktioiden välillä hän on vain taiteen pätkätyöläinen, puolityötön laulaja, jonka edellisistä aploideista on joka aamu kulunut aina vain pidempi aika. Jokaisen pätkätyöläisen kokemuksessa on epäilemättä samankaltaisia piirteitä: epävarmuus, huoli työn jatkumisesta ja toimeentulosta ja pettymys, kun työ ei jatkukaan, ja jatkuvasta työnhausta – sopraanon tapauksessa koelauluista – seuraava toistuva hylkäämisen ja kelpaamattomuuden kokemus. On äärimmäisen vaikeaa kiivetä koelaulussa lavalle ja esittää siviilivaatteissaan pelkän pianon säestyksellä tunteisiin käyvä aaria, jota oopperassa kehystää lavastuksen, puvustuksen ja orkesterin lisäksi itse oopperan konteksti, jossa aaria on merkityksellinen. Silti koelaulussa pitää pystyä (vähintään) samaan suoritukseen kuin oopperassakin.

Oopperalaulajan ammatti on kuitenkin joistain muista pätkätyön ammateista poiketen lisäksi äärimmäisen julkinen. Ensimmäinen ilmentymä tästä julkisuudesta on kritiikki, julkinen palaute. Siinä, missä tyypillinen pätkätyöläinen kuuntelee palautetta kahden esimiehensä kanssa tai

pahimmillaankin työyhteisön sisällä, oopperalaulaja tämän *lisäksi* lukee osan palautteesta sanomalehdistä, blogeista tai peräti internetin keskustelupalstoilta. Kriitikki on tietenkin välttämätön osa oopperalaulajan työtä ja yleisön kuluttajansuojaa, mutta laulajaa yksilönä, ihmisenä se voi silti satuttaa: se, että saa yhdessä muutaman muun sadan tuhannen suomalaisen kanssa lukea aamun *Helsingin Sanomista* ”kiljuvansa” ei tunnu varsinaisesti mukavalta.

Tosin vähintään yhtä pahalta tuntuu se, ettei kriitikko lainkaan vaivaudu paikalle – tai vielä pahempaa, sivuuttaa esityksen arvioinnissa laulajan suorituksen edes mainitsematta sitä! Arvioinnin puute näyttäytyy esiintyvälle taiteilijalle kannanottona sekin. Jos kriitikko ei kritisoi, tarkoittaako se kenties, ettei kriitikko tai tämän työllistävä sanomalehti pidä minua taiteilijana varteenotettavana tai merkittävänä? Solistitehtäviin kutsutaan mielellään maksavaa yleisöä kiinnostavia muusikoita, ja yleisö kiinnostuu tietenkin niistä muusikoista, jotka se ennestään tuntee esimerkiksi sanomalehtien kulttuurisivuilta³⁴, joten laulajan suhde kritiikkiin on väistämättä hyvin kaksijakoinen.

Toinen oopperalaulajan työn julkisuudesta seuraava tekijä on se, että jokainen onnistuminen johtaa sukulaisten ja tuttavien – niiden kaukaisempienkin – yhteydenottojen lisäksi aivan tuntemattomiltakin yleisön edustajilta tuleviin viesteihin ja onniteluihin. Tästä seuraa helposti perspektiiviharha: jos nämä ihmiset huomaavat onnistumiseni, he varmaankin kiinnittävät huomiota myös niihin rooleihin, joita en saanut ja niihin solistikeikkoihin, joille kutsuttiin joku muu. Tosiasiassahan vain äärimmäisen harva yleisön jäsen jaksaa seurata taiteilijan uran yksityiskohtia, ja niistäkin, jotka huomaavat, että jotakuta laulajaa ei ole valittu tiettyyn roolin, vain ani harva on mitenkään pahansuopa.

Itse asiassa yleisön jäsenet eivät välttämättä ole niin kovin tarkkoja siitä, kuka taiteilija heille kulloinkin esiintyy: lukuisia hienoja rooleja suurissa oopperataloissa esittänyt kollegani Helena Juntunen kertoi taannoin esiintyneensä eräässä maakuntaopperassa, kun näytöksen jälkeen muutama innokas oopperanystävä tuli onnittelemaan laulajaa ja keskustelemaan tämän kanssa. Vasta näiden rouvien kerrottua varsin pitkällisesti miten he rakastavat laulajattaren ääntä ja kuinka he ovat alusta asti seuranneet tämän uraa osoittautui, että rouvat olivat erehtyneet: he sekoittivat tämän kollegani toiseen laulajaan, joka oli näille oopperanystävälle

³⁴ Tästä syystä ne opiskeluaikojen oopperaproduktioiden hengennostatuspuheet, joissa kiistettiin jyrkästi jako ”ykkös- ja kakkosmiehitykseen” kuulostivat jo silloin juuri niin epärehellisiltä kuin ne olivatkin: kriitikot istuivat tietenkin joukolla ensi-illassa, eivätkä yleensä käyneet katsomassa kakkosmiehityksessä esiintyneitä opiskelijoita lainkaan.

tutumpi naistenlehtien kautta – mutta joka ei itse asiassa esiintynyt lainkaan tässä nimenomaisessa produktiossa! Helena, vaikka onkin kansainvälisesti menestynyt ja hieno laulaja, ei juuri näy kotimaisessa mediassa muuten kuin ammattiin liittyvissä yhteyksissä. Tämäkin kohtaaminen päättyi onnellisesti: kollegani ei hyväsydämisyttään eleelläkään paljastanut rouville näiden erehtyneen, ja he arvatenkin vielä tänäänkin laskevat oopperaelämyksensä kokonaan väärän sopraanon ansioksi.

Laulajan suhde julkisuuteen ja yleisöön onkin vielä yksi emotionaalisen kuorman lähde. Toisaalta julkisuus auttaa töiden saamisessa, ja tätä työtä tehdään yleisöä varten. Edellisessä kappaleessa kerrottu anekdootti ja aiempi kertomus jalkapalloa katsoneen kuningas Marken aiheuttamasta närkästyksestä ovat kuitenkin hyvin kuvaavia: vaikka tätä työtä tehdään yleisöä varten ja vaikka yleisöä onkin tavallisesti oikein mukava kohdata, yleisön edustajat eivät välttämättä aina osaa käyttäytyä tahdikkaasti. Tietämättömyyttään tai vahingossa he saattavat tehdä tai sanoa asioita, jotka esiintyvälle taiteilijalle, varsinkin oopperaroolin esittämisen jälkeisessä fyysisessä ja emotionaalisessa uupumuksessa, näyttävät hyvinkin satuttavina.

Stanislavski muistuttaa teoksessaan *Näyttelijän työ* (2011, 730), että näyttämötaiteilijan olisi syytä käyttäytyä asiallisesti ja arvokkaasti myös näyttämön ulkopuolella, sillä kaikenlaiset skandaalit ja rötöstely heittävät varjonsa paitsi taiteilijan itsensä, myös koko ammattikunnan ja taiteenlajin ylle. Tämä on tietysti totta lähes missä tahansa julkisessa ammatissa. Kuitenkin ilmeisesti laulajien hyvinkin arkinen ja tylsä jokapäiväinen todellisuus on niin suuressa ristiriidassa laulajan työnkuvan kanssa, että julkisuudessa esillä ollut laulaja voi joutua suorastaan esittämään *oopperalaulajan glamoröösiä roolia* myös vapaa-ajallaan, tavatessaan yleisön edustajia omana itsenään työnsä ulkopuolella. Ainakin itse koen tällaiset odotukset hyvin ikävinä ja rajoittavina: onneksi sentään pahimmanlaatuinen kohu- ja iltapäivälehdistö ei osoita juuri minkäänlaista kiinnostusta oopperalaulajia tai muita klassisen musiikin ammattilaisia kohtaan, ja laulaja saa yleensä (kenties joitakin harvoja maailmantähtiä lukuun ottamatta) pitää yksityiselämänsä omanaan, ellei itse varta vasten tyrkyttyä lehtien sivuille.

Opinnäytteeseen sopiva yhteenveto

Tässä työssä on nyt yli sadan konekirjoitusliuskan verran etsitty vastausta kysymykseen *missä mielessä tai millä tavoin tunteiden tunteminen on laulajan työtä, miten laulaja tekee tunnetyötä ja miten tunnetyö vaikuttaa laulajaan?* Millaisia vastauksia siis lopulta löydettiin?

Oopperat kertovat usein dramaattisista, jännittävistä tapahtumista ja asioista, ja tarinan käännteissä oopperan hahmot tuntevat äärimmäisiä tunteita: vihaa, rakkautta, kauhua, voitonriemua ja vallanhimoa. Oopperalaulaja ei kuitenkaan ole esittämänsä hahmo, eikä hän näytellessään koe niitä tapahtumia, joista ooppera kertoo – hän esittää hahmoaan, ei elä tämän elämää. Siksi oopperalaulaja ei myöskään tunne hahmon tunteita siten, kuin hahmo ne oopperan kuvaamassa tilanteessa itse tuntisi. Eikä oopperalaulaja edes voisi esiintyessään tuntea hahmon tunteita: kuten luvussa **Ääni ja tunteet** kuvattiin, tunnekokemus vaikuttaa ääneen, ja useimmat voimakkaat tunnekokemukset suorastaan estävät laulajaa ylläpitämästä klassisen laulun tekniikkaa. Jos siis sopraano laulaa hyvällä tekniikalla, on lähes varmaa, ettei hän juuri sillä hetkellä tunne niitä tunteita, joita esimerkiksi Sieglinde tai Lady Macbeth tuntisi.

Silti oopperalaulajan työhön kuuluu tunteiden ilmaisu, eikä tämä ole kokonaan vaaratonta: luvussa **Tunteiden ammattilaiset** luotiin lyhyt katsaus tunnetyön tutkimukseen, mukaan lukien tunnetartuntana tunnettuun ilmiöön. Tunnetartunnassa toisten kasvoilla ja eleissä nähdyt tunteet tarttuvat havainnoijaan: koska tunteen tunnistaminen toisissa ja tunteen kokeminen itse muistuttavat neurofysiologialtaan toisiaan, ihmiseläin tuntee – yleensä lievempinä, mutta silti – ne tunteet jotka näkee muiden kasvoilla. Samalla mekanismilla johonkin tunteeseen liittyvien eleiden ja ilmeiden esittäminen johtaa tunteen kokemiseen. Näin oopperalaulaja esittäessään hahmonsa tunteita altistuu tunnetartunnan kautta myös hahmonsa tunnekokemukselle.

Koska tunteen fysiologinen ilmenemä on kuitenkin usein ristiriidassa laulutekniikan kanssa, laulajan on kontrolloitava tunnekokemustaan. Luvussa **Ääni ja tunteet** kuvattiin myös tunnekontrollin mekanismeja: laulaja pyrkii käsittelemään hahmonsa tunteet roolianalyysin ja harjoitusten aikana niin, että esityksessä hän ei enää ylläty niistä. Laulaja on jo ehtinyt käsitellä hahmonsa tunteet, eikä joudu enää esityksessä miettimään, miten itse suhtautuisi niihin. Toisin sanoen, esityksessä laulaja *näyttelee*. Hän on oopperalavalla roolissa, mutta pohjimmiltaan omana itsenään, tekemässä työtään ja nauttimassa siitä: oopperan tekeminen on riemukas mutta haastava kokemus, ja oopperan illuusion onnistuminen vaatii sitä, että laulaja esityksessä keskittyy oopperalavan

todellisuuteen, ei oopperan ja sen hahmojen muodostamaan illuusioon.

Sen sijaan tehdessään roolianalyysiä ja harjoitellessaan rooliaan oopperalaulaja mitä suurimmassa määrin tekee tunnetyötä. Luvuissa **Myötäeläminen ja hahmon toiseus** sekä **Samaistumisesta** tutkittiin tämän tunnetyön mekanismeja: keskeinen kysymys näissä luvuissa oli se, missä määrin laulaja kokee roolihahmon olevan laulajasta erillinen toinen, johon voi samaistua. Roolihahmo tietenkin on fiktiota, häntä ei ole olemassa muuten kuin laulajan näyttelämänä ja laulajan mielikuvituksen sisällä, joten on kyseenalaista voiko hahmo olla *toinen* – ja jos hahmo ei ole *toinen*, empatia (sellaisena kuin psykoanalyysi sen ymmärtää) ei soveltuisikaan kuvaamaan laulajan suhtautumista hahmoonsa. Toisaalta samaistuminen taiteen vastaanoton tai taidekokemuksen mekanismina on sekin ongelmallinen laulajan ja hahmon suhteen selittäjänä: samaistumisen tutkimuksen lähtökohdat eivät näytä suoraan sopivan oopperalaulajan kokemukseen roolityöstään, vaikka näiden tutkimusten tuloksia ilmeisesti voikin soveltaa roolityön tekemiseen. Näistä lähtökohdista luvuissa **Myötäeläminen ja hahmon toiseus** sekä **Samaistumisesta** hahmoteltiin roolityön prosessia nimenomaan tunnetyön näkökulmasta: roolityötä tehdessään laulaja ensin esimerkiksi samaistumisen, empatian tai stanislavskilaisen psykotekniikan keinoin kokee tai sisällistyyttää hahmonsa tunteet, ja kehittää niille tätä kautta näyteltävän ilmentymän eleissä ja ilmeissä. Tämän jälkeen laulaja käsittelee nämä tunteet ja ottaa ne hallintaansa esimerkiksi etäännyttämällä ne itsestään tai yksinkertaisesti tottumalla niihin, jolloin tunnekokemus ei enää esityksessä ole niin voimakas että se estäisi laulamisen.

Näin oopperalaulajan tunnetyö vaihtelee hänen työprosessinsa mukaan: hän tavoittelee eri asioita ja käyttää eri keinoja roolianalyysissä, harjoitusvaiheessa ja esityksissä. Tässä oopperalaulajan tunnetyö eroaa muista tunnetyön ammanteista, joissa tunnetyön tavoitteet ja menetelmät säilyvät suhteellisen muuttumattomina läpi työtehtävien, jopa läpi työuran. Toinen merkittävä ero oopperalaulajan ja esimerkiksi sairaanhoitajan ammattien välillä on ilmaistavien tunteiden sisältö: poiketen muista tunnetyön ammanteista oopperalaulaja ilmaisee osana työtään myös kielteisiä ja tuhoavia tunteita. Kolmas merkittävä ero oopperalaulajan ja muiden tunnetyön ammattien välillä on se, että oopperalaulajan näyttelämät tunteet eivät kuulu hänen ammattieetokseensa: siinä missä me oletamme sairaanhoitajan todella olevan empaattisen toiveikas ja hymyilevän ystävällinen, oopperalaulajan ei odoteta *todella* olevan vallanhimoinen kuin Lady Macbeth tai ristiriitaisen rakkauden repimä kuin *Naamiohuvien* Amelia. Hänen odotetaan näyttelävän näitä tunteita, ja kykenevän suurieleiseen ja teatraaliseen tunteiden ilmaisuun, ja häneltä kenties odotetaan myös lavan ulkopuolella tietynlaista

oopperalaulajamaista käytöstä (kuten luku **Taiteilijaelämästä ja taiteilijana elämisestä** kuvaa), mutta roolityö on silti hänelle vain työsuoritus, ei hänen ammatillinen minäkuvansa.

Näistä tunnetyön ammattien välisistä eroista huolimatta oopperalaulaja silti tekee tunnetyötä: hän ilmaisee tunteita osana ammattiaan. Tällä tunneilmaisulla on vaikutuksensa paitsi oopperalaulajan ääneen ja laulutekniikkaan, myös laulajaan itseensä: tunnetartunnan kautta hän altistuu hahmonsa tunteille ja kokee ne itse, roolityön alkuvaiheissa enemmän kuin sen lopussa. *Tunnedissonanssi* tarkoittaa epäsuhtaa tai epäyhteensopivuutta oman persoonan tai tunnetilan ja työn vaatiman tunneilmaisun välillä – siis sitä, että kaupan myyjä joutuu hymyilemään asiakkailleen ystävällisesti, vaikka olisi itse surullinen tai vihainen. Kuten luvussa **Tunteiden ammatillaiset** kerrottiin, tunnetyön tutkimus yhdistää tunedissonanssin työperäiseen stressiin ja työuupumukseen, eikä oopperalaulajakaan ole tälle stressille immuuni.

Tätä stressin kokemusta muokkaa vielä se, miten oopperalaulajan kollegat ja työyhteisö toimivat (kuten luvussa **Ryhmätyöstä, työryhmistä ja taiteilijapersoonista** kuvataan): esittäessään hahmonsa tunteita oopperalaulaja altistuu myös vastaanäyttelijän ja tämän hahmon tunneilmaisulle – ja mahdollisesti sille ristiriidalle, joka on esimerkiksi Hagenin, pahan primus motorin, ja tätä esittävän ystävällisen ja joviaalisen bassolaulajan tunneilmaisujen välillä. Myös muut oopperalavan todellisuuden toimijat – esimerkiksi ohjaaja, kapellimestari ja orkesteri – vaikuttavat siihen mitä oopperalaulaja tuntee ja kokee harjoituksissa ja esityksissä. Ja lopulta: oopperalaulajaan vaikuttaa yleisö ja yleisön tunneilmaisuus. Kun seisoo lavalla kädet sympaattisen Duncanin veressä, aistii paitsi yleisön reaktion sopraanon roolityöhön, (parhaimmillaan) myös yleisön reaktion hahmojen verityöhön. Toisin sanoen yleisön välitön ja sanaton palaute siitä, mitä oopperalaulaja tekee, pitää laulajan mielessä suhteuttaa paitsi laulajan onnistumiseen roolissaan myös hahmon tekemisiin oopperan illuusion sisällä.

Lisäksi oopperalaulajaa kuormittavat hänen työnsä julkisuus ja epävarmuus, kuten luvussa **Taiteilijaelämästä ja taiteilijana elämisestä** kuvataan: esiintyvänä taiteilijana oopperalaulaja työskentelee paitsi pätkätyöläisenä, jonka elanto riippuu oopperatalojen ja orkesterien armosta, myös yleisön ja eri medioiden kiinnostuksen kohteena, joka saa palautetta suorituksestaan paitsi keskustellessaan kahden kesken esimiehensä kanssa, myös lukemalla arvion tekemisistään aamun sanomalehdestä yhtä aikaa muutaman sadan tuhannen muun lukijan kanssa. Ja tämä on vieläpä se parempi vaihtoehto: sellaisen taiteilijan, jonka tekemisistä yleisö ja kriitikot eivät edes kiinnostu, tilanne on vielä synkempi.

Jos tämän työn tulokset siis haluaa kiteyttää muutamaan virkkeeseen, mitä pitäisi sanoa? Ehkä ensimmäisenä se, että oopperalaulajan ammatti on mitä suurimmissa määrin tunnetyötä, ja hänen työhyvinvointinsa kannalta on edullista tunnistaa ne mekanismit, joilla näytelty tunne vaikuttaa laulajan omiin tunteisiin ja laulajaan itseensä. Toisekseen, oopperalaulajan on välttämätöntä ymmärtää miten (fysiologinen) tunnekokemus vaikuttaa lauluääneen: oopperalaulaja ei yksinkertaisesti voi vain heittäytyä hahmonsa tunteisiin, vaan hänen tulee löytää itselleen sopivat tavat käsitellä hahmonsa tunteet valmiiksi ennen kuin nousee lavalle yleisön eteen esittämään niitä. Ja kolmanneksi, oopperalaulajan on hyvä pohtia niitä mekanismeja, joilla hänen työyhteisönsä ja yleisönsä vaikuttavat hänen laulamiseensa ja näyttelemiseensä. Valitettavasti laulajan koulutus tai hänen työnantajiltaan saamansa tuki eivät aina riittävästi valmista laulajaa tämän kuorman kantamiseen tai helpota sen kohtaamista: jokainen laulaja kohtaa tämän kuorman omien sosiaalisten turvaverkkojensa – perheensä, ystäviensä, kollegoidensa – tukemana, ja oman järkensä, todellisuudentajunsa sekä omien henkisten voimavarojensa varassa.

Parhaassa tapauksessa tutkielmani kylvää siemenen tämän aihepiirin jatkotutkimukselle; itse olen tätä viimeistellessäni pyöritellyt ajatusta näiden eri tieteenaloilta kokoamieni tiedonmurusten työstämistä vielä käytännönläheisempään muotoon, kenties suorastaan ooppera-alan henkisen työhyvinvoinnin opaskirjaksi.

Epäsovinnainen epilogi

Jälkikäteen tarkasteltuna tämä työ näyttää muodostuneen eräänlaiseksi materialistisen demystifikaation evankeliumiksi, jossa taide on työtä ja tunne eläimellinen reaktio; jossa taiteilija ei heittäydy elämää suuremman kokemuksen vietäväksi, Pegasos ei kannan muusia Parnassokselta, valkyriat eivät saata lavalle sortuneita taiteilijoita Elysiönin kentille³⁵, ja jossa – aivan erityisesti – laulaja hengittää itse, omalla palleallaan ja keuhkoillaan sen sijaan, että tuntisi miten maailmanhenki virtaa hänen lävitseen.

Tämä on tietenkin totta.

Kuitenkin, kun *tutkija* Jenni Lätilä matkustaa ylös eläimellisten ja äärimmäisten tunteiden Kongojokea kohdatakseen *oopperalaulaja* Jenni Lätilän, toivon, että lukijat eivät ajaudu pitämään *kertoja* Jenni Lätilää reduktionistisena tai pessimistisena materialistina. Päinvastoin: pelkät tavanomaiset yliluonnolliset selitykset eivät mitenkään riittäisi tekemään oopperan laulamisesta tai sen kuuntelemisesta niin katarttista, hämmentävää ja elämää suurempaa kokemusta kuin se on. Ooppera – ja taide ylipäänsä – *on maagista nimenomaan siksi, että se on luonnollista*, ja sellaisena käsittämättömän monimutkaista ja ihmeellistä. Ehkä minun sallitaan isä Teilhard de Chardinin (1961) tavoin ajatella luonnollisen olevan yliluonnollisen (ainoa) ilmenemä niin, että näiden kahden erottaminen toisistaan on mahdotonta ja reduktionistista paitsi silloin, kun väitetään luonnollisen olevan asia *an sich*, myös silloin, kun väitetään yliluonnollisen toimivan luonnollisen ulkopuolella tai siitä piittaamatta.

Tästä syystä aiempien lukujen sisältämää psykologiaan, fysiologiaan ja neurologiaan tukeutuvaa oopperalaulajan tunnetyön erittelyä ei tule lukea materialistisena manifestina. Sen sijaan, tämän kenties voi halutessaan ymmärtää manifestina toisaalta oopperalaulajan työn halpahintaista romantisointia vastaan ja toisaalta laiskasta epäanalyttisyydestä ja epäälyllisyydestä kumpuavia laulamista koskevia taikauskoja vastaan, mutta materialismi (tai teilhardilaisesta ajattelusta ammentava kristillisyyttä) ei missään tapauksessa sulje pois mahdollisuutta ylevään, jaloon ja ihmeelliseen – valitettavasti kaikki

³⁵ Siltä varalta että asiasta syntyisi epäselvyyttä mainittakoon, että oopperalaulajan muusia ei ole yhdeksää vaan kolme, Aotide (”laulu”), Melete (”harjoitus”) ja Mneme (”muisti”), kuten Pausanias (1918) kertoo; myyttien virheellinen sekoittaminen keskenään on tässä tahallista, ja vaikka muu antiikin mytologia olisikin pelkkää legenda, Marsyksen tarina (Hyginus 2012) on varsin hyvä kuvaus musiikkikilpailuiden tuomaroinnista sekä kilpailussa palkintosijoille sijoittuneen – vaan ei voittaneen – osasta.

perustunteita korkeampi ja kauniimpi rajautui kirjoitusprosessin aikana tämän työn ulkopuolelle.

Uskon aiemmissa luvuissa kuvanneeni omaa roolityön prosessiani parhaani mukaan rehellisesti, uskollisesti ja objektiivisesti, ja selittäneeni tutkimuskirjallisuuteen nojaten varsin hyvin mitä omassa mielessäni tapahtuu oopperan ja sen harjoitusten aikana. En kuitenkaan ole varsinaisesti pettynyt, jos joku tämän työn luettuaan on laulajan tunteista täysin eri mieltä: tunteet ovat hyvin henkilökohtainen asia, ja koska lähtökohtani tässä työssä on ollut introspektiivinen, en tietenkään voi väittää tulosteni olevan varmasti yleistettävissä kaikkiin laulajiin. Itselleni tästä on joka tapauksessa ollut valtavasti hyötyä: olen kirjoitusprosessin myötä oppinut paremmin havainnoimaan ja työhöni kuuluvia tilanteita sekä tunnistamaan ja käsittelemään niiden herättämiä tunteita, mikä osaltaan vähentänee tunnetyöstä aiheutuva kuormitusta tulevissa työtehtävissäni – ei mikään vähäinen hyöty siis.

Jos tämä työ kuitenkin osoittautuu jonkun toisenkin laulajan mielestä kiinnostavaksi tai hyödylliseksi, sitä parempi, mutta jo sinällään, pelkkänä kirjoittamisen prosessina tämä työ on ollut hauska ja kiinnostava. Niinpä kiitän niitä lukijoitani, jotka ovat jaksaneet näihin viimeisiin sanoihin asti, ja toivon, että lukukokemus on ollut teille edes puoliksi niin viihdyttävä kuin kirjoittamisen kokemus on ollut minulle.

Töölössä, 22.5.2016

Teidän,

Jenni Lättilä, sopraano

Lähteet

- Baudelaire, Charles 1962. *Curiosités esthétiques, L'Art romantique, et autres Oeuvres critiques*. Pariisi: Garnier.
- Björling, Jussi 1950. E lucevan le stelle Giacomo Puccinin oopperasta *Tosca*.
Grevilius, N. johtaa Ruotsin radion sinfoniaorkesteria, CD, EMI Classics #75900.
- Blair, Rhonda 2009. Cognitive Neuroscience and Acting: Imagination, Conceptual Blending and Empathy. *The Drama Review* 53 (4): 92–103.
- Bowlby, John 1969. *Attachment and loss*, Vol. 1: Attachment. New York: Basic Books.
- Bowlby, John 1973. *Attachment and loss*, Vol. 2: Separation. New York: Basic Books.
- Bowlby, John 1980. *Attachment and loss*, Vol. 3: Loss, sadness and depression. New York: Basic Books.
- Brotheridge, Celeste M ja Grandey, Alicia A 2002. Emotional labor and burnout: Comparing two perspectives of 'people work'. *Journal of Vocational Behavior* 60: 7–39.
- Cannon, Walter B. 1929. *Bodily changes in pain, hunger, fear, and rage*. New York: Appleton-Century-Crofts; sähköinen kopio The Venus Project, <http://www.thevenusproject.com/downloads/ebooks/>.
- de Chardin, Teilhard 1961. *The Phenomenon of Man*. New York: Harper & Row.
- Clément, Catherine 1988. *Opera, or the undoing of women*. Lontoo: I. B. Taurish Publishers.
- Cohen, Jonathan 2003. Parasocial Breakups: Measuring Individual Differences in Responses to the Dissolution of Parasocial Relationships. *Mass Communication and Society* 6(2): 191–202.
- Coirault, Catherine; Chemla, Denis ja Lecarpentier, Yves 1999. Relaxation of the diaphragm muscle. *Journal of Applied Physiology* 87(4): 1243–1252.
- Coleridge Samuel T. 1817. *Biographia Literaria*. digitaalinen teksti Project Gutenberg 2004.
- Darwin, Charles 1872. *The expression of the emotions in man and animals*. London, John Murray. Elektroninen kopio <http://darwin-online.org.uk/>.

- Davis, Michael 1992. The role of the amygdala in fear and anxiety. *Annual reviews of Neuroscience*, 15: 353–375.
- Decety, Jean. (toim.) and Ickes, William (toim.) 2009. *The Social Neuroscience of Empathy*. Cambridge: MIT Press.
- Diderot, Denis ja Irving, Henry (toim.) 2007. *The Paradox of Acting*. Whitefish: Kessinger Publishing.
- Diderot, Denis 1987. *Näyttelijän paradoksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Nro 7.
- Druschel, B.A. ja Sherman, M.F. 1999. Disgust sensitivity as a function of the Big Five and gender. *Personality and Individual Differences* 26 (4): 739–748.
- Ekman, Paul 1999. Basic Emotions. Teoksessa Dalglish, T. (toim.) ja Power, M. (toim.): *Handbook of Cognition and Emotion*. Sussex: John Wiley & Sons.
- Ellis, John 1982. *Visible fictions: Cinema, Television, Video*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul Limited.
- Erjanti, Helena 1999. *From Emotional Turmoil to Tranquility. Grief as a Process of Giving in. A Study on Spousal Bereavement*. Acta Universitatis Tamperensis 715. Vammala: Vammalan kirjapaino.
- Fairbairn, William R. D. 1990. *Psychoanalytical studies of personality*, 8. Painos. Lontoo: Routledge & Kegan Paul Limited.
- Feldman, Martha 1995. Magic Mirrors and the Serial Stage: Thoughts toward a Ritual View. *Journal of the American Musicological Society* 48 (3): 423–484.
- Filipelli, M., Pellegrino, R., Iandelli, I., Misuri, G., Rodarte, R., Duranti, R., Brusasco, V. ja Scano, G. 2000. Respiratory dynamics during laughter. *Journal of Applied Physiology* 90 (4): 1441–1446.
- Freud, Sigmund 1993. *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.
- Freud, Sigmund 1964. *Johdatus psykoanalyysiin*. Suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Friedheim, Philip 1966. Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions. *Journal of the American Musicological Society* 16 (1): 59–72.
- Funkenstein, Daniel H. 1955. The physiology of fear and anger. *Scientific American*, vol 192(5): 74–80.

- Gleitman, Henry 1990. Some reflections on drama and the dramatic experience. Teoksessa Rock, I. (toim.) *The legacy of Solomon Asch: Essays in cognition and social psychology*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- Gleitman, Henry, Fridlund, Alan ja Reisberg, Daniel 2004. *Psychology*. New York: W.W. Norton & Company.
- Globisch, Jutta; Hamm, Alfons; Esteves, Francisco and Öhman, Arne 1999. Fear appears fast: Temporal course of startle reflex potentiation in animal fearful subjects. *Psychophysiology*, 36: 66–75.
- Goldstein, Thalia; Wu, Katherine ja Winner, Ellen 2009–2010. Actors Are Skilled In Theory of Mind But Not Empathy. *Imagination, Cognition and Personality* 29 (2): 115–133.
- Grandey, Alicia A. 2003. When "The Show Must Go On": Surface acting and deep acting as determinants of emotional exhaustion and peer-rated service delivery. *Academy of Management Journal* 46 (1): 86–96.
- Grandey, Alicia A., Dickter, David N. ja Hock-Peng Sin 2004. The customer is not always right: Customer verbal aggression toward service employees. *Journal of Organizational Behavior* 25 (3): 1–22.
- Grandey, Alicia A., Fisk, Glenda M. ja Steiner, Dirk D. 2005. Must "service with a smile" be stressful? The moderate role of personal control for American and French employees. *Journal of Applied Psychology* 90 (5): 893–904.
- van Haeringen, Nico J. 2001. The (Neuro)Anatomy of the Lacrimal System and the Biological Aspects of Crying. Teoksessa Vingerhoets, Ad (toim.) ja Cornelius, Randolph. (toim.): *Adult Crying, a Biophysiological Approach*. Philadelphia: Taylor & Francis.
- Hatfield, Elaine Cacioppo, John T. ja Rapson, Richard L. 1994. *Emotional contagion, Studies in Emotion and Social Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hazan, Cindy ja Shaver, Phillip R. 1990. Love and work: An attachment theoretical perspective. *Journal of Personality and Social Psychology*, 59 (2): 270–280.
- Hazan, Cindy ja Shaver, Phillip R. 1994. Attachment as an organizational framework for research on close relationships. *Psychological Inquiry* 5 (1): 1–22.
- Hill, John W. 2009. Stanislavski and Cognitive Science, a letter to Rhonda Blair. *The Drama Review* 54 (3): 9–11.

- Hochschild, Arlie R. 1983. *The managed heart: Commercialization of human feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Hyginus, Gaius Julius ja Grant, Mary (käänt.) 2011. *Fabulae*. Elektroninen teksti Theoi Project <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html>.
- Jansz, Jeroen 2002. Jansz, J.: Emotional Dissonance. *Theory & Psychology* 12 (1): 79–95.
- Jauss, Hans. R. 1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: Fink.
- Johnstone, Tom ja Scherer, Klaus R. 1999. The effects of emotions on voice quality. *Proceedings of the XIVth International Congress of Phonetic Sciences: 2029–2032*.
- Justlin, Patrik (toim.) ja Sloboda, John A. (toim.) 2001. *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Karama, S., Lecours, A., Leroux, J-P., Bourgoin, P., Beaudoin, G., Joubert, S. ja Beaugregard, M. 2002. Areas of brain activation in males and females during viewing of erotic film excerpts. *Human Brain Mapping* 16(1): 1–13.
- Komisaruk, Barry ja Whipple, Beverly 1998. Love as sensory stimulation: physiological consequences of its deprivation and expression. *Psychoneuroendocrinology* 23(8): 927–944.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2010. Konstuniversitetets egna disciplin. Synvinklar till konstnärlig forskning och institutionstillhörighet. *Musiikki* 1/2010: 3–36.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. Acta Musicologica Fennica 33. Helsinki: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.
- Koskinen, Anu 2013. *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Acta Scenica 34. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Krolak-Salmon, P., Hénaff M-A., Isnard, J., Tallon-Baudry, C., Guénot, M., Vighetto, A., Bertrand, O. ja Mauguière, F. 2003. An attention modulated response to disgust in human ventral anterior insula. *Annals of Neurology* 53(4): 446–453.
- Kurkela, Kari 2008. Oivaltavan kohtaamisen tila – näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen. *Musiikki* 3–4/2008: 40–63.

- Kübler-Ross, Elisabeth ja Kessler, David 2005. *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss*. New York: Simon & Schuster Ltd.
- Lacan, Jacques ja Sheridan, Alan (käänt.) 1977. *Écrits: A Selection*. Lontoo: Tavistock Publications.
- Lapsley, Robert ja Westlake, Michael 1988. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- LeDoux, Joseph 2003. The Emotional Brain, Fear, and the Amygdala. *Cellular and Molecular Biology* 23(4–5): 727–738.
- Levinson, Jerrold 1997. Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain. Teoksessa Hjort, M. (toim.) ja Laver, S. (toim.): *Emotion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press.
- Lorenz, Konrad 2002. *King Solomon's Ring*, 2. Ed. Lontoo: Routledge.
- Lättilä, Jenni 2011. Enkeleitä ja ihmisiä. II tohtorikonsertin käsiohjelmaessee. *Wagneriaani* 2/2011: 16–21.
- Lättilä, Jenni 2015. *Erwartung – Psykodraama à la Wiener Schule*. IV tohtorikonsertin käsiohjelmaessee. Liitteenä tässä teoksessa.
- Martin, Susan E. 1999. Police Force or Police Service? Gender and Emotional Labor. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 561 (1): 111–126.
- Miller, Richard 1986. *Structure of Singing: System and Art of Vocal Technique*. New York: Schirmer.
- Mulvey, Laura 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa Warhol, Robyn (toim.) ja Herndl, Diane (toim.): *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Murry, Thomas ja Rosen, Clark. A. 2000. Phonotrauma associated with crying. *Journal of Voice* 14(4): 575–580.
- Mäkelä-Eskola, Raija 2001. *PANG – siinä se on! Teatterikatsojan tunneresonanssi*. Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos.
- Newlin, Nancy J. ja Wellisch, David K. 1978. The oncology nurse: life on an emotional roller coaster. *Cancer Nursing* 1 (6): 447–450.

- Newton, James 1987. *Uncommon Friends: Life with Thomas Edison, Henry Ford, Harvey Firestone, Alexis Carrel, and Charles Lindbergh*. New York: Mariner Books.
- Nietzsche, Friedrich 1872. *Birth of Tragedy*. Elektroninen teksti <https://archive.org/details/BirthOfTragedy>.
- Novitz, David 1980. Fiction, Imagination and Emotion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 (3): 279–288.
- Oksanen-Lyytikäinen, Johanna 2015. *Puku taiteena ja työvälineenä – Näyttämöpuvun merkitys kolmessa oopperaproduktiossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Käyttäytymistieteellinen tiedekunta.
- Pausanias 1918. *Pausanias' Description of Greece with an English Translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A., in 4 Volumes*. Cambridge: Harvard University Press. Elektroninen kopio Project Perseus, Tufts University 2012.
- Pearce, J.M.S. 2004: Some Neurological Aspects of Laughter. *European Neurology* 52(3): 169–171.
- Phillips, M., Young, A., Senior, C., Brammer, M., Andrew, C., Calder, A., Bullmore, E., Perrett, D., Rowland, D., Williams, S., Gray, J. ja David, A. 1997 A specific neural substrate for perceiving facial expressions of disgust. *Nature* 389: 495–498.
- Phillips-Matz, Mary Jane 2002. *Puccini: a biography*. Boston: Northeastern University Press.
- Pröbsting, Elizabeth ja Till, Wolfgang 1985. Suicidality and unemployment. *The Journal of Crisis Intervention and Suicide Prevention* 6 (1): 19–35.
- Rogers, Carl 1959. A theory of therapy, personality and interpersonal relationships, as developed in the client-centered framework. Teoksessa Koch, Sigmund (toim.). *Psychology: A study of science*. Vol. 3. New York: McGraw Hill.
- Roos, Martina 2009: Kokonaisilmaisun kurssi v. 2009. Sibelius-Akatemia.
- Ruskin, John 1902. *The Works of John Ruskin* ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn (39 vols.). Lontoo: George Allen.
- Schachter, Stanley ja Singer, Jerome (1962). Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional State. *Psychological Review*. 69: 379–399.
- Schafer, Roy 1968: *Aspects of Internalization*. New York: International Universities Press.

- Scherer, Klaus 1995. Expression of emotion in voice and music. *Journal of Voice* 9 (3): 235–248.
- Schwartz, Gary, Weinberg, Daniel ja Singer, Jefferson 1981. Cardiovascular Differentiation of Happiness, Sadness, Anger and Fear Following Imagery and Exercise. *Psychosomatic Medicine* 43(4): 343–364.
- Schönberg, Arnold 1984: *Style and Idea*. Los Angeles: University of California Press.
- Scott, P. Anne 2001. Emotion, moral perception, and nursing practice, *Nursing Philosophy* 1 (2): 123–133.
- Shakespeare, William 1606. Macbeth. Teoksessa Craig, W.J. (toim.) 1894. *The complete works of Shakespeare*. Lontoo: Oxford University Press.
- Smith, Pam 2008. Compassion and Smiles: What's the Evidence? *Journal of Research in Nursing* 13 (5): 367–370.
- Stacey, Jackie 1994. *Star gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Lontoo: Routledge.
- Stanislavski, Konstantin 2011. *Näyttelijän työ*. Suomentanut Kristiina Repo. Helsinki: Otava.
- Stanislavski, Konstantin ja Rumjantsev, Pavel 1975. *Stanislavski on Opera*. Lontoo: Routledge.
- Stein, Erwin (ed.) 1987: *Arnold Schönberg. Letters*. Berkeley: University of California Press.
- Steinberg, Ronnie ja Figart, Deborah 1999. Emotional labor since the Managed Heart, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 561 (1): 8–26.
- Sternberg, Robert J. 1997. *Thinking Styles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strack, Fritz; Martin, Leonard ja Stepper, Sabine 1988. Inhibiting and facilitating conditions of the human smile: A nonobtrusive test of the facial feedback hypothesis, *Journal of Personality and Social Psychology* 54 (5): 768–777.
- Tolstoi, Leo 2013. *Leo Tolstoy's Live Corpse*. Lontoo: Stagedoor Publishing.
- Tyber, Joshua; Lieberman, Debra ja Griskevicius, Vladas 2009. Microbes, Mating and Morality: individual differences in three functional domains of disgust. *Journal of Personality and Social Psychology* 97 (1): 103–122.

- Wagner, Richard 1909: Opera and drama teoksessa Ellis, William Ashton (kääntänyt ja toimittanut) *Richard Wagner's prose works, vol. 2: Opera and drama*. Lontoo: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd.
- Wanzer, Melissa, Booth-Butterfield, Melanie ja Booth-Butterfield, Steve 2005. "If We Didn't Use Humor, We'd Cry": Humorous Coping Communication in Health Care Settings. *Journal of Health Communication* 10 (2): 105–122.
- White, Gregory; Fishbein, Stanley ja Rutsein, Jeffrey (1981). Passionate love and the misattribution of arousal. *Journal of Personality and Social Psychology* 41: 56–62.
- Wilde, Oscar 1997. The Burden of Ithys. teoksessa *Complete Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Zapf, Dieter 2003. Emotion work and psychological well-being: A review of the literature and some conceptual considerations. *Human Resource Management Review* 12 (2): 237–268.
- Zuckerman, Marvin 1971. Physiological measures of sexual arousal in the human. *Psychological Bulletin* 75(5): 297–329.

Liite 1: Kirjoitusprosessin aikana tehdyt oopperaproduktiot

Giuseppe Verdi (libretto: Francesco Maria Piave ja Andrea Maffei, William Shakespearen näytelmän pohjalta) 1847: *Macbeth* / *Lady Macbeth*. Keski-Suomen alueooppera 2010–11. Ohjaaja Ville Saukkonen, kapellimestari Tibor Boganyi. Esitykset 31.12.2010 sekä 5.1., 7.1., 13.1., 15.1., 19.1., 21.1., 22.1., 27.1. ja 29.1.2011

Richard Wagner (libretto: Richard Wagner) 1870: *Valkyyria* / *Gerhilde*. Suomen Kansallisooppera 2011. Ohjaaja Götz Friedrich (1994–1999), uusintaohjaus Anna Kelo ja Kim Amberla, kapellimestari Leif Segerstam. II jatkotutkintokonsertti. Esitykset 13.8. ja 7.9.2011

Richard Wagner (libretto: Richard Wagner) 1876: *Jumalten tuho* / *Gutrune, Kolmas Norna*. Suomen Kansallisooppera 2011. Ohjaaja Götz Friedrich (1999), uusintaohjaus Anna Kelo ja Kim Amberla, kapellimestari Leif Segerstam. II jatkotutkintokonsertti. Esitykset 3.9. ja 11.9.2011

Giuseppe Verdi (libretto: Antonio Somma) 1859: *Un Ballo in Maschera* / *Amelia*. Keski-Suomen alueooppera 2012–13. Ohjaaja Jussi Tapola, kapellimestari Ralf Kircher. Esitykset 31.12.2012 sekä 17.1., 19.1., 1.2., 7.2., 8.2., 15.2. ja 16.2.2013

William Walton (libretto: Paul Dehn ja William Walton, suom. Juhani Koivisto ja Jukka Rissanen, Anton Tšehovin näytelmän pohjalta): *Karhu* (*The Bear*) / *Popova*. Suomen Kansallisooppera 2013. Ohjaaja Ville Saukkonen, kapellimestarit Dalia Stasevska (2013), John Storgårds ja Kurt Kopecky (2014). Esitykset 12.10., 17.10., 9.11., 13.11. ja 18.11.2013 sekä 28.8., 29.8., 30.8. ja 4.9. 2014

Arnold Schönberg (libretto: Marie Pappenheim): *Erwartung* / *Nainen*. Turun Filharmoninen Orkesteri 2015. Ohjaaja Ville Saukkonen, koreografia Sami Saikkonen, kapellimestari Leif Segerstam. IV jatkotutkintokonsertti. Esitys 16.1.2015

Liite 2: ”Keskiössä Wagner”

1. Jatkotutkintokonsertin käsiohjelma

Konsertti:

Jenni Lättilä, sopraano

Kiril Kozlovsky, piano

Sibelius-Akatemian konserttisali 25.5.2011 klo 19

Ohjelma:

Franz Liszt

Die Lorelei (S. 273, 1856)

Anfangs wollt ich... (S. 311, 1860)

Es muss ein wunderbares sein (S. 314, 1852)

In Liebeslust (S. 318, 1858)

Oh! quand je dors (S. 282/2, 1849)

Richard Wagner

Fünf Gedichte für eine Frauenstimme, WWV 91 (1857-58)

1. Der Engel

2. Stehe still!

3. Im Treibhaus

4. Schmerzen

5. Träume

Henri Duparc

La vague et la cloche (1871)

Elegie (1874)

L'invitation au voyage (1870)

Le manoir de Rosemonde (ca. 1879)

Extase (1874)

Richard Strauss

Vier Lieder, op. 27 (1893-94)

1. Ruhe, meine Seele!

2. Cäcilie

3. Heimliche Aufforderung

4. Morgen!

Keskiössä Wagner – instrumenttina nuori wagnersopraano

“Ei tuolla äänellä voi Schubertia laulaa”

Osallistuin taannoin erääseen keskieurooppalaiseen laulukilpailuun, jossa välierien kilpailuohjelmaan kuului yksi pakollinen Schubertin lied. En välttämättä olisi laulanut Schubertia, ellei se olisi ollut pakollinen osa ohjelmaa, koska tunnen toki liedin esittämisen tiukkaan juurtuneet perinnäistavat: vaikka Wagner-rooleihinkin sopiva nuori baritoni saa laulaa sellaisia kappaleita kuin Erlkönig (D 328), se ja monet muutkin Schubertin dramaattiset, isot mestariteokset on jollakin ääneen lausumattomalla sopimuksella tavallisesti varattu miesäänille. Schubertin lauluista naisille sallitut taas pitää laulaa sievästi ja somasti, ei niitä tällaisella äänellä voi laulaa! Nyttemmin olen laulumusiikin perinnäistapojen lisäksi oppinut sen, ettei kilpailuihin kannata edes lähteä, jos tuomaristo tai pakollinen repertuaari näyttää jo etukäteen siltä ettei varsinaisia menestymisen mahdollisuuksia tule olemaan.

Tämä Schubertin esittämistä koskeva kokeneen ja ainakin kotimaassaan nimekkäänkin laulajattaren mielipide – ja muut samansuuntaiset, eri yhteyksissä kuulemani kommentit – jäivät kuitenkin vaivaamaan: mistä syistä ja millä tavoilla lied on sukupuolittunut miesten ja naisten lauluihin, miksi on niin itsestään selvää että Schubertia ei voi laulaa tällä äänellä, ja minkälaisia kauhistavia seurauksia sillä olisi, jos kuitenkin laulaisin vaikkapa *Winterreisen*?

Vaikka näihin kysymyksiin olisikin kiehtovaa etsiä vastauksia, tässä konsertissa fokus on pragmaattisempi: jos kerran Schubertia ”ei voi” tällä äänellä laulaa, ehkäpä laulan sitten Wagneria! Olen siis tässä pyrkinyt rakentamaan Wagnerin ympärille lied-ohjelman, joka toimii luontevasti tällä omalla instrumentillani.

“Liian aikaisin liian raskasta ohjelmistoa!”

Laulajana ja laulun opiskelijana olen toisaalta saanut oman osani hyväntahtoisesta isällisestä ja äidillisestä varoittelusta: ei pidä laulaa liian aikaisin liian raskasta ohjelmistoa. Tämä on tietenkin erinomaisen oikea ja arvokas neuvo – mutta sen noudattamisessa on kuitenkin omat hankaluutensa: Sibelius-Akatemialla, kuten muissakin vastaavissa oppilaitoksissa, opiskelija joutuu suorittamaan laulun kurssitutkintoja, joiden tutkintovaatimuksissa edellytetään tiettyä määrää ooppera-aarioita – ja niiden pitää periaatteessa olla nimenomaan oman äänityypin aarioita, ei tällä äänellä oikein voinut edes B-kurssissa laulaa Mozartin Zerlinaakaan: vaikutelma olisi (Richard Milleriä vapaasti lainaten)

suunnilleen sama kuin jos osallistuisi dieselkäyttöisellä kuorma-autolla formula-ajoihin. Toisaalta (jugendlich-) dramaattisen sopraanon aarioista aika harva on mitenkään turvallisesti laulettavissa oppilasmaisella tekniikalla – ja nekin jotka eivät ole keskeneräiselle instrumentille liiallisia, ovat yleensä jollain muulla tavalla haasteellisia: ajatellaan vaikkapa Mozartin *Figaron häiden* Kreivittären upeaa aariaa Dove sono.

Nuori kehittyvä dramaattinen sopraanoääni on tässä välissä varsin tiukassa puristuksessa: yhtäältä painostaa yliopisto, jonka keskeisimpänä tavoitteena on tuottaa mahdollisimman kustannustehokkaasti ja nopeasti standardinmukaisia musiikin maistereita, toisaalta vastaan työntää laulunopettajien ystävällinen varoittelu liian raskaasta ohjelmistosta ja siitä, miten instrumentin kypsymiselle pitää antaa tarpeeksi aikaa – eihän tässä ole mitään kiirettä – ja kolmantena painetta lisää tutkintolautakunta, joka saattaa pahimmassa tapauksessa katsoa pitkin nenänvarrtta laulajaa, jonka kurssiohjelmisto ei vastaa omaa äänityyppiä, vaikka toisaalta tavallisesti lautakuntakin muistaa kyllä varoitella nuorta laulunopiskelijaa dramaattisen ohjelmiston riskeistä.

Vielä tässäkin vaiheessa – jatko-opiskelijana, ja Verdin *Lady Macbethina* ammatillisen debyyttini tehneenä laulajana – nimen Richard Wagner mainitseminen tohtorinopintojen yhtenä aiheena aiheuttaa aina silloin tällöin hetken kauhistuneen hiljaisuuden ja kirvoittaa sitten lausunnonantajalta varoituksen Wagnerin hirvittävästä turmiollisuudesta nuorille laulajille. Valitettavasti tämä varoittelu ei ole kantanut hedelmää:

“Hei, olen Jenni, ja olen wagneriaani”

Toinen väkevä vaikutin tämän konsertin taustalla on syvä ihastumiseni Richard Wagnerin taiteeseen – draaman, tekstin ja musiikin kolmiyhdyteen. Minulle Wagnerin oopperoissa on jotakin, joka erottaa ne kaikesta muusta musiikista, jotakin – kliseisyyttä pelkäämättä – elämää suurempaa. Wagneriaanina ja laulajana haluan tässä konsertissa tutkia lied-muotoa wagneriaanisen musiikin välineenä. Konsertin ytimen muodostaa Wagner itse: hänen *Wesendonck*-laulunsa kuullaan konsertissa kokonaisuutena. Tämän laulusarjan ympärille olen valinnut pienen joukon säveltäjiä ja lauluja, joita yhdistää wagneriaanisuus useammallakin eri tavalla: ensinnäkin näiden laulujen sävelkieli ja aihevalinnat muistuttavat hyvin monessa kohdassa Wagnerin teoksia. Toisekseen, näiden laulujen säveltäjät ovat (vähintään) tavanneet Wagnerin ja keskustelleet hänen kanssaan. Kolmanneksi, nämä säveltäjät itse mainitsevat kirjeissään, muistelmissaan tai muissa kirjoituksissaan Wagnerin musiikin yhtenä innoituksen lähteenä ja vaikuttimena.

Franz Liszt

Franz Lisztin (1811–1886) kohdalla puhe wagneriaanisuudesta on kenties yksinkertaistus tai virhetulkinta: Liszt oli Wagnerin ikätoveri, monikymmenvuotinen ystävä ja lopulta appi – sekä ainoa säveltäjäkollega, jolta Wagner on itse myöntänyt ottaneensa vaikutteita. Juuri Liszt oli se ystävä, jonka luokse Weimariin Wagner pakeni keväällä 1849 Dresdenin kansannousun kukistuttua. Liszt ja Wagner olivat kirjeenvaihdossa keskenään, vierailivat toistensa luona ja lopulta asettuivat asumaan Bayreuthiin liki naapuruksina, appena ja vävynä – joten lopulta sitä, vaikuttiko Liszt Wagneriin vai päinvastoin on mahdotonta sanoa; itse uskon että musiikilliset ideat ja vaikutteet liikkuivat molempiin suuntiin, kuin keskustelussa, ja että molemmat säveltäjät sekä lainasivat että antoivat lainaan ideoitaan ja nerouttaan. Esimerkiksi siitä, miten ideat ovat saattaneet lainautua näiden kahden kollegan välillä sopii tässäkin konsertissa kuultava laulu Die Lorelei.

Alunperin vuonna 1841 sävelletty ja vuosina 1856 ja 1859 useaan kertaan uudistettu Die Lorelei on ottanut lähtökohdakseen reinintytär-myytistä ammentavan Heinrich Heinen runon. Kiinnostavasti sävellystyö liittyy Wagnerin *Ring*-tetralogian säveltämistyön kanssa: Wagner aloitti Siegfried-aiheen työstämisen joskus 1840-luvun lopulla, tuotti ensimmäiset sävellysluonnokset ehkä 1851-1852 ja viimeisteli *Reininkullan* 1854. Vuoden 1853 toukokuun 24. päivänä Franz Liszt kirjoitti Louis Kohlerille: “Heinäkuun alussa nautin useista Valhalla-päivistä Wagnerin seurassa” ja 14.10.1856 hän kirjoitti Zürichistä Franz Brendelille: “hänen ‘Nibelungeninsa’ on aivan uusi ja loistokas maailma, jollaiseen olen usein kaivannut, ja joka tulee vielä innostamaan useimpia ajattelevia ihmisiä, vaikka keskinkertaisuudet tulevatkin olemaan tälle maailmalle kelpaamattomia”. Germaaninen mytologia oli siis sekä Wagnerin että Lisztin kiinnostuksen kohde – ja ilmeisesti nimenomaan Liszt työsti tätä aihepiiriä ensimmäisenä! Tässä konsertissa kuullaan vuoden 1856 versio tästä laulusta.

Liszt kuului Wagnerin varhaisiin tukijoihin ja ymmärtäjiin. Lisztin ympärille Weimariin 1850-luvulle tullessa muodostunut “tulevaisuuden muusikoiden” (Zukunftsmusiker) piiri oli yksi keskeisimmistä Wagnerin töiden ja ideoiden promoottoreista. Vaikka Liszt – tietenkin – toteutti ja edisti ennen muuta omaa taiteellista ideaansa ohjelmallisesta instrumentti- ja sinfoniamusiikista sen sijaan että olisi täysin mukautunut Wagnerin ideoihin musiikkidraamasta, on Lisztin tuki Wagnerille – suosittelukirjeet, Weimarin koulun järjestämät Wagnerin musiikin esitykset ja propagoiminen lehdissä – ollut olennaisen tärkeää Wagnerin myöhemmälle menestykselle: olisiko Baijerin Ludvig II, joka jo lapsena ihastui Wagnerin musiikkiin, koskaan edes kuullut Wagnerista ilman Weimarin koulun

toimia?

Wagner – tyypilliseen tapansa – palkitsi ystävänsä ja tukijansa loukkauksilla: Wagner lähetti joulukuussa 1858 Lisztille *Tristanin ja Isolden* ensimmäisen näytöksen varustettuna omistuskirjoituksella. Kun Liszt vastasi tähän eleeseen lupaamalla vastavuoroisesti Wagnerille *Dante-sinfonian* partituurin omistuskirjoituksella, Wagner pahastui (ilmeisesti Wagneria loukkasi se, että Liszt kehtasi tarjota omia sävellyksiään kuin tasa-arvoisena vastalahjana hänen mestariteoksilleen). Wagner kirjoitti Venetsiasta Lisztille uudenvuodenaattona 1858 ja ilmoitti, että Weimarin koulu saisi jättää hänet rauhaan idealistisine puheineen taiteesta, ja lähettää niiden sijasta rahaa, joka on ainoa asia jota hän weimarilaisilta enää odottaa ja kelpuuttaa.

Konsertissa kuullaan muiden Lisztin laulujen ohella Die Lorelein kanssa samana vuonna 1841 sävelletty ranskankielinen (mutta sävelkieleltään italialaistyylinen) Oh! quand je dors. Nämä molemmat on omistettu Lisztin elämänkumppanille ja hänen lastensa äidille, kreivitär Marie d’Agoult’lle.

Richard Wagner

Wesendonck-laulut ovat kiinnostaneet minua jo pitkään sekä esitettävänä musiikkina että akateemistemman mielenkiinnon kohteena; niiden syntyhistoria, Richard Wagnerin (1813–1883) ja Mathilde Wesendonckin suhde ja laulusarjan musiikillinen asema Wagnerin tuotannossa ovat olleet aiheina jo aiemmissa kirjoituksissani, joten yleisesityksen sijasta keskityn tässä yhteen Wesendonck-laulujen erikoisuuteen:

Kuten tunnettua, Richard Wagnerin taiteellinen ohjelmanjulistus tulevaisuuden taideteoksesta sisältää idean draamasta, jolle teksti ja musiikki ovat alisteisia. Useissa kirjoituksissaan Wagner palaa näkemykseensä laulutekstistä musiikin ilmentymänä tai jatkeena, ja musiikista välineenä jolla tekstin todellinen merkitys voidaan esittää silloin kun sanat sinänsä käyvät riittämättömiksi. Kirjeessään Louis Köhlerille 24. kesäkuuta 1853 Wagner kiteyttää ajatuksensa runoudesta: koska moderni (sic) runous on kehittynyt riippumatta musiikista, ja koska modernit melodiat ovat kehittyneet “absoluuttisen” musiikin suuntaan, ja menettäneet yhteytensä puheeseen, on hyödytöntä yrittää säveltää muita kuin omia tekstejään.

Wagner myös eli kuten opetti: varhaisten töidensä jälkeen hän kirjoitti – yhtä poikkeusta lukuun ottamatta – omien sävellystensä laulutekstit itse. Tuo ainoa poikkeus on *Wesendonck-laulut, Fünf Gedichte für eine Frauenstimme*.

Kysymys ei kuitenkaan ole siitä, että Wagner olisi arvostanut Mathilde Wesendonckia kirjoittajana: vuosia myöhemmin Mathilde Wesendonck lähetti

näytelmänsä “Fredrik Suuri” luettavaksi Wagnerille. Wagner delegoi näytelmän lukemisen ja Mathildelle vastaamisen silloiselle elämänkumppanilleen Cosima von Bülowille – mutta puuttui kuitenkin tyytymättömänä Cosiman luonnostelevaan myönteiseen, jopa kehuvaan, palautteeseen Mathildelle: “Millaista kieltä meille jää jäljelle korkeimpia asioita varten, jos me kohtelemme naurettavuuksia näin?”

Selvästikin Mathilde Wesendonck oli Wagnerille hyvin tärkeä henkilö vuonna 1857 – niin tärkeä että Wagner oli valmis luopumaan omista taiteenteon periaatteistaan Mathilden vuoksi. Kiinnostava pohdinnan aihe on kuitenkin se, miten – jos lainkaan – tämä periaatteista luopuminen näkyy sävellyksessä: ovatko *Wesendonck-laulut* siis tästä syystä jotenkin vähemmän wagneriaanisina kuin Wagnerin muu tuotanto?

Henri Duparc

Jos Lisztiä ei voi pitää varsinaisena wagneriaanina sanan kaikissa merkityksissä, Henri Duparc (1848–1933) sen sijaan oli kaikilla tavoin Wagnerin lumossa. Hän altistui Wagnerin musiikille olennaisesti ensimmäisen kerran vuonna 1869 nähtyään Münchenissä useita Wagnerin teoksia. Siellä hän tapasi Lisztin, joka esitteli hänet Wagnerille saman vuoden Bayreuthin festivaaleilla. Duparc vieraili festivaaleilla seuraavina vuosikymmeninä useita kertoja. Tässä konsertissa Duparc edustaa toisaalta saksalaisen kulttuurin ulkopuolista tulkintaa wagneriaanisesta liedistä – tai ranskalaisen säveltäjän kyseessä ollen chansonista – ja toisaalta säveltäjää, joka ei koskaan irtisanoutunut Wagner-vaikutteistaan ja wagneriaanisuudestaan; kenties, koska Duparc ei koskaan nähnyt Wagnerin persoonan pimeitä puolia tai Wagnerin perinnön synkimpiä hetkiä, jotka sekä Liszt että Strauss joutuivat kokemaan. Uskollinen Duparc pysyi wagneriaanina koko lyhyen uransa, vaikka hänen viimeisissä sävellyksissään Wagner-vaikutteet ovatkin väistymässä omintakeisemmän sävellystyylin tieltä.

Duparcin lauluista esitetään tässä konsertissa lähes kolmasosa: säveltäjä tuhosi hermoromahduksen saatuaan osan töistään – *Musical Times* viittasi jäljellejääneisiin sävellyksiin hänen nekrologissaan 1933 ”harvinaisen itsekritiikin hengestä selvinneinä” – jättäen jäljelle säveltämistään lauluista ainoastaan seitsemäntoista. Laulujen valinnassa ja kokonaisuutta suunnitellessani olen tällä kohtaa tietoisesti jättänyt huomiotta perinteisen jaon ”naisten ja miesten lauluihin”. Rauhallisten, *Träume*-sävytteisten *Élégien* ja *Extasen* vastapainona toimivat dramaattisemmat kappaleet *La vague et la cloche* ja *Le manoir de Rosemonde*, ja kokonaisuuden täydentää Duparcin vaimolleen omistama *L’invitation au voyage*.

Richard Strauss

Siinä missä Duparc pysyi wagneriaanina läpi koko uransa, Richard Straussin (1864–1949) suhde Wagnerin musiikkiin oli vaihtelevampi. Straussin isä – Münchenin hovioopperan käyrätorven äänenjohtaja – suhtautui hyvin epäluuloisesti Wagnerin musiikkiin. Vasta opiskelu Hans von Bülowin johdolla ja varsinkin Straussin kontaktit Alexander Ritteriin – säveltäjä ja kapellimestari, joka oli avioliiton kautta sukua Wagnerille – toivat Straussin wagneriaanisen perinteen vaikutuspiiriin. Strauss työskenteli Bayreuthissa ja ystävystyi Cosima Wagnerin kanssa: “Sträusschen” kuten Cosima häntä kutsui “on tukevasti ja turvallisesti kotiutunut meidän taiteeseemme, paremmin kuin kukaan toinen”.

Straussin ensimmäinen kypsä luova kausi tuottikin sellaisen mestariteokset kuin *Salome*: johtoaiheiltaan ja kromaattisuudeltaan täysin wagneriaaninen sävellys, joka aiheeltaan ja tematiikaltaan kuitenkin poikkeaa varsin paljon Wagnerin oopperoiden yhtenä läpikäyvänä teemana olevasta ehdottoman mutta epäeroottisen rakkauden ylistyksestä – mutta toisaalta *Salome* asettaa nimiosan esittäjälle samanlaisia epätodennäköisiä vaatimuksia teini-ikäisen tytön vartalosta ja kypsän dramaattisen sopraanon äänestä kuin Isolden rooli. Straussin ja Cosiman välit viilenivät 1900-luvun alussa nimenomaan Straussin saadessa nimeä säveltäjänä – Cosiman kielenkäytössä *Salome* oli “se juutalaistyttö” – ja sekä Richard Strauss että hänen vaimonsa Pauline de Ahna, aiemmin Bayreuthin *Tannhäuser*-produktioiden luotettu Elisabeth, jäivät pois Bayreuthin kutsulistalta. Straussin sävellystyylissä wagneriaaniset vaikutteet jäivät sivummalle, ja *Ruusuritarissa* (1911) soi ehkä enemmän Mozart kuin Wagner. Strauss kuitenkin palasi Bayreuthiin vuonna 1933, kun festivaali oli ajautunut vaikeuksiin: Toscanini sanoutui irti kapellimestarin tehtävistä vastalauseena kansallissosialistisen Saksan antisemitismille ja diktatuurille (ja ehkä myös koska hänen johtamansa *Parsifal* sai varsin tylyn vastaanoton lehdistössä). Strauss otti kapellimestarin tehtävät hoitaakseen vapaaehtoisena, ilman palkkiota, estääkseen festivaalien peruuntumisen. Myöhemmin – 30-luvun lopulla ja 40-luvun alussa – Wagnerin nimi ja maine tahrattiin perusteellisesti. Maailmansota ja taiteilijan elämä diktatuurissa osana propagandakoneistoa mutta myös vainon uhrina vaikuttivat luonnollisestikin Straussiin, mutta eivät kääntäneet häntä antiwagneriaaniksi: loppuun asti hänen työhuoneensa seinällä riippuivat Beethovenin, Lisztin, Bülowin ja Wagnerin muotokuvat.

Straussilta olen valinnut tähän konserttiin neljä laulua (op. 27), jotka hän sävelsi häälahjaksi vaimolleen 1893–1894. Opus muodostaa sarjana kompaktin kokonaisuuden, mikä ei Straussin laulutuoannossa ole kovin tyypillistä; monet hänen mestariteoksensa on julkaistu laajoissa opuksissa yhdessä vähäisempien

laulujen kanssa, mutta tässä sarjan erityislaatuisuus ja henkilökohtaisuus on tuottanut erityisen punnitun, kauniin ja intiimin lopputuloksen.

Lopuksi

Kun kokoaa konserttiohjelman jonka yhtenä läpikäyvänä ideana on lied- ja chanson-muoto wagneriaanisen musiikin välineenä, yhtenä suurena ongelmana on valinta: ei niinkään se, mitä valitsee konserttiohjelmaan, vaan se, mitä valitsee jättää ohjelmasta pois. Tätä konserttia suunniteltaessa vaikein päätös koski Hugo Wolfin rajaamista ohjelman ulkopuolelle. Wolf – “liedin Wagner” – ehdottomasti kuuluisi wagneriaanista liedä esittelevään konserttiin. Valitettavasti konsertti on jo nyt niin pitkä, että se (lähes wagneriaaniseen tapaan) koettelee yleisön kestävyyttä, joten Wolfin sisällyttäminen ohjelmaan olisi mahdollista vain pudottamalla joku muu näistä neljästä säveltäjästä pois:

Franz Liszt on ensinnäkin hyvin kiinnostava säveltäjä jonka laulumusiikkia esitetään nykyisin aivan liian vähän, toisaalta Liszt on kiinnostava Wagnerin lähipiiriin kiinteimmin kuuluneena säveltäjäkollegana, ja kolmanneksi tänä vuonna Lisztin syntymästä on tullut kuluneeksi tasan 200 vuotta. Duparcin korvaaminen Wolfilla olisi tehnyt konsertista puhtaasti saksalaisten säveltäjien kavalkadin – ja Duparcin laulut ovat nekin aivan liian harvoin kuultuja. Strauss taas laajentaa konsertin historiallista skaalaa, ja toisaalta – jos wagneriaanisen liedin konsertissa ei lauleta Straussia, pitäisi vastaava pohdinta kirjoittaa siitä, miksi hänet on jätetty ohjelmasta.

Wagnerin jättäminen pois ohjelmasta saattaisi tuntua ilmeiseltä vaihtoehdolta, mutta sitä en wagneriaanina tietenkään vakavissani harkinnut hetkeäkään. Lisäksi tuntuu kiinnostavalta peilata näiden kolmen muun säveltäjän lauluja *Wesendonck-lauluihin*; huomasin ohjelmaa työstäessäni, että lauluryhmät muodostavat keskenään samankaltaisia kokonaisuuksia, ja laulutekstien aihepiiritkin liikkuvat suurelta osin samassa romanttisen rakkauden, unien ja unelmien maailmassa. Lisäksi jokaisen säveltäjän kohdalla vähintään yksi tässä konsertissa esitettävistä lauluista on omistettu heidän vaimoilleen tai rakastetuilleen.

Liite 3: ”Enkeleitä ja ihmisiä”

2. Jatkotutkintokonsertin käsiohjelman korvaava essee

Toisena jatkotutkintokonserttini esitin kolme roolia Richard Wagnerin *Ring*-tetralogiassa Suomen Kansallisoopperan produktiossa, ks. liite 1.

Johdanto: *Wyrð bið ful aræd*

Codex Exeter, antologia anglosaksien runoutta ja arvoituksia vuosilta n. 600-1000 (Beaston 2005), sisältää runon ”Vaeltaja”. Tässä runossa vaeltaja, maanpakolainen jonka sukulaiset ovat kaatuneet, jonka kartano on sortunut ja jonka ruhtinas on kuollut, pohtii yksinäisyyttä, epäonnea ja kohtaloa: *Wyrð bið ful aræd*, kohtalo on aina väistämätön.

Wyrð, kohtalo, on kantasana nykyenglannin sanalle weird; outo tai kummallinen. Yksi välimuodoista kohtalon ja oudon välillä esiintyy Shakespearen *Macbethin* ensimmäisen näytöksen alussa: “the weyard sisters, hand in hand...” (Shakespeare 1623). Holinshedin kronikka (Kewes et al. 2011) kertoo vanhasta skottilaisesta uskomuksesta: kolme naista, oudossa ja villissä asussa, vanhemman maailman asujamien kaltaisina, tervehtii matkustavaisia loistavilla ennustuksilla ja katoaa sitten näkyvistä. Nämä naiset, Holinshedin mukaan, ovat “Weird Sisters, that is... the goddesses of destiny...” Snorri Sturluson kertoo meille utojen sisarten nimet: Urðr (eli Wyrð), Verðandi ja Skuld - sekä sen että kolmas, nuorin norna ratsastaa valkyrioiden kanssa: ”Näitä kutsutaan valkyrioiksi: heidät Odin lähettää jokaiseen taisteluun, ja he mittaavat miesten kuoleman ja jakavat voiton. Gudr ja Rota sekä nuorin norna, hän jonka nimi on Skuld, ratsastavat ikuisesti noutamaan kaatuneet ja päättämään taistelujen lopputuloksen” (Sturluson 2006).

Ilmeisesti näiden utojen sisarusten vältteleminen on oudon vaikeaa: ammatillisessa debyyttissäni nousin parrasvaloihin Verdin *Macbethin* Lady Macbethina, utojen sisarten profetioiden toteuttajana, ja nyt, seuraavassa produktiossani, olen yksi näistä kolmesta sisaresta. *Wyrð bið ful aræd*, totisesti.

Tämä essee on kirjoitettu toisen tohtorikonserttini käsiohjelman sijasta, analyysinä niistä rooleista jotka muodostavat konserttini: Gerhilde on yksi yhdeksästä valkyriasta, Wotanin tytär ja Brünnhilden sisar. Kolmas Norna on Erdan tytär ja Brünnhilden sisarpuoli, yksi oudoista sisarista. Guttrune on ihminen, Guntherin sisar ja Hagenin sisarpuoli, Siegfriedin puoliso. Keitä nämä hahmot ovat, miksi he ovat ja mitä heidän olemassaolonsa kertoo *Ringin* maailmasta?

Sisarrakkautta, veljesvihaa ja perheen sisäisiä asioita

Alberich ja Mime; Fasolt ja Fafner; Donner, Froh, Fricka ja Freia; Siegmund ja Sieglinde; Gutrune, Gunther ja Hagen – puhumattakaan reinintyttäristä, valkyurioista ja nornista: Wagnerin *Ring* on ooppera sisaruksista ja sisarusoppera, jonka yksi keskeisistä käyttövoimista on sisarusten välinen viha ja rakkaus, siskojen välinen solidaarisuus ja perheen sisäinen petos sekä veljesmurha. Richard Wagner – mies, jolla oli kahdeksan täyssisarusta ja vielä sisarpuoli – epäilemättä tiesi jotakin sisarusten keskinäisistä väleistä, mutta mitä hahmoista itsestään kertoo se, että he ovat jonkun sisaria? *Ringin* selittäminen Richard Wagnerin omien kokemusten kautta tai avulla olisi houkutteleva keino sisaruuden merkityksen erittelylle: esimerkiksi Jari Sinkkonen (Asikainen et al. 1999) kuvatessaan Wagnerin lapsuutta ja nuoruutta tarjoaa välähdyksenomaisia näkymiä hänen suhteestaan sisaruksiinsa; miten nuori Richard Wagner rakasti äitiään mutta ei saanut viettää aikaa tämän kanssa, ja miten nimenomaan sisaret – Wagnerin muistelmassa “tuntemattomat sukulaiset” – olivat toisinaan hänen ainoa yhteytensä äitiinsä.

Tässä esseessä näkökulma on kuitenkin toinen: tässä pohditaan *Ringin* hahmojen subjektiivutta oopperan sisäisessä maailmassa – siis hahmojen “vapaata tahtoa” tai sellaisen puutetta, hahmojen tietoja, hahmojen tekojen ja sanojen vaikuttimia sekä niitä esteitä joiden takia hahmot eivät saa haluamaansa. Tästä näkökulmasta sisaruus ja veljeys on yksi *Ringin* hahmojen vaikuttimista ja toimintaa ohjaavista tekijöistä. Mitä siis siskous kertoo *Ringin* hahmoista ja sisäisestä maailmasta?

Ensimmäinen, ilmeinen ja pinnallinen, havainto sisarussarjojen kansoittamasta *Ringin* maailmasta on suorastaan feministinen: *Ringissä* veli nousee kerta kerran jälkeen veljeään vastaan, mutta siskokset pitävät aina yhtä – jopa ylijumala Wotania vastaan. Sovinistisempi ääni saattaisi tässä välissä muistuttaa, miten Brünnhilde pettää aviomiehensä Siegfriedin (joka samalla on hänen siskon- ja veljenpoikansa), mutta silti *Ringissä* nimenomaan sisarten välinen lojaliteetti on silmiinpistävä: Brünnhilde ottaa vastaan Wotanin rangaistuksen pelastaakseen sisarpuolensa Sieglinden, valkyriat yrittävät parhaansa mukaan piilottaa Brünnhilden Wotanilta, ja Fricka vastustaa Wotania sisarensa Freian auttamiseksi.

Osa *Ringin* siskoksista esiintyy aina yhtenä joukkona tai korkeintaan yksi siskoista muiden edustajana ja lähettiläänä: reinintyttäret, valkyriat ja nornat eivät ole oikeita ja itsenäisiä persoonia samassa mielessä kuin esimerkiksi Siegfried, vaan ennen kaikkea osa ryhmää. Draaman ja kerronnan kannalta

yhdessä ja yhtenäisesti toimiva sisarusten tai veljien joukko on ilmeisen toimiva keksintö: se sallii yhden hahmon monologin korvaamisen mielekkäällä usean hahmon keskustelulla, se tuo näyttämölle tapahtumia ja toimintaa sekä katsojille enemmän nähtävää, ja se mahdollistaa sisarusten erimielisyyden ja keskinäisen sanailun kautta monipuolisen vuorovaikutuksen muiden hahmojen kautta. Musiikillisesti Wagner näiden ryhmien kohdalla myös rikkoo tietoisesti omia, Oper und drama -kirjoituksessaan etabloimiaan sääntöjä vastaan: useammat ihmisäänät eivät saisi soida yhtä aikaa, mutta Reinintyttäret ja valkyriat laulavat paljon moniäänisesti ja nornat kohtauksensa lopussa unisonossa (Millington 2003). Tämä korostaa ryhmäefektiä tehokkaasti ja osoittaa, että nämä eivät ole itsenäisiä hahmoja vaan ensisijaisesti sisarussarjan jäseniä.

Reinintyttäret ovat esimerkki näistä kaikista sisarussarjan draamallisen hyödyntämisen tavoista: reinintyttäret ovat oopperan ensimmäisistä esityksistä lähtien olleet esteettinen ja visuaalinen elementti, reinintyttärien välinen keskustelu Reininkullan alussa kertoo katsojalle monista oopperan keskeisistä teemoista, ja Flosshilden varoitus siskoilleen kun Wellgunde ja Woglinde löpöttelevät Reininkullan salaisuudesta sekä kertoo tämän salaisuuden yleisölle (ja Alberichille) että etabloi sen, että kyseessä on salaisuus – yhden reinintyttären olisi huomattavasti vaikeampi tehdä perustellusti molempia asioita.

Nornien asema kerronnan välineenä on vielä reinintyttäriäkin ilmeisempi, ja itse asiassa nornat palvelevat (ainakin osittain ja pinnallisesti tarkasteltuna) samaa tarkoitusta kuin amerikkalaisen TV-sarjan alkutekstien aikana näytettävät edellisten jaksojen katkelmat: nornien dialogi palauttaa katsojien mieleen Ringin aiemmat tapahtumat samalla kun kolmas norna tarjoaa myös välähdyksen tulevasta.

Tämä kerronnan tapa, jossa hahmojen keskustelu paljastaa näyttämön ulkopuolella tapahtuvia tai tapahtuneita draaman tapahtumia on muunnelma antiikin kreikkalaisen tragedian viestinviejän monologista (kreikaksi *angelia*, englanniksi “messenger speech”): klassisessa kreikkalaisessa draamassa väkivallan näyttäminen oli kenties uskonnollinen tabu, tai vaihtoehtoisesti väkivaltaa ei näytetty koska kreikkalaisen teatterin näyttämötekniikka ei mahdollistanut väkivallan kuvaamista tehostekeinojen avulla (ks. esim. Goldhill 2006, Perris 2011 ja Burkert 1966) . Niinpä väkivalta pääsääntöisesti tapahtui muualla kuin näyttämöllä, ja yleisö näki vain sanansaattajan saapuvan näyttämölle kertomaan muille hahmoille väkivallanteosta. Erinomainen esimerkki tämän konvention institutionaalisesta luonteesta on Euripideen *Elektra*, jossa sanansaattajapuheen välttämättömyyteen viitataan dialogissa: “He (sanansaattajat) tulevat kyllä: kuninkaan surma ei ole vähäinen teko”.

Antiikin näytelmien *angeloi* muodostivat monella tavalla mielenkiintoisen kerronnan konvention varsinkin *Ringin* norniin rinnastettuna: ilmeisesti aikalaisyleisö (ja huomattava osa modernista teatterin tutkimuksesta) oletti, että *angeloi* tarjosivat aina todenmukaisen ja eettisesti oikean tulkinnan tapahtumista (Barrett 2002). Toisekseen, *angelos* on hahmona kertakäyttöinen: hän saapuu näyttämölle, esittää *angeliansa*, ja poistuu palaamatta enää takaisin – sen sijaan kuoro viittaa *angeliaan* erityisesti kommentoidessaan näytelmän ratkaisua (Barrett 2002). Jos hyväksymme ajatuksen Wagnerin orkesterista vastineena kreikkalaisen teatterin kuorolle (esimerkiksi Wagner 1851), nornien aiemmin laulamaan kohtaloaiheeseen palaavan (*Götterdämmerung* 3. näytös 3. kohtaus) orkesterin voisi tulkita muistuttavan yleisöä nornien profesiaista; toinen mahdollinen tulkinta on ajatella orkesterin (eli kertojan) tässä vihjaavan Brünnhilden saavan takaisin nornien jumalaisen tiedon – kuten Brünnhilde seuraavaksi laulaakin.

Toisaalta nornien käyttö prologissa rinnastuu Aiskhyloksen *Raivottaret* avaavaan monologiin: tätä rinnastusta perustelee myös se, miten Wagner tunnetusti arvosti Aiskhyloksen työtä yleensä ja *Oresteiaa* erityisesti. Esimerkiksi Ewans (1982) vertaa *Ringiä Oresteiaan* ja näyttää, miten *Götterdämmerungin* prologi ja *Raivottarien* ensimmäinen kohtaus ovat monella tavalla samankaltaisia: molemmat kuvailevat yleisölle draaman alkuasetelman – toisin sanoen tilanteen, johon *Ringin* tai *Oresteian* edellisen osan tapahtumat jäivät tai johtivat – molempien keskushahmo on profeetallinen, kaikkítietävä nainen (tai sisarusjoukko) jota ei enää alkukohtauksen jälkeen nähdä, ja kummassakin kohtaus päättyy profeetallisen kyvyn katoamiseen koska jumala – Wotan tai Apollo – on rikkonut itse säätämänsä järjestystä vastaan.

Nornien sisaruus ei tässä tulkinnassa ole draaman kannalta olennainen elementti samalla tavalla kuin nornien kaikkítietävyys. Sisaruus – nornien asema Erdan tyttärinä – kuitenkin perustelee näiden tietämyksen ja mahdollistaa näiden yhteistyön. Nornien ymmärtäminen *angeloi* -hahmoina motivoi heidän kohtauksensa sisällön ja heidän näkemisensä sisaruksina motivoi sen muodon: nornilla ei ole varsinaisia tavoitteita hahmoina oopperan sisäisessä maailmassa, sen sijaan heillä on tehtävä suhteessa oopperaan narraationa. Toisin sanoen, nornat eivät ole niinkään draaman hahmoja kuin sen kertojia, joiden motivaationa heidän kohtauksessaan on keskinäisen työnjaon (menneisyys - nykyisyys - tulevaisuus) lisäksi ehkä sisarusten välinen kilpailu tai sisarusten keskeinen luottamus: nornat haluavat kertoa sen mitä tietävät joko kerskuakseen siskoilleen tai koska todella arvostavat näiden tietämystä ja mielipidettä – kenties heidän motivaationsa on sekoitus näistä molemmista. Heidän keskeisimmät attribuuttinsa ovat tietämys ja siskous, ja koko prologi jännittyy näiden kahden ominaisuuden välille.

Nornien rinnalla valkyriat edustavat toiminnallista elementtiä: heidän sisaruutensa on *camaraderie*-henkistä aseveljeyttä, toveruutta. Heillä ei ole oopperassa *angeli*-tehtävää; sen sijaan he ovat taivaallista sotaväkeä, kuoleman enkeleitä. Valkyriat ovat nimenomaan joukko: heidän sisarusarjaansa rinnastuvat Athos, Porthos, Aramis ja d'Artagnan tai Hietanen, Lahtinen, Vanhala, Määttä ja Koskela; muskettisoturit ja tuntemattomat sotilaat ovat kuitenkin omien tarinoittensa päähenkilöitä ja saavat sen vuoksi enemmän narraation huomiota ja aikaa, ja kehittyvät hahmoina erillisiksi ja erilaisiksi persooniksi. Valkyriat pistäytyvät lavalla reilut kaksikymmentä minuuttia, eivätkä siinä ajassa ehdi kehittyä hahmoina. Ovatko valkyriat siis keskenään samanlaisia, vai onko heillä kullakin oma persoonansa?

Vaikka partituuri ja libretto antavat hyvin rajoitetusti huomiota valkyrioille edes joukkona saati yksittäisille valkyrioille persoonina, oopperan harjoituksissa valkyrioita esittävät laulajat työstävät reilun kahdenkymmenen minuutin roolejaan useiden päivien ajan: valkyriat ovat tämän oopperan toiminnallisimpia elementtejä, ja koko *Valkyyriassa* ei ole toista yhtä suurta joukkokohtausta, joten ohjauksessa valkyrioiden visuaalisen ilmeen ja koreografian hiomiseen on lähes välttämättä käytettävä suhteellisen paljon ohjaus- ja harjoitusaikaa. Työstäessään rooliaan laulaja kehittää näyttelemisellään ja harjoittelullaan hahmolleen tavan reagoida ja toimia (sen, millä tavalla valkyria toteuttaa sen mitä ohjaaja pyytää), ja – ainakin jos laulaja suhtautuu työhönsä missään määrin älyllisesti ja tunnollisesti – myös motiivin näille tavoille (miksi valkyria tekee kuten tekee); toisin sanoen valkyrioilla on näytöksessä jossakin määrin erilliset persoonallisuudet, mutta nämä persoonallisuudet eivät ole kokonaan peräisin Wagnerin teoksesta, ne ovat ohjaajan ja laulajan luomaa esittävää taidetta. Näin esimerkiksi Kansallisoopperan vuoden 2011 *Ringissä* roolihahmoni Gerhilde on utelias ja aktiivinen mutta ei aloitteellinen, hän on seuraaja enemmän kuin johtaja – mutta seuraajista hän on usein ensimmäinen ja hyvin innokas; toisaalta hän on hyvin tasapuolisesti kaikkien sisartensa kaveri, jolla ei ole suosikkisiskoa. Muissa toteutuksissa Gerhilde on kenties persoonana erilainen.

Antiikin kirjallisuudessa toveruus on komedian – Aristoteleen poetican kadonneen toisen kirjan aiheen – piiriin kuuluva ilmiö: klassisessa tragediassa konventio (sekä kenties uskonnollinen riitti) määräsi jokaisen hahmon funktion, ja hahmot toteuttavat tätä funktiota joko oman traagisen kohtalonsa pakottamana tai sidottuna jonkun toisen hahmon kohtaloon, kuten Elektra ja Orestes. Joukkona esiintyvät tragedian hahmot ovat epätavallisia, mutta eivät tavattomia: esimerkiksi *Raivottarissa* nimiosaa esittää kuoro. *Oresteian* raivottarilla ja valkyrioilla on hyvin paljon yhteisiä piirteitä, mutta valkyriat myös poikkeavat

huomattavasti klassisen draaman hahmoista. Valkyrioiden tyytyväisyys hyvin hoidetusta työstä ja riemu toistensa kohtaamisesta ovat (klassisessa kontekstissa) komediallisia piirteitä, ja valkyrioiden käyttö toiminnallisena, ei-narratiivisena elementtinä dramaattisen jännitteen luomiseksi on klassiselle tragedialle vieras keino.

Wagner käyttää valkyrioita ja näiden riemukasta toveruutta kontrastina Wotanin vanhatestamentilliselle ankaruudelle. Valkyrioiden noustessa kohtauksen lopussa puolustamaan siskoaan Brünnhildea korostuu Wotanin ankaruus ja ehdottomuus – ja samalla pohjustetaan Wotanin ja Brünnhilden loppukohtauksen schopenhauerilaista moraliteettia: Brünnhilde on Wotanin Tahto, hänellä ei ole omaa vapaata tahtoa. Auttaessaan Wälsungen-kaksosia hän teki sen, mikä hänen siinä tilanteessa omana itsenään oli tehtävä. Hänen valintansa oli vapaa siinä mielessä, että joku muu hänen asemassaan olisi voinut toteuttaa isänsä käskyn, ei tämän tahtoa, mutta koska hän on Brünnhilde hän ei voinut itse tahtoa muuta kuin mitä Wotan tahtoo. Wotan puolestaan on samalla tavalla oman ristiriitaisen tahtonsa vanki, eikä voi muuta kuin rangaista Brünnhildea käskynsä rikkomisesta, vaikka hän samalla rakastaakin Brünnhildea nimenomaan, koska tämä rikkoessaan hänen käskynsä toteutti hänen tahtoaan. Näin kumpikin on oman itsensä vanki, ja kummallakaan ei lopulta ole vapaata tahtoa – ja silti kumpikin on vastuussa siitä mitä tekee.

Tässä valkyriat ovat Brünnhilden viiteryhmä ja esimerkki siitä mitä Brünnhilde on ollut ja olisi voinut edelleen olla: valkyrioilla on hauskaa, he ovat onnellisia työssään ja he pitävät yhtä. Nimenomaan tämän yhteyden menetys on osa sitä hintaa jonka Brünnhilde maksaa siitä että puolustaa sisarpuoltaan Sieglindeä, ja yksi valkyrioiden tehtävistä on konkretisoida ja kuvittaa tätä menetystä. Tässä tehtävässään valkyrioiden keskeisimmät ominaisuudet ovat yhtäältä (ase-)siskous ja toveruus, ja toisaalta riemukas, uhmakas toiminnallisuus. Toisaalta valkyriat edustavat myös sitä, mitä vastaan Brünnhilde kapinoi: valkyrioille on leimallista paitsi riehakas toiminnallisuus myös hyvin selvät rajat joissa he tehtäväänsä toteuttavat. Kaikessa uhmakkuudessaan valkyrioiden asema Ringin maailmassa on äärimmäisen tarkkaan määrätty ja – lopulta – kurinalainen.

Predestinaatiosta, tietämisestä ja ennustamisesta

Jos näkökulma nornista kerronnan välineenä hetkeksi hylätään, ja tarkastellaan nornia *Ringin* maailman sisäisinä hahmoina, heidän kohtauksensa paljastaa muutaman kummallisen yksityiskohdan *Ringin* maailmasta yleensä ja jumalten tuhoutumisesta erityisesti. Oletetaan siis, että kolmas norna näkee

tulevaisuuden; hän tietää, mitä tulee tapahtumaan.

Tämä tietämys välttämättä implikoi, että *Ringin* tapahtumat on predestinoitu tapahtumaan: jos kolmas norna tietää mitä tulevaisuudessa tapahtuu, mikään hahmojen valinta tai päätös ei voi näitä tapahtumia muuttaa, tai vaihtoehtoisesti hahmot välttämättä tulevat tekemään ne valinnat ja päätökset jotka johtavat nornan ennustamiin tapahtumiin vaikka periaatteessa hahmoilla olisikin vapaa tahto. Vapaa tahto – sikäli kuin se ylipäätään on mahdollinen – voi alkaa vasta siitä, mihin ennustus päättyy, ja kolmannen nornan ennustus ulottuu *Götterdämmerungin* loppukohtaukseen asti. Tämä taas tarkoittaa sitä, että kukaan *Ringin* hahmoista ei ole vapaa, ei edes Siegfried: Wotanin suuri ajatus on kokonaan epäonnistunut.

Edelleen, prologissa kolmas norna kertoo sisarilleen, miten Wotan, jumala, tulee ottamaan lainkeihään sirpaleen, sytyttämään sen hehkuvassa roviossa ja sinkoamaan sen maailmansaarnen jäännöksiin, jotka on pinottu Valhallan seiiniä vasten (kuten toinen norna on hetki sitten kertonut). Tässä ennustuksessa on kaksi hämmentävää kohtaa: ensinnäkin, miksi ihmeessä Wotan on pinonnut polttopuiksi hakatun maailmansaarnen linnoituksensa seinustalle, ja toiseksi, miksi kolmas norna sanoo Wotanin sytyttävän saarnen? Runsaat viisi tuntia myöhemmin yleisö näkee, miten Brünnhilde sytyttää Valhallan tuleen.

Kolme mahdollista tulkintaa ansaitsee tulla mainituiksi: joko kolmas norna on väärässä ennustuksessaan tai kyseessä on Wagnerin erehdyksestä johtuva inkonsistenssi tarinassa – tai sitten norna ei erehdy eikä kyseessä ole myöskään Wagnerin lipsahdus:

Brünnhilde on, omien sanojensa mukaan, Wotanin tahto. Jos tämä on kirjaimellisesti totta ja Brünnhilde ei ole Wotanista erillinen, itsenäinen olento, norna olisi ennustuksessaan oikeassa mutta koko *Ringin* merkitys ja tulkinta muuttuisi enemmän tai vähemmän radikaalisti siitä miten perinteinen Wagner-tutkimus *Ringin* yleensä selittää. Keitä Wotan ja Brünnhilde oikeastaan ovat, ja mitä Ring merkitsee jos heidät ymmärretään saman persoonan kahtena eri puolena?

Olennainen avain tähän *Ringin* luentaan on sen muistaminen, että Brünnhilde on Erdan tytär ja sitä kautta nornien sisarpuoli. Erda, maaäiti, henkilöi tietämystä ja viisautta; nimenomaan Erda on toinen niistä tahoista joilta Wotan pyytää neuvoa ja ainoa jonka neuvo on kaikilla tavoin Wotanin oman edun mukainen – toinen henkilö jolta Wotan pyytää neuvoa on Loge (jonka vastine juutalaiskristillisessä traditiossa on aivan liian helppo tunnistaa); kaikki muut ja erityisesti Fricka neuvovat Wotania pyytämättä.

Jos valkyriat ovat kuoleman enkeleitä ja Wotanin satureita, nornat voi nähdä

viisauden enkeleinä, Erdan huoneväkenä (sanan vanhassa huskarl-merkityksessä); kristityssä enkeleiden hierarkiassa heitä vastannevat parhaiten potestates. Nornien olennaisin attribuutti on tietämys. Sama tietämys on ollut myös Erdan hallussa, ja lopussa myös Brünnhilde saa sen, kuten orkesteri vihjaa yleisölle: *Ringissä* jumalallinen tietämys on feminiinistä, se on luonnollisesti ja täysin vain naispuolisten jumaluuksien tavoitettavissa, ja jopa Wotan joutui luopumaan silmästään tavoittaakseen tämän viisauden (Lättilä 2011).

Feminiini viisaus ei kuitenkaan ole persoonallinen samalla tavalla kuin Wotan, Brünnhilde tai Siegfried ovat, kuten Feurzeig (2004) huomauttaa. Erda on etäinen mutta kuitenkin mahtava ja viisas, pikemminkin äitijumalattaren olemus kuin varsinainen oopperan henkilöahmo. Feurzeigin analyysin rinnalla Erdan persoonattomuuden voi kuitenkin tulkita toisinkin: on nimittäin olemassa eräs toinen narratiivi, jossa esiintyy persoonaton, mystinen viisaus yhdessä isäjumalan ja hänen lapsensa kanssa. *Ringin* pyhässä kolminaisuudessa isän ja tyttären lisäksi kolmas osapuoli on viisaus, salaperäinen ja pyhä feminiini voima (Lättilä 2011).

Jos isä-Wotan ja tytär-Brünnhilde ovat yhtä mutta kuitenkin erillisiä, *Ring* on mahdollista lukea kertomuksesta jumalasta, joka luopuu schopenhauerilaisesta Tahdosta: *Valkyyriassa* Wotan väsyä maailmaan ja sanoo itse odottavansa enää kaiken loppua. Hän karkottaa luotaan tahtonsa, Brünnhilden, ja luopuu maailman suorasta ohjaamisesta, vallasta, mutta ei kuitenkaan saavuta vapautta: *Siegfriedin* kahdessa ensimmäisessä näytöksessä Wotan esiintyy incognito ja yrittää manipuloiden puuttua maailman tapahtumiin siinä kuitenkin onnistumatta.

Kolmannen näytöksen ensimmäinen kohta jossa Wotan herättää Erdan, paljastaa Erdan ja Nornien epistemologisesta luonteesta kaksi hyvin olennaista asiaa: Erda yllättyy – kaikkietävyydestään huolimatta – kun Wotan kertoo Brünnhilden kohtalosta, ja Erdan ensisijainen neuvo Wotanille on etsiä vastauksia Erdan tyttäriltä, ei Erdalta itseltään. Erdan näytetään olevan kaikkietävän viisauden lähde, joka ei kuitenkaan tietoisesti tiedä. Nornat taas ovat oraakkeli-äitiään tulkitsevia papittaria, joilta puuttuu kyky toimia: he tietävät tietoisesti, mutta heiltä puuttuu kyky hyödyntää tietämystään. Ainoastaan Brünnhilde on sekä viisas – niin viisas että Erda kehottaa ylijumala Wotania kysymään neuvoa Brünnhildeltä – että kykenevä toimimaan.

Jos siis Brünnhilde todella on isänsä Tahto, *Siegfriedin* kolmannen näytöksen ensimmäinen kohta osoittautuu käännekohdaksi koko *Ringissä*: tässä kohtauksessa Wotan itse ymmärtää oman Tahtonsa. Wotan laulaa:

*Urmütter-Weisheit
geht zu Ende:*

*Ikiäitien viisaus
menee kohti loppuaan:*

*dein Wissen verweht
vor meinem Willen.*

Wißst du, was Wotan will?

(Langes Schweigen)

*tietämyksesi hajoaa
tahtoni edessä.*

Tiedätkö sinä, mitä Wotan tahtoo?

(Pitkä hiljaisuus)

Kohtauksessa Wotan herättää Erdan kysyäkseen miten jumala voi voittaa pelkonsa: tähän asti Wotan on pelännyt jumalten tuhoa, mutta tässä kohtauksessa hän oivaltaa mitä hänen Tahtonsa merkitsee ja mikä hänen tahtonsa on. Wotan ei enää pelkää vaan toivoo ja odottaa loppua.

Oopperan seuraava kohtaus – *Siegfriedin* kolmannen näytöksen toinen kohtaus – on erikoinen ja näennäisen ristiriitainen: Wotan on juuri kertonut Erdalle (ja yleisölle) miten hän toivoo lopun koittavan, ja että Brünnhilde, jonka sankari herättää tulee herättyään lunastamaan maailman. Silti heti seuraavassa kohtauksessa Wotan vastustaa sankaria, Siegfriediä, ja pyrkii ilmeisesti estämään Brünnhildien herättämisen. Miksi?

Wagneriaanit perheessämme ovat kehittäneet kolme keskenään ristiriitaista mutta silti mahdollista tulkintaa: ensimmäisen mukaan Wotan on kateellinen omasta mahdistaan ja pyrkii hakemaan Siegfriediltä kunnioitusta ja oman asemansa tunnustamista. Toinen mahdollinen (Johannes Lätilän, 11 vuotta, esittämä) tulkinta Wotanin toimista on ajatella hänen edelleen olevan oman lakinsa velvoittama: samoin kuin Sieglinden ja Siegmundin kohdalla, hänen on tässäkin pakko vastustaa Siegfriediä, koska se, mitä Siegfried tekee, johtaa hänet avioliittoon kaksinkertaisen tätinsä kanssa. Kolmas mahdollinen tulkinta on ajatella Wotanin tässä koettelevan Siegfriediä: Wotan toimisi siis samoin kuin Abrahamin, Jobin ja Jaakobin Jumala, ja samoin tavoittein.

Jos kuitenkin ajatellaan Wotanin hetkeä aiemmin oivaltaneen oman Tahtonsa olevan kaiken kärsimyksen syynä ja pyrkivän nyt vapautumaan Tahdosta, hänen tekonsa näyttäytyy johdonmukaisempana: Wotanin lainkeihäs on hänen Tahtonsa symboli ja sen vuoksi häntä itseään maailmaan ja tahtoon sitova velvoite. Keihäs objektifoi ne asiat joita Wotan on tahtonut, ja joiden saavuttaminen ei ole kuitenkaan ollut täyttymys vaan (kuten esimerkiksi Valhallan kohdalla) pettymys ja turhautumisen lähde, täsmälleen kuten Schopenhauer esitti.

Wotan siis vapautuu – kuten itse suunnitteli – sopimuksistaan ja velvoitteistaan lainkeihään särkyessä Siegfriedin miekaniskuun, mutta vielääkään Wotan ei ole valmis päästämään kokonaan maailmasta ja tahdostaan irti: hänen korppinsa lentävät yhä maailmaan ja tuovat uutisia. Vasta *Götterdämmerungin* myötä, valmisteltuaan kaiken omaa pääsiäistään varten, Wotan on valmis: kuten

Brünnhilde laulaa, korvit kantavat nyt odotettua sanomaa. Wotan on luopunut silmästään ja juonut lähteestä, joten hän jakaa Nornien viisauden ja näkee ennalta. Tästä syystä hän on pinonnut maailmansaarnen hallinsa seinustoille: jotta Brünnhilde, joka myös jakaa Nornien viisauden, Brünnhilde joka vieläkin on isänsä tahto, voi vapauttaa heidät molemmat Tahdosta.

Nornat ovat tässä paitsi *angeli*, viisauden enkeleitä, myös kuva siitä mitä Brünnhilde saavuttaa *Götterdämmerungin* lopussa: vaikka kohtalonköysi katkeaa ja vaikka Erda vetäytyy maailmasta, jumalallinen viisaus ei katoa, se on edelleen olemassa ja löydettävissä. Brünnhilde löytää sen hetkeksi, ja tulee tavallaan yhdeksi nornista, sisarpuolistaan – saagoissa ja Eddassa nornien ja valkyrioiden ero on joka tapauksessa häilyvä ja epämääräinen. Ihmisten todellinen vapaus koittaa vasta kun nornien ennustus – ja sen mukana predestinaatio – päättyy Brünnhilden roviolla.

Ihmisestä, inhimillisestä ja jumalallisesta

Eräs hyvin kiinnostava alateksti *Ringissä* on ihmisten ja jumalien suhde: Uskovatko *Ringin* ihmiset jumaliin? Millä tavoin he uskovat?

Hunding ei ylläty lainkaan, kun hänen rukouksensa Frickalle saa konkreettisen ja tuntuvaan vastauksen. Samoin Siegmund – vaikka ei ilmeisesti tiedä olevansa Wotanin poika – ei hätkähä tavatessaan valkyrian. Siegfried keskustelee reinintyttären kanssa täysin luontevasti. Selvästikään heille, Hunding mukaan lukien, jumalat eivät ole etäinen tai poissaoleva uskon kohde, vaan läsnäoleva ja luonnollinen osa heidän maailmaansa. He uskovat samasta syystä kuin apostoli Tuomas: koska he näkevät.

Sen sijaan Gibichungit eivät libreton mukaan kertaakaan suoraan näe jumalaa: Hagen selvästi tietää kuka ja mikä Brünnhilde on, mutta Guttrune ja Gunther eivät (luultavasti) tiedä että jumalat ovat olemassa. He kenties uskovat jumaliin, mutta samanlaista varmuutta jumalien olemassaolosta kuin esimerkiksi Hundingilla heillä ilmeisesti ei ole. Lisäksi Guttrune ja Gunther eivät kertaakaan viittaa jumaliin olemassaolevina olentoina, eivätkä he rukoile tai kutsu jumalia avukseen toisin kuin Hagen ja kuoro - jumalat esiintyvät Gibichungien maailmassa enää patsaina ja muistoalttareina. Hundingin sukupolven ja heidän aikansa välillä on tapahtunut muutos: jumalat eivät enää puutu suoraan maailman asioihin, ja ihmisten jumalasuhte heijastaa tätä muutosta.

Kansallisoopperan vuoden 2011 *Ring*-produktiossa ohjaaja Götz Friedrich on tulkinnut Guntherin ja Guttrunen elävän suojattua ylimyksen elämää: he ovat leimallisesti ihmisten kulttuurin tuote, eivät ehkä kaikkein älykkäimpiä ihmisten juokossa, mutta ehdottomasti sivistyneempiä kuin metsäläiset Brünnhilde ja

Siegfried. Lavastus ja puvustus vihjaa heidän elävän museon kaltaisessa pysähtyneisyyden tilassa, jossa muoto on sisältöä tärkeämpää; repriisin ohjaajan Anna Kelon sanoin "Gutrune on kasvanut tynnyrissä, mutta tyylikkäässä tynnyrissä". Kaikki on siis Guntherin ja Gutrunen mielestä hyvin, kunhan iltapäivätee vain tarjoillaan joka päivä täsmällisesti oikeaan aikaan — kunnes velipuoli Hagen ryhtyy sekoittamaan pakkaa.

Tätä taustaa vasten Gutrunen rooli on kasvutarina: *Fumalten Tuhon* ensimmäisen näytöksen huolettomasta ja harkitsemattomasta tytöstä kuoriutuu kolmannen näytöksen loppuun mennessä aikuinen nainen, joka on valmis ensin nousemaan (varsin perustellusti) pelkäämäänsä Brünnhildeä vastaan, ja heti sen jälkeen myöntämään Brünnhilden olevan oikeassa sekä oikeutettu vaatimuksissaan ja puheissaan. Gutrune, toisin kuin nornat ja valkyriat, on *Ringissä* draaman kulun kannalta välttämätön henkilö, ei ainoastaan kerronnallinen elementti: vaikka Gutrune ei olekaan itse aloitteellinen, ilman häntä Hagenin ei olisi onnistunut saada Siegfriediä valtaansa.

Gutrunen kasvutarinassa yksi avainkohtauksista on kolmannen näytöksen kolmannen kohtauksen alku, jossa Gutrune odottaa Siegfriedin paluuta. Kohtauksessa ensin yleisö ja myöhemmin kaikki näyttämölle saapuvat hahmot tietävät sen mitä Gutrune ei tiedä: Siegfried on kuollut. Tässä Wagner — joko tarkoituksella tai tarkoittamattaan — toisintaa Carl Maria von Weberin oopperaa *Freischütz*: Gutrunen kohtauksen asetelma on hyvin pitkälle sama kuin Agathen resitatiivissa ja aariassa "*Wie nahe mir der Schlummer . . . Leise, leise*" — kohtauksen lopputulos on kuitenkin täysin päinvastainen; pahat aavistukset käyvät traagisesti toteen.

Selvästikin Gutrune rakastaa Siegfriediä: *Götterdämmerungin* ensimmäisessä näytöksessä Gutrunen motiivit ja (varsinkin) keinot ovat vähintäänkin kyseenalaisia — Siegfriedin hurmaaminen Hagenin ehdotuksesta taikajuoman avulla on nykyihmisen perspektiivistä varsin moraalitonta — mutta kolmannen näytöksen lopussa osana Gutrunen kasvutarinaa hänen tunteensa aviomiestään kohtaan ovat syventyneet aidoiksi. Bassettin (1998) mukaan Siegfriedinkin tunteet Gutrunea kohtaan ovat aitoja, mikä ehkä johtuu osin siitä, että tämä muistuttaa herkkyydessään ja haavoittuvuudessaan Siegfriedin omaa, pojalleen tuntemattomaksi jäänyttä äitiä, Sieglindeä. Tiettyjä yhtäläisyyksiä onkin nähtävillä näiden naishahmojen kohtaloissa heille käsittämättömien, suurempien voimien myllerryksessä. Molemmilla on tiivis sisarusuhde veljeensä (tosin eri mielessä), molemmat rakastuvat puolisoonsa juomasarven äärellä, molemmat menettävät miehensä keihääniskuun ja surevat sitä syvästi. Selvästikään Gutrune ei oopperassa — ainakaan tässä ohjauksessa — ole paha hahmo. Sen sijaan hänestä

piirtyvä kuva on moraalisesti vähintäänkin ambivalentti.

Alkuperäislähteistä ja niiden käyttämisestä

Muinaisgermaaniset legendat, Runo-Edda, Proosa-Edda, Nibelungeinlaulu, Völsunga-saaga ja Thidrekin saaga, joihin *Ring* perustuu (Millington 2003), ovat kiehtova, laaja, monisyinen, sekä keskenään että toisinaan myös sisäisesti ristiriitainen ja hämmentävä esikirjallinen aarre. Esimerkiksi tästä ristiriitaisuudesta ja hämmentävyydestä sopinee mainiosti tarina, jonka mukaan tulenhenki Loki (Loge) on Granen mummo – siis Grane-hevosen, ja nimenomaan isoäiti, ei isoisa (Sturluson 2006).

Toinen – ja huomattavasti synkempi – hämmennystä aiheuttava seikka on muinaisen legendan inhimillinen vieraus nykyihmisen perspektiivistä katsottuna: esimerkiksi Gutrune, joka Wagnerin *Ringissä* on ystävällinen, lempeä ja passiivinen, koristeellinen sivuhahmo, on saagojen kaunis Gudrun (joka toisissa lähteissä esiintyy myös nimellä Kriemhild), josta tulee kokemiensa menetysten myötä kova ja armoton nainen. Sigurdin (Siegfriedin) ja Gunnarin (Guntherin) kuoltua hänet naitetaan Brynhilden (Brünnhilde) veljelle Atlille – löyhästi hunni Attilaan perustuva hahmo – joka on vastuussa hänen perheensä kuolemasta. Kostoksi Gudrun tappaa Atlin kanssa saamansa pojat ja tarjoilee näiden voissa ja hunajassa kypsennetyt sydämet näiden isälle ja tämän vieraille ennen kuin tappaa Atlin vieraineen sytyttämällä kartanon tuleen. Tämän jälkeen Gudrun yrittää hukuttautua mereen, mutta aallot pitävät hänen kostoaan oikeutettuna ja kantavat hänet Ruotsiin, missä hän avioituu kuningas Jonákrin kanssa ja saa lisää poikia, joiden seurassa kasvattaa myös Sigurdin kanssa saamansa tyttären Svanhildin. Tarina on Wagnerin lisäksi inspiroinut mm. J.R.R. Tolkienia, jonka Silmarillionin taustatyöksi kirjoitettu runomuotoinen *The legend of Sigurd and Gudrun* löytyi ja julkaistiin vastikään.

Meidän kontekstissamme saagojen löyhästi historialliseen hahmoon perustuva burgundilaisprinsessa Gudrun olisi käsittämätön, paha ja mieleltään sairas hahmo: häntä olisi hyvin vaikea esittää positiivisessa valossa, tarinan protagonistina, missään nykyaikaisessa tai nykyaikaistetussa narraatiossa. Siegfried eli saagojen Sigurd on samalla tavalla vaikea käsitettävä ja käsiteltävä: se, mikä saagan narraatiossa on ilmeisesti tarkoitettu kuulijoita innostavaksi ja ilahduttavaksi esimerkiksi protagonistin oveluudesta ja taitavuudesta näyttää meidän perspektiivistämme katsoen ilkeydeltä ja viekkaudelta, ja lisäksi Sigurd – tai jopa oopperan Siegfried – olisi meidän kontekstissamme suoranainen sosiopaatti, käsittämättömän väkivaltainen ja täysin kykenemätön ratkaisemaan konflikteja keskustelemalla.

Onko Gutrune siis hyvä vai paha hahmo? Ovatko oopperan lempeä Gutrune ja saagojen hurja Gudrun sama hahmo? Onko hyvää ja paha edes olemassa ilman kulttuurista kontekstia, jota vasten moraalit määrittyvät? Meille länsimaisen (post)modernin yhteiskunnan kasvatteina on vaikeaa ymmärtää meistä kulttuurisesti ja ajallisesti tuhannen vuoden päässä olevaa ihmistä: Gudrun olisi nykyaikana ilman muuta rikollinen ja sairas ihminen, mutta oliko hän sitä omana aikanaan, siis tarinoiden maailmassa? Edelleen: koska Gudrun pysyy omassa ajassaan ja omassa kulttuurisessa kontekstissaan, onko meillä kompetenssia arvioida häntä? Toisin sanoen, jos Gudrun eläisi modernissa Helsingissä omaa muinaisgermaanista kulttuuriaan ja sen tapoja noudattaen, meillä ilman muuta olisi syytä ja oikeutus – tai suorastaan velvollisuus – arvioida hänen käytöstään ja tekojaan omilla standardeillamme, mutta koska Gudrun pysyy saagassa, pystymmekö me arvioimaan hänen tekojensa moraalisuutta ja eettisyyttä lainkaan? Meidän näkökulmastamme ihmisyyden ja inhimillisyyden tarkoittavat jotakin, mikä on mielekkäästi määritelty vain meidän viitekehyksessämme: Gudrunin ja Sigurdin kontekstissa nämä käsitteet eivät tarkoita samaa kuin meille – mutta samalla on tiukasti pidettävä kiinni siitä, että meidän kulttuurisessa viitekehyksessämme näillä käsitteillä on se merkitys mikä niillä täällä on: vaikka Gudrun olisi omassa kulttuurisessa viitekehyksessään perusteltu, meidän maailmassamme häntä olisi mahdotonta pitää mieleltään terveenä.

Samanlainen kulttuurirelativistinen arvionti tai arvottaminen koskee tietenkin kaikkia hahmon ominaisuuksia, ei vain hänen moraaliaan ja ajatteluaan: oopperan sisällä hahmoa tulee arvioida oopperan maailman kriteereillä. Tämä on eräs sisäistetyn ja käsitteellistetyn näyttelijäntyön haasteista: näyttelijän on roolityön ajaksi – mutta vain ja ainoastaan roolityön ajaksi – omaksuttava itselleen vieras moraalit ja kulttuuri, jotta hän voisi uskottavasti esittää hahmoa tämän omassa kontekstissa.

Esittäjän näkökulmasta, kulissien takaa

Korrepetiittori ja Wagner-asiantuntija Pekka Asikainen mainitsi Gutrunen roolia läpi käydessämme, että hänen muistinsa mukaan lienee nyt ensimmäinen kerta kun Kansallisoopperan *Ring*-produktiossa joku laulaja esiintyy syklin kuluessa kolmessa eri hahmossa. Brünnhilde ja Wotan ovat toki kumpikin mukana kolmessa neljästä oopperasta ja useampi laulaja esittää kahta eri henkilöä. Erityisesti näiden roolitöiden opinnäyteaspektin vuoksi tilanne on erityisen kiinnostava ja tarjoaa ainutlaatuisen näköalan *Sormuksen* maailmaan – peräti kolmesta hyvin erilaisesta näkökulmasta. Jokaisessa roolissa on ollut oopperalaulajan käytännön työn kannalta omanlaiset haasteensa ja

hankaluutensa. Esimerkiksi valkyriat tekevät työtään liukkaalla, kaltevalla lavalla, kuljettavat alastomia nuoria miehiä kottikärryillä ylämäkeen laulaen samalla sekä äänellisesti että yhteismusisoinnillisesti jokseenkin vaativaa musiikkia asuissa, jotka siipineen ja nahkakorsetteineen ovat "kuuminta hottia" myös kirjaimellisesti tulkittuna. Toisaalta myös valkyrioiden esittäjien kesken on koettu samanlaista toveruuden ja yhteisen työn teon riemua kuin mitä kuvasin aiemmin näiden hahmojen kokevan!

Norna on näistä kolmesta hahmosta vähiten problemaattinen: näyttämötoiminta on sangen rauhallista eikä juuri häiritse laululinjoja, jotka Wagner on kirjoittanut profeettallisen uljaiksi. Myös näyttelijäntyön kannalta nornat ovat selkeitä hahmoja, joilla on paitsi selvä ja järkevä tehtävä hoidettavanaan – kohtalonlangassa riittää myös muutoin alati harhaileville käsille tekemistä – myös esittämisen kannalta leimallinen ominaisuus: he ovat sokeita. Näin nornan esittäjä voi kaikessa rauhassa parkkeerata ramppiin laulamaan ja suunnata "mitään näkemättömän katseensa" suoraan kohti parvekkeen reunan kapellimestarimonitoria. *Jumalten tuhon* esityksen vaikea osa seuraa kohdallani oikeastaan vasta, kun nornien kohtalonlanka on katkennut ja jumalallinen tieto hävinnyt, kun nornat laskeutuvat alas äiti Erdan luo - ja sopraano kipittää pikavaihtoon, jossa villatakkimummo muutetaan vartissa nuoreksi ja hemaisevaksi, silkkipukuseksi germaaniylimysdaamiksi. Käytin muutaman päivän harjoittelemalla itsekseni erilaisia tapoja kävellä ja käyttää kehon painopisteitä, jotta yleisöstä ei tuntuisi että "no nyt se sitten tuli takaisin eri vaatteissa"; koska lava on suuri ja laulaja kaukana yleisöstä, pelkkä tekoriipsien ja poskipunan, eleiden ja ilmeiden lisääminen ei riitä, roolihahmon vaihtumisen täytyy näkyä koko kehossa.

Gutrunen kauniin ja traagisen roolin olen itse kokenut näistä kolmesta ajatuksen ja näyttelijäntyön tasolla työläimmäksi, vaikka äänellisesti se on tässä kehitysvaiheessa minulle aivan ihanteellista laulettavaa. Tietysti oman lisäjännitysmomenttinsa toi se, että ryhdyin toden teolla valmistautumaan rooliin vasta reilun neljä viikkoa ennen ensi-iltaa, sairastuneen kollegan tilalla. Olin tietysti silmäillyt roolin alustavasti juuri tällaisen tilanteen varalta, mutta käytin silti elokuun alussa hyvin hektiset kolme päivää repliikkieni ulkoa opetteluun. Gutrunella ei tosin ole itsellään kovin paljon laulettavaa (ainakaan eräisiin muihin hahmoihin verrattuna!), mutta hän on hyvin paljon läsnä lavalla, mistä syystä Gutrunen esittäjän täytyy oopperan tapahtumissa mukana pysyä osata pitkälti ulkoa myös Hagenin, Guntherin ja Siegfriedin musiikkia – näiden opettelemisen prosessi kesti hieman pidempään. Gutrunen on miellyttävä ja sopeutuva, hänen musiikkinsa on sydäntä särkevän kaunista ja kuvaa hänen

joutumistaan Hagenin vallanhimon uhriksi (Bassett 1998). Roolihahmona Gutrunen hankaluus johtuu, paradoksaalista kyllä, siitä, että hän on varsin tyytyväinen elämäänsä. On huomattavasti helpompi näytellä henkilöä, joka tahtoo jotakin; jolla on lavalla koko ajan selkeät kohteet ja tavoitteet ja joka toimii aktiivisesti näiden tavoitteiden saavuttamiseksi. (Paha ja vallanhimoinen hahmo olisikin juuri aktiivisuutensa vuoksi helpompi esittää kuin hyvä ja ystävällinen!) Vertailun vuoksi, esimerkiksi valkyrioiden ensimmäinen tavoite on huutaa siskot koolle vuorenhuipulle ja tämän jälkeen kuljettaa sankarit Valhallaan. Seuraavaksi valkyriat yrittävät selvittää Brünnhildeltä, mitä on tapahtunut ja puhua tämän ympäri luopumaan uhkarohkeasta yrityksestä. Viimeiseksi siskosten tavoite on suojella Brünnhildeä Wotanin vihalta. Kaikkeen tähän valkyrioilla on käytössään runsas valikoima fyysistä ja sanallista toimintaa, joka on suurelta osin kirjoitettu jo partituuriin.

Sen sijaan Gutrune, jota olen leikilläni nimittänyt "koristesopraanoksi", seuraa passiivisesti näyttämön tapahtumia ottamatta niihin juurikaan aktiivisesti osaa. Tarkemmin katsoen kysymys ei kuitenkaan ole siitä, että Gutrune olisi pelkkä koriste: hänen tavoitteensa ja toimintansa ovat hahmon luonteen takia hienovaraisempia ja pienieleisempiä, eivätkä lainkaan niin eksplisiittisiä kuin vaikkapa valkyrioilla. Yllättävää kyllä, vaikka toimintaa on vähän (tai tuskin ollenkaan), ilmeisesti yleisö kuitenkin näkee, onko laulaja tai näyttelijä sisäistänyt hahmonsä; esimerkiksi ensimmäisen näytöksen alun näennäisesti rauhallisessa keskustelukohtauksessa näkyy kyllä, ajatteleeko niukkasanainen Gutrune hiljaisuudessaan päivän kauppalistaa vai esimerkiksi sitä, miten tällä kertaa parhaiten säilyttäisi mukavan status quon ja sovun kahden keskenään hyvin erilaisen veljensä välillä. Koska partituuri ei anna kovin paljon suoria ohjeita Gutrunen ajatuksista tai tavoitteista ja ohjauskin on monessa kohdassa melko staattinen, on käytettävä hyvin pitkälti omaa mielikuvitustaan. Oopperan kuluessa Gutrune muun muassa kuuntelee aktiivisesti muita hahmoja, haaveilee, yrittää ymmärtää outoja tapahtumia, huolehtii toisten hyvinvoinnista, kestää häpeää ja pitää itseään koossa, katselee ja kuulostelee - mikä ei kaikki suinkaan ilmene kovin alleviivatuin keinoin. Siitä huolimatta lavalla ei voi koskaan "vain seistä"!

Aineistoa:

Asikainen et al. 1999: Asikainen, P. – Sinkkonen J.: *Nibelungin sormus – myyttien ja mielen näyttämö*. WSOY, Vantaa 2001.

Barrett 2002: Barrett, J.: *Staged narrative: poetics and the messenger in Greek tragedy*, Univ. California press, 2002.

Bassett 1998: Basset, P., suom. Karrakoski, U.: *Uuden vuosituhannen Ring – Opas Wagnerin Nibelungin sormukseen*. Suomen Wagner-seura r.y., Turku 2000.

Beaston 2005: Beaston, L.: The Wanderer's Courage, *Neophilologus* 89, 2005 ja elektroninen teksti esim. <http://www.anglo-saxons.net/hwaet/?do=get&type=text&id=Wdr>.

Burkert 1966: Burkert, W.: Greek Tragedy and Sacrificial Ritual, *Greek Roman and Byzantine Studies* vol. 7, 1966.

Ewans 1982: Ewans, M.: *Wagner and Aeschylus, the Ring and the Oresteia*, Cambridge Univ. Press 1982.

Feurzeig 2004: Feurzeig, Lisa: The Interrelations of Knowledge and Will: Erda, Experience, and Epistemology in the Ring. *The Opera Quarterly*, Volume 20, Number 1, Winter 2004, pp. 71-94 (Article).

Goldhill 2006: Goldhill, S.: Der Ort der Gewalt: Was sehen wir auf der Bühne? teoksessa Wessels, A. (toim) Seidensticker, B (toim) Vöhler, M. (toim): *Gewalt und Ästhetik*. de Gruyter, Berliini 2006.

Kewes et al. 2011: Kewes, P., Archer, I., Heal, F., Summerson, H.: *Holinshed project*, Univ. of Oxford, <http://www.cems.ox.ac.uk/holinshed/about.shtml>.

Lättilä 2011: Lättilä, J.: *Judas of the Ring*, julkaisematon 2011.

Millington 2003: Millington, B., suom. Harri, J.: *Richard Wagner - elämä ja teokset*. Suomen Wagner-seura r.y., Turku 2003.

Perris 2001: Perris, S: Perspectives on Violence in Euripides' Bacchae, *Mnemos* vol 64, 2001.

Shakespeare 1623: Shakespeare, W.: *Mr. Willian Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies Published according to True Originall Copies*. Laggard & Blount, Lontoo 1623. Elektroninen faksimile <http://doyle.lib.muohio.edu/cdm4/shakespeare/> 2011.

Sturluson 2006: Sturluson, S., Byock, J. (toim.): *The Prose Edda*, pp. 50-52.
Penguin Classics 2006.

Völsunga-saaga: *Völsunga-saaga*, tuntematon kirjoittaja, Islannista 1200-l. Suom.
Asikainen, P. Julkaisematon 1998.

Wagner 1851: Wagner, R.: Opera and Drama, teoksessa Ellis, A.(toim.): *Richard Wagner's Prose Works Volume 2*, Paul, Trench, Trübner & Co. 1900, elektroninen teksti Petrucci Music Library www.imslp.org 2011

Liite 4: ”Suomalaisia Wagneriaaneja”

3. Jatkotutkintokonsertin käsiohjelma

Konsertti

Jenni Lättilä, sopraano

Kirill Kozlovski, piano

maanantaina 11.3.2013 klo 19 Musiikkitalon Camerata-salissa

Ohjelma

Armas Järnefelt

Den flygande Holländaren (1909)

Solsken (1892)

Du är sol, du är vår (1909)

Skymning (1903)

Ödets stjärna (1909)

Jean Sibelius

Kyssens hopp op. 13/2

Drömmen op. 13/5

Till Frigga op. 13/6

Höstkväll op. 38/1

På verandan vid havet op. 38/2

Luonnotar, op. 70 (1913, pianosovitus 1915)

Leif Segerstam

Three American songs (1964-1965)

Uljas Pulkkis

Celestial Mechanics (2013, kantaesitys)

Suomalaisia wagneriaaneja

Kun lähtee valmistelemaan konserttiohjelmistoa aiheenaan “suomalaisia wagneriaaneja”, joutuu varsin pian ottamaan kantaa siihen, mitä ”wagneriaani” tai ”wagneriaaninen” oikeastaan käytännössä tarkoittavat.

Yksinkertaisinta olisi määritellä ”wagneriaanisuus” vain ääneen lausutuksi Richard Wagnerin ja hänen musiikkinsa ihailemiseksi: wagneriaaneja ovat ne, jotka tunnustautuvat wagneriaaneiksi. Hiukan vaikeampaa mutta vieläkin kohtuullisen suoraviivaista olisi selittää ”wagneriaanisuus” Wagnerin tyylin kopioimiseksi tai jäljittelemiseksi ja pitää wagneriaaneina vain sellaisia säveltäjiä, joiden musiikki tuo mieleen Wagnerin oopperat.

Mutta miten pitäisi silloin suhtautua sellaisiin säveltäjiin, jotka ilman muuta ja iloisin mielin tunnustautuvat wagneriaaneiksi mutta ovat niin väkevästi omaäänisiä, että jopa suorat Wagner-sitaatit ovat heidän töidensä osina suorastaan epä-wagnermaisia? Entä mitä pitäisi sanoa sellaisista säveltäjistä, jotka kieltävät olevansa tai koskaan olleensakaan wagneriaaneja – tosin sopivasti unohtaen miten tosiasiaassa kuuluivat aikoinaan Wagner-seuraan, lukivat Wagnerin esseitä ja tutkivat hänen sävellyksiään ja näkivät liki kaikki hänen oopperansa, osan vieläpä Bayreuthissa – ja kaiken tämän jälkeen sävelsivät teoksia, joissa soi *Tristan* tai *Parsifal*?

Tässä kohden on hyvä muistaa, että reilu sata vuotta sitten, Jean Sibeliuksen (1865–1957) ja Armas Järnefeltin (1869–1958) nuoruusvuosina wagneriaaniksi julistautuminen tarkoitti huomattavasti vahvempaa kannanottoa kuin mitä se nykyisin merkitsee. Wagnerin ja Brahmsin kannattajien välinen kamppailu oli paitsi akateemista vuoropuhelua musiikin suunnasta modernin kynnyksellä, myös poleemista sanomalehtikirjoittelua, ”vastustajien” teosten murskakritiikkejä ja konserttien sabotointia huuto- ja vihellyskuoroilla. Mainitseepa Tawaststjerna (1997) käsirysyn eri leireihin kuuluneiden muusikoiden välillä Wienissä vielä vuonna 1891 erään Brucknerin konsertin jälkeen – sekä erityisesti erään tähän nujakkaan wagneriaanien puolella osallistuneen suomalaisen säveltäjän. Nykywagneriaanit eivät ole ainakaan aivan viime vuosina ansioituneet samassa mitassa toisinajattelijoita pahoinpitelemällä. Ehkä kysymys on siitä, että ei ole olemassa kovin montaa Brahms-seuraa – Suomessa ei ainuttakaan – joiden jäsenten kanssa me wagneriaanit voisimme haastaa riitaa (mistä muuten seuraa kiusaus julistaa, että me lopulta voitimme ”romantikkojen riidan”).

Joka tapauksessa 1800-luvun lopun ilmapiirissä, jossa wagneriaanisuus on usein ollut äänekästä ja ehdotonta, moni muusikko joka on kyllä arvostanut Wagneria muttei ehdoitta palvonut tätä, tai muusikko, joka on arvostanut sekä

Wagnerin että Brahmsin töitä, on kenties ollut vastahakoinen tunnustautumaan wagneriaaniksi. Kontrastina tähän, nykymuusikko ei wagneriaaniksi tunnustautuessaan ehkä aivan samalla tavalla valitse puoluettaan ja vanno lippuvalaa, verrattuna runsaan sadan vuoden takaiseen kollegaansa – nykyisin wagneriaaniksi ilmoittautumalla hankkii itselleen korkeintaan maineen epäilyttävänä natsisympatiseeraajana, mikä ei paljoakaan tilannetta pahenna, jos ammattinsa puolesta on jo ennestään elitisti ja kansanvihollinen niin suurimman oppositiopuolueen kuin eräiden hallituspuolueiden (ainakin epävirallisissa) kulttuuripoliittisissa linjauksissa.

Konserttini alkupuolen säveltäjät, Armas Järnefelt ja Jean Sibelius, kuvastavat viime vuosisadan alun säveltäjien jaakobinpainia suhteessa Wagneriin ja hänen musiikkiinsa.

Armas Järnefelt ei epäröinyt marssiessaan wagneriaanien lippujen jäljessä: kuten tässä konsertissa kuullaan, hänen sävellyksissään on suoranaisia Wagner-pastisseja, mutta Wagnerin vaikutus tuntuu myös muilla tavoin Järnefeltin musiikissa. Järnefelt kirjoittaa: ”[K]un Wagner tuli elämäni, se oli kuin olisin sairastunut kuumeiseen ylitsevuotavaan, kritiikittömään ekstaasiin, jota ei voi verrata mihinkään kuin palavaan rakastumiseen, sellaiseen joka ei tuomitse eikä harkitse, ei kuule eikä näe” (Goss 2009).

Järnefelt paitsi sävelsi wagneriaanista musiikkia, myös edisti Wagnerin musiikin esittämistä Suomessa ja propagoi muutenkin Bayreuthin asiaa innokkaasti – itse asiassa hän keräsi kiitosta ja huomionosoituksia enemmän kapellimestarina kuin säveltäjänä. Syynä tähän oli Jean Sibelius: kun Sibeliuksen tähti nousi, Järnefelt koki oman luovuutensa ehtyvän verratessaan omia töitään Sibeliuksen tuotantoon. Säveltäjänäkään Järnefelt ei kuitenkaan ollut mikään diletantti, hän oli opiskellut sävellystä Suomessa rinnan Sibeliuksen kanssa ja täydentänyt opintojaan Berliinissä ja Pariisin konservatoriossa. Järnefeltin ura kuitenkin vei hänet ulkomaille kapellimestarin töihin, siinä missä Sibelius jäi kotimaahan säveltäjäksi. Järnefelt työskenteli saksalaisissa oopperataloissa ja johti orkestereita kotimaassa ja ulkomailla, kunnes hänet kiinnitettiin Tukholman Kuninkaallisen Teatterin kapellimestariksi vuonna 1905. Tukholmassa Järnefelt teki loistokkaan uran, ja hän eläköityi Tukholmasta ensimmäisen hovikapellimestarin virasta musiikkiakatemian jäsenenä vuonna 1932.

Palattuaan Suomeen Järnefelt kiinnitettiin Suomalaisen Oopperan taiteelliseksi johtajaksi ja ylikapellimestariksi. Järnefelt, urakoi Wagnerin suurteosten parissa, kun taas baletti ja operetti olivat hänelle vähemmän kiinnostavia kulueria. Näin ollen hän ajautui nopeasti konfliktiin sekä yleisön että Suomalaisen Oopperan taustavoimien kanssa, ja hänen kautensa jäi vain neljään

vuoteen. Näiden neljän vuoden aikana Järnefelt ehti toteuttaa *Siegfriedin*, *Funaltien tuhon* ja *Parsifalin* Aleksanterin teatterissa, sen vaatimattoman kokoisella ja jo silloin vanhanaikaisella näyttämöllä, toimien sekä kapellimestarina että ohjaajana.

Järnefelt oli siis varmuudella wagneriaani, ja sellaisena hän pysyi koko aktiivisen uransa ajan: vuonna 1933 hän sanoi, että ”Wagner elää ja vaikuttaa niinkuin maininkejansa vyöryttävä, koskaan tyytymätön meri, jonka hengitys tunnetaan kaikkialla. Wagner esiintyy minulle nykyisin korkean idealismin lipunkantajana aineen palvonnan, amerikkalaisuuden keskellä.” (Koivisto 2011) Wagneriaanisuus oli ilmeisesti hänelle ennen muuta henkinen tai hengellinen idea: arvelenpa, että Järnefelt tuskin myöhemmin ymmärsi Wagnerin yhdistämistä kolmanteen valtakuntaan tai tunnisti Wagnerin oopperoissa sitä matkaa pimeyden ytimeen, jonka toisen maailmansodan jälkeiset kriitikot niissä näkevät.

Jean Sibeliuksen suhde Wagneriin ja hänen musiikkiinsa oli kivuliaampi kuin lankonsa. Sadan vuoden takaisten sävellysten ja niiden säveltäjien wagneriaanisuus näkyy meille säveltäjän omien muistelujen sekä elämäkertojen kirjoittajien, journalistien ja kulttuurivaikuttajien suodattamana. Jean Sibelius oli hiljattain itsenäistyneelle Suomelle tarpeellinen nimenomaan omintakeisena ja ainutlaatuisena myyttisen suomalaisuuden ja eksoottisen pohjolan äänenä. Myös Sibeliukselle itselleenkin sopi erinomaisesti unohtaa Wagner ja wagneriaanisuus: niinpä englantilainen kriitikko ja musiikkihistorioitsija Cecil Gray (1938) kirjoittaa haastateltuaan Sibeliusia (suomennos J.L.):

"Sibelius näyttää olevan ainoa moderni säveltäjä – vähintäänkin ainoa oman sukupolvensa säveltäjä – joka ei ole saanut vaikutteita Wagnerilta, mutta ei myöskään (mikä hyvin pitkälle on sama asia) ole reagoinut väkivaltaisesti Wagneria vastaan. Esimerkiksi Debussyn raivokas anti-wagnerismi on sinänsä hyvin epäilyttävää, ja itsessään mitä kaunopuheisin kunnianosoitus Bayreuthin mestarin väkeväälle velhoudelle; emme tarvitse hänen elämäkertureidensa todistusta tietääksemme, että Debussy sydämessään aina salaisesti ihaili ja rakasti Wagnerin musiikkia – tämä totuus on kirjoitettu selvästi hänen musiikkinsa jokaiseen tahtiin, ja samaa voidaan sanoa jokaisesta joka niin raivokkaasti Wagnerin musiikkia vastaan puhuu. He inhoavat sitä tosiasiallisesti vain, koska eivät voi päästä sen yli. Sibelius ei inhoa Wagneria siitä yksinkertaisesta syystä ettei koskaan häntä rakastanut."

Tämä välinpitämättömyys ei kuitenkaan ole aivan totuudenmukainen kuvaus nuoresta Sibeliukselta. Keväällä 1891 Sibelius liittyi Itävallan Wagner-seuraan nähtyään *Tristanin ja Isolden* ja *Siegfriedin* Wienin oopperatalossa – varsinkin

Tristan oli hänelle järäyttävä kokemus – ja jo Berliinin-vuosinaan 1889–1890 hän kuuli *Tannhäuserin* ja *Meistersingerin* Berliinin kuninkaallisessa oopperassa. Wagnerin esseisiin Sibelius oli tutustunut toipilasaikanaan jouduttuaan Wienissä sairaalaan loppukevästä 1891, ja Münchenissä 1894 hän näki *Tristanin*, *Valkyyrian*, *Siegfriedin*, *Götterdämmerungin* ja *Meistersingerin* sekä käytti aikaansa tutustumalla Wagnerin oopperoiden partituureihin, joten käytyään Bayreuthissa vuonna 1894 – jossa hän näki *Parsifalin* (kahdesti) ja *Lohengrinin* – Sibelius ei ollut ainakaan sen vähempää wagneriaani kuin kukaan muukaan meistä. Päinvastoin: Sibelius oli niin innokas wagneriaani, että hän todellakin ajautui kapakkatappeluun Brahmsin kannattajien kanssa, kuten yllä jo vihjattiin.

Wagner-innostuksesta todistavat myös hänen kirjeensä Aino Järnefeltille (myöh. Sibelius) ja tuttavilleen. Heinäkuussa 1893 Sibelius kirjoittaa runoilija J.H. Erkolle täyswagneriaanisia ajatuksia feminiinisestä musiikista, jonka maskuliininen runous hedelmöittää, ja vielä 19.7.1894 hän kirjoittaa Ainolle: “Sanot kirjeessäsi miten toivot suojelusenkelin vartioivan minua. Näethän, jokaisen meistä täytyy uskoa lapsemme korkeimman huomaan. Itse voin tuntea lapseni [Sibeliuksen oman oopperahankkeen] vähitellen muuttuvan eläväksi... En voi kuvailla miten *Parsifal* minua muutti. Kaikki mitä teen tuntuu niin heikolta ja kylmältä sen rinnalla.” Kirje Ainolle 28.7.1894 näyttää hänet kamppailemassa oman oopperansa kanssa, vieläkin lumoutuneena Wagnerista mutta jo moittien Wagnerin läpitunkevaa professionalismia, joka näyttäytyi hänelle nyt vieraannuttavana laskelmointina, ja kirjeessään Ainolle 17.8.1894 hän kirjoittaa, kuinka ei itse ole aivan niin paljon wagneriaani kuin muut, ja miten hän on yrittänyt heikkona ja pelkurimaisesti muokata itsensä muiden [esimerkiksi Järnefeltin] ihanteiden mukaan. Lopulta, 22. elokuuta 1894, hän kirjoittaa Ainolle: “*Meistersinger* teki minuun suuren vaikutuksen, mutta, kummallista kyllä, en enää ole wagneriaani. En voi sille mitään. Oman sisäisen ääneni pitää johtaa minua”. Sibelius-tutkijat yhdistävät toisiinsa tämän ”Wagner-kriisin” ja Sibeliuksen oman oopperahankkeen ajautumisen umpikujaan.

Mutta onko Sibeliuksen oman sisäisen äänen seuraaminen todella merkinnyt Richard Wagnerin tematiikan, ajattelun, kromatiikan ja harmonian tai lauluäänen käsittelytavan täydellistä hylkäämistä? Tai, paremminkin, tarkoittaako omaperäisyys väistämättä sitä, että on täysin vaikutteista vapaa?

Tässä konsertissa ”wagneriaanisuus” merkitsee muutakin kuin Wagner-pastisseja tai *Tristan*-soinnun käyttämistä: en halua ymmärtää wagneriaanisuutta oman itsen muokkaamisena muiden ihanteiden mukaan, vaan omien ihanteiden ja ideoiden toteuttamista tietyllä tavalla Wagnerin hengessä. Konsertissa kuultavat Sibeliuksen laulut opuksesta 13 on sävelletty hänen kiihkeimmän

wagneriaanisuutensa vuosina, ja kaksi laulua opuksesta 38 sekä *Luonnotar* toistakymmentä vuotta Wagner-kriisin jälkeen. Ne kaikki on helppo tunnistaa Sibeliuksen sävellystöiksi, mutta jokaisessa niistä on myös vaikutteita tai muistumia muista säveltäjistä, ja varsinkin näitä teoksia esittävän sopraanon on helppo löytää niistä kaikista myös Wagner.

Laulajan näkökulma todella on hiukan eri kuin se, josta musiikkianalyysi ja musiikkitiede katsovat tutkimuskohdettaan. Sopraanolle kyseessä on työtehtävä, jossa keskeisin kiinnostuksen kohde on oma laulustemma, vaikka koko teoksen tunteminen onkin ilman muuta välttämätöntä sen esittäjälle. Niinpä yksin harjoitellessani korvaan orkesterin tai pianon osuuden useimmiten muutamalla keskeisimmällä soinnulla tai äänellä, ja yhteisharjoituksissa tai esiintyessäni en välttämättä oman ääneni takaa edes aina kuule kovin tarkasti mitä muut esiintyjät tekevät. Tästä syystä minulle myös wagneriaanisuus on nimenomaan lauluäänen käsittelyyn tai laulajalle kirjoittamiseen liittyvä teoksen ominaisuus – Sibelius, Järnefelt ja musiikkitieteilijät saattaisivat nähdä asian toisinkin.

Wagneriaanisuuden vaikeasti määriteltävä olemus on myös Leif Segerstamin kohdalla akuutti asia: miten niinkin omaperäistä säveltäjää voi väittää wagneriaaniseksi? Maestro Segerstam on Järnefeltin ja Wagnerin itsensä tapaan merkittävä oopperakapellimestari, nimenomaan Wagnerin oopperoiden parissa ansioitunut. Henkilönä Segerstam on kaiken kaikkiaan hyvin wagneriaaninen hahmo: hän on hauska seuramies mutta ankara kapellimestari, hän on ehdottomasti enemmän dionyysinen kuin apollooninen ainakin puheissaan, mutta silti hyvin kurinalainen muusikko, eikä vaatimattomuus varsinaisesti lukeudu hänenkään hyveisiinsä. Sen sijaan hänellä on väkevä ja omintakeinen näkemys musiikista – ja hänen musiikkinsa on myös helppo ymmärtää väärin. Lisäksi hän on Suomen Wagner-seuran kunniajäsen. Epäilemättä on siis monia perusteita kutsua Segerstamia wagneriaaniksi. Mutta entä hänen musiikkinsa?

Taannoin, kun esiinnyin Turun Filharmonikkojen solistina Sibeliuksen *Luonnottaren* esityksessä, jonka Leif Segerstam johti, tulimme harjoitusten välillä keskustelleeksi paljon musiikista, ruoanlaitosta ja muista aiheista. Jossain vaiheessa tulin kysyneeksi – ja saaneeksi – neuvoja erään toisen tohtorihjelmaani kuuluvan konsertin järjestämisessä. Maestro luonnollisestikin kiinnostui muistakin konserteista, ja tähän konserttiin hän ehdotti laulusarjaansa *Three American Songs*. Samassa yhteydessä Maestro Segerstam kertoi tätä teosta koskevan anekdootin: Aspenin festivaalin mestarikurssilla 1965 hän vei laulusarjan näyttille säveltäjä Darius Milhaudille – ja tuli heitetyksi ulos luokasta Milhaudin huudahtaessa: ”Taivaan vallat! Täytyykö minun vielä kuulla tuo [Tristan-]sointu!”

Three American Songs on Segerstamin nuoruudentyö, joka ei vielä edusta hänen kaikkein omintakeisinta sävellystyylään, ja samalla se säveltäjän itsensä mielestä sopii erinomaisesti suomalaisia wagneriaaneja esittelevään konserttiin. Konserttini ohjelmassa Segerstamin laulusarja edustakoon nykyaikaista wagneriaanisuutta nimenomaan perinteestä ulos murtautumisen kautta, joskin tämä laulusarja näyttää Segerstamin itsensä säveltäjänä perinteisimmillään.

Viimeisenä esitettävä teos, Uljas Pulkkiksen laulusarja *Celestial Mechanics*, on erityisasemassa tässä konsertissa. Tätä sarjaa en ole itse valinnut esimerkkinä erityisestä wagneriaanisuudesta. Sen sijaan sovimme säveltäjän kanssa uudesta sävellystyöstä erityisesti minun instrumentilleni ja erityisesti tähän wagneriaani-aiheiseen konserttiin. *Celestial Mechanics* on siis ennen muuta Uljas Pulkkiksen tulkinta siitä, mitä wagneriaanisuus laajassa merkityksessään voisi tarkoittaa nykysäveltäjälle. Tässä konserttissahan on useita nimenomaan Wagner-sopraanolle sävellettyä teoksia: Järnefelt sävelsi vaimolleen Maikki Järnefeltille, joka oli kansainvälisestikin tunnettu Wagner-sopraano, ja Sibelius sävelsi mm. *Luonnottaren* Aino Acktéille, joka *Luonnottaren* sävellysaikana esiintyi mm. Richard Straussin *Salomen* nimiroolissa sekä Wagnerin *Lohengrinin* Elsana ja *Tannhäuserin* Elisabethina – yksi tämän konserttiohjelman yhdistävistä ideoista onkin ollut se, että suuri osa ohjelmaan valitusta musiikista on sävelletty Wagner-sopraanolle.

Pulkkiksen uusi laulusarja on minulle hyvin erityinen, sillä se on ensimmäinen minua varten sävelletty kokonainen laulusarja, ja prosessin seuraaminen ja siihen osallistuminen on ollut erittäin mielenkiintoista. Laulusarjan tekstit eivät ole perinteistä runoutta, vaan otteita eri aikakausien johtavien tiedemiesten kosmologioista, maailmanselityksistä: ne edustavat siis fysiikkaa, eivätkä metafysiikkaa. Missään tapauksessa ne eivät ole Wagnerin libretoille tyypillisiä traagisia ja suuria tarinoita. Kun säveltäjä ensimmäisen kerran ehdotti näitä nimenomaisia tekstejä, suhtauduin ideaan aavistuksen varauksellisesti – ja niin tähän on suhtautunut ensimmäisellä kerralla liki jokainen, jonka kanssa olen näistä lauluista keskustellut – mutta vähitellen teksti ja sen laulusarjassa saama käsittely on alkanut tuntua minusta innostavalta ja luonnolliselta. Joku kysyi minulta, miten on mahdollista tulkita lauluja, joiden tekstit ovat tiedemiesten käsialaa eivätkä käsittele mitään inhimillisiä tunteita. Itse asiassa tätä voisi ihmetellä vaikka Sibeliuksen *Luonnottaresta*, joka käsittelee samaa aihepiiriä, maailman syntyä, mytologiselta kannalta – siinäkin ei pelata arkikokemuksen piiriin kuuluvilla asioilla.

Harvoinhan sopraanon toki tarvitsee käydä käsiksi näin syvämietteisiin tieteellisiin teksteihin, ja minulle on suureksi avuksi ollut puolisoni, joka

luonnontieteellisen koulutuksensa ja osaamisensa turvin – hän on työssään ollut muun muassa mukana suunnittelemassa avaruusaluksia, jotka tälläkin hetkellä mittaavat universumin synnystä kertovaa taustasäteilyä ja Maan painovoimakentän vaihtelua – on paitsi kääntänyt laulusarjan tekstit käsiohjelmaan, myös ystävällisesti ja kärsivällisesti selittänyt laulajalle, mistä näissä teksteissä on kysymys. En voi siltikään väittää lainkaan käsittäväni, mistä suhteellisuusteoriassa tai supersäikeissä on kyse – maailmassa ei tosin ole edes alan asiantuntijoiden joukossa kovin montaa, jotka todella ymmärtävät – mutta ehkä voin säveltaiteen keinoin valottaa näitä maailmankaikkeuden suuria mysteerejä, samaan tapaan kuin esimerkiksi Wagnerin teoksia esittäessä pureudutaan myyttien salaisuuksiin, jotka eivät nekään liene aina aivan yksinkertaisia.

Tämä laulusarja on musiikillisesti varsin haastava, ja sen laulu- ja piano-osuudet muodostavat siinä mielessä orgaanisen kamarimusiikillisen kokonaisuuden, että yksin harjoitellessaan lied-duon kummankaan jäsenen on hankala saada teoksesta mielekästä kokonaisuutta, mutta yhdessä stemmat nivoutuvat yhteen kuin palapelin palat.

Kantaesityssävellyksen osalta lienee korrektia antaa lopuksi puheenvuoro säveltäjä Uljas Pulkkiukselle itselleen:

“Wagnerin musiikin kuunteleminen oli minulle ensimmäisiä suuria musiikillisia elämyksiä teini-iässä. Olen myöhemmin miettinyt analyttisesti minkä takia juuri Wagnerin musiikki vaikuttaa niin syvästi. Nykyisellä sivistykselläni voisin luonnehtia Wagnerin oopperoita menneen Neuvostoliiton presidentin, Gorbatsovin, sanoin: perestroika & glasnost, eli uudistaminen ja avoimuus. Näistä jälkimmäinen, avoimuus, on se mikä tekee ensimmäisen vaikutuksen. Wagner ei sävellyksissään peittele mitään eikä koskaan ole tahallisen arvoituksellinen tai kompleksi. Wagnerin musiikki on suoraviivaista aivan näivin rajoilla käyvää rehellistä draamaa. Kun joku puhuu ettei ymmärrä Wagneria, puhuu hän harvoin varsinaisesta soivasta musiikista. Ymmärtämättömyys liittyy useimmiten oopperoiden juoniin, teosten keston tai ulkomusiikilliseen ideologiaan. Itse musiikkihan muistuttaa saksalaisia kansanlauluja, liedejä ja fanfaareja. Nykyään Wagnerin musiikkia kuunnellessa alkaa välillä korviani jopa punoittaa kun mietin, miten hän kehtaa.”

“Konstailematon musiikki kääntyy kuitenkin voitoksi juuri uudistamisen ansiosta. Kansanmusiikkirallatusten soidessa Wagner ajaa sen aikaisen musiikillisen harmoniakäsityksen ääri rajoille ja käsittelee samalla

sävellajisuhteita luontevasti. Myös Wagnerin musiikillinen tilannetaju on erehtymätön. Musiikissa tapahtuu paljon silloin kun pitääkin ja suvannot eivät tunnu pitkäveteisiltä. Aariat kestävät parhaimmillaan yli 10 minuuttia koska tilanne vaatii sen. Jos Wagner olisi uudistanut näiden lisäksi myös melodista kerrontaa, olisi hän jäänyt unohduksiin taitavana, mutta liian vaikeaselkoisena säveltäjänä.“

“Wagnerin nerous piilee siinä että hän uudisti oopperamusiikkia juuri sopivan paljon aikakauteen nähden. Analogiana, jos lapsen haluaa tutustuttaa uusiin ruokiin, ei kannata tarjota suoraan jauhelihakastikkeen jälkeen eläviä ostereita. Uusiin elämyksiin edetään askel kerrallaan. Liian suuri askel pelottaa, kun taas liian pientä ei huomata. Tarvitaan mestari tunnistamaan, kuinka suuri askel on kulloinkin tarpeen.“

“Omassa sävellyksessäni pyrin uudistamaan tällä kertaa tekstin ja musiikin suhdetta. Musiikki on kieli jolla kuvataan parhaiten tunnetiloja silloin kun sanat loppuvat. Uutta laulusarjaani *Celestial mechanics* pohdin, voiko musiikilla kuvata jotain mitä ei aikaisemmin ole tullut mieleen. Siksi tartuin tieteellisiin teksteihin, niistä sellaisiin joilla on kautta länsimaisen historian selitetty maailmankaikkeutemme rakennetta. Sävellyksessäni musiikilla kuvataan niin trigonometriaa, gravitaatiota kuin kosmisia säikeitä. Käytetyistä teksteistä etsin myös perinteistä dramatiikkaa. Musiikilla painotetaan tekstien avainhuomioita samaan tapaan kuin olisin tehnyt runoa säveltäessäni. Tieteellisten tekstien tiivistelmät toimivatkin samoin kuin hyvä runous. Ne kääntävät ajatukset aivan uusille urille ja jäävät mietityttämän pitkäksi aikaa. Teoksen suhde Wagneriin ei ole suora, sillä säveltämäni musiikki on kaukana Wagnerista. Wagnerin perintöä teoksessa on astuminen alueelle joka on epävarma ja totutusta poikkeava.“

Kirjallisuutta:

Glenda Dawn Goss 2009: *Sibelius: a composer's life and the awakening of Finland*. The University of Chicago Press.

Cecil Gray 1938: *Sibelius*. Oxford University Press.

Mikko Heiniö et al. 1994: *Suomalaisia säveltäjiä*. Helsinki: Otava.

Juhani Koivisto 2011: *Suurten tunteiden talo*. Helsinki: WSOY.

Minna Lindgren 2005: *Leif Segerstam Nyt!*. Helsinki: Teos.

Vesa Siren 2010: *Suomalaiset kapellimestarit*. Helsinki: Otava.

Erik T. Tawastsjerna (toim.) 1997: *Sibelius*. Helsinki: Otava.

Liite 5: "Erwartung".

4. Jatkotutkintokonsertin käsiohjelman korvaava essee

Neljäntenä jatkotutkintokonserttini esitin Naisen roolin Arnold Schönbergin oopperassa *Erwartung*, ks. liite 1.

Erwartung – psykodraama à la Wiener Schule

Oman mielenterveyden järkkyminen ja otteen kirpoaminen siitä, mikä on totta ja todellista on asia, jonka ajatteleminen on monille meistä hyvin epämukavaa, jopa pelottavaa. Itse asiassa mielenterveyden menettämisen pelko on niin yleistä, että sen patologiselle muodolle on oma nimensä: dementofobia. Dementofobia on yksi yleisimmistä ahdistuneisuushäiriöön liittyvistä pelkotiloista¹, jota, kuten muitakin foobisia pelkoja, hoidetaan totuttamalla potilas vähitellen pelkonsa kohteeseen, tavallaan arkipäiväistämällä ahdistuksen aiheena oleva asia tai tilanne² mielikuvaharjoittelulla tai psykodraamaa apuna käyttäen.

Jos siis hulluuden esittäminen arkipäiväistää ja laannuttaa pelon mielenterveyden järkkymisestä, erityisesti bel canto -repertuaaria esittävän sopraanon olettaisi saavan varsin vahvan rokotuksen dementofobiaa vastaan: sellaisten säveltäjien kuten esimerkiksi Donizetti teoksissa mielenterveytensä menettänyt naishahmo on hyvin tavallinen huipentuma. Myös dramaattiselle sopraanolle on kirjoitettu vaikuttavia ja vakuuttavia hulluuskohtauksia, joissa mielenterveyden järkkymistä voi kokeilla tai harjoitella. Näiden dramaattisen äänityypin hulluuskohtausten subjektiivisena huipentumana esitän tänä iltana Naisen roolin Arnold Schönbergin (1874–1951) oopperamonodraamassa *Erwartung* op. 17 (1909).

Huipentumako? Miksi *Erwartung* olisi hulluuskohtaus, ja millä tavoin se huipentaa hulluuskohtauksen tradition?

Vuonna 2011 tein Lady Macbethin roolin Keski-Suomen Alueoopperan tuottamassa Verdin *Macbeth* -oopperassa. Kuten Shakespearen alkuperäisessä näytelmässäkin, myös oopperassa Lady Macbeth menettää mielenterveytensä kuuluisassa unissakävelykohtauksessa. Kuvaan lisensiaatintutkintoni kirjallisessa työssä³ tämän kohtauksen työstämistä sekä omaa työtapaani ja ajatuksiani unissakävelykohtausta esittäessäni ja harjoitellessani. Työstäessäni Naisen roolia

¹ Kleinknecht 1991 s. 55-85

² Kleinknecht 1991 s. 213-238

³ Lättilä 2014 s. 3-14

Erwartungissa käytin hyvin samankaltaisia työkaluja: nopeita ja perustelemattomia suunnanmuutoksia, hetkittäistä kaiken fokuksen kadottamista sekä koko keholla, sen ryhdillä ja asennolla, näyttelemistä tuodakseni nähtäville roolihahmoni sisäisen maailman kuohunnan. Monella tavalla Lady Macbethin unissakävelykohtaus ja *Erwartungin* Nainen ammentavat samoista lähteistä – etenkin, kun ohjaaja Ville Saukkonen on johtanut työryhmän näyttämötyöskentelyä molemmissa oopperoissa.

Silti Lady Macbethin ja *Erwartungin* Naisen rooleissa on eräs olennainen ero:

Verdin partituuri sekä Francesco Maria Piaven ja Andrea Maffein libretto näyttämöohjeineen eksplikoivat selvästi, että unissakävelykohtauksessa kysymys on mieleltään järkkyyneen Lady Macbethin houreista. Kohtauksen alussa lavalle astuvat roolihahmot hovinainen ja lääkäri, jotka kertovat yleisölle mistä kohtauksessa on kysymys, ja unissakävelykohtauksessa Lady Macbeth hourii tapahtumista jotka on jo näytetty oopperan aiemmissa kohtauksissa. Sekä yleisö että esittäjät tietävät mikä on totta lavalla, mikä on totta oopperan sisäisessä illuusiossa, ja mikä on harhaa jopa tämän illuusion sisällä.

Erwartung ei tarjoa samanlaista kiinnekohtaa. Tunnetusti Schönberg itse on sanonut⁴ oopperansa tarkoituksen olevan esittää hidastettuna se, mitä tapahtuu sekunnin pituisena hetkenä äärimmilleen viedyn henkisen jännittyneisyyden aikana, ja venyttää tämä sekunti puolen tunnin pituiseksi. Theodoro Adorno⁵ lienee ollut ensimmäinen, joka yhdisti *Erwartungin* ja Freudilaisen hysterian potilaskertomukset, ja ainakin Robert Falck on tutkinut asiaa yksityiskohtaisemmin⁶. Sitten tutkimus on paljastanut⁷, että *Erwartungin* libretisti, lääketieteen opiskelija Marie Pappenheim, oli erään Bertha Pappenheimin sukulainen. Bertha Pappenheim tunnetaan paremmin pseudonyymillä Anna O., jolla häntä hoitanut psykologi Josef Breuer anonymisoi hänen potilaskertomuksensa klassikkoteoksessaan *Studien Über Hysterie*⁸. Silti *Erwartung* ei millään tavoin kerro tai edes vihjaa naisen olevan harhainen, tai oopperan kuvaamien tapahtumien olevan epätosia. Päinvastoin: partituurin näyttämöohjeet on kirjoitettu kuin pimeä metsä ja valkokäsivartinen nainen olisivat täyttäneet totta – mutta yhtä hyvin ne voivat olla myös naisen painajaisten ja harhojen kuvitusta.

⁴ Schönberg 1984 s. 105.

⁵ Adorno 1948 s. 39

⁶ Falck 1992 s. 131-144

⁷ esim. Simms 1997 s. 102

⁸ Breuer 1895

analogisina Doran sairaskertomuksen metsälle ja siellä olevalle rakennukselle¹² – Sigmund Freud tulkitse näiden elementtien Doran unessa edustavan naisen sukuelimiä.

Näin ollen *Erwartung* todella voisi olla oopperan mittainen, äärimmäinen hulluuskohtaus – mutta toisaalta se ei välttämättä kuitenkaan ole sitä: kuten Schönberg itse totesi, ”Nainen saattoi olla väärässä näissä peloissaan, tai ei (tämä ei käy selville, mutta silti, nämä ovat vain pelonsekaisia kuvia, jotka tulevat [hänelle] esille).”¹³

Mikä *Erwartungissa* siis on totta? Entä *millä tavalla* se on totta? Schönbergin *Erwartung* olisi täysin mahdollista ja jopa perusteltua toteuttaa kuin libreton kertomus olisi (oopperan illuusion sisällä) kirjaimellisesti totta – tai ehkä paremminkin, siten kuin Naisen fragmentaariset ja epäjohdonmukaiset repliikit kertoisivat hänen fyysisistä, havaittavan todellisuuden suoraan aiheuttamista kokemuksistaan; Nainenhan ei varsinaisesti kerro mitään, hänen repliikkinsä eivät muodosta ehjää narraatiota, vaan ne paljastavat lyhyinä välähdyksinä osan siitä mitä hän ajattelee ja kokee. Naiselle itselleen (jälleen oopperan illuusion sisällä) hänen kokemuksensa epäilemättä on totta: hän todella tuntee ja näkee sen mistä hän laulaa. Ulkopuoliselle tarkkailijalle – esimerkiksi Naista esittävälle sopraanolle – sen sijaan jää epäselväksi, missä määrin Naisen kokema todellisuus on sama kuin oopperan illuusion sisäinen fyysinen tai fysikaalinen todellisuus.

Silti minun on esitettävä Naisen kokemukset tosina – toisin sanoen, valmistaessani roolia minun on löydettävä itsestäni ilmentymät sille kauhulle, vihalle, rakkaudelle, mustasukkaisuudelle, hellyydelle ja epätoivolle jota Nainen kokee. Ohjausharjoituksissa minun on harjoitettava nämä tosien tunteiden heijastumat osaksi Naisen harhoja – jos ohjaaja ja työryhmä siis valitsevat tulkita teoksen niin, että Nainen on harhainen – jotka puolestaan lopulta esitetään osana oopperan illuusiota¹⁴. Moninkertaisista erilaisten tosien ja epätosien kerroksista koostuva esitys jää lopulta silti yleisön tulkittavaksi: onko metsää todella olemassa, kuka (jos kukaan) on murhannut Miehen, ja kuka on valkokäsvartinen nainen?

Itselleni tahdin 423 orkesterinousu teoksen lopussa juuri ennen Naisen viimeistä repliikkiä on muodostunut eräänlaiseksi painajaisen ja heräämisen, harhojen ja todellisuuden väliseksi rajamuuriksi – mutta edelleenkin en tiedä kummalla puolen tätä rajaa on uni, kummalla todellisuus. Olemme myös

¹² Carpenter 2002

¹³ Simms 1997 s. 104

¹⁴ Tämä epätosien tunteiden esittäminen totena ja oopperan illuusion vaikutus sitä toteuttavaan laulajaan on aiheena tohtorintutkielmassani (Lättilä 2016).

työryhmässä tietoisesti päättäneet olla päättämättä, mikä teoksen maailmassa on totta ja jättää lopullisen tulkinnan yleisölle – ja itsenäisen tulkinnanvapauden myös toisillemme työryhmän sisällä: itse olen (verbaalisena ihmisenä ääneenkin) pohtinut Naisen ja Miehen suhdetta, jonka luonnetta sitäköään libretto ei selitä, kun taas produktiossamme Miestä esittävä tanssija Sami Saikkonen on päinvastoin ollut harjoitusvaiheessa haluton keskustelemaan teoksen tulkinnasta; hänelle kun sanat vain sotkevat ja sumentavat sen, mikä liikkeessä ja tanssissa on kristallinkirkasta¹⁵. Näin minä Naisen roolissa ja tanssija Miehen hahmossa saatamme itse asiassa esittää kahta eri tarinaa yhtä aikaa: ehkä Nainen ja Mies ovat olleet legitimi pariskunta, toisaalta Nainen kertoo Miehen käyneen hänen luonaan vain öisin, salaa. Ehkä Mies tosiaan on kelvoton petturi, kuten Nainen häntä syyttää – tai ehkä hän on joutunut mustasukkaisen raivon kohteeksi syyttömänä. Tai ehkä Miehen ja Naisen suhde on sekin olemassa vain Naisen pään sisällä.

Arnold Schönberg ilmeisesti tarkoittikin teoksensa vaikeaksi tulkita: hän välttää sanomasta siitä mitään ehdotonta, ja torjuu muiden esittämiä tulkintoja kuitenkin tarjoamatta tilalle omaa näkemystään. Schönberg myös muokkasi Pappenheimin librettoa monitulkintaisempaan suuntaan poistamalla siitä tarinan juonta kuljettavia elementtejä, esimerkiksi osan Naisen aiemmin tapahtunutta eksplikoivista repliikeistä Miehen ruumiin äärellä¹⁶. Sävellyksessään Schönberg hylkäsi lopullisesti perinteisen tonaalisuuden ja kirjoitti *Erwartungin* atonaalisella ja atemaattisella sävelkielellä, jota analysoidessaan Philip Friedman löytää kolmenkymmenen tahdin mittaisesta ensimmäisestä kohtauksesta yhdeksän tahtilajin ja kuusitoista tempon muutosta¹⁷.

Erwartungissa on kuitenkin selvästi kuultavissa myös myöhäisromanttisen musiikin estetiikka; oman tutkimustyöni kannalta erityisen kiinnostavia ovat juonteet, jotka johtavat taaksepäin Straussin (mm. *Salome*) kautta Wagneriin, jonka ooppera *Tristan ja Isolde* oli alkusysäys kehitykselle kromatiikan kautta kohti toista Wienin koulua. Esimerkiksi vaikutusvaltainen kriitikko Paul Bekker¹⁸ yhdisti Wagnerin oopperoiden – erityisesti *Tristanin ja Isolden* – lopun rakkauskohtaukset *Erwartungiin* ja kirjoittaa, miten molemmissa soivat ”naiseuden musiikin idea, äänet jotka edustavat eroottisia tuntemuksia, musiikki joka pakottaa tiensä ulos tietoisesta ja sisälle tiedostamattomaan; vapautuksen,

¹⁵ Näihin erilaisiin kommunikoinnin ja oppimisen tapoihin viittaaan tutkielmassani (Lättilä 2016 s.71).

¹⁶ Simms 1997, s. 195

¹⁷ Friedman 1966

¹⁸ Bekker 1924

transfiguraation ja vapahduksen äänet.” Näitä vaikutteita ei ole aina helppo kuulla: jos Naisen huuto “Hilfe!” Miehen ruumiin äärellä onkin varsin itsestään selvästi ja tunnetusti lainaus Wagnerin *Parsifalin* Kundrylta (“Ich sah Ihn und lachte”), minäkin – noloa kyllä – huomasin viittauksen Straussin *Salomeen* (Naisen laulaessa suutelevansa Miehen ruumista) vasta kun kapellimestari Leif Segerstam sen minulle osoitti. *Erwartung* ei ole helposti avautuva teos.

Schönberg itse tiesi luoneensa hyvin vaativan teoksen: esimerkiksi kirjeessään kapellimestari Furtwänglerille 21.9.1928, Schönberg kirjoittaa miten hänestä variaatiot orkesterille op. 31 ei ole ylettömän vaikea – se on ”helpompi kuin *Erwartung* tai *Pierrot Lunaire*”¹⁹ (tosiasiassa variaatiot orkesterille on diabolisen vaikea teos).

Itselleni *Erwartungin* haastavuus oli kulttuurishokki. Olen toki aina jännittänyt lähestyviä ensi-iltoja ja harjoitellut hyvinkin ahkerasti oopperaroolajani ja muita esittämiäni teoksia. Silti roolien opettelu on aina ollut minulle helppoa: yleensä luovun partituurista kollegoistani ensimmäisten joukossa, jo hyvissä ajoin ennen ohjausharjoitusten alkamista. Kansallisoopperassa laulamani Wagnerin *Jumalten Tuhon* Gutrunen roolin opettelin ulkoa kolmen päivän aikana, alkaen siitä, että otin partituurin käteeni katsoakseni kuka tämä Gutrone oikein on, ja kuinka korkealle hänen pitäisi laulaa.

Erwartungin kanssa kamppailin viikkojen, jopa kuukausien ajan. Harjoiteltuani aamupäivän palasin pianoni ääreen lounaalta, ja olisin voinut vannon etten ikinä ollut edes nähnyt nuottitelineellä auki olevaa partituurin sivua – ja sille kirjoitettu musiikki näytti täysin hahmottomalta ja rakenteettomalta. Kun ensimmäiset ohjausharjoitukset alkoivat syyskuussa, puursin vielä viimeisen kohtauksen musiikin ulkoa opettelun parissa.

Vähitellen musiikki kuitenkin kesyynyi: siitä paljastui selkeitä rakenteita, ja syys-lokakuussa yllätin itseni (ja perheeni) puhumalla *Erwartungin* joistakin osista ”kauniina”, ”konsonoivina” ja ”aariamaisina”. Edelleenkin en kuvaisi tätä teosta käyttämällä sellaisia ilmaisuja kuin ”tarttuva sävelmä” tai ”kiva pikkuooppera”, mutta Arnold Schönbergin *Erwartung* on lopulta osoittautunut nautittavaksi, monitulkintaiseksi ja moniulotteiseksi musiikiksi.

¹⁹ Stein 1987 s. 131

Lähteet

Adorno, Theodore 1948: *Philosophy of Modern Music*, trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster. New York: Seabury Press, 1973.

Bekker, Paul 1924 *Schönberg: 'Erwartung,'* Anbruch 6/8-9: 275-282

Breuer Joseph 1895: *Studien Über Hysterie.*, 6th ed. Frankfurt a. M.: Fischer

Carpenter, Alexander 2002: Schoenberg's Erwartung and Freudian Case Histories: A Preliminary Investigation, *Discourses in Music* 3 (2)

Carpenter, Alexander 2010: Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-Examining the Connections between the Monodrama Erwartung and the Early History of Psychoanalysis. *Musical Quarterly* 93 (1): 144-181

Erfurth, Andreas ja Hoff, P. Mad scenes in early 19th-century opera. *Acta Psychiatrica Scandinavica* 102: 310–313

Falck, Robert: “Marie Pappenheim, Schoenberg, and the Studien über Hysterie,” in Claus Reschke and Howard Pollock (eds.): *German Literature and Music, an Aesthetic Fusion: 1890- 1989* München: Wilhelm Fink Verlag.

Freud, Sigmund 1990: *Case Histories 1: “Dora” and “Little Hans”*, The Penguin Freud Library, Volume 8. London: Penguin Books.

Friedheim, Philip 1966. "Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions". *Journal of the American Musicological Society* 16 (1): 59–72

Kleinknecht, Ronald 1991: *Mastering Anxiety. The nature and treatment of anxious conditions.* Springer, Heidelberg

Lättilä, Jenni 2016: *Oopperalaulajan tunnetyö.* Tässä teoksessa.

Schönberg, Arnold 1984: *Style and Idea.* Los Angeles: University of California Press

Simms 1997: Whose Idea was Erwartung? in Juliane Brand ja Christopher Hailey (eds.): *Constructive Dissonance. Arnold Schönberg and the transformations of twentieth-century culture.* Berkeley: University of California Press.

Stein, Erwin (ed.) 1987: *Arnold Schönberg. Letters.* Berkeley: University of California Press.

Liite 6: ”Richard Wagner - mainettaan parempi liedsäveltäjä”.

5. Jatkotutkintokonsertin korvanneen CD-levyn (SRC-1018) kansitekstit, suomenkielinen käännös.

Säveltäjä **Richard Wagner** (1813-1883) tunnetaan ennen kaikkea oopperoistaan, kokonaistaideteoksista, jotka aikanaan mullistivat koko taidemuodon. Sen sijaan hänen laulujaan – *Wesendonck-lauluja* lukuunottamatta – esitetään nykyisin hyvin vähän. Tämä kokonaislevytys esittelee Wagnerin ne laulut, jotka on sävelletty pianosäestykselliseksi taidelauluiksi, liedeiksi, ja joista on säilynyt vähintään laulumelodia kokonaan. Nämä laulut on julkaistu Schottin kustantamassa kriittisessä editiossa *Richard Wagner – Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung* (ED 7078). Joukossa on kaksi kesken jäänyttä laulua sekä Goethen *Faustiin* sävelletty näytelmämusiikkisarja, jossa esiintyy sopraanon ja pianistin lisäksi baritoni, tenori ja kuoro. Levyllä laulut eivät ole kronologisessa järjestyksessä vaan ohjelmallisena kokonaisuutena, joka olisi voitu esittää myös konsertissa.

Wagnerin yksinlaulututuotanto jakaantuu selkeästi kolmeen osaan: varhaisiin *Goethe-lauluihin*, Wagnerin ennen läpimurtoaan säveltäjänä säveltämiin lauluihin, joista ranskalaiset laulut muodostavat leijonanosan, sekä lopulta *Wesendonck-lauluihin*, Wagnerin yksinlaulututuotannon tunnetuimpaan kokonaisuuteen.

Seitsemän kappaletta Goethen Faustiin (*Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*) vuodelta 1831 kuuluu Wagnerin varhaisimpiin sävellystöihin, ja koska laulusarjaa ennen sävelletyt teokset ovat kadonneet, nämä ovat varhaisimmat säilyneet näytteet hänen tuotannostaan. Wagner on säveltäessään laulusarjan vuonna 1831 ollut vasta 18-vuotias, ja sävellysopinnot Leipzigin tuomaskanttori Christian Theodor Weinligin johdolla hän aloitti vasta kuukausia näiden laulujen valmistumisen jälkeen. Siihen nähden nämä laulut ansaitsevat tulla huomatuiksi: toki verrattuna esimerkiksi Mozartiin teini-ikäinen Wagner ei ollut varsinainen ihmelapsi, ja asetettuna Wagnerin kypsän kauden mestariteoksien rinnalle nämä pienet laulut ovat sovinnaisia ja yksinkertaisia, mutta sellaisenaan, uransa ensiaskelia ottavan nuoren säveltäjänalun teoksina, ne ovat suorastaan huomattavan hyviä. Alun reippaat kuorolaulut sekä Branderin ja Mefistofeleen humoristiset laulut rotasta ja kirpuista ovat varsin mainioita, Mefistofeleen ironisesti kitaraserenadin tyyliin esittämä moraliteettilaulu taas on häijyydessään varsin pureva. *Gretchen am Spinnrade* on Wagnerin versiona kiihkeämpi ja dramaattisempi kuin Schubertin 1814 säveltämä rukinpyörän hypnoottista

hyrinää soiva versio samasta tekstistä – samasta näytelmän henkilöahmosta piirtyy näissä kahdessa laulussa täysin erilainen luonnekuva! Sarjan viimeinen osa, *Gretchenin melodraama* kuvittaa sydän pamppaillen Madonnan kuvan edessä rukoilevan hairahtuneen tytön tuntoja runsailla tremoloilla ja kaihoisan melodian päälle puheäänellä esitettävällä tekstillä – suoraan sanoen melodramaattisesti. Melodraama on taidemuotona nykyisin varsin harvoin kuultua, ehkä taidemuodon esityksperinteeseen kuuluvan romanttisen mahtipontisuuden ja emotionaalisuuden vuoksi – mutta nimenomaan esitykseen heittäytymällä melodraamasta voi tavoittaa sen ytimen.

Suuri osa Wagnerin laulutuotannosta syntyi hänen epäonnisena Pariisinkautenaan 1839-42, mutta hiukan ennen muuttoaan Pariisiin, työskennellessään vielä Riian oopperan kapellimestarina, Wagner sävelsi laulun *Der Tannenbaum*. Vaikka *Der Tannenbaum* ajallisesti kuuluu ranskalaisten laulujen yhteyteen, teemallisesti ja sävellyksenä se on niitä wagneriaanisempi: tekstissä nuori poika puhuttelee vanhaa kuusipuuta, ja sävellyksessä kuusi vastaa pianon hitailla ja matalilla kahdeksasosanuoteilla pojan kirkaampaan ja nopeampaan kuudestoistaosanuottien pianotekstuuriin. Laulu on perinteisen tonaalinen, Loewen ja Schubertin perinteen hengessä, mutta laulajan suussa sen tekstinkäsittelyssä ja maalailevassa sävelkielessä on jo jotakin samaa kuin *Nibelungin sormuksessa*. Etenkin *Götterdämmerungin* Nornien kohtausta tulee tästä mieleen – sävellajikin on sama, tummanpuhuva es-molli. Omaelämäkerrassaan Wagner kertoo ”miehellään tunnustavansa laulunsa omakseen”, mikä kertoo siitä, että tässä laulussa hän oli jo pääsemässä oman tyyhinsä jäljille.

Saavuttuaan Pariisiin 26-vuotiaana vaimoineen ja koirineen, mukanaan oopperansa *Das Liebesverbot* käsikirjoitus ja päässään suuria suunnitelmia menestyksestä ja maineesta, Wagner yritti ensin läpimurtoa oopperasäveltäjänä. Yritys ei ollut vain nuoren Wagnerin hybristä, hänen mahdolluuksiinsa selvästi myös uskottiin: Eugene Scribe, Donizettin ja Bellinin libretisti, esitteli hänet Meyerbeerille, joka puolestaan järjesti hänelle tilaisuuden esitellä *Liebesverbotin* Pariisin Oopperan johtajalle.

Pariisi, kuhiseva suurkaupunki ja Grand Operan keskus oli kuitenkin armoton paikka läpimurtoa säveltäjänä havittelevalle: siellä Wagnerin, tuntemattoman saksalaisen, teokset asetettiin rinnan ajan kuuluisien säveltäjien, ranskalaisen tyylin läpikotaisin hallitsevien mestarien töiden kanssa – ja todettiin riittämättömiksi.

Niinpä Wagner vaihtoi strategiaa: tarkoituksenaan saada jalansijaa pariisilaisten konserttiohjelmistossa Wagner sävelsi lauluja muodikkaista teemoista ja tarjosi niitä kuuluisille laulajille. Laulut eivät kuitenkaan

saavuttaneet erityistä suosiota. Pariisin kauden lauluissa on jo vihjeitä Wagnerin omintakeisesta tyylistä säveltäjänä, joita me, jotka tunnemme Wagnerin myöhemmän tuotannon, osaamme arvostaa ne havaitessamme; kenties ranskalaisen oopperan estetiikkaan tottuneille aikalaisille nämä välähdykset tulevasta wagneriaanista tyylistä näyttäytyivät kömpelyytenä ja horjahduksina. Tai kenties tekstinkäsittelyn mestari Wagner ei säveltäessään ranskankielisiä runoja tavoittanutkaan samaa saumatonta musiikin ja sanan liittoa kuin äidinkielellään (itse kirjoittamaansa) tekstiä säveltäessään. Joka tapauksessa läpimurto Pariisissa jäi haaveeksi Wagnerille, ja vielä nykyisinkin näitä lauluja esitetään hyvin vähän, mikä on oikeastaan aika yllättävää: laulut eivät ole ollenkaan hassumpia.

Vuonna 1839 – pian sen jälkeen kun Wagner tapasi runoilija Heinrich Heinen Pariisissa – sävelletty ja alun perin Wagnerin omakustanteena julkaistu *Les Deux Grenadiers* on monella tavalla hyvin tyypillinen Wagnerin Pariisin-kauden laulu: se on häpeämätön yritys vedota ranskalaiseen yleisöön käyttäen sangen vapaata ranskankielistä käännöstä Heinen runosta, joka kuvaa kahden Napoleonin Grande Arméen sotilaan keskustelua näiden kuullessa rakkaan keisarinsa tappiosta Waterloossa – ja lainaten varsin pitkälti Marseljeesia piano-osuudessa tätä tarinaa kertoessaan. Ironissävytteisemmän ja huomattavasti kuuluisamman sävellyksensä samaan Heinen tekstiin laati myös Robert Schumann, tosin vasta muutamaa kuukautta Wagneria myöhemmin. Wagner tavoittaa tehokkaasti krenatöörien epätoivoisen tunnelman ja lopun mahtipontisen patrioottisen vision Ranskaa haudan takaa puolustamaan nousevasta uskollisesta sotilaasta. Musiikissa voi kuulla etiäisiä *Ringistä*, esimerkiksi *Valkyyrian* ensimmäisen näytöksen myrskymusiikki kuuluu selvästi ja Wotanin keihäs on helppo löytää.

Samalta vuodelta on peräisin kokonaisuus *Trois Melodies*, joka koostuu kehtolaulusta *Dors, mon Enfant* (teksti anonyymi, luultavasti kirjoittaja on Wagnerin hyvä ystävä Gottfried Anders), sekä sävellyksistä Pierre de Ronsardin tekstiin *Mignonne* sekä Victor Hugon runoon *Attente*. Tämä pikku sarja on toinen hyvä esimerkki Wagnerin ahkerista yrityksistä päästä pariisilaisten suosioon: kansanomaisen kehtolaulu, jonka rullaavassa pianokuviossa ja laulumelodiassa kaikuu *Lentävän hollantilaisen* kehuulaulu, saa seuraansa renessanssirunoilijan *carpe diem* -henkiseen tekstiin laaditun, hyvinkin ranskalaistyyllisen ja elegantin biedermaier-laulun sekä kansansuosikki Hugon kärsimättömästä rakkaudesta kertovaan runoon sävelletyn lyhyen, *Lohengrinin* kolmannen näytöksen alkusoittoa ja *Tannhäuserin* Elisabethin salitervehdystä muistuttavan bravura-numeron, Wagnerin mielestä mitä sopivimman Pauline

Garcian (myöhemmin Viardot) esitettäväksi. Garcia, kuuluisa sopraano ja Berliozin uskottu, kuitenkin kieltäytyi hänelle tarjotusta kunniaa, kuten monet muutkin maineikkaat laulajat.

Vuonna 1840 sävelletyllä laulullaan *Adieux de Marie Stuart* Wagner yritti ehkä ratsastaa anglofiilisen muodin aallonharjalla – samalla, jota ilmensivät tätä laulua varhaisemmat Donizettin oopperat *Maria Stuarda* ja *Anna Bolena*. Laulussa soi myös kaikuja samoihin aikoihin tekeillä olleesta *Rienzistä* ja Pariisin Oopperassa esitetystä Meyerbeerin *Hugenoteista*. Wagner ei suoraan mainitse Maria Stuartin jäähyväisiä omaelämäkerrassaan *Mein Leben*, mutta kertoo huvittaneensa ystäviään oopperalaulajien maneereista innoittuneella mauttoman liioittelevien pariisilaisten laulutyylien karikatyyrillä – lieneekö se Wagnerin kieli poskessa säveltämä hupikappale sitten tämä: laulu on paitsi sentimentaalinen ja suureellinen, absurdin yltiöpäisessä kuvioinnissaan se on myös huomattavan epäergonominen laulettava – toisin kuin hänen myöhemmät teoksensa.

Soupir (Tout n'est qu'images fugitives) on sävelletty samoihin aikoihin muiden Pariisin kauden sävellysten kanssa, mutta se julkaistiin vasta 1914. Tekstin tekijäksi on merkitty Jean Reboul, belgialaisessa Nismesin kaupungissa työskennellyt leipuri ja kansanomaisen runoilija, mutta kaiken katoavaisuudesta kertova runo on lähes suora käännös irlantilaisen Thomas Mooren (1779-1852) runosta. Laulun esitysohje on agitato, ja pianon kiihkeät ryöpsähdykset tarjoavat kuulokuvia tekstin ”katoavista kuvista”. Taivaan vakaata tyyneyttä kuvaileva kertosaakeen melodia ennakoi jo Wolframian laulua Iltatähdelle muutamaa vuotta myöhemmästä *Tannhäuserista*.

Kaksi Victor Hugon runoihin sävellettyä laulua, *La tombe dit a la rose* (kokoelmasta *Les voix intérieures*) ja *Extase (Les Orientales)* jäi Wagnerilta kesken. Edellämainitusta haudan ja ruusun keskustelusta on säilynyt vain laulumelodia; pianosäestystä on aloitettu muutaman epäselvästi merkityn nuotin verran, mutta päätimme tässä jättää sen kokonaan pois ja esittää laulun a cappella. Sen sijaan tunnelmallisesta *Extasesta* – vaikka käsikirjoitukseen onkin laulumelodian osalta muutamissa paikoissa jäänyt hieman tulkinnanvaraa – ei oikeastaan puutu kuin toisen säkeistön lopun soinnutus ja loppusoitto, jotka pianisti Kiril Kozlovsky täydensi tätä levytystä varten.

Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten bei seiner Rückkehr aus England, 9. August 1844 on mainio näyte sävellyksistä, joita Wagner laati virkansa puolesta työskennellessään kapellimestarina Dresdenissä. Siihen aikaan varta vasten sävelletty käyttömusiikki näytteli suurta osaa erilaisissa juhlatilaisuuksissa; tällä teoksella Wagner halusi juhlistaa kuninkaan paluuta Englannista – tosin kyseessä ei ollut valtiovierailu, vaan kuningas oli ollut siellä

tutkimassa fossiileja, joista oli huomattavasti kiinnostuneempi kuin valtakunnan politiikasta. Jo muutamaa vuotta myöhemmin Wagner ajautui Euroopan hullun vuoden 1848 tapahtumissa ”rakastetun kuninkaan” kanssa eri puolille ja osallistuttuaan Dresdenin kapinaan hän joutui lopulta Saksasta maanpakoon. Laulu on alun perin sävelletty mieskuorolle ja puhallinorkesterille, mutta sovitus sooloäänelle ja pianolle on Wagnerin oma. *Gruss seiner Treuen* on sävelletty samoihin aikoihin *Tannhäuserin* (1845) toisen näytöksen kanssa, ja se muistuttaa hyvin paljon sekä toisen näytöksen juhlamarssia *Freudig begrüßen wir die edle Halle* että Elisabethin tervehdystä *Dich, teure Halle, grüß ich wieder*.

Jos Goethe-lauluista Dresdenin-kaudelle ulottuva Wagnerin yksinlaulujen varhaistuotanto on lähestulkoon jäänyt pölyttymään kustantajan hyllyyn, yhtä laulusarjaa esitetään varsin usein – ja syystä. **Wesendonck-laulut** ovat kypsyneen ja säveltäjänä kasvaneen Wagnerin työtä, sävelkieleltään omintakeinen ja temaattisesti monisyinen kokonaisuus, jossa kaikuu näiden laulujen kanssa samoihin aikoihin syntynyt *Tristan ja Isolde*.

Paettuaan Dresdenistä Wagner löysi pakopaikan uuden mesenaattinsa, varakkaan zürichiläisen silkkikauppiaan Otto von Wesendonckin luota, joka majoitti Wagnerin vaimoineen huvilansa pihapiirissä olleeseen pienempään taloon nimeltään ”Asyl” (turvapaikka tai hermoparantola). Wagner palkitsi hyväntekijänsä ryhtymällä suhteeseen tämän nuoren vaimon Mathilden kanssa. Mathildesta Wagner löysi muusan, ihailijan ja kuuntelijan, jollaiseksi hänen loputtomien vastoinkäymisten koettelemasta ja masennukseen sairastuneesta vaimostaan Minnasta ei enää siinä vaiheessa ollut. Suhteen laadusta on esitetty monenlaisia arveluita, toisena äärilaitana Wagnerin yksipuolinen ihastus siveään Mathildeen, ja toisena intohimoisen myrskyisä fyysinen suhde. Mathilden ja Wagnerin kirjeissä Wagner on ”mestari” ja Mathilde ”lapsi” – mutta myös ”rakas” tai ”enkeli”. Joka tapauksessa on kiinnostavaa, että tästä suhteesta todistava monumentti – *Wesendonck-laulut*.

Alun perin Wagner kutsui laulusarjaansa nimellä ”*Fünf Gedichte für eine Frauenstimme*” tai jopa ”*Fünf Dilettanten-Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-begleitung*”. Laulusarjan sävellystyö ajoittuu *Valkyyrian* ja *Tristanin ja Isolden* väliin, ja sen sävelkieli on aidosti transitionaalinen: tässä teoksessa Wagner tutki myöhemmän kromatiikkansa mahdollisuuksia, ja luonnosteli *Tristania ja Isoldea* – hän itse nimesi kaksi lauluista alaotsikolla *studie zu Tristan und Isolde*, ”tutkielma Tristania ja Isoldea varten”. Mathilde Wesendonckin Schopenhauerhenkisiin rakkausrunoihin sävelletty laulusarja on ainoa laajalti esitetty Wagnerin sävellyksessä, jossa hän on käyttänyt muita kuin omia tekstejään.

Laulusarjan ensimmäisessä laulussa *Der Engel* (*Enkeli*, marraskuu 1857)

uskonnollista sanastoa käytetään rakkauden, jopa eroottisen kaipauksen, kuvaukseen. Sanastolla on paralleelinsa sekä Wagnerin kirjeissä, joissa Wagner kutsuu Mathildea ”rakkaaksi pyhitetyksi enkelikseen” että katolisessa perinteessä, esimerkiksi läpieroottisessa *Avilan pyhän Teresan hurmiossa*. Runon aihe – enkelit jotka vaihtavat taivaan autuuden maanpäälliseen aurinkoon, ja enkelit jotka saapuvat noutaakseen rukoilevan sielun taivaaseen – on Wagnerin sävellyksessä saanut vastineensa enkeleihin viittaavista tekstuurin arpeggioista ja maanläheisesti aloittavasta laululinjasta (”In der Kindheit frühen Tagen...”), joka kuitenkin nousee – sekä intensiteetissä että asteikolla – tulkinnasta riippuen joko ”taivaalliseen” tai ”eroottiseen” huippuunsa (”Führt er, ferne...”) rauetakseen taas lopun riemukkaaseen julistukseen (”Meinen Geist nun himmelwärts!”). Tässä Wagnerin sävelkielen nopea modulointi on selvä kromaattisuuden tutkielma, joka kuitenkin vaikuttavalla tavalla luo kaipauksen ja riemun tunnelmia.

Der Engelin jälkeen *Stehe still!* (*Pysähdy!* helmikuu 1858) aukeaa Reinintyttärien musiikkia muistuttavana, ensimmäistä osaa selvästi nopeampana, eteenpäin vyöryvänä säestyksenä ja dramaattisena laululinjana, jotka heijastavat runon tekstin teemoja. Sävellys on jännitteinen, intensiteetiltään kasvava, ja kiinnostavalla tavalla kromaattinen: Wagner kerää sävellykseen kasvavaa momenttia ja jännitettä läpi koko laulun, ja jättää kuulijan voitonriemuisiin tunnelmiin laukaisemalla jännitteet lopullisesti vasta julistavassa lopussa.

Im Treibhaus (*Talvipuutarhassa*, toukokuu 1858) on monin tavoin sarjan keskeisin laulu. Ensinnäkin, *Im Treibhaus* on tutkimus *Tristanin ja Isolden* kolmannen näytöksen keskeisten elementtien käytöstä, ja toisekseen, Wagnerin ja Mathilden suhteen romanttiset – tai mahdollisesti eroottiset – kohtaamiset sijoittuivat nimenomaan talvipuutarhaan. Kuin tätä heijastaen Wagnerin sävellys käyttää eräitä *Tristanin ja Isolden* keskeisimpiä dramaattisia elementtejä. Runon kielen – kasvihuonekuvasto kostean foobisine ja odottavine tunnelmineen – ja laulajalle annetun linjan kontrasti pianon purkautumattomaan kromatiikkaan luovat jännitteen, jota voisi luonnehtia fyysisellä tavalla romanttiseksi.

Schmerzen (*Tuskat*, joulukuu 1857) on laulusarjan draaman kaareissa synkin näytös, epätoivon hetki juuri ennen kuin freytagilainen dénouement päättää Richardin ja Mathilden tarinan. Kivun ja epätoivon jalostavasta vaikutuksesta kertovaa mahtipontista runoa saattelee moni tärkeä sävellyksen elementti: appoggiaturamaiset laskevat ”nyyhkyttävät” pisteelliset rytmit sekä säestyksen ja lauluäänien suhde. *Schmerzen* myös viittaa paljastavasti *Tristaniin ja Isoldeen*: laulussa on kuultavissa oopperan ensimmäisen näytöksen rakkaus-johtoaihe sekä kuningas Marken mahtia oopperassa kuvaavien torvien motiivi.

Träume (*Unelmat*) on oopperan toisen näytöksen keskeisen dueton (*O sink hernieder, Nacht der Liebe*) tutkielma, jonka Wagner sävelsi lauluista toisena, joulukuussa 1857, mutta jonka hän sijoitti sarjaan viimeiseksi. Muista sarjan lauluista poiketen *Träume* on lähes jännitteetön: runon ihanasta unesta – rakastamisen tuntemuksista – kertova teksti on saanut sävellyksessä vastineensa innoittuneesta, lähes hymnimäisestä laululinjasta ja säestyksen purkautuvista harmonisista rakenteista. On kuvaavaa, että Wagner luonnosteli tätä runoa säveltäessään nimenomaan oopperansa dramaattisesti keskeistä mutta seesteistä rakkauskohtausta: sijoittamalla tämän luonnoksensa laulusarjansa loppuun Wagner ikään kuin vihjaa, että toisin kuin Tristan ja Isolde, hän ja Mathilde voisivat ehkä elää onnellisina elämänsä loppuun asti.

Tämä levytys on viides ja viimeinen osa taiteellisista musiikin tohtorin opinnäytteistäni Taideyliopiston Sibelius-Akatemissa. Koko työn otsake on *Keskiössä Wagner – Richard Wagnerin musiikki ja nuori dramaattinen sopraanoinstrumentti*. Tohtoriopintojeni konserttisarja – jossa tämä levy siis ottaa yhden konsertin paikan – on keskittynyt Wagnerin ja hänen seuraajiensa musiikkiin: kaksi arvioitavista opinnäytteistä on ollut liedresitaaleja pianisti Kirill Kozlovskin kanssa ja kaksi oopperatuotantoja, joihin sisältyvät kolme eri roolia (Gerhilde, Guttrune ja Kolmas norna) Suomen Kansallisoopperan *Nibelungin sormus* -tuotannossa ja Naisen roolin Turun Filharmonisen Orkesterin kanssa toteutetussa Schönbergin *Erwartungissa*. Molemmat oopperakokonaisuudet johti Maestro Leif Segerstam. Tohtoriopintoihini kuuluu myös tutkielma ”Oopperalaulajan tunnettyö”.

Kirjallisuutta:

Richard Wagner, suom. Saila Luoma 2002: *Elämäni* (Faros-kustannus, Turku)

Barry Millington 2003: *Richard Wagner – elämä ja teokset* (Suomen Wagner-seura, Turku)

Barry Millington 1992: *Wagner compendium* (Thames & Hudson, London 1992)

Ulrich Müller ja Peter Wapnewski (toim.) 1992: *Wagner Handbook* (Harvard University Press, London)



Kun Toscaa riivaa mustasukkaisuus, tai kun Lady Macbeth pelaa kylmäveristä kuningaspeliä, mitä tunteita näitä hahmoja esittävä laulaja tuntee? Miten oopperahahmon tunteet vaikuttavat laulajaan ja hänen ääneensä? *Oopperalaulajan tunnettyö* kuvaa laulajaa tunnettyöläisenä, jonka ammattiin kuuluu tiettyjen työn määrittämien tunteiden ilmaiseminen. Tunnettyön käsite on syntynyt selittämään sairaanhoitajien, myyjien ja vastaavien palveluammattilaisten kokemaa stressiä omien tunteiden ja ammatin vaatiman tunneilmaisun ristiriidassa. Oopperalaulaja ilmaisee työssään paitsi positiivisia ja rakentavia tunteita, myös vihaa, raivoa, surua ja kauhua – näyttämön vaatimusten vuoksi vieläpä huomattavan intensiivisesti ja suurieleisesti. *Oopperalaulajan tunnettyö* käsittelee emotionaalista vuorovaikutusta laulajan ja hänen esittämänsä hahmon, laulajan ja vastaanäyttelijöiden, laulajan ja vastaanäyttelijän esittämien hahmojen sekä laulajan ja yleisön välillä. Tutkimus asemoituu taiteellisen tutkimuksen alaan ja hyödyntää tutkija-taiteilijan introspektiota sekä taiteen tekemisen oma-kohtaisesta kokemuksesta syntyvää tietämystä.

ISBN: 978-952-329-062-4 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-063-1 (SÄHKÖINEN)
EST 31 (ISSN 1237-4229)

UNIGRAFIA
HELSINKI 2016

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
DOCMUS-TOHTORIKOULU