

Enkeleitä ja ihmisiä Teksti: Jenni Lättilä

Johdanto: Wyrð bið ful aræd

Codex Exeter, antologia anglosaksien runoutta ja arvoituksia vuosilta n. 600- 1000 (Beston 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 weyrd sisters, hand in hand...*” (Shakespeare 1623). Holinsheadin kronikka (Kewes et al. 2011) kertoo vanhasta skottilaisesta uskomuksesta: kolme naista, oudossa ja villissä asussa, vanhemman maailman asujamien kaltaisina, tervehtii matkustavia loistavilla ennustuksilla ja katoaa sitten näkyvistä. Nämä naiset, Holinsheadin mukaan, ovat ”*Weird Sisters, that is... the goddesses of destiny...*” Snorri Sturluson kertoo meille outojen 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 outojen sisarusten välteleminen on oudon vaikeaa: ammatillisessa debyyttissäni nousin parrasvaloihin Verdin *Macbethin* Lady Macbethina, outojen sisarten profetioiden toteuttajana, ja nyt, seuraavassa produktiossani, olen yksi näistä kolmesta sisaresta. *Wyrð bið ful aræd*, totisesti.

Tämä esse on kirjoitettu toisen tohtori-konserttini 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; Guttrune, Gunther ja Hagen – puhumattakaan reinintyttäristä, valkyrioisista 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 vielsisarpuoli – 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 muistelmissa ”tuntemattomat sukulaiset” – olivat toisinaan hänen ainoa yhteytensä äitiinsä.

Tässä esseessä näkökulma on kuitenkin toinen: tässä pohditaan Ringin hahmojen subjektuutta 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 sisarusarjojen 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 ihmisäänit eivät saisi soida yhtä aikaa, mutta Reinintyttäret ja valkyriat laulavat paljon moniäänisesti ja nornat kohtauksensa lopussa unisonossa (Millington 2003). Tämä korostaa ryhmäefektia tehokkaasti ja osoittaa, että nämä eivät ole itsenäisiä hahmoja vaan ensisijaisesti sisarusarjan jäseniä.

Reinintyttäret ovat esimerkiksi näistä kaikista sisarusarjan 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 alkutekstin aikana näytettävät edellisten jaksosten 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 muunneltua antiikin kreikkalaisen tragedian *viestinviäjän 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 tehostekinojen 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 institutionaalista 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



Kuva: Robert Storm

Jenni Lähtilä esitelmissään Suomen Wagner-seuran 20-vuotisjuhlassa.

hahmona kertakäyttöinen: hän saapuu näyttämölle, esittää *angeliansa*, ja poistuu palaamatta enää takaisin – sen sijaan kuoro viittaa *angeliain* 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 Brunnhilden saavan takaisin nornien jumalaisen tiedon – kuten Brunnhilde 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 profeettallinen, kaikkietietävä nainen (tai sisarusjoukko) jota ei enää alkukohtauksen jälkeen nähdä, ja kummassakin kohtaus päättyy profeettallisen kyvyn katoamiseen koska jumala – Wotan tai Apollo – on rikkonut itse säätämänsä järjestystä vastaan.

Nornien sisaruus ei tässä tulkinnessa ole draaman kannalta olennainen elementti samalla tavalla kuin nornien kaikkietietävyys. Sisaruus – nornien asema Erdan tyttärinä – kuitenkin perustelee näiden tietämyksen ja mahdollistaa näiden yhteistyön. Nornien ymmärtäminen *angeli* -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 ei-

vät 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 attribuutinsa ovat tietämys ja siskous, ja koko prologi jännittyy näiden kahden ominaisuuden välille.

Nornien rinnalla valkyriat edustavat toiminnallista elementtiä: heidän sisaruutensa on camaraderie-henkistä aiseveljeyttä, 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, Tupu, Hupu ja Lupu tai Hietanen, Lahtinen, Vanhala, Määttä ja Koskela; muskettisoturit, ankanpojat 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 valkyrioidelle edes joukkona saati yksittäisille valkyrioidelle persoonina, oopperan harjoituksissa valkyrioiden esittävät laulajat työstävät reilun kahdenkymmenen minuutin roolejaan useiden päivien ajan: valkyriat ovat tämän oopperan toiminnallisimpia elementtejä, ja koko Valkyriassa ei ole toista yhtä suurta joukkokohtauksista, 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 näyttöksessä 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 suosikkisiskoja. 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 valkyrioidella 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 valkyrioiden ja näiden riemukasta toveruutta kontrastina Wotanin vanhatestamentilliselle ankaruudelle. Valkyrioiden noustessa kohtauksen lopussa puolustamaan siskoaan Brunnhildea korostuu Wotanin ankuruus ja ehdottomuus – ja samalla pohjustetaan Wotanin ja Brunnhilden loppukohtauksen schopenhauerilaista moraliteettia: Brunnhilde on Wotanin *Tahto*, hänellä ei ole omaa vapaata tahtoa. Auttaessaan Wälungen-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 Brunnhilde hän ei voinut itse tahtoa muuta kuin mitä Wotan tahtoo. Wotan puolestaan on samalla tavalla oman ristiriitaisen tahtonsa vanki, eikä voi muuta kuin rangaista Brunnhildeä käskynsä rikkomisesta, vaikka hän samalla rakastaakin Brunnhildeä nimenomaan, koska tämä rikkoessaan hänen käskynsä toteutti hänen tahtoaan. Näin kumpikin on oman itsensä vanki, ja kummallakaan ei lo-



Kuva: Heikki Tuuli, Suomen Kansallisooppera

Niina Keitel (*Rosswisse*), Hannele Aulasvuo (*Schwertleite*), Riikka Rantanen (*Waltraute*) ja Jenni Lättilä (*Gerhilde*) Suomen Kansallisoopperan Valkyiria-esityksessä syksyllä 2011.

pulta ole vapaata tahtoa – ja silti kumpikin on vastuussa siitä mitä tekee.

Tässä valkyriat ovat Brünnhilden viiteriä 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 menetyks on osa sitä hintaa jonka Brünnhilde maksaa siitä että puolustaa sisarpuoltaan Sieglindää, 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 tehtävänsä 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 tulevai-

sudessa 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 seiñiä 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 ennustukseensa oikeassa mutta koko Ringin merkitys ja

tulkinta muuttuisi enemmän tai vähemmän radikaalisti siitä miten perinteinen Wagneritutkimus Ringin yleensä selittää. Keitä Wotan ja Brünnhilde oikeastaan ovat, ja mitä Ring merkitsee jos heidät ymmärretään saman persoonan kahtena eri puolena?

Olenainen avain tähän Ringin luetaan 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 (jotka vastine juutalaiskristillisessä traditiiossa 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 vastanovat parhaiten *potestates*. Nornien olennainen 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 persoonatomuuden 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*: Valkyriassa Wotan väsy maailmaan ja sanoo itse odottavansa enää kaiken loppua. Hän karkottaa luotaan tahtonsa, Brünnhilden, ja luopuu maailman suorasta ohjaamisesta, valasta, mutta ei kuitenkaan saavuta vapautta: Siegfriedin kahdessa ensimmäisessä näytöksessä Wotan esiintyy *incognito* ja yrittää manipuloiden puuttua maailman tapahtumiin siinä kuitenkaan onnistumatta.

Kolmannen näytöksen ensimmäinen kohtaus jossa Wotan herättää Erdan, paljastaa Erdan ja Nornien epistemologisesta luonteesta kaksi hyvin olennaista asiaa: Erda ylätty – kaikki tietävyydestään huolimatta – kun Wotan kertoo Brünnhilden kohtalos-



Kuva: Heikki Tuuli, Suomen Kansallisooppera

Jenni Lähtilä kolmantena nomana Götz Friedrichin Jumalten tuho-ohjauksessa Suomen Kansallisoopperassa vuonna 2011

ta, ja Erdan ensisijainen neuvo Wotanille on etsiä vastauksia Erdan tyttärltä, ei Erdalta itseltään. Erdan näytetään olevan kaikkiteitävän viisauden lähde, joka ei kuitenkaan tietoisesti tiedä. Nornat taas ovat oraakeliäitään 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 kohtaus osoittautuu käännekohtaksi koko Ringissä: tässä kohtauksessa Wotan itse ymmärtää oman Tahtonsa. Wotan laulaa:

Urmütter-Weisheit geht zu Ende: dein Wissen verweht vor meinem Willen. Weisst du, was Wotan will?

(Langes Schweigen)

Ikiäitien viisaus menee kohti loppuaan: tietämyksesi hajooa tahtoni edessä. Tiedätkö sinä, mitä Wotan tahtoo?

(Pitkä hiljaisuus)

Kohtauksessa Wotan herättää Erdan kyvykseen miten jumala voi voittaa pelkonsa: tähän asti Wotan on pelännyt jumalten tuhoa, mutta tässä kohtauksessa hän oivalttaa 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 Brünnhilden herättämisen. Miksi?

Wagneriaanit perheessämme ovat kehittäneet kolme keskenään ristiriitaista mutta silti mahdollista tulkintaa: ensimmäisen mukaan Wotan on kateellinen omasta mahdollisuudesta ja pyrkii hakemaan Siegfriediltä kunnioitusta ja oman asemansa tunnustamista. Toinen mahdollinen (Johannes Lähtilän, 11 vuotta, esittämä) tulkinta Wotanin toimista on ajatella hänen edelleen olevan oman lakisensa 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 Tahtosta, hänen tekonsa näyttäytyy johdonmukaisempaan: Wotanin lainkeihäs on hänen Tahtonsa symboli ja sen vuoksi häntä itseään maailmaan ja tahtoon sitova velvoite. Keihäs objektiivioi 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 lainkeihänsä särkyessä Siegfriedin miekanikuun, mutta vieläkin Wotan ei ole valmis päästämään kokonaan maailmasta ja tahtodostaan irti: hänen korppinsa lentävät yhä maailmaan ja tuovat uutisia. Vasta Götterdämmerungin myötä, valmisteltuaan kaiken omaa pääsiäistään varten, Wotan on valmis: kuten Brünnhilde laulaa, korpit 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 Tahtosta.

Nornat ovat tässä paitsi *angeloita*, 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: Uskovat-

ko 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 hätkähdä tavatessaan valkyrian. Siegfried keskusteleekin reinintyttären kanssa täysin luontevasti. Selvästikään heille, Hunding mukaan lukien, jumalat eivät ole etäisen 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 samanlaisen 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 jumalasuhteet heijastaa tätä muutosta.

Kansallisoopperan vuoden 2011 Ring-produktiossa ohjaaja Götz Friedrich on tulkinut Guntherin ja Guttrunen elävän suojattua ylimyksen elämää: he ovat leimallisesti ihmisten kulttuurin tuote, eivät ehkä kaikkein älykkäimpiä ihmisten joukossa, mutta ehdottomasti *siivistyneempiä* kuin metsäläiset Brünnhilde ja Siegfried. Lavastus ja puuvustus vihjaa heidän elävän museon kaltaisessa pysähtyneisyyden tilassa, jossa muoto on sisältöä tärkeämpää; repriisin ohjaajan Anna Kelon sanoin "Guttrune on kasvanut tynnyrissä, mutta tyylikkäässä tynnyrissä". Kaikki on siis Guntherin ja Guttrunen mielestä hyvin, kunhan iltpäivätee vain tarjoillaan joka päivä täsmällisesti oikeaan aikaan - kunnes velipuoli Hagen ryhtyy sekoittamaan pakkaa.

Tätä taustaa vasten Guttrunen rooli on kasvutarina: Jumalten 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. Guttrune, toisin kuin nornat ja valkyriat, on Ringissä draaman kulun kannalta välttämätön henkilö, ei ainoastaan kerronnallinen elementti: vaikka Guttrune ei olekaan itse aloitteellinen, ilman häntä Hagenin ei olisi onnistunut saada Siegfriediä valtaansa.

Guttrunen kasvutarinassa yksi avainkohtauksista on kolmannen näytöksen kolmannen kohtauksen alku, jossa Guttrune odot-



Kuva: Heikki Tuuli, Suomen Kansallisooppera

Matti Salminen (Hagen) ja Jenni Lähtilä Suomen Kansallisoopperan *Jumalten tuhossa*, 2011.

taa Siegfriedin paluuta. Kohtauksessa ensin yleisö ja myöhemmin kaikki näyttämölle saapuvat hahmot tietävät sen mitä Guttrune ei tiedä: Siegfried on kuollut. Tässä Wagner – joko tarkoituksella tai tarkoittamattaan – toisintaa *Carl Maria von Weberin* oopperaa *Freischütz*: Guttrunen kohtauksen asetelma on hyvin pitkälle sama kuin Agathen resitatiivissa ja aariassa "Wie nahte mir der Schlummer . . . Leise, leise" – kohtauksen lopputulos on kuitenkin täysin päinvastainen; pahat aavistukset käyvät traagisesti toteen.

Selvästikin Guttrune rakastaa Siegfriediä: *Götterdämmerungin* ensimmäisessä näytöksessä Guttrunen motiivit ja (varsinkin) keinot ovat vähintäänkin kyseenalaisia – Siegfriedin hurmaaminen Hagenin ehdotuksesta taikajuoman avulla on nykyihmisen perspektiivistä varsin moraalitonta – mutta kolmannen näytöksen lopussa osana Guttrunen kasvutarinaa hänen tunteensa aviomiestään kohtaan ovat syventyneet aidoiksi. Bassettin (1998) mukaan Siegfriedinkin tunteet Guttrunea 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 naisahmojen kohta-loissa heille käsittämättömien, suurempien voimien myllerryksessä. Molemmilla on tiivis sisarusuhde veljeensä (tosin eri mielesä), molemmat rakastuvat puolisoonsa juomasarven äärellä, molemmat menettävät miehensä keihääniskuun ja surevat sitä syvästi. Selvästikään Guttrune 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, Völsungasaaga ja Thiðrekin 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-hevoson, ja nimenomaan isoäiti, ei isoisä (Sturluson 2006).

Toinen – ja huomattavasti synkempi – hämmennystä aiheuttava seikka on muinaisen legendan inhimillinen vieraus nykyihmisen perspektiivistä katsottuna: esimerkiksi Guttrune, 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 (Gunterin) 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 syyttämällä 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 käsiteltävä 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 suoranaan sosiopaatti, käsittämättömän väkivaltainen ja täysin kykenemätön ratkaisemaan konflikteja keskustelemalla.

Onko Guttrune siis *hyvä* vai *paha* hahmo? Ovatko oopperan lempeä Guttrune ja saagojen hurja Gudrun sama hahmo? Onko hyvää ja paha edes olemassa ilman kulttuurista kontekstia, jota vasten moraalit määrittyy? Meille länsimaisen postmodernin yhteiskunnan kasvatteina on vaikeaa ymmärtää meistä kulttuurisesti ja ajallisesti tuhanen 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 tarkoitavat 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 arviointi tai arvottaminen koskee tietenkin kaikkia hahmon ominaisuuksia, ei vain hänen moraaliaan ja ajatteluaan: oopperan sisällä hahmoa tulee arvioida oopperan maailman kriteereillä. Tämä on eräs sisäistetyt ja käsitteellistetyt näyttelijäntöön 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 Guttrunen 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 työnteon riemua kuin mitä kuvasin aiemmin näiden hahmojen kokevan!

Norna on näistä kolmesta hahmosta vähiten problemaattinen: näyttämötoiminta on sangen rauhallista eikä juuri häiritse laululintoja, jotka Wagner on kirjoittanut profeetalisen uljaiksi. Myös näyttelijäntyön kannalta nornat ovat selkeitä hahmoja, joilla on paitasi 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 katkenut ja jumalallinen tieto hävinnyt, kun nornat laskeutuvat alas äiti Erdan luo - ja soraano kipittää pikavaihtoon, jossa villatakimurmu muutetaan vartissa nuoreksi ja hemaisevaksi, silkkipukuseksi germaaniylimysdaamiksi. Käytin muutaman päivän harjoittelemalla itsekseen 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 tekoriipinen ja poskipunan, eleiden ja ilmeiden lisääminen ei riitä, roolihaamon 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 opiskellut roolin alustavasti juuri tällaisen tilanteen varalta, mutta käytin silti elokuun alussa hyvin hektiset kolme päivää repiikkieni 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 pysyäksään

osata pitkälti ulkoa myös Hagenin, Guntherin ja Siegfriedin musiikkia - näiden opettelun prosessi kesti hieman pidempään. Gutrune 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 Brünnhildettä Wotanin vihalta. Kaikkeen tähän valkyrioiden käytössään runsas valikoima fyysisiä 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 valkyrioiden. Yllättävää kyllä, vaikka toimintaa on vähän (tai tuskin ollenkaan), ilmeisesti yleisö kuitenkin näkee, onko laulaja tai näyttelijä sisäistänyt hahmonsaa; esimerkiksi ensimmäisen näytöksen alun näennäisesti rauhallisessa keskustelukohtauksessa näkyy kyllä, ajatteleeko nuikkasanainen 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 kuulostelelee - mikä ei kaikki suinkaan ilmene kovin alieviivatuin 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: Bassett, 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.: *Holinshead project*, Univ. of Oxford, <http://www.cems.ox.ac.uk/holinshead/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. William 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

Jenni Lättilä valmistele Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä musiikin tohtorin tutkintoa aiheenaan Richard Wagnerin musiikki ja nuori dramaattinen sopraano. Hänen Suomen Kansallisoopperan Ring-produktiossa esittämänsä kolme roolia - Gerhilde, Gutrune ja Kolmas Norna - muodostivat yhdessä 2. konsertin yhteensä viiden jatkotutkintokonsertin sarjassa. Seuraava essee toimii tutkintolautakunnalle jaettava "käsiohjelmatekstinä".