

Tekstititys oopperassa

Riitta Virkkunen

Tekstititys oopperassa

Sähköinen julkaisu
ISBN 951-44-5490-1

Copyright © 2001 Tampere University Press

MYYNТИ

TAJU, Tampereen yliopiston julkaisujen myynti

PL 617, 33101 Tampere

puhelin (03) 215 6055

fax (03) 215 7685

sähköposti: taju@uta.fi

<http://granum.uta.fi>

TAITTO ja KANSI

Maaret Young

ISBN 951-44-5052-3

*Leenalle
ja
Leenalle*

Sisälllys

1 Alkusoitto	9
2 Ooppera tekstimuotona	14
2.1 Libretto	15
2.2 Musiikki	20
2.3 Näyttämö	26
3 Moniäänisyys, oopperan perusedellytykset	31
3.1 Mihail Bahtin ja äänien moninaisuus	32
3.2 Oopperan moniäänisyys	35
3.3 Kääntäjä-tekstittäjä moniäänisyyden keskellä	44
4 Oopperan tekstittämisen ABC	54
4.1 Tekstitystä edeltävät käännökset	55
4.1.1 Harjoitusteksti tai raakakäännös	55
4.1.2 Librettokäännös	56
4.2 Tekstityksen funktio oopperassa	60
4.3 Tekstityksen kehittyminen Suomessa	62
4.4 Oopperatekstitys vs. televisiotekstitys	65
4.5 Tekstittämisen periaatteita ja käytäntöjä	73
5 Manon Lescaut Tampereen oopperassa	82
5.1 Mikä ja kuka Manon Lescaut?	83
5.1.1 Oopperan libretosta	83
5.1.2 Manon Lescaut'n musiikillisista piirteistä	85
5.2 Tuotantoryhmän yhteistyön moniäänisyys	89

5.3	Tekstien tarkastelua	96
5.3.1	Muutoksia libretossa ja tekstitysreplikeissä ...	97
5.3.2	Kuinka kuva hallitsee?	102
5.3.3	Ensemblen ristitulessa	108
5.3.4	Lescaut, iloinen velikulta	116
	Loppukaneetti	122
	Tutkimusaineisto ja lähteet	126

1 *Alkusoitto*

Ain' metsän puolla peikot lie!
Ne immen helman helpeet vie...

Oopperasta *Kaarle kuninkaan metsästys*

Oopperoita on tekstitetty Suomen Kansallisoopperassa vuodesta 1987 lähtien, mutta sitä ennen oli tapana esittää suurin osa oopperoista suomenkielisinä käännöksinä. Laulettavien käännösten perinteen aloitti Verdin *Trubaduuri*, joka kuultiin Antti Tuokon suomeksi kääntämänä ja L. O. af Heurlinin laulettavaan muotoon muokkaamana 25. marraskuuta 1870 helsinkiläisessä Arkadian-teatterissa (Lampila 1997, 51). Ensimmäinen Suomessa syntynyt ooppera, Fredrik Paciuksen säveltämä *Kung Karls jakt* (mt. 1997, 37) kääntyi suomeksi vuonna 1902, jolloin Jalmari Finne tarttui Zacharias Topeliuksen librettoon (Topelius 2000), ja tuloksena oli käännös *Kaarle kuninkaan metsästys*. Aluksi suomenkielisten käännösten tärkeimpänä motiivina oli suomen kielen aseman parantaminen svekomaanien ja fennomaanien välisen kielikiistan tuoksinnassa, mutta oopperoiden esittäminen suomen kielellä jäi vallitsevaksi käytännöksi yli sadan vuoden ajaksi. Sen ansiosta suomalaisyleisö sai käsityksen

oopperan tarinan sisällöstä, mikäli laulettuista teksteistä sai selvän. Tekniikan kehittyminen mahdollisti tekstitysohjelmien käytön otton 1980-luvulla, minkä ansiosta oopperat voitiin esittää alkukielellä säveltäjän pyrkimyksiä kunnioittaen, mutta samanaikaisesti yleisö pystyi seuraamaan tarinan kulkua tekstityksen ansiosta. Oopperoiden tekstittäminen on ohittanut määrällisesti oopperoiden laulettavaksi kääntämisen, ja koska oopperan suosio on koko ajan kasvamassa, tekstittäminen on tullut jäädäkseen. Tekstittämiseen liittyy kuitenkin mitä moninaisimpia kysymyksiä. Suuri osa ihmisistä, jotka eivät käy oopperassa, ei tiedä tekstittämistä olevan olemassakaan, ja oopperassa istuessaan moni meistä ihmetellee, mistä teksti ilmestyy tekstitaululle: onko se peräisin koneesta vai ihmisestä?

Tämä kirja on syntynyt graduni jälkimainingeissa. Kiinnostukseni ja rakkauteni musiikkiin innoitti minua tutkimaan aihetta, joka ei ole tähän mennessä päässyt kirjoihin ja kansiin, ja tuloksena oli pro gradu -työ *Tekstittäjä ja tekstitys oopperan moniäänisyydessä*, jonka tein osana opintojani Tampereen yliopiston käännöstieteen laitoksella. Eikä asian käsittely loppunut gradun valmistumiseen: työskentelen nykyisin kääntäjä-tekstittäjänä Suomen Kansallisoopperassa ja Savonlinnan oopperajuhlilla. Tärkeimpänä opettajanani toimii kääntäjä-tekstittäjä Leena Valisaari, joka teki ensimmäiset Suomen Kansallisoopperassa nähdyt tekstilaitekäännökset. Tietämyksensä ja kokemustensa ansiosta Leenalla on ollut äärettömän tärkeä merkitys graduni ja tämän kirjan synnylle: hän on opettanut minulle mistä oopperan tekstittämisessä ylipäätään on kyse.

Koska oopperan tekstittäminen on monille vieras käsite, on paikallaan määritellä se peruspiirteissään jo aivan aluksi. Oopperan tekstittäminen on yksi kääntämisen muoto – siinä vain käännetään totutun kirjoitetun tekstin sijaan tekstejä, jotka ovat luettavissa libretosta, kuultavissa musiikkina ja nähtävissä näyttämöllä. Kääntämisprosessin tuloksena on tekstilaitekäännös,

jota kutsun kirjassani myös tekstitykseksi tai tekstitysrepliikeiksi. Oopperan tekstittämisestä puhutaan silloin, kun ooppera esitetään alkukielellä ja käännös on yleisön luettavissa näyttämön yläpuolella olevalta tekstitaululta, jonne se heijastetaan videotykin avulla; jos kyseessä on led-valoilla toimiva näyttötäulu, tykkiä ei tarvita. Kääntäjä-tekstittäjä seuraa jokaista esitystä esitysalissa sijaitsevassa tekstityskopissa ja painaa esimerkiksi hiiren avulla repliikit näkyviin reaaliaikaisesti, esityksen etenemisen mukaisesti. Tekstilaitekäännös on tehty etukäteen ja tallennettu tietokoneen tekstitysohjelmaan, joka on suunniteltu nimenomaan reaaliaikaista tekstittämistä varten. Tekstitysrepliiikit muistuttavat tarkoituksella televisiotekstityksiä, mutta näiden kahden tekstityksen tekemistä ja lukemista määrittävät hyvin erilaiset lainalaisuudet, joita käsitellen luvussa 4.4.

Lähtökohtanani tekstittämisen tarkastelulle on ajatus oopperan moniäänisyydestä eli polyfoniasta. Teorian ja käytännön kautta selvitän, millaista on kääntäjä-tekstittäjän työ tuossa oopperan moniäänisyydessä. Pohjana ovat venäläisen kirjallisuustieteilijän Mihail Bahtinin ajatukset moniäänisyydestä. Törmäsin käsitteeseen Klaus Kaindlin teoksessa *Die Oper als Textgestalt (Ooppera tekstimuotona)*, joka käsittelee oopperan laulettavaksi kääntämistä. Kaindl tuo esille Ulrike Essler-Raghunathin kommentin Erika Fischer-Lichten käsitykseen teatraalisten tekstien polyfoniasta. Essler-Raghunathin mielestä esitettäväksi käännettyjä teatteritekstejä ei voi kutsua moniäänisiksi, koska kääntäjän ja ohjaajan välillä ei ole todellista yhteistyötä tai ”personaaliunionia”, kuten Essler-Raghunath asian ilmaisee¹ (1990, 253).

Essler-Raghunathin väite ei mielestäni pidä paikkaansa oopperakäännösten yhteydessä. Ehkä teatterissa käännöstä pidetään

¹ Ote Essler-Raghunathin artikkelista: ”Ihanteellinen skopos [eli käännöksen funktio, tarkoitus – RV] olisi tietenkin tiettyä ohjausta varten tehty käännös, joka tehdään yhteistyössä kaikkien prosessiin osallistuvien kanssa. Valitettavasti kyseisen kaltainen konkreettinen skopos on ollut tähän asti tulevaisuuden musiikkia ja toteutuu ainoastaan niissä onnellisissa tapauksissa, jolloin ohjaajan ja kääntäjän välille on syntynyt personaaliunioni.” (Essler-Raghunath 1990, 253)

helposti raakamateriaalina, jota saa moukaroida miten tahansa, mutta oopperassa laulettavaksi tehtyä käännöstä ei ole lainkaan niin helppo muutella, koska sanoja sitoo musiikki. Koska mielestäni myös tekstilaitekäännöksen on oltava moniääninen, etsin kirjassa muun muassa käytännön esimerkkien avulla vahvistusta käsitykselleni.

Kirjassani on kuusi lukua, joista toisessa käsittelen oopperaa tekstimuotona. On tärkeää esitellä se tekstien ja merkkien verkosto, jota kääntäjä-tekstittäjän on osattava analysoida tekstitysrepliikejä tehdessään. On puhuttava *teksteistä*, sillä oopperassa teksti ei ole vain sanallista tekstiä, vaan se on myös esimerkiksi musiikkia, näyttämökuvaa ja sen yksityiskohtia sekä laaja intertekstuaalisuuden kudosis, joka pitää sisällään oopperateosten historiaan liittyvät tekstit, tuotantoryhmän ja koko oopperatalon työskentelemisen tekstuaalisuuden sekä yleisön ja esityksen vuorovaikutukseen liittyvät tekstit. Koska tekstin merkitykset ovat näin moninaiset, selkeyden vuoksi tarkennan tekstin joko librettotekstiksi, musiikiksi, näyttämöllepanon teksteiksi tai tekstitysrepliikeiksi.

Jos teksti saa oopperassa monia merkityksiä, myös ammattinimikkeet *kääntäjä* ja *tekstittäjä* kaipaavat selvennystä. Kutsun *tekstittäjäksi* henkilöä, joka ei tee oopperassa harjoitusteksti-, libretto- tai tekstilaitekäännöksiä vaan ainoastaan tekstittää oopperaesityksiä. Henkilöä, joka puolestaan kääntää oopperaa monessa eri vaiheessa ja tekstittää esityksiä, on sopivaa kutsua *kääntäjä-tekstittäjäksi*. Puhuessani *kääntäjästä* tarkoitan oopperan harjoitustekstien ja librettojen kääntäjää.

Kolmannessa luvussa tarkastelen moniäänisyyttä ensin Mihail Bahtinin ja sitten oopperan näkökulmasta. Neljäs luku keskittyy oopperan tekstittämiseen, sen funktioon, käytäntöihin ja periaatteisiin. Viidennessä luvussa tarkastelen Giacomo Puccinin oopperan *Manon Lescaut* toteutusta Tampereen oopperassa 1999 painottaen erityisesti kääntäjä-tekstittäjän asemaa ja roo-

lia. Tuotantoryhmän yhteistyön tarkastelemisen jälkeen pohdin tekstiesimerkkien avulla tutkimuskysymystäni kääntäjä-tekstittäjän työn ja tekstilaitekäännöksen moniäänisyydestä. Ohjaaja Jukka Kajavan ja kääntäjä-tekstittäjä Leena Vallisaaren haastattelut ovat merkittävässä osassa kolmannesta luvusta eteenpäin.

Nyt on aika heittäytyä oopperan sävelten ja tekstien vietäväksi. Ensimmäisenä esittelen oopperan tekstien symbioottisen kolminaisuuden eli libreton, musiikin ja näyttämöllepanon ja tarkastelen niiden merkitystä kääntäjä-tekstittäjälle ja joissakin kohdin myös laulettavaa oopperakäännöstä tekeväille.

2 Ooppera tekstimuotona

Käännöstieteilijä Katharina Reißin tekstityyppiluokituksen mukaan ooppera on multimediaalinen teksti. Kyseiselle tekstityypille, joka täydentää Reißin kolmen perustekstityypin eli informatiivisen, ekspressiivisen ja operatiivisen tekstin luokittelua, on ominaista kielen ulkoisten kanavien ja ei-kielellisten graafista, akustista tai optista laatua olevien ilmaisumuotojen mukana olo (1971, 49). Tekninen kanava tai muut, ei-kielelliset elementit vaikuttavat merkittävästi käännösratkaisuihin (Reiß 1976, 15). Reiß ja käännöstieteen tutkija Hans J. Vermeer toteavat, että multimediaalisia tekstejä ei ylipäänsä voi kääntää taroituksenmukaisesti, jos ei oteta huomioon eri kanavien välistä riippuvuutta. Multimediaalisia tekstejä ovat heidän mukaansa tekstit, jotka ovat sisällöllisesti täydellisiä vasta sitten, kun kirjallinen teksti yhdistyy kuvallisiin esityksiin, esimerkiksi kuvakirjoihin ja sarjakuviin, tai musiikkiin, kuten lauluihin ja musiikillisiin näyttämöteoksiin (Reiß & Vermeer 1991, 211), ja siten muun median välittämään tekstiin.

Huomiolle pantavaa on se, että Reißin mielestä (1990, 185) multimediaalisten tekstien yhteydessä ei voida puhua neljännestä tekstityypistä, vaan multimediaalisuus tulee aina esille kolmen perustekstityypin yhteydessä, niiden erityisominaisuutena. Reiß ja Vermeer toteavat (1991, 211), että neljäs tekstityyppi kattaa kolme perustekstityyppiä, sillä multimediaalisissa teksteissä voi esiintyä niin informatiivisuutta, ekspressiivisyyttä kuin operatiivisuuttakin.

Myös oopperassa multimediaalisuuteen sisältyvät kaikki kolme perustekstityyppiä,² mutta korostuneessa asemassa on kuitenkin ekspressiivisyys – onhan ooppera taideteos.

2.1 *Libretto*

Kuten Kaindl toteaa, oopperalibretot ovat harvoin kirjallisuuden valioita, mikä on osittain syynä siihen, että libretot ovat jääneet vaille huomiota (1995, 42). Toisaalta librettoa ei voikaan tutkia näyttämöllepanosta eikä etenäkään musiikista irrallisena, vaan se on aina ”olennainen osa oopperan ykseyttä” (Smith 1970, vii teoksessa Kaindl 1995, 43), tai kuten Edward J. Dent toteaa, oopperalibrettoa ei ole tarkoitettu luettavaksi kuin runoa, vaan kuultavaksi näyttämöllä musiikkiin sovitettuna (Dent 1935, 82 teoksessa Kaindl 1995, 42). Libretton tarkasteluun kohdistuu myös Wystan H. Audenin ajatus, jonka mukaan oopperan verbaalista tekstiä ei pidä arvioida sen kirjallisen laadun tai puutteiden takia. Näin saattaa tapahtua silloin, kun tekstiä vain luetaan. Tarkastelun tulee perustua siihen, kuinka teksti onnis-

² Informatiivista tekstityyppiä edustavat muun muassa resitatiivit. Tyypillisiä ekspressiivisiä lauluosuuksia ovat aariat, duetot ja ensemble-kohtaukset. Operatiivisuutta oopperassa on löydettävissä esimerkiksi dialogeista mutta myös nk. toiminta-aarioista, jotka Kaindlin mukaan ovat ominaisia Verdille. (Kaindl 1995, 74–80)

tuu tai epäonnistuu tuomaan ilmi säveltäjän musiikillisen mielikuvituksen (Auden 1968, 76 teoksessa Kaindl 1995, 43). Sama koskee myös tekstitysreplikkejä: koska ne on tehty näyttämökuvan perusteella, niitä on tarkasteltava kulloisenkin näyttämölepanon rinnalla.

Libretto on aina sovitettu musiikkiin tai päinvastoin, ja laulettavissa oopperakäännöksissä librettokäännös seuraa musiikkia nuotti nuotilta. Juice Leskinen, joka vuonna 1997 käänsi Kansallisoopperaan Stephen Sondheimin musikaalin *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street*, toteaa: ”Musikaalissa tiukimman ehdon sanelee tietysti musiikki, nuottikuva. Käännöksessä tulee olla yhtä monta tavua kuin alkuperäisessä, ja lisäksi näiden tavujen on oltava pitkiä tai lyhyitä sen mukaan, mitä nuotti kulloinkin sanoo” (Leskinen 1998, 87). Oopperan tekstittämisen yleistettyä libretot käännetään yleensä vain luettaviksi. Myös siinä tapauksessa kääntäjän on kuitenkin otettava huomioon sanojen ja musiikin yhteys. Vaikka Vallisaaren (1999a) mukaan librettokäännöksestä ei ole tarkoitus tehdä laulettavaa esimerkiksi riimitystä käyttämällä, tekstin pitää olla jollakin tapaa runollista, sellaista, kuin olisi kyse laulun sanoista. Libreton kääntäjä voi siis halutessaan välittää lukijalle tekstin ”fonologisia” elementtejä eli taustalla soivan musiikin (ks. Nord 1991, 120). Kun libreton muoto on laulun sanojen omaista, vaikuttaisi minusta siltä, että musiikki alkaa soida lukijan korvissa helpommin kuin jos teksti olisi vaikkapa proosamuodossa.

Oopperan maailma on aina oma todellisuutensa, jossa voi tahtua melkein mitä tahansa joko tekstin, musiikin tai näyttämötyöskentelyn tasolla. Onkin helppo yhtyä Kaindlin toteamukseen, että ooppera on taidemuoto, joka on hyvin kaukana arkitodellisuudesta (1995, 52). Pelkästään oopperatalot, niiden salit ja oopperaesitykset hienoine lavastuksineen ja koreine pukuineen ovat yleensä niin vaikuttavia, että ooppera-iltaa ei voi rinnastaa elokuvissa käyntiin. Draaman muodoista kenties dra-

maattisimpana ooppera ei tarinoissaan tyydy realistisiin arkielämän kuvauksiin, vaan näyttämöllä voidaan taistella hirviöitä vastaan (kuten Mozartin *Taikahuilussa*) tai keskustella kasvokkain saatanan kanssa (esimerkiksi Gounod'n *Faustissa*).³ Epätodellisuus käy esille myös siinä, että laulettuun tekstin esittäminen vie noin kolme kertaa niin pitkän ajan kuin jos se puhuttaisiin (mt. 61). Sen takia roolihenkilö voi kuoleman kielissä ollessaan laulaa vaivatta vielä puoli tuntia ja sanoa lukuisia kertoja kuolemansa juuri sillä hetkellä. Kun tekstin eteneminen perustuu paljolti toistuviin fraaseihin ja kielellinen tarinan eteneminen on puhenäytelmää hitaampaa, juonen kehitys toteutetaan tekstin ohella näyttämöllä ja musiikin avulla (mt. 62). Librettoteksti ei siten olekaan koko ajan pääasiallinen tarinan kertoja, vaan se toimii myös näyttämön tapahtumien sekä musiikin kielen selittäjänä ja selkeyttäjänä (mt. 65). Se on myös tekstilaitekäännöksen pääasiallinen tarkoitus, kuten myöhemmin käy ilmi.

Kun ooppera käännetään, kosketaan yleensä vain tekstiosuuteen, jolloin musiikki säilyy lähes alkuperäisessä muodossaan.⁴ Tällöin nousee mielenkiinnon kohteeksi kysymys oopperan kulttuurisidonnaisuudesta sekä lähtö- ja kohdekultuurin välisistä eroista. Joskus oopperateoksen musiikki ilmaisee voimakkaasti tietyn kulttuurin musiikillisia aineksia, ja näitä aineksia on sisällytetty myös alkuperäiseen librettoon esimerkiksi kulttuurisidonnaisten sanojen ja käsitteiden avulla. Jos librettoteksti silloin muokattaisiin pelkästään kohdekultuurin konventioita noudattavaksi ja musiikki säilyisi entisellään, tuloksena olisi

³ Sadunomaisuus on kylläkin vähentynyt 1900-luvun puolenvälin jälkeen, ja oopperoiden yhteys todellisiin tapahtumiin on lisääntynyt. Esimerkkeinä John Adamsin vuonna 1987 säveltämä *Nixon in China* ja Klinghofferin kuolema vuodelta 1991 sekä Joonas Kokkosen *Vuimeiset kiusaukset* vuodelta 1975. Viimeisimpiä todellisista henkilöistä kertovia oopperoita ovat muun muassa Tuomas Kantelisen säveltämä *Paavo Nurmi* -ooppera, jonka kantaesitys oli kesällä 2000, sekä Kari Tikan säveltämä ooppera *Luther*, joka sai kantaesityksensä joulukuussa 2000.

⁴ Musiikkiinkin voidaan koskea esimerkiksi lyhentämällä teosta. Yleensä tällöin jätetään pois kohtauksia, joiden ei katsota olevan merkityksellisiä ohjauksen kannalta.

kulttuurien yhteentörmäys yhtenäiseksi ajatellun tekstikokonaisuuden ja esityksen sisällä.

Kaindl keskittyy tarkastelemaan mahdollista libreton ja musiikin välistä ristiriitaa, minkä takia haluan korostaa vielä näyttämöllepanon merkitystä. Näyttämöllepano voi olla hyvinkin mieleenpainuva ja erittäin selkeästi kulttuuritekijöitä esiin tuova elementti. Jos ohjaaja haluaa tehdä hyvin modernisoidun tai muuten perinteisestä ohjauksesta poikkeavan näyttämöllepanon, oopperan sisäisten ristiriitojen vähentämiseksi libretosta voidaan tehdä vain kyseistä ohjausta varten muotoiltu laulettava käännös.⁵ Tekstitettävissä oopperoissa tuotantoryhmä voi muokata librettokäännöstä ohjauksen piirteitä muistuttavaksi.

Kuten on jo tullut esille, kulttuurisopeuttaminen on aina suhteutettava siihen, millainen vaikutus musiikilla on ollut librettoon (Kaindl 1995, 57) ja miten näiden kahden yhteys toimii esityksessä. Reiß ja Vermeer puhuvat tekstinsisäisestä ja tekstinulkoisesta koherenssista (1991, 119), mikä tarkoittaa sitä, että käännöksen on ensin oltava sisäisesti koherentti, ennen kuin se voi olla koherentti lähtötekstin kanssa. Kaindlin mukaan laulettava librettokäännös on koherentti vasta sitten, kun se on koherentti musiikillisen lähtötekstin eli partituurin kanssa. Oopperakäännöksessä tavoitellaankin Kaindlin mukaan eri kanavien välistä sopusointua, joka perustuu ennen kaikkea lähtö- ja kohdetekstin väliseen riippuvaisuussuhteeseen. (Mt., 59) Kaindlin ajatukset sopivat myös tekstitettävän oopperan tekstilaitekäännöksen periaatteiksi. Repliikit eivät saa olla irrallaan musiikista eivätkä näyttämökuvasta: niitä ei saa tuoda liikaa suomalaiseen kulttuuriin. Kuten Vallisaari toteaa, kulttuurisopeuttamista teh-

⁵ Kansallisoopperan ohjelmistoon vuonna 1997 tulleen Mozartin *Taikahuilun* ohjaaja Etienne Glaser halusi tehdä aivan uudenlaisen, lähinnä brechtiläiseen etäännyttämiseen perustuvan *Taikahuilun* ohjauksen. Sen takia myös libretto käännettiin uudestaan. Uuden käännöksen vertailu perinteikkääseen Savonlinnan oopperajuhlilla käytettävään Juha Siltasen tekemään käännökseen tuo esiin lukuisia eroja, jotka ovat osoitus Liisa Ryömän tekemän uuden käännöksen tarkoituksesta, joka on määrätynyt Glaserin ohjauksen mukaan.

däänkin hyvän maun rajoissa. Hänen mukaansa sopeuttaminen tulee kyseeseen silloin, kun libretossa on kulttuuri-instituutioon liittyviä asioita, esimerkiksi katolisen kirkon messuja, jotka liittyvät tiettyyn kellonaikaan. Koska suomalaisille noin yksityiskohtainen tietous katolisen kirkon messukaavasta on mitä luultavimmin vähäistä, Vallisaaren mukaan viittaukset aikaan jätetään pois ja latinankieliset messutekstit käännetään suomeksi, vaikka yleensä tapana on säilyttää kolmannen kielen ilmaukset, jos niitä on lähtötekstissä (Vallisaari 1999b).

Ensemble-kohtaukset ovat kääntäjä-tekstittäjälle kulttuurien välisiä ongelmia suurempi koetinkivi. Oopperalibrettohan eroaa teatterikäskirjoituksesta muun muassa siinä, että siihen sisältyy paljon roolihenkilöiden ja/tai kuoron yhteisiä laulukohtauksia. Näytelmissä roolihenkilöt puhuvat harvoin pitkiä aikoja yhteen ääneen, mutta oopperoissa saattaa yhtä aikaa laulaa jopa satapäinen joukko, jossa yleensä lauletaan samanaikaisesti kahta kolmea eri melodiam. Yleensä ensembleihin ei sisälly merkittävää roolihahmojen välistä viestintää, vaan lähinnä on kyse heidän tunteidensa esilletuomisesta, ääneen laulettavasta sisäisestä monologista, jonka pääsisällön he ovat tuoneet esille ennen ensim-
men alkamista. Ensemblit voivat olla kääntäjä-kääntäjä-tekstittäjälle hyvinkin ongelmallisia, mutta kiitettävän usein musiikki ratkaisee ainakin useimmat ongelmat. Esimerkiksi jotakuta laulajaa voidaan korostaa musiikillisin keinoin, muun muassa äänenvoimakkuuden, toiston ja sävelkorkeuden avulla (vrt. Kaindl 1995, 66). Jos kokonaisuus on silti epäselvä, esimerkiksi ohjaaja, valo- tai äänisuunnittelija tai koreografi voi tarjota oman ratkaisunsa. Esimerkiksi joku roolihahmoista voi liikehtiä korostetusti, jolloin hänen fraaseihinsa ja toimintaansa luonnollisesti keskittyy enemmän huomiota. Tästä oiva esimerkki on Götz Friedrichin ohjaus Richard Wagnerin *Jumalten tuhosta* Kansallisoopperaan. Oopperan toisen näytöksen viidennessä kohtauksessa Brünnhilde, Hagen ja Gunther solmivat liiton Siegfriediä vas-

taan. He vannovat kosta ja pyytävät jumalilta apua suunnitelmalleen surmata Siegfried seuraavana aamuna. Kolme roolihenkilöä on ohjattu laulamaan ensemblessa vierekkäin aivan näyttämön etuosassa. Tekstitystä muotoillessa ratkaisevaksi nousi miesten keskellä seisonen Brünnhilden erottuminen muusta joukosta, sillä jossakin vaiheessa heidän laulullisesti hyvin tasavertaista ensembleaan hän nostaa kätensä ylös, mikä saa kiinnittämään huomion häneen. Jotakin roolihenkilöä voidaan myös korostaa mikrofoneilla tai valospotilla. Pääasia tekstittämisen näkökulmasta on se, että tekstitettävän roolihenkilön olisi kiinnitettävä yleisön huomio ja tekstitysrepliikkien kerronnan pitäisi edetä loogisesti.

Olen tässä luvussa jo usein viitannut kahteen muuhun oopperan tekstiin eli musiikkiin ja näyttämöön, mikä osoittaa näiden tekstien voimakkaan sidonnaisuuden librettoon. Seuraavaksi käsittelen musiikin merkitystä erityisesti tarinan ja tunteiden kuvaajana ja pohdin, mitä mahdollisuuksia musiikki tarjoaa kääntäjä-tekstittäjälle.

2.2 *Musiikki*

Kun tehdään laulettava oopperakäännös, musiikin merkitys on luonnollisesti suurempi kuin tekstitettävässä oopperassa. Laulettavan käännöksen on toteltava musiikin asettamia ehtoja, esimerkiksi nuottien pituuksia ja painoarvoja. Kummassakin tapauksessa on kuitenkin ehdottoman tärkeätä keskittyä siihen, millaisen kokonaisuuden teksti ja musiikki luovat sen sijaan että tarkasteltaisiin niitä toisistaan erillisinä osina. Musiikki ja teksti kietoutuvat oopperassa erottamattomasti toisiinsa, ja ne heräävät eloon ja saavat sisällön sekä esittäjän tulkinnan vasta näyttämöllä. Tästä syystä oopperaproduktion jäsenten olisi perusteel-

lisesti tutustuttava musiikin ja tekstin sanomaan, jotta he voisivat siirtää säveltäjän ajatukset näyttämölle siten, että draama olisi niin sisällöllisesti kuin ulkoiselta olemukseltaan looginen ja ymmärrettävä. Tarinaa ei kerrota ainoastaan sanoilla, vaan myös musiikin, tunteiden kielen, avulla. Kuten Eero Tarasti toteaa, oopperoissa on jaksoja, joissa pelkästään musiikki vie tapahtumia eteenpäin (1983, 134). Kun ajattelemme musiikin merkitystä osana draamaa, vaikkapa näytelmiä ja elokuvia, sen kommunikoivaa olemusta ei sovi vähätellä. Onhan niin, että jotkut saattavat seurata oopperaa silmät kiinni, ”vain” musiikkia kuunnellen (ks. Tarasti 1983, 135). Musiikki ja ele voivat kietoutua erottamattomaksi kimpuksi (mt. 135), minkä takia kääntäjä ja kääntäjä-tekstittäjä eivät saa unohtaa musiikin merkitystä.

Musiikin sisällön tulkitseminen ei ole helppoa. Elämykset, joita se herättää, ovat hyvin henkilökohtaisia, ja kuuntelijoiden käsitys musiikkiteoksen sanomasta voi olla hyvinkin erilainen. Yleensä olisi tiedettävä jotakin musiikkiteoksen taustasta, siitä kontekstista johon teos sijoittuu. Kun esimerkiksi kuuntelemme Sibeliuksen *Finlandiaa*, saamme käsityksen teoksen tarkoituksesta ja sanomasta, kun tiedämme, että se on sävelletty sortokauden aikana. Ja vaikka käsityksemme ei tosiasiaassa pitäisi paikkaansa – säveltäjä ei aina välttämättä ole itse sitä mieltä, että hänen teoksensa olisi metafora jollekin yhteiskunnalliselle asialle tai luonnonilmiölle – käsitys kuitenkin yleensä säilyy, koska se on meidän oma tulkintamme teoksesta ja liittyy teoksesta saamaamme elämykseen.

Ooppera on kokonaisvaltaisesti intertekstuaalinen teos tai semiotiikan näkökulmasta intertekstuaalinen merkkikokonaisuus (ks. Tarasti 1983, 128). Yhtäältä siinä toteutuu eri tekstien välinen yhteys, toisaalta teoksella on aina yhteys oopperan ulkoiseen todellisuuteen. Tämän huomioon ottaminen auttaa oopperan tulkinnassa, mutta toisaalta se voi myös asettaa sellaisia rajoja, jotka etenkin nykyään halutaan oopperaohjauksissa ylit-

tää. Tarina halutaan siirtää nykyaikaan, jolloin roolihenkilöiden ulkoinen ja sisäinen kuva voi hyvinkin muuttua ja vaikkapa ajurista voi tulla rokahtava huumediileri. Näin kävi Pietro Mascagnin *Cavalleria rusticana*n Alfiole Kari Heiskasen ohjauksessa Savonlinnan oopperajuhlilla kesällä 1998. Oopperoita tulkitaan ja esitetään aina uudestaan, ja niiden kiinnittäminen turhan lujasti perinteisiin veisikin mielestäni pohjan taiteen luomisvoimalta. Musiikkiin liittyy kuitenkin paljon kulttuurisidonnaisuutta, joka perustuu käsityksiimme siitä, millaista musiikki on esimerkiksi Kiinassa tai arabimaissa. Voimakkaasti vierasperäisen kuuloinen musiikki säilyttää vieraat piirteensä, koska partituuriin ei modernisoinneissa voida koskea samalla tavalla kuin librettoon ja näyttämökuvaan. Sen takia musiikillisten merkien tarkasteleminen ja huomioon ottaminen ainakin jossakin määrin on olennaista lopputuloksen ehyen kokonaisuuden kannalta. Eikä tämä koske vain ohjaajaa, vaan myös esimerkiksi kääntäjä-tekstittäjää, jonka on koko ajan sopeutettava tekstiläitekäännös musiikkiin ja näyttämökuvaan.

Mainitsemani musiikilliset merkit liittyvät musiikin semiootikkaan, joka etsii musiikkiteoksista erilaisia merkkejä ja merkijärjestelmiä. Erittäin mielenkiintoinen ja kattava perusteos aiheesta on *Musical Semiotics in Growth*. Siinä esimerkiksi Anneli Remme esittelee tutkimustaan, jossa hän tarkastelee Benjamin Brittenin oopperan *Death in Venice* (*Kuolema Venetsiassa*) musiikillisiä merkkejä (Remme 1996, 473–482). Tekstittämisen tai muunkaan käännöstieteellisen tarkastelun näkökulmasta ei kuitenkaan ole tarpeellista tehdä perusteellisia merkkianalyyseja nuottipartituurista (ks. Kaindl 1995, 103), vaan ennen kaikkea on tutkittava, missä suhteessa musiikki on muihin oopperan osiin, mikä on musiikin merkitys kokonaisuuden kannalta.

Mitä musiikki oikein voi kertoa? Kuten aiemmin toin esille, musiikki voi kertoa tarinaa, mutta sitäkin enemmän se tuo ilmi tunnetiloja. Tarastin tapa käyttää A. J. Greimasin lingvistiseen

semiotiikkaan kehittämiä modaliteetteja on mielenkiintoinen näkökulma musiikin merkkien tunnepitoisuuksien tarkasteluun. Modaliteetit tarkoittavat Greimasilla ”kaikkia niitä intentioneja, joilla jonkin lausuman esittäjä voi värittää puhettaan, toisin sanoen ne ilmaisevat tiettyä arvottavaa asennetta lausuman sisältöön, kuten tahtoa, uskoa, toivomusta, tunnetta tai muuta psyykkistä sisältöä” (Tarastin 1983, 135–136 mukaan). Tarasti ulottaa modaliteetit koskemaan yhtäältä musiikillista kommunikaatiota säveltäjän, esittäjän ja kuulijan välillä sekä toisaalta itse musiikillista organismia, jossa esimerkiksi teemat ja motiivit ”modalisoituvat”. Haluan vahvistaa Greimasin ajatusten avulla edellä mainitsemaani musiikin sisällöllisyyttä. Tuen käsitystäni Tarastin toteamuksella (mt. 143), joka korostaa modaliteettien merkitystä koko oopperalle:

Niin oopperan musiikkia kuin sen koko intertekstuaalisuutta hallitsee monimutkainen ja hienosyinen modaliteettien verkosto, joka takaa oopperan diskurssin jatkuvuuden sen kaikilla tasoilla ja muodostaa oopperan tekstin varsinaisen koossapitävän voiman.

Modaliteettien avulla voidaan Tarastin mukaan kuvata samanaikaisesti toisaalta oopperan sisäisiä semioottisia prosesseja ja toisaalta niiden suhdetta oopperan ulkopuoliseen todellisuuteen eli katsojien ”luonnolliseen maailmaan” (mt. 143–144). Näin hän viittaa edellä mainitsemini musiikilliseen kommunikaatioon ja musiikilliseen organismiin.

Tarastin ja muiden tutkijoiden ajatusten perusteella lienee jo selvää, että musiikilla on tapahtumista ja tunteista kertova luonteensa, mutta tuon kerronnallisuuden ilmaiseminen sanallisesti ei olekaan niin yksinkertaista. Musiikkiteosta ei itse asiassa edes voi toisintaa sanoin, mutta sen sisältöä ja sanomaa voi toki tarkastella. Kaindl (1995, 112–113) on musiikkisemiootikkojen teorioiden pohjalta kehittänyt käännöstieteelliselle analyysille

soveliaan musiikillisten merkkien luokittelun. Hänen mukaansa oopperasta on löydettävissä seuraavanlaisia musiikillisia merkkejä, joihin kaikkiin voidaan yhdistää modaliteettien ajatus:

1. Henkilöihin liittyvät merkit, jotka voivat ilmaista niin psykologisia kuin fysiologisia tai sosiaalisia ominaisuuksia. Musiikillisin keinoin, esimerkiksi äänenkorkeudella, soinnin värillä tai rytmillä selvennetään roolihahmon luonnetta ja ulkoista olemusta (Kaindl 1995, 112). Huilun tai viulujen hiljainen ja herkkä melodia voisi kuvata haurasta naisihmistä, vaskien törinä taas voisi osoittaa, että kyseessä on tuhti, partaansa naureskeleva mies. Sama voidaan toteuttaa myös äänenkorkeudella tai nuottien pituuksilla. Erityisen selventäviä musiikillisia kuvioita ovat johtoaiheet, joita etenkin Richard Wagner käytti paitsi ihmisten myös esineiden kuvaajina. Johtoaiheet ovat lyhyitä, joustavia orkestraalisia teemoja, joille on ominaista henkilöön, tilanteeseen, mielentilaan tai aatteeseen liittyvä voimakas tunnepitoisuus (Gorlée 1996, 408).

2. Tilannetta kuvaavat merkit, jolloin musiikki osoittaa tilaa tai liikettä. Roolihenkilöiden etäisyyttä toisistaan sekä tilanteen tai paikan tunnelmaa voidaan kuvailla vaaleilla ja tummilla sävyillä, eri sävelkorkeuksilla ja sävelten dynamiikalla. (Kaindl 1995, 112) Nämä merkit ovat osoitus edellä mainitsemastani musiikin ja eleiden yhteydestä.

3. Käsitteisiin ja aatteisiin liittyvät musiikilliset merkit, joista ovat havainnollistavia esimerkkejä taistelua, erilaisia luonnonilmiöitä tai joitakin abstrakteja käsitteitä kuvaavat musiikilliset merkit. Oopperassa voi selvästi erottaa, milloin on kysymyksessä intohimoinen rakkauskohtaus tai vihan tunteita herättävän roolihenkilön sisäänmarssi näyttämölle. Sinänsä mielenkiintoisia ovat kauhu- ja jännityselokuvat, joiden jännittäviin kohtauksiin liittyy usein tiettyntyyppinen musiikki, jolloin voitaisiin puhua yleisen tason ”kauhu- ja jännitysmusiikista”. Tällaiset käsitukset perustuvat kuitenkin edellä mainitsemiini kulttuurisi-

donnaisiin ja perinteisiin käsityksiimme siitä, millaisen sävyn erilaiset sävelmät saavat. Joka tapauksessa, jos jännitys elokuvista poistetaan musiikki, kohtauksen jännittävyys vähenee huomattavasti. Olennaista on huomata, kuinka kuva on aina yhteydessä musiikkiin, ja jännitys – tai romanttisissa elokuvissa korostunut tunteikkaus – syntyy paljolti tuon yhteyden takia. Käsitteisiin ja aatteisiin liittyvien musiikillisten merkkien ilmentämisessä on yleistä johtoihteiden käyttö. Kaindl huomauttaa, että johtoihteet ovat aina teoskohtaisia (1995, 113), eikä koskaan voida puhua vaikkapa tiettyyn esineeseen tai tiettyntyyppiseen henkilöön liittyvästä kaikkialle sopivasta johtoihteestä. Wagnerin *Ring*-tetralogiassa johtoihteet pysyvät kuitenkin samoina kaikissa neljässä teoksessa – *Reininkullassa*, *Valkeyriassa*, *Siegfriedissä* ja *Jumalten tuhossa*.

Miten musiikillisia merkkejä sitten voi hyödyntää tekstitystyössä? Ennen kaikkea ne auttavat kääntäjä-tekstittäjää tekemään repliikkejä, jotka ovat roolihenkilöiden näköisiä ja musiikin luomaan tunnelmaan sopivia. Musiikki asettaa raamit roolihenkilöille ja samalla tietenkin koko oopperalle, sillä kapellimestarin tahtipuikko määrää esityksen tahdin. Vallisaaren mukaan musiikista voi myös tarkistaa, millaisen painoarvon teksti saa (Vallisaari 1999a). Jos musiikki on hyvin dynaamista ja kertoo ponnekkaasti tarinaa, sanallisen kerronnan eli meidän tapauksessamme tekstitysrepliikkien ei tarvitse olla niin informatiivisia. Niitä ei siis tarvitse olla runsaasti eikä niitä tarvitse täyttää tekstillä. Kääntäjä-tekstittäjän olisikin hyvä muistaa, että musiikki voi olla tarpeeksi tehokas keino kertomaan tarinaa. Musiikin äänen kuunteleminen ja kunnioittaminen on osa sitä dialogisuutta ja moniäänisyyttä, jonka kanssa kääntäjä-tekstittäjä työskentelee. Librettoteksti, musiikki ja näyttämöllepano ovat riippuvaisia toisistaan ja ne muodostavat kokonaisuuden, jossa ne täydentävät toisiaan, tarkentavat toistensa epäselviä kohtia ja keskustelevat koko ajan toistensa kanssa.

2.3 Näyttämö

Kolmas tärkeä osa oopperatekstiä on näyttämö ja sen merkit. Kuten Ortrun Zuber huomauttaa, ei-verbaaliset ja ekstralingvistiset näkökulmat on otettava näytelmän kääntämisessä enemmän huomioon kuin esimerkiksi romaanien ja runojen kääntämisessä. Näytelmän olennaisia osatekijöitä ovat liikkeet, eleet, mimiikka, puheen rytmit, intonaatio, musiikki ja muut äänitehosteet sekä valo ja lavasteet (Zuber 1980, 92 teoksessa Kaindl 1995, 144). Kaindl jakaa kääntämisen kannalta merkitykselliset näyttämömerkit esiintyjiin ja esitystilaan liittyviin merkkeihin (1995, 145–157). Esiintyjiin liittyviä merkkejä on kolmenlaisia: ensimmäisenä ovat kielelliset ja laululliset merkit; toisena kiineettiset merkit, joihin kuuluvat mimiikka, eleet ja liikkeet; ja kolmantena maskit ja puvut (mt. 145). Näiden merkkien merkitys sekä niiden yhteys kokonaisuuteen on korostunut 1900-luvulla, kun oopperasta on tullut yhä ohjaajakeskeisempää (mt. 146). Enää ei ole yhdentekevää, kuinka laulajat liikkuvat ja ilmehtivät lavalla. Sitä mukaa kun teatteriohjaajat ovat ruvenneet ohjaamaan oopperoita, myös näyttelemistaidot ja näytelmänoimaisuus ovat korostuneet. Edelleen on kuitenkin voimassa vanha periaate, että laulajan ulkonäkö ei ole tärkein peruste silloin, kun produktioon valitaan laulajia. Tärkeämpiä valintaperusteita ovat hänen laulutaitonsa ja äänilajinsa. Sen takia laulajat voivat esittää todellista ikäänsä huomattavastikin nuorempia – tai vanhempia – roolihahmoja, ja joskus se on jopa välttämätöntä: esimerkiksi *Madame Butterflyssa* nimiroolihahmo on oopperassa 15–18-vuotias, mutta koska hän laulaa oopperan aikana lähes puolitoista tuntia, rooli on liian vaativa nuorille laulajille. Kiineettisillä merkeillä onkin hyvin paljon merkitystä sille, että laulajista saadaan hahmonsä näköisiä. Kääntäjä-tekstittäjälle merkit ovat tärkeitä siksi, että tekstitysrepliikkien täytyy olla samassa

linjassa roolihenkilön ulkoisen olemuksen kanssa. Koska yleisö näkee roolihahmon, se odottaa häneltä tietynlaista kielenkäyttöä (Kaindl 1995, 153). Roolihenkilöiden ulkoinen olemus on suunniteltu ennen kaikkea luonnehtimaan hahmon sisäistä miinaa, minkä takia eleistä, puvustuksesta jne. olettaisi olevan kääntäjä-tekstittäjälle paljonkin hyötyä. Tekstittäminen on myös tuonut mukanaan toisensuuntaisen ilmiön: koska yleisö voi lukea, mitä roolihenkilö laulaa, laulajan on osattava näytellä uskottavasti, repliikeilleen uskollisena. Samalla kun tekstitys palvelee yleisöä, tekstitys velvoittaa esiintyjiä tekemään roolinsa tosisaan.

Esiintyjiin liittyvien merkkien lisäksi Kaindl mainitsee näyttämön merkit (1995, 156). Niistä kääntäjä-tekstittäjän kannalta tärkeitä ovat etenkin oopperan koko tilan haasteiden ja edellytysten huomiointi sekä lavastus, rekvisiitta ja valaistus. Koska oopperassa näyttämö on kaukana yleisöstä ja yleisö sijoittuu salissa hyvin monelle tasolle ja etäisyydelle näyttämöstä, tekstitys on muotoiltava sen mukaisesti (ks. luvut 4.4. ja 4.5). Ehdottoman tärkeää on sijoittaa tekstitaulu mahdollisimman sopivalle paikalle. Yleensä se sijaitsee aivan näyttämön yläpuolella, mutta jotkut ohjaajat haluavat vaihtaa sen paikkaa. Näin kävi esimerkiksi Beethovenin *Fideliossa*, jonka ohjaaja nostatti tekstitaulun lähes katonrajaan, nähtävästi sen takia, että hän vastusti tekstittämistä. Omasta kokemuksesta voin sanoa, että tekstityksen lukeminen oli silloin erittäin hankalaa, ja koska tekstiä kuitenkin luetaan, ohjaaja teki mielestäni ohjaukselleen karhunpalveluksen vaikeuttamalla yleisön mahdollisuuksia seurata sujuvasti sekä näyttämön tapahtumia että tekstitystä. Toinen tärkeä tekstitauluun liittyvä seikka on tekstityksen kirkkaus. Tammi-helmikuussa 2000 *Helsingin Sanomien* mielipidepalstalla keskusteltiin Mozartin oopperan *Così fan tutte* ohjauksen tekstityksestä, joka näkyi niin himmeänä, että yleisön oli vaikea saada tekstistä selvää (Arpiainen 31.1.2000 ja Kupiainen 5.2.2000 *Helsingin Sa-*

nomissa; ks. myös Manninen 2000). Emme tiedä, oliko kyseessä ohjaajan vaatimus pitää videotykki himmeänä vai tykin alhainen teho, joka ennestään korostui teoksen vaaleiden lavasteiden vaikutuksesta, mutta joka tapauksessa ”alitehoinen videotykki jurppii lipuistaan korkeaa, joskin subventoitua hintaa maksavaa oopperayleisöä” (Manninen 2000). Yleisön närkästys on yksi osoitus siitä, että ainakin osa suomalaisista on jo tottunut lukemaan tekstitystä ja kokee sen välttämättömäksi oopperan seuraamisen kannalta.

Tekstitystä suunnitellessaan kääntäjä-tekstittäjän on hyvä ottaa huomioon näyttämön lavasteet ja rekvisiitta, sillä ne voivat vaikuttaa siihen, kenen repliikit tekstitetään. Jos joku roolihenkilöistä laulaa esimerkiksi jonkin suuren esineen takana, yleisö ei välttämättä aina tiedä, kuka milloinkin laulaa. Kääntäjä-tekstittäjän olisi jotenkin tuotava tekstityksessään esille, kuka laulaa, tai jos kyseessä on ensemble-kohtaus, hänen ehkä kannattaa tekstittää jonkun muun kuin juuri piilossa olevan repliikkejä. Valo- ja äänisuunnittelijat voivat omilla ratkaisuillaan pitkälti ratkaista kääntäjä-tekstittäjän ongelmat, kunhan kääntäjä-tekstittäjä muistaa mainita heille asiasta. Yksi piilossa olevan roolihenkilön tekstityksen muotoiluun liittyvä ratkaisu on *kursiivin* käyttö tekstitysreplikeissa, joka televisiossa viittaa yleensä off screen -ääneen ja jolla yleensä on sama funktio myös oopperatekstityksissä.

Kuten Kaindl huomauttaa, oopperateksti täydentyy kokonaisuudeksi vasta esityksessä. Siihen asti tekstiin liittyy epäselviä kohtia, jotka johtuvat sen monitulkintaisuudesta. Niin libretto-teksti kuin musiikki tarjoavat monia merkitysmahdollisuuksia, joista tietyt valikoituvat esitykseen ohjaajan ja muiden tuotantoryhmän jäsenten tekemien tulkintojen kautta. (Kaindl 1995, 144) Sen takia kääntäjä-tekstittäjän olisi osattava lukea näyttämökuvaa, ei vain sanallista tekstiä. Kuten kääntäjä Melina Voipio toteaa, teatteri on averbaalinen laji,

[jolla] on varsin vähän tekemistä kielen kanssa. Kääntämisessä haetaan itsestään selvän sanatyön lisäksi tilaa sanojen välissä. Tästä tilasta johdetaan tilanne [...] Näytelmäteksti on joukko sanoja ja analogioita tunnetiloille, jotka ovat olleet meille vanhastaan tuttuja koko elämämme ajan [...] Kun näytelmän kirjoittaminen on paljolti viitteiden luomista, on näytelmän kääntäminen paljolti viitteiden tulkintaa. Olennaista on, miten muodostuu jännite tilanteen eri osatekijöiden, ajan, paikan ja tilan välille – eivät niinkään osatekijät itse. (Voipio 1998, 33–34)

Kuten näytelmät, myös ooppera on draamaa, jolle tunteisuus on ominaista. Voipion huomiot ovat varsin oivaltavia ja sopivat myös tekstittämiseen, sillä sekin on sellaisten viitteiden tulkintaa, joita musiikki tai ohjaajan tulkinta eivät välttämättä tuo selvästi esille näyttämöllepanossa. Kuten Vallisaari toteaa, tekstityksiin sisällytetään vain välttämätön lisäinformaatio (1996, 954), se mitä musiikki ja näyttämöllepano eivät tuo esille. Nykyaikana, kun näyttämökuvan merkitys on entistä korostuneempi, näyttämökuva saattaa nousta oopperan mieleenpainuvimmaksi osatekijäksi. Hyvä esimerkki on Kari Heiskasen Savonlinnan oopperajuhlille vuosiksi 1998 ja 1999 ohjaama Ruggero Leoncavallon ooppera *Pajatsso*. Siinä näyttämökuvana oli niin täynnä toimintaa, että musiikki jäi useissa kohdissa taka-alalle, ja tuskinpa yleisö muisti tai ehti tekstitysreplikkejäkään lukea.

Mielestäni kuvatun kaltainen yhden osatekijän liiallinen korostaminen sotii oopperan dialogista luonnetta vastaan. Jos halutaan puhua moniäänisestä oopperasta, kaikkien osatekijöiden on toimittava dialogisessa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, toisiaan kuunnellen ja toisiaan kunnioittaen. Seuraavassa luvussa tarkastelen Bahtinin ajatuksia polyfoniasta ja käsittelen sen jälkeen oopperan moniäänisyyttä. Sovellan Bahtinin teoriaa oopperaan samalla periaatteella kuin Riitta Oittinen tarttuu

Bahtiniin kääntämistä käsittelevässä teoksessaan *Kääntäjän karnevaali*:

[O]ma sanani kohtaa Bahtinin ja hänen kääntäjiensä sanan, jolloin Bahtinin sanat elävät edelleen uudessa kontekstissa, tässä kääntämisen kontekstissa. Mielestäni ei ole olemassa vain yhtä ainoaa Oikeaa Bahtinia, vaan bahtineja on niin monta kuin on lukijoitakin. (Oittinen 1995, 13)

3 *Moniäänisyys, oopperan perusedellytys*

Kuten johdantoluvussa mainitsin, kirjani perustuu käsitykseen, jonka mukaan ooppera on moniääninen. Käsitän moniäänisyyden venäläisen kirjallisuustieteilijän Mihail Bahtinin (1895–1975) kuvaamana itsenäisten äänien päättymättömänä dialogina, joka oopperassa on aivan omanlaisensa. On tärkeää muistaa, että juuri äänien itsenäisyys on dialogin ja moniäänisyyden perusedellytys. Moniäänisyys ja dialogisuus nivoutuvat tiiviisti yhteen, sillä edellinen ei voi toteutua ilman jälkimmäistä. Ennen kuin pohdin oopperan ja oopperakääntäjän ja -tekstittäjän toiminnan moniäänisyyttä Bahtinin ajatusten pohjalta, esittelen hänen teoriaansa moniäänisyydestä.

3.1 Mihail Bahtin ja äänien moninaisuus

Polyfonia eli moniäänisyys on alun perin musiikkitermi. Jos sävellys on polyfoninen, siinä on vähintään kaksi rytmiltään ja melodialtaan itsenäistä ääntä. Polyfonisen sävellyksen vastakohta on homofoninen sävellys, jossa vain yksi ääni on rytmillisesti ja melodisesti itsenäinen. Silloin toiset äänet muodostavat soinnullisen taustan, usein jonkinlaisen kaavamaisen säestyskuvion (Krohn 1976, 61–62). Kirjallisuustieteessä polyfonian käsite yhdistetään Mihail Bahtiniin, jonka mukaan Dostojevski oli luonut aivan uuden taideajattelun tyyppin, jota voisi nimittää polyfoniseksi (Bahtin 1991, 5). Bahtinin mukaan Dostojevski kykeni kirjoittamaan polyfonisesti, sillä hän kuuli ja ymmärsi kaikki äänet kerralla ja samanaikaisesti (mt. 54). Bahtin kuitenkin korostaa, että hänen käsitteensä *polyfonia* on metaforinen eikä sitä saa sekoittaa musiikin polyfoniaan. Musiikin ja romaanin aineisto on hänen mukaansa aivan liian erilaista, jotta voitaisiin puhua muusta kuin vertauskuvallisesta analogiasta. Metaforalla on kuitenkin hyvin paljon yhteistä musiikin polyfonian kanssa, mikä käy esille seuraavasta Bahtinin toteamuksesta, jossa hän Krohnin tavoin puhuu äänten itsenäisyydestä ja korkeammasta ykseydestä, joka on myös ominaista polyfonisille musiikkiteoksille. Vaikkapa moniääninen kuoroteos on enemmän kuin eri stemmojen summa.

Polyfonian olemus on nimenomaan siinä, että äänet pysyvät itsenäisinä ja yhdistyvät sellaiseen ykseyteen, joka on korkeammanasteinen kuin homofoniassa. Jos puhutaan yksilöllisestä tahdosta, niin juuri polyfoniassa yhdistyvät useat yksilölliset tahdot ja yhden tahdon rajat ylitetään periaatteellisesti. (Bahtin 1991, 42)

Polyfonian perustana on dialogisuus, mikä tarkoittaa erilaisten äänten kohtaamista, esimerkiksi sitä, että romaanin sankari

ei ole tekijälle eli romaanin kirjoittajalle *hän* eikä *minä* vaan täysiarvoinen *sinä* eli toinen ja vieras täysiarvoinen *minä* (Bahtin 1991, 99). Tekijä ei siis suhtaudu sankariin kuin johonkin täysin vieraaseen (*hän*) eikä tee hänestä omaa kuvaansa (*minä*), vaan sankarin persoonallisuus on koko ajan itsenäinen, tekijästä riippumaton. Dialogiset romaanit eivät rakennu yhden kokonaisuuden tietoisuuksiksi, vaan useiden tietoisuuksien vuorovaikutuksen kokonaisuudeksi. Tietoisuuksista yksikään ei missään vaiheessa tule täysin toisen objektiksi. (Mt. 36) Dialogisen teoksen tekijän vahvuus on nimenomaan siinä, että hän ei ime sankareita itseensä eikä tee heistä oman tietoisuutensa äänitorvia. On kuitenkin muistettava, että tekijän tietoisuus on aina ja kaikkialla läsnä hänen työssään, vieläpä hyvin aktiivisena. Hänen tietoisuutensa ei kuitenkaan muuta toisia vieraita eli sankareiden tietoisuuksia objekteiksi eikä esitä niistä yksipuolisia lopullisia määrittäyksiä. Vieraisiin tietoisuuksiin tutustumisesta Bahtin sanoo kauniisti ja samalla erittäin osuvasti:

Vieraita tietoisuuksia ei voi tarkastella, analysoida ja määrittellä objekteiksi, olioiksi – niitä voi vain puhutella dialogisesti. Niiden ajattelu merkitsee niiden kanssa puhumista, muutoin ne kääntävät meille objekteiksi muutetun puolensa: ne vaikeenevat, sulkeutuvat ja jähmettyvät lopullisiksi objekteiksi muutetuiksi hahmoiksi. (Bahtin 1991, 106)

Moniäänisyyden vastakohta on yksiäänisyys eli homofonia tai monologisuus. Siinä dialogi muuttuu monologiksi, eivätkä tekijän tietoisuus ja sana enää puhuttele sankaria. Sankarilta ei kysytä eikä edes odoteta vastausta; tekijä ei myöskään kiistele tai ole samaa mieltä sankareidensa kanssa. Hän ei ylipäätään puhu heidän *kanssaan*, vaan nimenomaan *heistä*. Viimeinen sana kuuluu siis tekijälle, koska sankari ei hänen mielestään näe eikä tajua ulkopuolellaan olevaa tietoisuutta. Monologisessa teoksessa kaikki kuvataan yhdestä ja samasta tekijän näkökulmasta, eikä tekijän sana voi kohdata sankarin sanaa samalla dialogisella tasol-

la: tekijän näköpiiri ei milloinkaan leikkaa eikä kohtaa dialogisesti sankareiden näköpiirejä, ja sankarin näkökulma on aina tekijän näkökulman objekti. Teoksessa toimii vain yksi tiedostava subjekti, ja kaikki muut ovat hänen tietoisuutensa objekteja. (Bahtin 1991, 110–111) Myös teoksen totuus on pelkästään tekijän totuus, ja muiden totuudet ovat pelkkiä hahmon luonteelle, sosiaaliselle ryhmälle jne. ominaisia ”luonteenomaisia piirteitä”. Tällä Bahtin tarkoittaa sitä, että monologisessa teoksessa kaikkien muiden totuus täytyy mitata kirjoittajan omaa ideologiaa vasten, koska kyseinen ideologia hallitsee koko työtä ja luo sen ykseyden. Kirjoittajan totuus muotoilee koko teoksen rakenteen, eikä työtä voi ymmärtää ilman että tietäisi mikä tuo totuus on. Moniäänisessä teoksessa tilanne on aivan päinvastainen: siinä kirjoittaja ei saa harjoittaa monologista valvontaa, vaan teoksessa monet tietoisuudet kohtaavat toisensa tasavertaisina ja osallistuvat päättymättömään dialogiin. (Morson & Emerson 1991, 238)

Jotta tekijä voisi luoda moniäänisen teoksen, hänen täytyy kohdata hahmonsensa tasavertaisena. Tekijän oma ideologia voi ja saa tulla esille teoksessa, ja joku tai jotkut hahmot saattavat kääntyä puolustamaan hänen ideologiaansa. Tärkeää on kuitenkin, että toiset saavat kilpailla tasavertaisina kirjoittajan ideologian kanssa. Juuri tekijä luo tämän kilpailutilanteen, jossa häntä ei ole ennakolta määrätty voittajaksi ja jonka tulosta hän ei voi ennakoida. Tekijällä on näin teoksessa kaksi roolia: yhtäältä hän luo maailman, jossa monet erilaiset näkökannat osallistuvat dialogiin; toisaalta hänen äänensä on yksi kyseisen dialogin äänistä (Morson & Emerson 1991, 239). Samalla dialogin kumpikin osapuoli muuttuu, ja syntyy uusia oivalluksia ja uusia dialogeja (mt. 237).

Emerson ja Morson (1991, 243–244) tuovat esiin oopperan kannalta mielenkiintoisen moniäänisyyden ominaisuuden: moniäänisyys voi kuvata luovaa prosessia, aivan kuten inspiraationaali-

suus tai formaalisuus.⁶ Kumpikaan näistä prosesseista ei Emersonin ja Morsonin mielestä kuitenkaan sovi yhteen moniäänisyyden periaatteiden kanssa. Oleellista moniääniselle luomisprosessille on, että tekijä tuntee ja aistii hahmonsä niin voimakkaasti, että hän voi puhutella heitä. Hahmot näyttävät vastaavan hänelle, eli tekijä voi kuvitella heidän vastauksensa muttei voi ennustaa niitä. Bahtin korostaakin, että romaanin dialogeja ei ole suunniteltu etukäteen, vaan dialogia käydään reaaliaikaisena luomisprosessissa. (Bahtin 1991, 99)

3.2 *Oopperan moniäänisyys*

Dialogisuus ja polyfonia ovat mielestäni ehdottomia hyvän oopperaproduktion tunnuspiirteitä. Moniäänisessä produktiossa kaikki saavat tehdä työtään omista lähtökohdistaan, jokainen ryhmän jäsen on itsenäisesti toimiva täysiarvoinen minä, joka samalla on osa korkeammanasteista ykseyttä. Samalla tavoin kuin Bahtinin mukaan eri maailmojen yhteentörmäys on edellytys polyfonisen teoksen olennaiselle monitasoisuudelle ja moniäänisyydelle (Bahtin 1991, 39), oopperan moniäänisyyden yhtenä synnyttäjänä on eri taiteenalojen edustajien – joskus hyvinkin raju – yhteentörmäys yhden oopperaproduktion sisällä. Moniäänisen oopperan muoto syntyy näiden ihmisten äänien tunnistamisesta ja yllyttämisestä yllättävään vuoropuheluun: samalla tavalla kirjailija luo Morsonin ja Emersonin mukaan (1991, 87) teoksensa moniäänisyyden.

⁶ Inspiraationaalille luovalle prosessille on ominaista inspiraation yllättävä purkaus, jonka lähteenä on esimerkiksi joku tai jokin ”muusa”. Silloin metodien selvittäminen ja prosessointi ei ole tärkeää. Formaalisessa prosessissa edetään aivan kuin matemaattisia ongelmia ratkottaessa. Silloin on olemassa suunnitelma, jonka lopputulos on jo tiedossa. (Morson & Emerson 1991, 243–244)

Oopperan moniäänisyyteen kuuluu Bahtinin ajatus dialogin päättymättömyydestä (Bahtin 1991, 67): oopperaa voi pitää ikuisesti päättymättömänä teoksena. Yhtäältä oopperoista tehdään aina uusia tulkintoja, uusia näyttämöllepanoja, ja toisaalta jokainen yksittäinen ohjaus on päättymätön: se tuodaan näyttämölle joka esityskerralla hieman erilaisena, ja yleisö, joka osallistuu dialogiin esityksen kanssa, jatkaa vuoropuhelua esityksen jälkeenkin. Sama ohjaus voi palata tauon jälkeen oopperatalon ohjelmistoon, jolloin siihen varmasti tehdään pieniä muutoksia, ja joka tapauksessa ainakin osa laulajista yleensä vaihtuu oopperan saadessa uusintaenssi-iltansa. Myös laulajan tekemä rooli sekä soittajien suoritukset ovat iäti päättymättömiä: niihin vaikuttavat esityksen tempo ja tunnelma sekä kulloisetkin fyysiset ja psyykkiset edellytykset.

Oopperaproduktion luomisprosessi on moniääninen, kun kaikki ryhmän jäsenet tuntevat teoksen niin hyvin, että se alkaa puhutella heitä. Roolihahmon esittäjän onkin tunnettava hahmonsensa perin pohjin. Tom Krause on esittänyt aiheesta mielenkiintoisia huomioita. Hän on kertonut, kuinka kerran ennen esitystä häntä tuntui katsovan peilistä toinen olento, ei hän itse. Hän olikin kehottanut tuota olentoa laulamaan esityksessä puolestaan. Laulaja voi siis eräällä tavalla jopa muuttua roolihahmoksi. Kuten Krause toteaa (1999): ”Jos esitän *Winterreisen*, minä elän sen ja se herättää minussa vastakaikua.” Hän toi kuitenkin esille myös laulajan rajoitukset hahmoon tutustumisessa. Elleivät laulajan omat kokemukset tue roolihahmon omaksu- mista, hahmo voi jäädä tuntemattomaksi, puolittaiseksi. Sen takia laulajan on Krausen mielestä oltava mahdollisimman avoin tekstillä, hänen on annettava tunteensa laulaa niin, että laulu tulee sielusta ja sydäimestä, sieltä mihin roolihahmo on löytänyt tiensä. Krausen mukaan (1999) laulu on opeteltava kahdella tasolla: yhtäältä se on uurrettava alitajuntaan niin, että sanat tulevat kuin kasetilta, ja toisaalta se on opeteltava sisäisesti niin, että

sisällön todella tiedostaa. Ensimmäisessä opettelun tasossa on monologisuuden piirteitä, sillä silloin roolihahmon todellinen ääni ei vielä pääse kuuluviin. Vasta sitten kun laulaja sisäistää roolihahmon tunteet ja persoonan, tulee esityksestä polyfoninen.

Käsitykseni mukaan moniäänisyys toteutuu oopperaproduktiossa ainakin neljällä tasolla: alussa vallitsee yksilötason moniäänisyys, jossa ryhmän jäsenet puhuvat teoksen kanssa, tutustuvat siihen ja kuuntelevat, mitä roolihahmoilla on kerrottavanaan. Yksilötason moniäänisyyteen liittyy läheisesti itse teoksen moniäänisyys, roolihenkilöiden välinen vuoropuhelu sekä libretton, musiikin ja näyttämöllepanon dialogi. Seuraava taso on produktiotason moniäänisyys, jossa eri tekijöiden dialogi vaikuttaa suunnittelussa, tulkintojen suhteessa alkuperäisteokseen, yleensä ryhmätyössä. Lopuksi tulee konkreettinen, esimerkiksi eri sävelkuvioihin ja -korkeuksiin perustuva moniäänisyys, joka toteutuu lopputuloksessa eli esityksessä ja jonka tuottamiseen osallistuvat ainakin orkesteri, laulajat, näyttämöllepanoon liittyvät tekijät ja yleisö. Jokaisella tasolla olennaista on toisen kunnioittaminen, joka on Bahtinin kuvaaman moniäänisyyden perusajatus. Samoin kuin kuorossa laulavat kuuntelevat muiden stemmoja ja sopeuttavat oman äänensä voimakkuuden, nuottien painottamisen ja sanojen lausumistavan (esimerkiksi jos on kyse vieraskielisestä laulusta) vaikuttaakseen osaltaan kokonaisuuden yhtenäisyyteen, myös oopperassa ryhmän jäsenten on kunnioitettava toistensa suorituksia ja syntyvää kokonaisuutta sekä tietenkin myös teoksen säveltäjän ja libretistin intentioita ja yleisön odotuksia. Jatkossa keskityn kuitenkin tarkastelemaan tekstittämistä yksilö- ja produktiotason moniäänisyyden näkökulmasta, enkä puutu oopperateosten sisäiseen moniäänisyyteen, koska se ei käsitykseni mukaan liity suoranaisesti kääntäjätekstittäjän työhön.

Moniäänisyys tarkoittaa produktion eri jäsenten kohdalla eri asiaa. Se tietenkin laajentaa myös moniäänisyyden käsitettä ja

avartaa havaitsemaan moniäänisyyttä hyvin monenlaisissa yhte-yksissä. Moniäänisyyteen kuuluva suvaitsevaisuus antaa luvan etsiä käsitteelle uusia rajoja ja uusia tarkastelupintoja, kuten oopperan. Moniäänisyyden ajatusta on sovellettu moniin eri tilanteisiin, muun muassa lääkärin vastaanotolla käytävän potilaan ja lääkärin välisen keskustelun analysointiin.⁷

Ennen kuin tarkastelen yksilö- ja produktiotason moniäänisyyttä oopperassa, on syytä käydä pääpiirteittäin läpi oopperan tuotantoon vaikuttavan ryhmän kokoonpano. Oopperatalon organisaation ylimmät portaavat eli taiteellinen johto ja tuotantotoimisto päättävät ohjelmistosta ja sen aikataulusta (Vallisaari 1999a). Produktiota konkreettisesti toteuttavassa tuotantoryhmässä työskentelevät muun muassa ohjaaja ja hänen assistenttinsa, lavastaja, valo- ja äänisuunnittelija, koreografi, pukusuunnittelija, orkesteri ja kapellimestari, kuoro ja solistit, kuiskaaja, korrepetiittori sekä kääntäjä-tekstittäjä. Käytännön asioista harjoitusten aikana vastaavat musiikki- ja tarpeistonjärjestäjä, näyttämöestari ja kääntäjä-tekstittäjän kannalta erittäin tärkeä ”tekniikan väki” eli esimerkiksi järjestäjä sekä valo- ja äänitarkkailijat. Kaiken harjoituksissa ja esityksissä näkyvän työn lisäksi on vielä muistettava esimerkiksi pukijat ja pukujen ompelijat, lavasteiden tekijät sekä meikkaajat. Sinänsä merkittävä rooli on myös siistijällä, joka ennen jokaista esitystä lakaisee (usein aivan puhtaan näköisen) näyttämön, jotteivät laulusuoritukset vaarantuisi pölyn tai muun lian takia. Kaikki edellä mainitut ammattiryhmät toimivat vuorovaikutuksessa, jossa kaikki vaikuttaa kaikkeen. Tarkastelen seuraavaksi ohjaajan vaikutusta moniäänisen yhteistyön synnylle sekä sen jälkeen laulajien ja ohjaajan yhteistyön piirteitä. Haluan huomauttaa, että *laulajan* tilalle voisi lähes jokaisen esille tuotavan seikan yhteydessä kirjoittaa kenen

⁷ Esimerkkinä VTT Ritva Engeströmin (1999) sosiologian alaan kuuluva väitöskirja *Toiminnan moniäänisyys. Tutkimus lääkärinvastaanottojen keskusteluista*.

tahansa muun tuotantoryhmän jäsenen nimikkeeseen, mutta käsittelyn sujuvan etenemisen takia laulaja edustakoon koko ryhmää.

Jos kirjallisuudessa juuri kirjailija toteuttaa moniäänisyyttä antamalla kaikkien mukanaolijoiden äänten kuulua, oopperassa tästä vastaa ennen kaikkea ohjaaja. Hänellä on kaikki langat käsissään siitä lähtien, kun oopperaproduktion jäsenet alkavat tehdä yhteistyötä. Tietenkin ohjaajan aikaisemmat ohjaustyöt ja persoona voivat vaikuttaa produktion muiden jäsenten käsitykseen tulevasta ”luomuksesta” jo ennen kuin he ovat kuulleet ohjaajan tulkinnan teoksesta, ja se saattaa ohjata heidän ajatustenkulkuaan, kun he tutustuvat teokseen. Ennen konkreettisen yhteistyön alkamista tilanne on tavallisesti kuitenkin kirjava: jokaisella produktion jäsenellä on oma käsityksensä ja tulkintansa oopperasta, mutta kun ryhmätyö alkaa, lähtökohtana on ohjaajan tulkinta (Parkkinen 1999). Sen takia ei välttämättä ole edes hyvä, jos jokainen tuottaa yksilötasolla voimakkaan tulkinnan ja yrittää pitää siitä kiinni. ”Eri maailmojen yhteentörmäyksen” kannalta on kuitenkin tärkeää, että jokainen ryhmän jäsen tutustuu teokseen perusteellisesti, sillä jokaisen heistä on tietyllä tapaa otettava teos omakseen, tutustuttava siihen kuin vieraiseen ihmiseen. Teokseen tutustuminen tarkoittaa oopperassa sitä, että käydään läpi musiikki ja libretto, luetaan taustatietoja säveltäjästä ja aikaisemmista kyseisen oopperan produktioista eli eri tulkinnoista sekä tutustutaan libreton perustana olevaan tekstiin tai teksteihin, esimerkiksi satuun, romaaniin tai näytelmään. Esimerkiksi oopperalaulaja Tove Åman kertoi lukeneensa Henry Murgerin teoksen *La Bohème* tutustuessaan Giacomo Puccinin oopperan *La Bohème* Mimìn roolihahmoon. Åmanin mukaan hänen oli romaanin lukemisen jälkeen paljon helpompi ymmärtää boheemielämää, sitä ”missä mennään, miksi oopperan maailma on sellainen ja miksi asiat tapahtuvat siinä niin kovalla vauhdilla”. (Åman 2000) Tutustuminen johtaa ihmissuh-

teiden tavoin ensivaikutelmaan ja sen jälkeen läheisemmän suhteen tuottamaan kuvaan toisesta.

Jos on unohdettava oma tulkinta ja omat ideat, voidaan kysyä, onko oopperaproduktio enää moniääninen. Oopperaproduktiossa monologisuus voisi olla vaarana silloin, kun ohjaaja haluaa olla kaikkivaltias, määrätä kaikesta ja alistaa kaikkien mielipiteet oman mielipiteensä alle. Epäilen kuitenkin vahvasti, voiko täysin monologisesta produktiosta tulla mitään ja voiko sellaista ylipäättään olla, koska ryhmässä on niin monta vaikuttajaa: ohjaaja ei kerta kaikkiaan kykene alistamaan kaikkia, jo siitäkin syystä, ettei hän ole kaikkien alojen, esimerkiksi valaistuksen, musiikin tai lavastuksen, ammattilainen. Ehkä oopperaproduktio pahimmillaan muistuttaa yksinvaltaista valtakuntaa, mutta ammattitaitoinen ohjaaja tietää niin oikeutensa ja valtansa kuin vastuunsa ja velvollisuutensa. Kokenut ohjaaja tietää, millaiset työskentelytavat johtavat parhaaseen lopputulokseen – lopussahan on vielä voitava ja jaksettava iloita tehdystä työstä. Kun on kyseessä satapäinen työryhmä, on luonnollista ja välttämätöntä, että tulkinnoista ja eri ratkaisuista käydään vuoropuhelua. Tuomas Parkkisen mukaan (1999) on kuitenkin tärkeää, että noin suuressa ryhmässä muut paitsi ohjaaja ”pitävät suunsa kiinni, jos ei ole mitään sanottavaa”. Nykyisin oopperaproduktiolla on vain yksi kapteeni eli ohjaaja, mutta kaikkien ääni saa kuulua, muodossa tai toisessa, jos yhteistyö perustuu keskusteluun ja tasavertaisuuteen.

Kun moniäänisyyteen pyrkivä ohjaaja konkretisoi tulkin- taansa, siirtää sitä näyttämölle, hänen yhtenä ohjenuoranaan voisi olla Bahtinin ajatus: ”Ihmisessä on aina jotain sellaista, minkä vain hän itse voi löytää itsetietoisuutensa vapaassa aktissa ja sanassaan, mikä ei alistu ulkoiseen yksipuoliseen määrittelyyn” (Bahtin 1991, 93). Saksalaisen ohjaajan Götz Friedrichin tapaan ohjaajat voisivat ajatella harjoitusjaksoa ja koko yhteis- työtä uutena seikkailuna ja löytöretkenä, jossa ideat syntyvät

vuorovaikutuksessa laulajien, lavastajan ja kapellimestarin kanssa (Kuusisaari 1999, 10). Ohjaajan tulisi suhtautua oopperan sankareihin tai keneen tahansa tuotantoryhmän jäseneseen niin, että nämä saavat olla suhteellisen vapaita ja itsenäisiä. Kuten Bahtin huomauttaa, ”mitkään tekijän tarkoittamat määrittymiset ja ratkaisut, jotka tekivät [sankarista] kerta kaikkiaan muuttumattoman todellisuuteen kuuluvan hahmon, eivät enää ole häntä rajoittavia muotoja, vaan hänen itsetietoisuutensa materiaalia” (Bahtin 1991, 84–85). Ohjaajan ryhmän jäsenille esittämät toivomukset voisivat siten olla vain suuntaa antavia; ne olisivat pohja, jolle jokainen rakentaa omaa rooliaan ja työpanostaan.

Laulajien ja ohjaajan välinen suhde on havaintojeni mukaan ehdottoman moniääninen ja dialoginen: laulajat toki toteuttavat näyttämötyöskentelyssään ohjaajan ajatuksia, mutta vanhan sanonnan ”ei kukko käskien laula” mukaisesti on muistettava, että esiintyvän taiteilijan on lopulta saatava tehdä työnsä itsenäisesti, luottaen omiin tunteisiinsa ja tuntien omat kykynsä suoriutua esityksestä. Tietenkään roolihenkilöiden tekijöinä eivät ole vain laulajat tai ohjaaja, vaan myös esimerkiksi puvustaja, meikkaaja, koreografi ja kääntäjä-tekstittäjä. Sen takia he kaikki käyvät dialogia roolihenkilöiden kanssa tehdessään näyttämölleppänoon – ja kääntäjä-tekstittäjä repliikkeihin – liittyviä ratkaisuja, toivottavasti Bahtinin dialogisen asenteen mukaisesti:

[V]ain dialoginen, osallistuva asenne ottaa vieraan sanan todesta ja kykenee lähestymään sitä merkityspositiona, toisena näkökulmana. Vain sisäisesti dialogiseksi virittyneenä minun sanani pääsee tiiviiseen kanssakäymiseen vieraan sanan kanssa, muttei kuitenkaan sulaudu siihen, ei niele sitä eikä häivyttä sen merkitystä, vaan säilyttää täysin sen itsenäisyyden sanana. (Bahtin 1991, 100)

Edelliseen Bahtinin ajatukseen sisältyy monia hyvän yhteistyön tunnusmerkkejä. Laulajien suhde ohjaajaan lienee parhaim-

millaan sitä, että ohjaaja esittää laulajille toivomuksensa siitä, millainen roolihenkilön suunnilleen pitäisi olla, ja laulaja muokkaa hahmoa ohjaajan ja muiden toivomusten suuntaan sekä ennen kaikkea oman tulkintansa mukaisesti. Laulaja ei koskaan luovu omasta itsenäisestä otteestaan rooliinsa. Hän itse tietää parhaiten, mihin hän näyttämöllä pystyy, ja vaikka ohjaajan tehtävä on ohjata laulajien toimintaa näyttämöllä, lopulta esityksessä laulaja saa ja joutuu olemaan omien kykyjensä varassa. Yhteistyöhaluinen ja -kykyinen ohjaaja pitää mielessään sen, että laulajatkin ovat ihmisiä ja että esitystilanteen jännitys jo vaikuttaa siihen, että kaikki ei voi mennä niin kuin harjoituksissa sovitettiin. Laulaja Juha Uusitalon mukaan (2000) ohjaajan on myös tärkeää muistaa, mihin laulaja näyttämöllä pystyy⁸:

Aina pitäisi miettiä, että miten se laulajalla toimii fyysisesti, jos ohjaajalla tulee jokin kuningasajatus, että toimiiko se vai jääkö se vain villiksi ajatukseksi. [...] Se kostahtuu, se ryöstäytyy, se on musiikista pois ja se on laulajilta pois, se on äänenkäytöstä pois, jos joku saa liian villin ajatuksen. Se on aina plussaa, jos laulaja vielä sitten kykenee näyttelemään ja viemään sen roolin, mutta musiikkia pitää kunnioittaa vielä enemmän ja sitä äänenkäyttöä, se pitää olla kuningasajatus.

Laulajat tekevät roolin, esittävät roolia, ja roolihenkilö voi olla hyvinkin esittäjänsä näköinen. Mielestäni se, että roolihenkilöstä käy ilmi esittäjän persoona, osoittaa että laulaja on tutustunut roolihenkilöön perusteellisesti. Hän on Krausen ajatusten mukaisesti sisäistänyt roolihenkilön ja puhuu nyt osin omalla, osin roolihenkilön äänellä. Moniäänisyys onkin esittävässä taiteessa nähdäkseni juuri sitä, että roolihenkilö puhuu monen tekijän äänellä: libretistin, säveltäjän, ohjaajan ja ehkä eniten lau-

⁸ Lukemista helpottaakseni olen poistanut kaikista haastatteluotteista sisällön kannalta turhat puhekielille ominaiset välisanat kuten *niinku* ja *tota noin*.

lajan äänellä. Kokeneet laulajat voivat saada paljonkin vapauksia, jotta he voivat tehdä roolihenkilöstään mieleisensä (Kotilainen 1999), mikä on mielestäni välttämätöntä, jos halutaan saada aikaan onnistunut esitys. Liiallinen pakottaminen tiettyyn muottiin näkyy lopulta laulajan näyttelmissä ja kuuluu laulamisessa. Sankarin on Bahtinin ajatusten mukaan tiedettävä, että lopulta viimeinen sana on hänellä ja hänen on koko ajan säilytettävä itsellään tämä itseään koskeva viimeinen, oman itsetietoisuutensa sana (1991, 86). Kukaan oopperaryhmän jäsenistä, kääntäjä-tekstittäjä mukaan luettuna, ei saa luoda

[s]ankaria tälle vieraista sanoista, neutraaleista määrityksistä, hän ei [saa luoda] luonnetta, tyyppiä, temperamenttia eikä yleensä-kään sankarin objektiivista hahmoa, vaan nimenomaan sankarin sanan hänestä itsestään ja maailmastaan. (Bahtin 1991, 86)

Sweeney Toddista laulettavan käännöksen tehneen Juice Leskisen kommentissa korostuu yhteistyön merkitys ja se, että vaikka tämän eri tekijöiden välinen yhteentörmäys olisi kuinka raju, lopussa esityksellä on yksi, moniääninen suunta:

Ooppera on kompromissien taidetta, koska esityksen valmistelussa on vääjäämättä otettava huomioon kaikki. Kapellimestari voi olla diktaattori, ohjaaja voi olla tyranni, lavastaja voi olla monarkki, kuiskaaja voi olla sadisti ja tärkein näyttelijä/laulaja voi olla oikkuileva diiva, mutta siinäkin tapauksessa näiden on kyettävä kompromissiin – ovathan siihen kyenneet jo libretisti ja säveltäjäkin [...]. (Leskinen 1998, 90–91)

Tässä luvussa esiin tuomistani oopperan moniäänisyyttä kuvaavista piirteistä on muodostunut kokonaiskuva, joka lienee yhteinen kaikelle esittäväälle taiteelle ja yhteen johtajaan perustuvalla ryhmätyöllä: laivalla on vain yksi kapteeni, jolle kaikki muu

on alisteista. Tällaisen ryhmätyön moniäänisyyden ydin onkin siinä, että vaikka suhde on alisteinen, ohjaaja ei itse alista muita. Seuraavaksi on paikallaan tutkailla, onko kääntäjä-tekstittäjä kapula ohjaajan rattaissa vai yksi ääni tasavertaisten äänien joukossa.

3.3 *Kääntäjä-tekstittäjä moniäänisyyden keskellä*

Ennen kuin alan sorvata tekstiä suomeksi, menen näytelmän sisään enkä tule ulos, ennen kuin olen ollut jokainen näytelmän henkilö, näyteltyt jokaisessa kohtauksessa, kuollut ja herännyt henkiin ja sisäistänyt joka ainoan repliikin. (Rossi 1998, 79)

Matti Rossin kuvaus on yksi niistä monista osatekijöistä, jotka tekevät kääntäjä-tekstittäjän työstä moniäänisen. Ilman perusteellista roolihenkilöihin tutustumista kääntäjä-tekstittäjä tuskin onnistuisi tekemään roolihenkilöiden ja heidän esittäjensä näköisiä ja kuuloisia tekstitysreplikkejä. Moniäänisyys ei kuitenkaan ole kääntäjä-tekstittäjälle vain teoksen sisälle menemistä. Se on paljon muutakin.

Kääntäjä-tekstittäjän rooli produktiossa on varsin mielenkiintoinen ja tarkastelen sitä tässä luvussa kahdesta näkökulmasta: toisaalta kääntäjä-tekstittäjän ”edustustehtävistä” ja toisaalta yhteistyömuodoista käsin. Edustustehtävällä tarkoitan sitä, että kääntäjä-tekstittäjä on Vallisaaren mukaan samanaikaisesti kirjailijan, ohjaajan ja yleisön edustaja. Jos kääntäjä-tekstittäjä haluaa toimia moniäänisyyden perusajatusten mukaisesti, hän kunnioittaa tasapuolisesti kaikkia ”valtuuttajiaan”. Viidennessä luvussa tarkastelen, onko tasapuolisuus aina mahdollista, vai käykö niin, että joku kolmesta joutuu aina kärsimään.

Kirjailijan eli libreton kirjoittajan edustajana kääntäjä-tekstittäjä pitää yllä tämän moraalista oikeutta tekstiin yrittämällä tuoda repliikeissä esille kirjoittajan intentiota. Kun oopperat ovat yhä enemmän muuttumassa ohjaajaajohtoisiksi produktiiviksi, kirjailijan eduista kiinni pitäminen voi olla hyvinkin vaikeaa. Jos ohjaaja esimerkiksi tekee hyvin modernisoidun ohjauksen, tekstitysrepliikit eivät voi olla liiaksi kiinni lähtötekstissä, vaan niiden on mukauduttava kulloiseenkin, joskus hyvinkin modernisoituun, tulkintaan. Vallisaari toteaaakin (1999a), että vaikka kääntäjä-tekstittäjä pyrkii kunnioittamaan kirjailijaa ja hänen tyyliään, ohjaaja saattaa vaatia repliikkeihin kielellisiä muutoksia – esimerkiksi uusia sanoja tai muotisansoja – jotka siirtävät repliikit ja tyylin nykyaikaan. Selventävänä esimerkkinä muutoksesta toimikoon *La Bohème*n Mimìn vaaleanpunainen myssy, jonka hän saa lahjaksi Rodolfoltaan. Kun Mimì kolmannessa näytöksessä lähtee Rodolfoa luota, hän pyytää että Rodolfo kokoaisi yhteen hänen tavaranansa. Libreton mukaan (77) Mimì on jättänyt myssynsä tyynynsä alle, ja jos Rodolfo haluaa, hän saa pitää sen muistona heidän yhteisestä rakkaudestaan. Teosta oli esitetty Kansallisoopperassa ruotsalaisen Folke Abeniuksen ohjauksena vuosina 1985–94, jolloin myssy oli perinteinen myssy. Sveitsiläisen Reto Nicklerin ohjauksessa Kansallisoopperaan vuonna 1999 Mimìn myssy oli kuitenkin muuttunut punaiseksi, pahviseksi, kartion muotoiseksi vappuhatuksi, ja eihän sellaista voi pitää tyynyn alla – tai voi, mutta sen jälkeen sitä ei voi enää käyttää. Kääntäjä-tekstittäjä ratkaisi ongelman muuttamalla repliikkiä seuraavasti:

MIMÌ

Myssyni on tyynyn alla

(vanhan ohjauksen mukaan, 18)

Hattuni on tyynyllä

(vuoden 2000 tekstitysversio, 18)

Muutos saattaa lukijasta vaikuttaa pieneltä, mutta teoksen kannalta se on suuri: myssy tuntuu olevan Mimin ja Rodolfon rakkauden symboli, ja Mimì säilyttää myssyään tyynyn alla, kalliissa paikassa. Mutta mitä tunnearvoa on muutaman markan, tahi liiran, arvoisella pahvihattulla? Se on kertakäyttöesine kansakäyttöön verrattuna, ja koska sitä ei voi oikein pitää nukkuessaan tyynyn alla, kääntäjä-tekstittäjän on ollut sijoitettava se – teoksen ohjausryhmän hyväksymänä – tyynyn päälle. Mutta miksi Mimì säilyttäisi melkein rakkainta esinettään tyynyn päällä? Kohtauksesta syntyy lähes vaikutelma, että hän olisi jättänyt sen tyynyn päälle merkiksi lähdöstään; hän ei enää laskisi päättään sille tyynylle, Rodolfon viereen. Kääntäjä-tekstittäjä ei taatusti ole helpossa asemassa, kun ohjaukseen tehdään teoksen perustunnelmiin ja motiiveihin liittyviä muutoksia.

Kuten kirjailijan, myös ohjaajan tulkinnan edustaminen voi olla vaativa tehtävä kääntäjä-tekstittäjälle sen takia, että hänen on seurattava ja toteutettava tekstityksissä ohjaajan tulkintaa, vaikka hän osallistuu tuotantoryhmän yhteistyöhön varsin vähän. Tämä on kylläkin ohjaajakohtaista, ja joskus kääntäjä-tekstittäjä pääsee osallistumaan ryhmätyöhön jo alkuvaiheessa. Vallisaaren mukaan kääntäjä-tekstittäjän ja ohjaajan välinen yhteistyö

riippuu ohjaajan ikään kuin tietoisuuden asteesta, siitä että tietääkö hän oikeasti, että sinne tulee tekstitys ja mitä se merkitsee hänen produktiolleen. Se on yksi edellytys ja se vaikuttaa siihen, miten kääntäjä otetaan mukaan produktioon. Fiksu ohjaaja joka tietää, että tekstityksellä on vaikutusta siihen, miten kokonaiskuva välittyy, pyytää tietenkin kääntäjän esimerkiksi teosesittelyyn, joka on ensimmäinen jossa on kaikki koolla [...] Kääntäjä ei tietenkään tottele ketään, mutta neuvottelee. Siis jos on hyvä ohjaaja, niin sen kanssa voi neuvotella ja siis oikein hyvä ohjaajahan on vaikka valmis muuttamaan ohjausta. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Yleisesti Vallisaari on kuitenkin sitä mieltä, että kääntäjä-tekstittäjä otetaan oopperaproduktioon mukaan aivan liian myöhään; koska hän on jo kääntänyt kyseisen oopperan harjoitustekstin ja libreton (aiheesta enemmän luvussa 4.1), hän tietää luultavasti parhaiten, mitä librettoteksti sisältää. Samaa mieltä on Juha Siltanen (1998, 97). Tuotantoryhmälle voisi olla kääntäjä-tekstittäjästä apua librettotekstiin liittyvissä kysymyksissä, mutta usein kääntäjä-tekstittäjä tulee kuitenkin mukaan vasta sitten, kun ohjaajalla on jo selkeä kuva näyttämöllepanosta (Vallisaari 1999b). Ohjaaja on keskustellut toteutuksesta lavastajien, valosuunnittelijoiden, äänisuunnittelijoiden, puvustajien, koreografin jne. kanssa, mutta kääntäjä-tekstittäjä on jätetty kääntämään tekstiä. Jos ohjaaja kertoisi aikomuksistaan aiemmin kääntäjä-tekstittäjälle, tämä voisi heti käännoistyön alkuvaiheessa keskittyä esimerkiksi ensembleissa olennaisen ilmaisemiseen. Ohjaaja päättää lopulta tekstityksen sisällön ja muodon, ja koska se on osa produktiota eli ohjaajan näyttämöllepanoa, Vallisaaren mukaan on ehdottoman tärkeää, että ohjaaja tarkastaa tekstityksen.

Suomen oopperataloissa kääntäjä-tekstittäjä antaa tekstilaitekäännöksen ohjaajan tarkastettavaksi noin viikkoa ennen ensi-iltaa, ja sen jälkeen ohjaaja saa uuden version tekstilaitekäännöksestä aina, kun siihen on tehty muutoksia. Tässä on kuitenkin eroja suomalaisten ja ulkomaisten ohjaajien välillä. Jos ohjaaja on suomea osaamaton ulkomaalainen, tekstityksen tarkastaa tai tarkastavat hänen assistenttinsa. Vallisaaren mukaan hän ottaisi kommentit mieluummin vastaan suoraan ohjaajalta, koska ohjaaja on koko produktion ”voima, generaattori suorastaan”. Jos assistentit tarkastavat tekstityksen, ohjaaja ei luultavasti tiedä siitä mitään (Vallisaari 1999b). Ohjaajan assistentit toteuttavat tietenkin ohjaajan tulkintaa, mutta kääntäjä-tekstittäjä voi olla ohjaajan todellinen edustaja vain silloin, kun ohjaaja on itse vastuussa tekstilaitekäännöksen tarkastamisesta.

Kokonaisvaltainen yhteistyö johtaa ehjään kokonaisuuteen. Jos kääntäjä-tekstittäjä kuitenkin tutustuu tulkintaan vasta harjoituksia seurattessaan eli varsin loppuvaiheessa ennen ensi-iltaa, kuinka eheys taataan? Kääntäjä-tekstittäjä luo ohjaajan tulkinnan näköisen tekstilaitekäännöksen harjoitusten perusteella, jolloin hän käy jatkuvaa vuoropuhelua näyttämöllepanon kanssa, seuraa sitä ja siirtää esimerkiksi ohjauksessa tapahtuneet muutokset repliikkeihin. Tähän liittyy kääntäjä-tekstittäjän edustus-tehtävistä kolmas: yleisön edustaminen (Vallisaari 1999a). Kun kääntäjä-tekstittäjä tekee näyttämöllepanon kanssa yhteneväisen tekstityksen, hän kunnioittaa ohjaajan ja muiden lopputulokseen vaikuttaneiden tekijöiden mielipiteitä ja yrittää yleisön edustajana vaikuttaa siihen, että katsojat saavat tarinasta irti kaiken mahdollisen. Jotta tekstitysrepliikit toisivat kääntäjä-tekstittäjän äänen esiin juuri sopivan voimakkaana – ja näkemykseni mukaan kääntäjä-tekstittäjän ääni tulee ilmi nimenomaan kielellisissä ratkaisuissa, jotka perustuvat kääntäjä-tekstittäjän tyyliin ja tapoihin tuottaa tekstiä ja valita tekstitysreplieikeissä käytettävät sanat – hänen olisi osattava asettua katsojan asemaan, multimedialaisen tekstikokonaisuuden nollalukijaksi tai -katsojaksi. Seuraava Bahtinin ajatus mielessään kääntäjä-tekstittäjä voi miettiä, mikä on hänen äänensä oopperassa ja missä muodossa se kuuluu ja saa kuulua:

[Tekijä] ei pyri luomaan objektiksi muutettuja ihmishahmoja eikä etsi henkilöhahmoille objektiivista (luonnehtivaa ja tyypittelevää) puhetta, hän ei etsi ilmeikkäitä ja valaisevia tekijän sanoja; ennen muuta hän etsii sankarille äärimmäisen täysmerkityksisiä ja ikään kuin tekijästä riippumattomia sanoja, jotka eivät ilmaise hänen [eli sankarin] luonnettaan (tai tyypillisyyttään) eivätkä hänen asemaansa tietyissä elämänoloissa, vaan hänen perimmäistä merkityksellistä (ideologista) paikkaansa maailmassa, näkökulmaa maailmaan. (Bahtin 1991, 67)

Kaksijakoisuus sen välillä, mikä kääntäjä-tekstittäjän näkökulmasta on objektiivista ja mikä subjektiivista, on erittäin mielenkiintoinen. Kuten Vallisaari haastattelussa toteaa,

kyllähän se [teksti] tulee henkilökohtaiseksi, koska se on minussa, mutta en se minä ole joka siellä toimii vaan se on siis se sen [teoksen] vaikutus. Siinä on vissi ero. Minä en siis ohjaa sitä, en ainakaan tietoisesti. Se mitä tapahtuu jossain tuolla syvemmissä kerroksissa – minä en usko että kukaan ihminen sitä pystyy tietämään. Ei myöskään siis joku ohjaaja, että millä perusteella loppujen lopuksi syntyy se näyttämökuva ja miten siitä tuli sellainen kuin siitä tuli. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Tekstitysreplikeissä ei siis kuulu kääntäjä-tekstittäjän ääni pelkkänä tekijänsä äänenä, vaan ääni yhdistyy aina oopperan eli kyseisen produktion muihin ääniin. Se ei kuitenkaan ole aina helppoa, kuten seuraava Vallisaaren työprosessin kuvaus osoittaa:

Ensin teen sen tietoisin ratkaisun että minä [laulajien] lailla otan roolin. Minä siis tulen [harjoituksiin] tulkitsemaan tätä, ja minulla on kuin tulkin tai näyttelijän rooli. Sitten minä lähden analysoimaan teosta sillä tavalla, että en anna sen viedä. Se ei saa viedä minua, eli kyllä minun täytyy pitää harkintani. Vasta siinä vaiheessa kun minulla on tekstiä, että se jo alkaa olla aika valmis, tulee se vaihe, kun tämä produktio murtautuu läpi ja silloin se murtautuu kokonaisuena. Silloin näen siitä unta ja aika usein löytyy ihania repliikkitekstiratkaisuja unessa, jossa ne elää ja se on hyvin suureksi osaksi se työstö [...] Ja tätä ei kata mikään teoria, että mitä siinä tapahtuu, kun se rupeaa itsenäistymään ja elämään. Se tulee kääntäjän suun tai käsien kautta johonkin muotoon ja siinä vaiheessa on hirveän suuria ongelmia, koska osa näistä teksteistä on

niin lähellä omaa persoonaa, että niiden murhaaminen sieltä on todella vaikeaa. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Oopperan – niin oopperatalon ja esityssalin kuin itse teoksen – pseudotodellisuudella on Vallisaaren mukaan merkittävä rooli oopperateoksen sisäistämisessä:

Loppupäässä [tekstin työstö] on osittain tiedostamatonta sen takia, että on niin väsynyt fyysisesti, koska on tehnyt niin hirveästi töitä pari viimeistä viikkoa [...], ja kun on [koko ajan] juossut harjoituksissa ja ollut pimeässä [esityssalissa], jossa ei ole luonnonvaloa eli on täydellisesti siirtynyt pseudotodellisuuteen fyysisesti, niin sitten se rupeaa toimimaan. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Olen itsekin kokenut tuon pseudotodellisuuden vaikutuksen seurattessani oopperoiden harjoituksia ja esityksiä. Vaikutus on mielestäni hyvin kokonaisvaltainen: samoin kuin elokuvissa rupeaa jännittämään sankareiden hengen puolesta, oopperassa irtautuu arkiminästään ja alkaa elää oopperan tarinaa, niin fyysisesti kuin psyykkisesti. Katsoja on kokonaisvaltaisesti mukana oopperan moniäänisyydessä, kun ooppera ei enää ole jotakin mitä tullaan katsomaan vaan jotakin, mitä ruvetaan myötä-elämään. Tekstititys auttaa huomattavasti tuon vuorovaikutustilanteen muodostumisessa, sillä ilman tekstitystä tarina jäisi monelle katsojalle vieraaksi eikä multimediaalinen kokonaisuus olisi täydellinen. Toki useat katsojat tutustuvat tarinaan käsiohjelmassa olevan synopsisin avulla ja pitävät sitä oman tulkintansa pohjana, mutta kaikkien produktioiden käsiohjelmat eivät ole yhtä kattavia tarinan selventämisen näkökulmasta.

Jotta tekstitys palvelisi multimediaalisuutta, kääntäjä-tekstitäjä ei Vallisaaren mukaan ole tavallaan lainkaan olemassa, vaan hän on ”läpiö, jonka läpi kaikki virtaa” (Vallisaari 1999b). Hä-

nen henkilökohtainen äänensä ei siis kuulu kovinkaan paljon, mutta kuten Vallisaari mainitsee, kääntäjä-tekstittäjä tulkitsee lähtötekstin samalla tavalla kuin tulkin ääni tulkitsee lähtötekstin ja tulkitsee sen siihen tilanteeseen sopivimmalla mahdollisella tavalla (Vallisaari 1999b).

Jotkut näytelmäkääntäjät ja teatterin ammattilaiset ovat sitä mieltä, että kääntäjän ääni ei saisi kuulua tekstistä (ks. esim. Ryömä 1998, 54 ja Milonoff 1998, 59). Olen kuitenkin sitä mieltä, että kääntäjän ääni ei katoa minnekään, vaikkei se kuuluisikaan. Jos produktiossa kenenkään ääni ei tule muita voimakkaammin esille, produktio on moniääninen: siinä kuuluu kaikkien ääni tasavertaisena ja yhtä voimakkaana. Mikään yksittäinen ääni ei siis nouse solistiksi, vaan kaikki osat yhtyvät moniääniseen kokonaisuuteen. Kääntäjä-tekstittäjä onnistuu tässä ennen kaikkea pitämällä kiinni kääntäjä Liisa Ryömän (1998, 54) ajatuksesta tuottaa hyvää ja luontevaa suomen kieltä. Sen on oltava niin luontevaa ja selkeää, ettei lukijan katse ja ajatus takeru sanoihin. Kielen on myös tyyllisesti seurattava näyttämöllepanoa niin saumattomasti, ettei yleisö keskity kääntäjä-tekstittäjän ääneen. Jos tekstitys poikkeaa liikaa näyttämökuvasta, kääntäjä-tekstittäjä on ruvennut sooloilemaan ja tehnyt sankareista omia äänitorviaan. Yleisö keskittyy hänen ääneensä, koska se erottuu kokonaisuudesta, ja pahimmillaan unohtaa täysin näyttämön tapahtumat.

Millaista sitten on kääntäjä-tekstittäjän ja tuotantoryhmän jäsenten välinen yhteistyö? Edellisissä kappaleissa käsittelinkin jo ohjaajan ja kääntäjä-tekstittäjän yhteistyötä, ja nyt tarkastelen asiaa muiden, kääntäjä-tekstittäjän kannalta merkittävien ryhmäläisten osalta.

Tekstitettävissä oopperoissa kääntäjä-tekstittäjän ja laulajien välinen näkyvä yhteistyö on äärimmäisen vähäistä, oikeastaan olematonta. Karita Mattilan kokemusten mukaan käytäntö on samanlainen maailmanlaajuisesti. Kääntäjä-tekstittäjä ja laulajat

tapaavat, mutta neuvonpitoa ei ole, joten heidän välillään ei laulajan näkökulmasta ole mitään kosketuspintaa (Mattila 1999). Vaikka kääntäjä-tekstittäjä ei teekään kaksisuuntaista yhteistyötä laulajien tai orkesterin kanssa, harjoituksia ja esityksiä seurattaessaan hän tekee koko ajan havaintoja esiintyjistä tekstitystään varten. Harjoitusten seuraaminen on kääntäjä-tekstittäjälle hyvin tärkeää, jotta hän saisi selville laulajien henkisiä ominaisuuksia. Hänen on hyvä tietää, kuinka laulajat käyttäytyvät tukalissa tilanteissa eli esimerkiksi silloin, kun he unohtavat laulettavat sanat tai näyttelivät jotenkin poikkeavasti. Suurella näyttämöllä ensimmäisiä kertoja esiintyvistä laulajista arvaa harjoituksia seuraamattakin, että heillä pienikin kömmähdys voi jo jännityksen takia muuttua paniikiksi, kun taas kokeneet laulajat, jotka vielä näyttelivätkin hyvin, paikkaavat pienet virheet nopeilla ja nokkelilla ratkaisuilla. Tekstittämisen kannalta laulajan psyyken tunteminen on erittäin tärkeää, sillä kääntäjä-tekstittäjä voi ennakoida, kuinka tarkasti hänen on seurattava tiettyjen laulajien esiintymistä ja millaisia tilanteita voi tulla esiin (Vallisaari 1999a). Laulajat, jotka jännittävät esiintymistä hyvin paljon, saattavat unohtaa laulun sanat tai sen, koska heidän fraasinsa alkaa. Jos he eivät keksi tilanteessa mitään laulettavaa, fraasi voi jäädä kokonaan laulamatta. Kun kääntäjä-tekstittäjä on tietoinen siitä, että näin saattaa tapahtua, hän voi varautua ohittamaan joitakin tekstitysrepliikkejä, sillä ainakaan periaatteessa tekstitys ei saisi ilmestyä tekstitaululle, jos laulaja ei laula tekstitysrepliikkiä vastaavaa fraasia. Psyyken selvittämisen lisäksi kääntäjä-tekstittäjä oppii harjoituksissa tuntemaan roolihenkilöiden luonteen, joka on aina laulajasta riippuvainen. Sen takia kääntäjä-tekstittäjä ei voi koskaan pitää tekstitysrepliikkien perustana samasta oopperasta tehdyn aikaisemman ohjauksen roolihenkilöitä.

Konkreettisen tekstittämisen kannalta kääntäjä-tekstittäjän tärkeimpiä yhteistyökumppaneita ovat ääni- ja valotekniikasta vastaavat ihmiset. Kansallisoopperassa ja Tampereen oopperassa

heidän työtilansa ovat tekstityskopin tai -tilan vieressä, ja heidän ansiostaan tekstitykset ylipäättään ilmestyvät tekstitaululle. Äänitarkkailijat pitävät huolen siitä, että tekstittämöä varten olevat mikrofonit ovat oikeilla kohdillaan näyttämön reunassa. Tekniikan väki tulee apuun myös, jos tekstityslaitteissa on jokin vika. Havaintojeni mukaan kääntäjä-tekstittäjällä on tuttavallisimmat suhteet nimenomaan tekniikasta vastaavien kanssa, eikä tekniikasta tietämätön kääntäjä-tekstittäjä tulisi toimeen ilman heitä.

Yhteistyökumppaneista ei tietenkään sovi unohtaa tuotantoa, joka kääntäjä-tekstittäjän esimiehenä huolehtii siitä, että kääntäjä-tekstittäjä voi tehdä työtään oopperatalossa ongelmitta, mikä tarkoittaa muun muassa sitä, että kääntäjä-tekstittäjä saa taskulamppuunsa harjoitusten seuraamista varten paristot ja että tekstilaite on kunnossa. Tuotantotoimisto tiedottaa kääntäjä-tekstittäjiä harjoitus- ja esitysaikatauluista ja kertoo tulevasista ohjelmistosta. Tuotantotoimiston kanssa sovitaan kääntäjä-tekstittäjien sopimuksista ja työnjaosta.

Tarkasteltuamme kääntäjä-tekstittäjän työympäristöä on luontevaa siirtyä käsittelemään hänen työtään, tekstilaitekään-
nöksen ja muiden oopperaproduktioon liittyvien sanallisten tekstien kääntämistä.

4 *Oopperan tekstittämisen ABC*

Tutkimukseni neljännessä luvussa esittelen laajasti oopperan tekstittämistä. Tarkastelen ensin tekstitysreplikkejä edeltäviä käännöksiä, minkä jälkeen pohdin oopperan tekstittämisen funktiota. Luvussa 4.3 tarkastelen oopperan tekstittämisen kehittymistä Suomessa, ja sen jälkeen vertaan toisiinsa ooppera- ja televisiotekstitystä. Lopuksi paneudun oopperan tekstittämisen periaatteisiin ja käytännön lainalaisuuksiin. Luvussa 4.3 tuon esille joitakin ulkomailla tehtävän oopperan tekstittämisen piirteitä, mutta muuten koko luku perustuu Suomen tilanteeseen.

4.1 *Tekstitystä edeltävät käännökset*

Tekstitettävän oopperan käänösprosessi alkaa hyvissä ajoin. Yleensä noin kaksi vuotta ennen ensi-iltaa tuottaja ottaa yhteyttä kääntäjä-tekstittäjään ja kertoo tulevasta produktiosta (Vallisaari 1999a). Tekstitysrepliikkien lisäksi oopperaan sisältyy kaksi edeltävää käänöstä, jotka esittelen tässä luvussa. Harjoitusteksti – tai Tampereen oopperassa raakakäännös – ja librettokäännös ovat itsenäisiä ja kovin erityyppisiä käännöstöitä, ja niitä hallitsevat hyvin erilaiset periaatteet.

4.1.1 *Harjoitusteksti tai raakakäännös*

Harjoitusteksti on partituurissa olevan laulutekstin mahdollisimman sanasanainen ja siten suomen kieliopin säännöistä piittaamaton käänös. Jo harjoitustekstin nimestä käy ilmi sen pääasiallinen tarkoitus: se toimii muusikkojen apuna, kun he harjoittelevat oopperaa (Vallisaari 1999b). Harjoitusteksti tulkitsee ainoastaan nuotteja, ja sen avulla muusikot saavat jonkinlaisen käsityksen siitä, miten laulettava teksti on yhteydessä musiikkiin. Koska teksti ja nuotit täydentävät ja selittävät toisiaan, teksti voi selvittää nuotteja, jos niistä ei käy ilmi fraasin tarkka painoarvo, tai päinvastoin. Harjoitustekstiä kääntäessään kääntäjä ei kuuntele musiikkia vaan lukee partituuria. Vallisaaren mukaan harjoitustekstin tekeminen muistuttaa lähinnä ”mekaanista tappotyötä”, jossa vain käännetään sanoja peräkkäin. Eri-tyis palveluna kääntäjä voi selittää esimerkiksi suomalaisille vieraiden idiomien merkityksen, mutta sitä ei vaadita häneltä. Harjoitusteksti on kääntäjän ensimmäinen produktio hyväksi tekemä käänös, vaikkei sitä vielä varsinaiseksi käännökseksi voi-

kaan kutsua, ja se valmistuu yleensä noin puoli vuotta ennen ensi-iltaa. (Vallisaari 1999b) Muusikoiden ohella tietenkin myös muut produktion jäsenet voivat käyttää harjoitustekstiä apunaan oopperan tarinan sisäistämisessä, vaikkakaan sanasta sanaan käännetyn tekstin ymmärtäminen ei aina ole helppoa.

Tampereen ooppera pyytää harjoitustekstin sijaan raakakäännöksen, jolla Vallisaaren mukaan on eri funktio kuin harjoitustekstillä, koska siinä kääntäjä on jo hieman tulkinnut tekstin sisältöä. Tämä tulkinta perustuu ainoastaan musiikkiin, ei ohjaajan tulkintaan. Tampereen ooppera haluaa raakakäännöksen, jotta käännöksen käyttäjät, muun muassa ohjaaja, saisivat ”suuremmitta vaivannäöittä” selville sen, mitä tekstissä sanotaan. Harjoitustekstistä se ei välttämättä selviä ollenkaan. Olipa raakakäännös kuinka raaka tahansa, sen on Vallisaaren mukaan (1999b) kuitenkin oltava jo ”jonkin sortin käännös”. Sitä voisi pitää librettokäännöksen aivan ensimmäisenä versiona.

4.1.2 *Librettokäännös*

Luettavaksi tarkoitettun libreton kääntäminen alkaa sen jälkeen, kun oopperan tuotantotoimisto on tilannut sen kääntäjältä. Libretto käännetään alkukielisestä libretosta, joka on luettavissa joko partituurista tai yleensä erillisenä tekstinä irrallaan nuoteista. Libreton kääntämisessä kääntäjällä on yleensä vapaat kädet; yleisohjeena Vallisaaren mukaan on, että librettoon on otettava välttämättömin. Tekstiä ei normaalisti lyhennetä, mutta näyttämöllepano-ohjeita voidaan karsia. Richard Wagnerin teokset tekevät poikkeuksen sääntöön. Wagner teki oopperansa kokonaan itse alusta loppuun – hänen säveltämiään oopperoita kutsutaankin kokonaistaideteoksiksi – ja hänen näkemyksensä on luettavissa erittäin yksityiskohtaisesti partituurista ja libretosta. Sen

takia myös esimerkiksi näyttämöllepano-ohjeet ovat paljon yksityiskohtaisemmat; kääntäjillä onkin tapana jättää ne lähes kokonaan librettoon (Vallisaari 1999b).

Yleisesti voidaan sanoa, että libreton kääntäminen on itsenäistä ja samalla yksinäistä työtä. Kääntäjä tekee paljon omia tulkintoja, ja apunaan hän käyttää musiikin lisäksi erikielisiä tai aikaisemmin samasta oopperasta suomeksi tehtyjä librettokäännöksiä sekä tarpeen mukaan asiantuntija-apua. Libreton sisältöön ei, kuten ei harjoitustekstivaiheeseenkaan, yleensä vaikuta ohjaajan tulkinta, koska kääntäjä ei librettoa kääntäessään ole siitä vielä selvillä. Ennen libreton painamista joku tuotantoryhmän jäsenistä kuitenkin tarkastaa libreton yhtäpitävyyden näyttämöllepanon kanssa ja esittää mahdollisesti muutosvaatimuksia. Esimerkiksi näyttämöllepano-ohjeista karsitaan yleensä kaikki viittaukset rekvisiittaan, jota ohjauksessa ei käytetä. Kääntäjä voi joutua tekemään myös suurempia muutoksia, esimerkiksi silloin, kun tuotantoryhmä haluaa muuttaa lähtötekstiä. Luvussa 5.3.1 tarkastelen roolihenkilön muuttamista toiseksi ja pohdin lähtötekstin muuttamisen oikeutusta ja tarpeellisuutta.

Tässä kohtaa lähtötekstin muuttamista voidaan pohtia jo moniäänisyyden näkökulmasta. Halukkuus tehdä muutoksia voi riippua siitä, kuinka paljon roolihenkilön ääntä on kuunneltu. Jos oopperaan tutustujan ja roolihahmon välinen vuoropuhelu ei ole johtanut tilanteeseen, jossa roolihahmo saa äänensä kuuluviin tarpeeksi hyvin, hänelle voi käydä huonosti. Muutoksen taustalla voivat tietenkin olla myös muut syyt, mutta mielestäni dialogin onnistuminen on merkittävä tekijä silloin kun mietitään, mikä on roolihenkilön motiivi oopperassa.

Alkukielisen librettotekstin muokkaaminen ei ole ainoastaan tekninen toimenpide, joka hoidetaan nopeasti tietokoneella. Jos kääntäjä on jo saanut librettokäännöksen valmiiksi ja hänellä on tekstistä oma tulkintansa, yllättävät muutokset lähtötekstiin eivät välttämättä ole helppoja. Kääntäjän on muistettava, että hä-

nen kuuluu suojella tekstin kirjoittajan oikeuksia. Jos kääntäjä saa hyvissä ajoin tietää, että librettoon on tulossa muutoksia, niiden tekeminen voi olla helppoakin, koska kääntäjällä on aikaa ajatella asiaa. Myös Vallisaari myöntää, että hän on valmis tekemään muutoksia, jos hänellä on tarpeeksi aikaa hahmottaa muutokset osaksi kokonaisuutta (Vallisaari 1999b). Tähän ajattelu- ja hahmottamisprosessiin voi sisältyä vuoropuhelua, jota kääntäjä käy oopperan tarinan kanssa. Hän voi uudelleen punnita poistettavan roolihahmon asemaa ja merkitystä, ja jos aikaa on tarpeeksi, kääntäjän tulkinta voi muuttua niin, että hänen ajattelussaan muutos ei runno liikaa lähtötekstiä. Kiireellä tehdystä muutoksista voi muutosten tekijän asemasta riippumatta tulla monologisia silloin, kun ne eivät kunnioita toista, muutoksen kohteena olevaa osapuolta. Kääntäjän tilanne, olipa hänellä aikaa pohtia muutosta tai ei, on joka tapauksessa raadollinen: muutos on tehtävä.

Vallisaari onkin sitä mieltä, että vaikka librettoa voi lyhentää, alkukielisen libreton muokkaaminen on huono ratkaisu. Oopperoiden modernisoinneissa ohitetaan hänen mukaansa usein alkuperäiset tekijänoikeudet. Kääntäjän tehtävänä onkin muistuttaa tästä seikasta tarpeeksi painokkaasti muita produktion osallistuvia. Kääntäjä jää usein ohjaajan tulkintojen varjoon, vaikka kääntäjällä on librettoon tekijänoikeudet ja hän on vastuussa libreton sisällöstä. (Vallisaari 1999a) Havaintojeni mukaan ohjaaja ei kuitenkaan yleensä kiinnitä paljoakaan huomiota tekstiin, ja kääntäjä saa melko pitkälle pitäytyä omiin ratkaisuihinsa. Toisten ratkaisujen kunnioittaminen on toisten ammattitaidon kunnioittamista – ja moniäänisyyttä.

Libreton kääntämistä ohjaavat musiikilliset ja tilalliset periaatteet: libreton rivijako perustuu yleensä hengitystaukoihin – jotka eivät eroa kielten välillä, koska musiikki määrää ne – ja kun suomen- ja alkukielinen libretto painetaan Suomen oopperataloissa vierekkäin librettovihkoseen, rivien on oltava tietyn pi-

tuisia. On tärkeää muistaa, että libreton taustalla on aina musiikki: teksti on sovitettu melodiaan, minkä takia myös käännöksestä pyritään tekemään tyyllillisesti edes jossakin määrin musiikkia seuraava. Riittäilyyn ei tarvitse pyrkiä, mutta mitä lyysisempi teksti, sitä parempi (Vallisaari 1999a).

Oopperaproduktiossa ryhmän jäsenet voivat käyttää libretto-käännöstä apunaan ohjaus- ja muita näyttämöllepanoon liittyviä ratkaisuja tehdessään, vaikka yleensä tärkeimmät ratkaisut on librettokäännöksen ilmestymisvaiheessa jo tehty, sillä librettokäännös ilmestyy vasta noin kaksi kuukautta ennen ensi-iltaa (Vallisaari 1999a). Ohjaaja Jukka Kajava huomauttaa myös, että libretto antaa ryhmän jäsenille käsityksen kääntäjän tulkinnasta (Kajava 1999). Moniäänisyyden näkökulmasta Kajavan toteamus osoittaa, että kyseinen ohjaaja kunnioittaa myös kääntäjän ääntä. Libretto ei ole hänelle eikä muulle työryhmälle vain pelkkä työkalu – mitä se tietenkin suuressa määrin on – vaan harjoituksista poissa olevan kääntäjän ääni.

Tekstitettävän oopperan libretto käännetään ja painetaan pelkästään luettavaksi, ja suomenkielisestä libretosta on hyötyä etenkin silloin, kun ihminen ostaa oopperan äänitteenä, johon ei ole liitetty suomenkielistä librettoa (jos kyseessä on muu kuin suomenkielinen ooppera, librettoa ei ole käännetty suomeksi). CD:n kansivihkossa on useimmiten alkukielisen tekstin lisäksi saksan-, englannin-, ranskan- ja italiankielinen librettokäännös, alkukielestä riippuen. Librettoa myydään Suomen oopperaloissa esityksen yhteydessä, mutta salin hämäryyden takia sitä ei voi lukea esityksen aikana, vaan librettoon voi tutustua jälkeinpäin, jos tekstiä ei esimerkiksi tunne entuudestaan. Koska librettokäännöksen on tarkoitus palvella vastaanottajaa muutenkin kun yhdessä produktiossa, lähtötekstiin tehtäviin muutoksiin on senkin takia mielestäni suhtauduttava aina hiukan varauksellisesti.

4.2 *Tekstityksen funktio oopperassa*

Oopperoiden tekstittämiseen on ainakin kaksi perusteltua syytä: alkuperäisteoksen kunnioittaminen ja yleisön palveleminen.

Jos tekstitystä verrataan laulettavaan oopperakäännökseen, tekstitys antaa kaikille oopperan elementeille enemmän oikeuksia. Lähtöteksti on kuultavissa alkuperäisenä, mutta ohjaaja voi tuoda tulkintaansa esille tekstityksessä. Myös alkuperäiset musiikin ja kielen piirteet säilyvät (esimerkiksi painotukset, vokaalien ja konsonanttien käyttö vaikkapa allitteraation keinoin sekä lyhyet ja pitkät nuotit ja niiden aikana laulettavat äänteet), ja silti lähtötekstiä ymmärtämätön yleisö saa käsityksen oopperan sisällöstä. Käsitykseni mukaan valtaosa laulajista haluaa ehdottomasti laulaa oopperat alkukielellä, sillä vain siten he voivat saada teoksesta esiin sen oikeat painotukset, tunnesisällön ja säveltäjän sekä libretistin intention. Vallisaari vertaa laulettavaa käännöstä mukaelmaan, sillä suomennoksessa ei koskaan voi saada esiin esimerkiksi alkuperäisiä painotuksia. Laulettavat käännökset kuitenkin puoltavat paikkaansa esimerkiksi oopperoissa, joissa on runsaasti puhuttua dialogia. Mozartin *Taikahuilu* on tyypillään osittain singspieliä, jossa musiikkiin yhdistetään runsaasti puheteatteria. Sen takia Kansallisoopperan ja Savonlinnan oopperajuhlien päätös esittää kyseinen ooppera suomeksi – ja osittain myös savoksi – on puolusteltavissa.

Ooppera on nykyaikana suunnattu koko kansalle, ja tekstitys on osa oopperatalon hyvää palvelua. Tekstillä tehdään ymmärrettäväksi jotakin, mikä ei muuten olisi ymmärrettävää. Oopperan seuraamiselle on mielestäni ehdottoman tärkeää, että katsoja ymmärtää libretton sisällön ainakin pääpiirteissään. Näyttämöllepano ja musiikki eivät voi koskaan selittää kaikkia tapahtumia ja tunnetiloja. Kääntäjä-tekstittäjälle tekstittäminen on ennen kaikkea palveluammatti, ja hän tekee työtään niille oopperaa seuraamaan tulleille ihmisille, jotka eivät odota esitykseltä mi-

tään. Vallisaaren mukaan tekstitystä ei ole suunnattu niille, jotka tietävät esityksestä kaiken. (Vallisaari 1999a) Lukuisten suomalaisten oopperalaulajien ja musiikin ammattilaisten mielestä tekstitys on erittäin suositeltavaa, jopa välttämätöntä (Mattila; Kotilainen; Kiljunen; Rantanen 1999). Pianisti Ilmo Rannan mielestä jopa hyvin teoksen tuntevat katsojat hyötyvät tekstityksestä, sillä se palauttaa tekstin paremmin muistiin ja toimii eräänlaisena tarkistuspaikkana, jos näyttämöllepanosta ei saa tarpeeksi tarkasti selville tarinan etenemistä (Ranta 1999). Oopperalaulaja Riikka Rantanen myöntää, että laulajat itsekin kaipeavat tekstityksiä seuratessaan esityksiä katsomon puolella (Rantanen 1999).

Vallisaari kiittää suomalaisia ohjaajia, sillä he yleensä ymmärtävät, mihin tekstityksillä pyritään. Tekstien perusteella yleisö tietää laulajien tunteet, ja sen takia näyttelemisen tärkeyttä korostetaan. Ainakin suomalaisille ohjaajille ooppera on teatteria, josta on karsittava laulajien turhat eleet, jotka voisivat antaa oopperalle väärän sisällön. Kaikki ohjaajat eivät kuitenkaan pidä tekstityksestä (Vallisaari 1999b). Esimerkiksi Kalle Holmbergin kerrotaan sanoneen Puccinin *Il tabarron* ja *Gianni Schicchin* kaksoisensi-illan lehdistötilaisuudessa syyskuussa 1990:

Vihaan tekstityslaitetta. [...] En ole lainkaan innostunut siitä, että tekstityslaite selittää, mitä oopperassa tapahtuu. Selitys on partituurissa. Tekstityslaite vahingoittaa oopperan suuria kaaria ja sotkee sen pulssia, koska sen sönkötyös on hieman jäljessä siitä, mitä musiikissa tapahtuu. [...] Tekstityslaite ei palvele yleisöä. Yleisö ei ole niin tyhmää kuin luullaan. Sitä ei pidä opettaa epämusiikaliseksi. [...] Ei kai nyt oopperaan pelkän tekstin takia tulla. (Lampila 1997, 770–771)

Suomessa on kuitenkin sekä Kansallisoopperassa että Tampereen oopperassa ja Savonlinnan oopperajuhlilla muodostunut jo tavaksi tarjota tekstitys – ohjaajan mielipiteestä riippumatta.

4.3 Tekstityksen kehittyminen Suomessa

Ensimmäiset tekstitykset tehtiin New York City Operassa 1980-luvun alussa, ja Suomessa tekstitys otettiin käyttöön Suomen Kansallisoopperassa 9. elokuuta 1987 Verdin *Rigoleton* yhteydessä (Vallisaari 1999a). Aluksi tekstittäminen oli hyvinkin kokeiluluontoista, mutta kun kahdessa ensimmäisessä tekstityksessä esityksessä yleisöltä kysyttiin heidän mielipidettään tekstityksestä ja yli 70 % halusi tekstittämistä jatkettavan, sitä päätettiin jatkaa ja tekniikkaa kehittää (Vallisaari 1996, 954).⁹ Lokakuussa 1987 ensi-iltansa saanut Puccinin *Tosca* oli ensimmäinen Kansallisoopperassa esitetty ooppera, jossa tekstitys oli käytössä alusta alkaen (Lampila 1997, 765). Tampereen oopperassa tekstitys otettiin käyttöön vuonna 1990 ja Savonlinnan oopperajuhlilla kesällä 1995 (Vallisaari 1999a).

Tekstittämistä varten on olemassa erilaisia käytäntöjä ja tekniikoita. Suomeen ensimmäinen tietokonepohjainen tekstitysohjelma hankittiin Tanskasta, mikä hankaloitti tekstittäjien työtä, sillä näppäimistö oli tanskan aakkostoon perustuva (Vallisaari 1999a). Myös tietokone oli vielä 1980-luvun lopussa hyvin kehittymätön verrattuna nykypäivän tasoon. Tällä hetkellä Suomessa käytettävät tekstitysohjelmat ovat hyvin käyttäjäystävällisiä ennen kaikkea nopeutensa ja selkeytensä ansiosta. Kääntäjä-tekstittäjä tekee tekstitysrepliikit normaalilla tekstinkäsittelyohjelmalla ja siirtää ne tekstitysohjelmaan. Esitystilanteessa repliikit saadaan ilmestymään näyttämön yllä sijaitsevalle tekstitaululle joko hiiren, joystickin tai näppäimistön avulla. Suomen Kansallisoopperassa ja Tampereen oopperassa repliikit heijaste-

⁹ Toisaalta esimerkiksi Huvudstadsbladetin kriitikko Jan Granberg, joka oli seuraamassa ensimmäistä *Rigoleton* tekstitystä, kirjoitti: ”Jonkin verran olen sitä mieltä, että lyhyt käännös vulgarisoi jo valmiiksi sangen vaikeaselkoisen laulutekstin ja että käännöksen tuijottaminen epäilemättä banalisoi sen välittömän elämyksen, jonka elävä esitys antaa.” (Lampila 1997, 762)

taan tekstitaululle videotykillä, Savonlinnan oopperajuhlilla ne näkyvät led-valoilla toimivalla näyttötaululla.

Kaikkialla maailmassa tekniikka ei ole näin pitkälle kehittynyt. Esimerkiksi Berliinin Deutsche Operissa tekstittämisessä käytetään diaprojektorita. Jokaista tekstitysrepliikkiä vastaa yksi dia, ja ne heijastetaan näyttämön yläpuolella sijaitsevalle valkokankaalle diaprojektorilla, mikä aiheuttaa ongelmia niin tekstien ajoituksessa kuin sijoittamisessa. (Vallisaari 1999b) Erityisen huonona menetelmänä Karita Mattila pitää Metropolitan-oopperan ratkaisua sijoittaa pieni kuvaruutu penkin selkänojaan, josta tekstitystä voi seurata tai olla seuraamatta. Mattila otaksuu, että Metropolitanin tekninen ratkaisu johtuu voimakaasta tekstityksen vastustuksesta. Kompromissi oli kuitenkin lähes huonoin mahdollinen (Mattila 1999). Yhdyn Mattilan mielipiteeseen, sillä jos katsojan on koko ajan siirrettävä katsetaan edessä istuvan penkin selkänojasta näyttämölle, tekstityksestä on enemmän haittaa kuin hyötyä.

Kun Suomen Kansallisooppera sijaitsi Helsingin Aleksanterin teatterissa, kääntäjä-tekstittäjät tekstittivät näytäntöjä toisen parven aitiassa samettiverhon takana. Aluksi heidän käytössään ei ollut minkäänlaista monitoria, josta he olisivat voineet seurata, mitä näyttämöllä tapahtuu ja kuka milloinkin on äänessä. Musiikkia he saattoivat kuunnella äänentoistolaitteisiin liitettyjen kuulokkeiden avulla, sillä heillä ei tietenkään saanut olla omia kaiuttimia aitiossaan. Kehnot työskentelytilat ja -tavat aiheuttivat lukuisia ongelmia esimerkiksi repliikkien ajoituksessa. Kääntäjä-tekstittäjät saivatkin käyttöönsä mustavalkoisen (!) monitorin, josta he saattoivat seurata näyttämön tapahtumia (Vallisaari 1999a). Nykyään tekstittäjillä on Kansallisoopperassa ja Tampereen oopperassa (fyysisesti Tampere-talossa) oma tekstityskoppi, josta on hyvä näköyhteys näyttämölle ja yleisöön. Savonlinnan oopperajuhlilla kääntäjä-tekstittäjä istuu Olavinlinnassa permannon kulmaan rakennetussa tilassa. Siellä tekstit-

täjällä on samat edellytykset esityksen seuraamiseen kuin katsojilla, sillä tekstitystilaa ei ole eristetty muusta katsomosta väliseinin tai ikkunoin. Kansallisoopperan ja Tampereen oopperan kopeissa on kaiuttimet, mutta äänentoiston hyvästä laadusta huolimatta tekstittäjä on äänen suhteen aina eri asemassa kuin yleisö, sillä näyttämön reunoille asetetut mikrofonit eivät pysty kaikkeen. Jos esimerkiksi laulajan ja mikrofonin välissä seisoo toinen roolihenkilö, voi olla että tekstittäjä kuulee kaiuttimista vain jalkojen töminää tai hameen helmojen kahinaa. Voidakseen heijastaa tekstit oikeaan aikaan kankaalle tekstittäjän on kuitenkin tiedettävä, koska laulaja aloittaa lauluosuutensa.

Kun tekstittäminen aloitettiin Suomen Kansallisoopperassa, siihen liittyviä sääntöjä ei ollut, vaan ne luotiin käytännön myötä. Kansallisoopperan ensimmäiset tekstitykset tehnyt Leena Vallisaari kuvaa haastattelussa alkuaikoa seuraavasti:

Alun perin oli lähdetty siitä – siis [ohjaaja] Tapolan Jussi ja minä molemmat silloin, kun me yhdessä tehtiin ensimmäisiä tekstityksiä – että tekstin olemassaolo häiritsee, eli meillä oli kielteinen suhtautuminen lähtökohtana, siis myös minulla. Minä ajattelin, että kaikkea sitä on nähty ja kuultu, siis että uskomatonta. Mutta sitten se alkoi kummasti, minä haukoin ihan henkeäni kun tajusin että mitä kaikkia perspektiivejä tästä yhtäkkiä alkaakin avautua, että mitä tämä juttu oikeasti tarkoittaa. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Tällä hetkellä Kansallisoopperassa työskentelee kahdeksan kääntäjä-tekstittäjää, joista seitsemän tekee tekstityksiä suomeen päin ja yksi englantiin. Koska tekstitykset ovat jo luonnollinen osa jokaista Kansallisoopperan vieraskielistä esitystä, kääntäjä-tekstittäjillä on paljon työtä, vaikkakin työ on melko sesonki-luonteista. Kääntäjä-tekstittäjien koulutus on edelleen omakus-

tanteista, ja he tuntevat ettei heidän työnsä anneta arvoa (Vallisaari 1999a). Varteenotettavaa kritiikkiä tulee hyvin harvoin, ja aina on katsojia, jotka vastustavat tekstitystä. Vallisaari kuvaa tilannetta ehkä hieman kärjistäen mutta silti osuvasti:

Oopperassa ei siis oikeastaan saa mitään varsinaista kritiikkiä, ei tule yleisön reaktioita. Sillä tavalla tulee että olipa ihanaa, en olisi ymmärtänyt mitään jos ei olisi ollut tekstejä. Se on yksi, ja sitten on snobireaktio että voi kauhee, siis sitä valoa tulee koko aika sieltä ylhäältä. Näyttämökuva menee ihan pilalle, että kaikkihan tämän tuntee, että tarteeko siellä mitään tekstejä. Se on yksi reaktio joka on siis ihan standardi. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

4.4 Oopperatekstitys vs. televisiotekstitys

Leena Vallisaari on esitelmöinyt Suomessa tehtävän televisio- ja oopperatekstityksen eroista muun muassa kansainvälisen kääntäjäjärjestön FIT:in maailmankongressissa Melbournessa vuonna 1996. Kuten seuraavat yleiskuvaukset osoittavat, näillä kahdella tekstittämiskäytännöllä on sekä paljon yhteistä että lukuisia eroavaisuuksia:

Generally speaking, a subtitle is a one or two liner, each line consisting of about 30 characters, and is a logical entity that contains the information for 5 to 6 seconds of the program and is visible at the bottom of the TV screen during that period. The length and duration of a subtitle depends on various visual and phonic contextual factors. An opera subtitle must breathe the breath of the musical score and may be singable or non-singable.

Generally speaking, a surtitle is a one or two liner, each line consisting of some 30 to 40 characters, and is a logical entity that contains the information for an audiovisual theatrical unit and is visible above the stage in connection with that unit. The length and duration of a surtitle also depends on various visual, phonic and technical factors. An opera surtitle must breathe the breath of the score but must not be singable. (Vallisaari 1996, 953)

Oopperatekstitys muistuttaa tarkoituksellisesti television tekstitysreplikkejä, sillä suomalaiset ovat tottuneet tekstitettyihin TV-ohjelmiin ja heidän on helppo seurata tekstityksiä (Vallisaari 1999a). Myös Hannu-Ilari Lampila (1997, 762) myöntää, että ”alkuaikoina oli kieltämättä sellainen tunne, kuin olisi seurannut televisio- tai elokuvaopperaa”. Oopperan tekstitysrepliikit ovat ulkonäöltään televisiotekstien kaltaisia: ne tasataan vasemmasta reunasta ja välimerkkejä käytetään vähemmän kuin normaalissa kirjoitetussa tekstissä. Luvuissa 4 ja 5 olevista libretto- ja tekstilaitekäännösoitteista huomaa, että jälkimmäisessä on esimerkiksi huomattavasti vähemmän huutomerkkejä kuin edellisessä. Tähän vaikuttanee se, että oopperassa halutaan korostaa näyttämön ja musiikin osuutta tarinan kertojana. Yhdistävä tekijä on myös tapa esittää repliikit, joissa on peräkkäin kahden roolihenkilön puhetta: sekä televisiossa että oopperassa toisen repliikki merkitään alkavaksi repliikkiviivalla. Vaikka oopperatekstitystä voi siis verrata monessa suhteessa televisiotekstitykseen, näiden kahden välillä on selkeitä eroja, joista tuon seuraavaksi esille kolme merkittävintä: tilan, ajan ja tekstitettävän kielen luonteen.

Tilakysymys eli ”ruudun” ja katselupaikan koko erottaa ehkä selkeimmin oopperatekstityksen televisiotekstityksestä. Oopperanäyttämö on paljon suurempi kuin TV-ruutu, mikä asettaa vaatimuksia katsojan fyysisille mahdollisuuksille seurata yhtä aikaa näyttämön tapahtumia ja tekstiä. TV-tekstitysten lukumit-

tauksissa on saatu selville, että keskivertolukija tarvitsee kymmenen merkin lukemiseen yhden sekunnin (Gottlieb 1994), ja esimerkiksi Yleisradion tekstitysohjelman *TextYlen* ajastus perustuu tuohon mittaustulokseen (Vallisaari 1999a). Televisiossa teksti on tv-kuvan päällä, ja sen lukee automaattisesti ja nopeasti. Katsojan huomio kiinnittyy ohjaajan valitsemiin asioihin, ja ”puhuvien päiden” seuraamisessa jää tarpeeksi aikaa tekstitysten lukemiselle. Yleensä televisio on vielä niin lähellä katsojaa, ettei katsojalla ole ongelmia ohjelman saati tekstien näkemisessä. Oopperassa tekstitaulu on näyttämön yläpuolella ja niin kaukana sekä katsojasta että näyttämön tapahtumista, ettei lukeminen ole televisiotekstitysten tapaan luonnollista. Lieneekin lähes poikkeukseton totuus, että oopperassa keskitytään katsomaan tapahtumia, ei lukemaan tekstiä, ja niinhän asian on oltavakin. Katsominen poikkeaa kuitenkin huomattavasti television katsoimisesta, sillä ensinnäkään katsojat eivät erota näyttämöltä yksityiskohtia, esimerkiksi kaunottaren kauneuspilkkua, ja toiseksi oopperassa katsoja on televisio-ohjaajan asemassa. Näyttämö voi olla täynnä laulavia hahmoja, joiden kaikkien tarkkaileminen yhtä aikaa ei ole mahdollista. Katsoja valikoi kiinnostavimmat seurattavat, ja samalla hänen on päätettävä, haluaako hän katsoa koko ajan näyttämölle vai nostaa katseensa aika ajoin näyttämön yläpuolelle lukeakseen tekstitystä.¹⁰ Kokokysymykseen liittyy siten läheisesti aika: tekstin on oltava tekstitaululla niin kauan, että se kertoo kohtauksen tapahtumat ja katsoja ehtii sekä lukea tekstin että seurata tapahtumia.

Aika sanelee monia ehtoja oopperatekstitykselle, ja tekstityksen ja ajan suhde on oopperassa ja televisiossa hyvin erilainen. Televisiotekstitys tehdään ennen ohjelman lähetystä, minkä jälkeen se ajastetaan ohjelmaan. Kun tekstitys kerran on liitetty

¹⁰ Istuessaan Kansallisoopperan kolmannella parvella katsojan on päinvastaisesti laskettava päänsä näyttämölle päin, sillä tekstitaulu sijaitsee suunnilleen hänen silmiensä korkeudella.

ohjelmaan, sitä ei enää muuteta, ja yleensä tekstitys tulee katsojien nähtäväksi vain kerran. Televisiotekstittämisestä poiketen oopperan tekstittäminen perustuu reaaliaikaisuuteen. Oopperassa kääntäjä-tekstittäjä tekee tekstilaitekäännöksen ennen esityksiä, tallentaa sen tietokoneen tekstitysohjelmaan ja tekstittää jokaisen esityksen paikan päällä oopperatalossa. Tekstittäjä saa ajoitettua tekstityksen oikein, kun hän seuraa esityksen lisäksi paperille tulostettuja tekstitysrepliekejä, joiden yhteyteen hän on tehnyt musiikkiin ja näyttämöllepanoon liittyviä merkintöjä ja ajoitusvihjeitä. Tekstittäjä tekee mahdollisuuksien mukaan muutoksia teksteihin esityksen aikana, jos näyttämöllä tapahtuu jotakin odottamatonta. Koska tekstitys on kuitenkin nopeampoa työtä, muutokset ovat vain yksittäisten tekstitysrepliekkien ohittamisia, sillä esityksen aikana ei ehdi tehdä sanatason korjauksia tekstitettäviin repliekkeihin. Niitä tekstittäjä pyrkii tekemään kynällä tekstitysluskoihin esityksen aikana, ja muutokset tehdään repliekkeihin esityksen jälkeen. Vallisaaren mukaan muutoksia täytyy tehdä lähes jokaisen esityksen jälkeen, sillä käännös kypsyä esityksessä, ja tekstityksen aikana kääntäjä-tekstittäjä huomaa mahdolliset merkitystason ongelmat ja oivaltaa, kuinka jonkin asian voisi sanoa paremmin. (Vallisaari 1999b; 1996, 955)

Olennaista reaaliaikaisessa tekstittämisessä on monen haastattelemani korostama oikea-aikaisuus: tekstityksen on oltava ajallisesti niin täsmällistä kuin mahdollista (Mattila; Kiljunen; Ranta; Rantanen 1999). Juuri tämä tekee oopperan tekstittämisestä vaativan työn: jos tekstittäjä on hidas reagoimaan näyttämön tapahtumiin ja kaiuttimista kuulemaansa ääneen, hänellä on mitä mainioimmat mahdollisuudet pilata näytöntö, jos tekstit ilmestyvät tarpeeksi monta kertaa väärään aikaan tekstitaululle.

Oikea-aikaisuuteen vaikuttavat monet eri tekijät. Televisiossa tekstitysrepliekit tehdään ja ajastetaan yhden nopeuden perusteella, mutta oopperassa tempo vaihtelee esityksestä ja kapelli-

mestarista toiseen. Kääntäjä-tekstittäjä muotoilee tekstilaitekäännöksen noudattaen tiettyä tempoa, jonka määrää kapellimestari. Produktiokohtaisuuden takia kääntäjä-tekstittäjä ei voi koskaan tehdä repliikkejä ainoastaan jonkin levytyksen perusteella, sillä samasta oopperasta tehdyt levytykset poikkeavat aina toisistaan, ja kääntäjä-tekstittäjän kannalta tärkein eli tekstitetävän produktion musiikillinen toteutus eroaa luonnollisesti kaikista levytyksistä. Sen takia kääntäjä-tekstittäjä seuraa harjoituksia, joissa tulee ilmi kapellimestarin tapa johtaa orkesteria ja rytmittää musiikkia. Tilanne voi käydä kääntäjä-tekstittäjälle ongelmalliseksi silloin, kun varsinainen esityksiä johtava kapellimestari saapuu vasta kenraaliharjoituksiin ja sitä ennen kaikki harjoitukset johtaa joku muu. Vielä juuri ennen ensi-iltaa tempo voi muuttua ratkaisevasti, jolloin tekstilaitekäännöstä on muutettava: jos vaikka kapellimestari haluaa nopeuttaa tempoa, tekstitystäkin on nopeutettava esimerkiksi vähentämällä tai lyhentämällä repliikkejä. Lyhentäminen ei kuitenkaan välttämättä onnistu, jos tekstitettävää on paljon. Kääntäjä-tekstittäjän on muistettava, kuinka nopeasti yleisö voi lukea tekstit, ja vaikka repliikki ilmestyykin tekstitaululle mahdollisimman oikeaan aikaan eli silloin, kun laulaja alkaa laulaa tekstitettävää fraasiaan, tekstin on myös pysyttävä esillä tarpeeksi kauan. Toisaalta jos repliikki on esillä liian kauan, se saattaa yhtäkkiä liittyä jo aivan toiseen eli väärään lauluosuuteen. Tässä yhteydessä on hyvä toistaa oopperan tekstittämisen perusajatus: kääntäjä-tekstittäjä ei koskaan käännä pelkkää sanallista tekstiä vaan aina myös näyttämön merkkejä ja tapahtumia. Hän ei siis käännä tekstitysrepliikkeihin libreton tekstiä, vaan näyttämö vaikuttaa merkittävästi esimerkiksi repliikkien pituuksiin (mitä nopeammin tapahtumat etenevät näyttämöllä, sitä lyhyempiä ovat yleensä tekstitysrepliikit) ja sananvalintoihin: kääntäjä-tekstittäjä muotoilee tekstitysrepliikit esimerkiksi roolihenkilöiden kampausten ja pukujen värien, kävelytyylin ja asemointien mukaan, jos niihin

viitataan librettotekstissä ja jos ne on hyvä tuoda ilmi tekstityksessä.

Vallisaari toi haastattelussa esille tärkeän piirteen, joka tilan ja ajan ohella erottaa oopperatekstityksen televisiotekstityksestä: laulettu ja puhuttu kielen ero. Vaikka television puhuttua tekstiä ei voikaan pitää aivan normaalina puheena, se eroaa silti paljon laulettu tekstistä, jossa ei ole ”turhia” välisanoja, esimerkiksi Vallisaaren seuraavassa haastatteluotteessa mainitsemia *öhöm köhömejä*. Oopperan tekstittämiseen verrattuna televisiotekstittäminen voidaankin Vallisaaren mielestä nähdä enemmän ”putsaamisena”:

Se toimii niin erilaisilla ehdoilla. Televisioon voidaan jättää niin hirveän paljon enemmän, että siellä tulee luonnollista tekstin lyhentämistä, joka ei ole varsinaista tiivistämistä vaan ehkä putsaamista. Jos lavalla tai televisioruudussa on normaalia puhetta, sitä samaa puhetta voi panna televisioruutuun kaksi kertaa enemmän sen koon vuoksi ja sen, miten ihmiset lukee sen siinä samalla. Sieltä vain poistetaan kaikki tota ja niinku ja öhöm köhöm. Kun nämä jää kaikki pois, sieltä ei enää tarvitse ottaa kovin monta sanaa pois, ja ne poistot voidaan hyvin usein tehdä adverbeistä ja adjektiiveista, ja perussanoista saadaan kasaan kiva suomalainen isku.

[Oopperassa] tekstistä pitää lyhentää vielä vähintään puolet, ja se ei oikeastaan käy tiivistämällä, koska se on jo usein – siis varsinkin jos se on hyvä teksti – varsin tiivis. Ja ei taas voi panna niin tiivistä, että ihmiset tuijottaa henkeään haukkoen sitä ja yrittää epätoivoisesti ymmärtää ”tuota filosofista syvämielisyttä tuolla”. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Runsaskätiseen lyhentämiseen liittyy toistettujen fraasien tekstittämättä jättäminen. Hyvä esimerkki tästä on *Madama Butterflyn* kohtaus, jossa Butterfly ja hänen palvelijattarensa Suzuki alkavat koristella kotiaan Butterflyn amerikkalaisen puoli-

son Benjamin Franklin Pinkertonin saapumista varten. Suzuki käy hakemassa puutarhasta kukkia, joita naiset sitten sirottelevat huoneen lattialle. Heidän duettonsa on tekstimäärältään melko pitkä, mutta sen olennainen sisältö mahtuu kahteen repliikkiin:

SUZUKI [osittain yhtä aikaa Butterflyn kanssa]

Ruusuja oviaukon ympärille.
Koko kevään pitää tuoksua
täällä. Kylväkäämme kevät
ympärillemme.
Liljoja? Orvokkeja?
Sirottele liljoja, ruusuja.

BUTTERFLY
[osittain yhtä aikaa Suzukin kanssa]

Tahdon että täällä tuoksuu
koko kevät.
Kylväkäämme kevät ympä
rillemme.
Hänen istuimensa kiedotaan
peltokierrot kietokoot sen,
sirottele ympärille liljoja ja
orvokkeja.

SUZUKI, BUTTERFLY

Jaelkaamme käsien täydeltä
villiorvokkeja ja tuberoosia,
rautayrttine kukintoja,
kaikkien kukkien terälehtiä!
Rautayrttien kukintoja,
kaikkien kukkien terälehtiä!
(Libretto, 40)

Teksitysrepliikit:

Sirottelemme kukat huoneeseen;
kohta täällä tuoksuu kevät

YHDESSÄ

Jakelemme kaksin käsin
tuoksuvia kukkasia
(Tekstitys, 20)

YHDESSÄ

Toistojen ja tarinan etenemisen kannalta merkityksettömien (esimerkiksi eri kukkalajien) tekstittämättä jättämisen taustalla on halu antaa katsojien nauttia täysipainoisesti näyttämön tapahtumista ja tuossa kohtauksessa nimenomaan kauniista laulusta. Osa heistä tietenkin saattaa kummastella tekstityksen yllättävää poisjääntiä, mutta tuskinpa kukaan haluaa lukea kerta toisensa jälkeen lähes samansisältöisiä repliikkejä.

Oopperan tai muun näyttämön tekstitystekstin informatiivisuutta voidaan lisätä myös visuaalisin keinoin. Eri värit voivat kuvata eri roolihenkilöitä, eri kirjasinkoot erilaisia painotuksia, ja tekstiä häivyttämällä voidaan kuvata esimerkiksi taukoja. (Hay 1998, 134) Suomen oopperataloissa ei kuitenkaan käytetä edellä mainittuja tekstinkäsittelymenetelmiä, vaan tekstitys on tekstitaululla aina samannäköistä ja -väristä.

4.5 Tekstittämisen periaatteita ja Käytäntöjä

Kääntäjä-tekstittäjä tekee tekstitysrepliikit partituurin ja joko alkukielisen tai käännetyn libreton avulla. Vallisaari toteaa, että koska tekstitys poikkeaa niin paljon librettokäännöksestä,

niin eihän siinä alkuperäisessä libretossa millään ilmeelläkään voi roikkua, kun ei sitä voi käyttää kuin varsin pienen osan. Se on pakko muuttaa ihan toisen hahmoiseksi ja lähtökohdissaan se [tekstilaite]käännös ei ole siis itsessään mitään. Sen elämä riippuu täydellisesti siitä, että se näyttämö on siinä. Silloin se on toinen asia kuin [libretto]teksti. Librettotekstin pitää pystyä elämään itseksen ja se elääkin itseksen, eli se sitten vähän arkisempaa tai vähän ylevämpää elämää, mutta kuitenkin. Tämä tekstitysteksti on aina vaan ehdollisesti olemassa. (Vallisaari 1999b)

Vallisaaren kommentti paljastaa jo aikaisemmin mainitsemani tekstitysrepliikkien peruspiirteen: oopperatekstitys on tilanne-, ei tekstikäännös. Sen takia Vallisaaren mielestä ei voida puhua tiivistämisestä, jolla usein kuvataan televisio- ja oopperan tekstittämisen käännösmetodia. Vallisaari ei pidä oopperan tekstittämistä tiivistämisenä vaan Jan Ivarssonin (1992, 5) tapaan tulkkauksena, joka tekstin tiivistämisen sijaan tulkitsee ytimessä tilanteita ja kertoo simultaanitulkkauksen tavoin sanomasta oleellisen välittäen silti puhujan sävyn ja tyylin:

Tiivistäminen on yksi termi jota käytetään aika paljon mutta minä en tykkää siitä. Minun mielestä me ei tiivistetä ollenkaan, koska me ei tehdä sitä tekstiä libretosta. Me tehdään se sieltä näyttämöltä, ja kyllä siellä samoja sanoja on, mutta se ei ole mikään tiivistelmä. Minä olen luonut niitä sanoja ihan uusiksi juuri sen

takia, että täytyy ottaa uusia sanoja joilla ilmaistaan esimerkiksi se, mitä libretossa on ilmaistu kolmella sanalla. Minä en näe sitä tiivistämisenä vaan eräänlaisena uudenlaisena luomisprosessina. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Koska kääntäjä-tekstittäjä käyttää näyttämökuvan lisäksi apunaan partituuria, hänen on osattava lukea nuotteja. Kuten mainitsin luvussa 2.2, nuoteista voi tarkistaa, millaisen painoarvon teksti saa. Niistä voi tarkistaa myös sisällön, jos näyttämöllepano ei anna vastauksia sanatason ongelmiin. Myös yleisesti partituurista luettavat laulajien äänialat vaikuttavat sananvalintoihin. Nuoteista voi lukea, millainen roolihenkilöiden tyyli on ja millaisia sanoja ”heidän suuhunsa” eli tekstitysreplikkeihin voi panna. Kääntäjä-tekstittäjä ei saa kuitenkaan liiaksi takertua partituurin tekstiin eikä librettoon, vaan hänen on otettava huomioon näyttämöllepanon välittämät viestit, joita ei välttämättä löydy libretosta sanallisessa muodossa. Luovuus onkin tärkeä hyvän kääntäjä-tekstittäjän ominaisuus, mutta pitäessään kiinni lähtötekstin kirjailijan oikeuksista hän ei saa heittäytyä liian luovaksi ja ujuttaa replikkeihin tekstiä, joka on liian kaukana lähtötekstistä.

Yleisenä periaatteena on tehdä tekstitys vain tiettyä ohjausta varten (Vallisaari 1996, 955), missä jälleen kerran korostuu tietystä tilanteesta ja tietyn tilanteen kääntäminen (ks. Oittinen 1995, 44). Samalla tavalla kuin kirjan kuvitus vaikuttaa kääntäjä-tekstittäjän tulkintaan (mt. 112), myös oopperan näyttämöllepano antaa aiheen luoda tietynlaiset, juuri kyseisen ohjauksen näköiset tekstitysreplikit. Näyttämökuvan ja repliikkien yhteyttä voidaan vielä selventää Oittisen huomiolla sanallisen tekstin ja kuvituksen yhteydestä: ”’Sama’ teksti asetettuna eri kuvitusten yhteyteen näyttää joka kerta erilaiselta. Uusi kuvitus antaa tekstille uuden elämän ja uuden ilmeen, joka vaikuttaa kääntäjä-tekstittäjän tulkintaan” (mt. 142). Uusi ohjaus puhuttelee

kääntäjä-tekstittäjää eri tavalla kuin aikaisempi, minkä takia edelliseen ohjaukseen tehty tekstilaitekäännös ei enää sovi uuteen kokonaisuuteen. Tekstitystä luetaan vain kyseisen tuotannon yhteydessä ja se toimii vain osana kyseistä ohjausta. Tärkeintä on aina säilyttää teoksen dialoginen ykseys, eri osatekijöiden eli äänien keskusteleva kokonaisuus (ks. Oittinen 1995, 88). Jos siis jokin ooppera tulee muutaman vuoden tauon jälkeen takaisin ohjelmistoon ja ohjaaja on vaihtunut, silloin tehdään uusi tekstitys. Ajankohtainen esimerkkitapaus on Puccinin *La Bohème*, joka oli Kansallisoopperan ohjelmistossa vuosina 1985–1994 Folke Abeniuksen ohjauksena mutta jonka Reto Nickler ohjasi uudelleen – ja johon tehtiin uusi tekstitys – kevääksi 2000.

Suomen oopperatalojen kääntäjien käytäntö on tehdä suorasanaisia, ei siis laulettavia tai muuten runomuotoisia tekstityksiä. Vallisaaren mukaan halutaan välttää ns. karaoke-efektiä eli sitä, että yleisö rupeaisi laulamaan tekstitysreplikkejä suomeksi, kun laulajat laulavat tekstiä samanaikaisesti alkukielellä (Vallisaari 1996, 955). Musiikin vaikutus on kuitenkin joskus erittäin voimakas, ja ”välillä on pantava itsensä järjestykseen, koska se musiikki lähtee viemään semmoiseen rytmiseen suuntaan” (Vallisaaren haastattelu 1999b).

Ehdottomasti tärkeintä on valita repliikkeihin nopea- ja helppolukuisia ja merkitykseltään mahdollisimman yksiselitteisiä sanoja. Epäselvyyksien ja tahattoman humoristisuuden välttämiseksi olisi hyvä löytää toinen ilmaisutapa esimerkiksi muodolle *jaloin kuninkaamme* tai *valojen voima*. Predikaattiverbeistä olisi löydettävä tilannetta kaikkein parhaiten kuvaava ja liian mitäänsanomattomia ilmaisuja olisi vältettävä. Samalla repliikit on kuitenkin kyettävä lukemaan nopeasti, niin ettei niiden sisältöä tarvitse jäädä selvittämään. Ohjaaja Vilppu Kiljusen mielestä (1999) repliikit on hiottava lopulliseen muotoonsa yhteistyössä, johon osallistuvat ainakin ohjaaja ja kääntäjä-tekstittäjä. Näin

ne noudattavat uskollisesti näyttämön tapahtumia. Erityisen tärkeää Kiljusen mielestä on, että tekstitys on tyyllisesti suoralinjaista.

Koska kääntäjä-tekstittäjä alkaa tehdä tekstitysrepliikkejä vasta sitten, kun hän tulee seuraamaan harjoituksia pianoharjoitusvaiheessa eli noin kuusi viikkoa ennen ensi-iltaa, harjoitusten tiivis seuraaminen on ehdottoman tärkeää. Vaikka kääntäjä-tekstittäjä ehkä mieluummin haluaisi seurata aivan loppuvaiheen orkesteriharjoituksia, jolloin näyttämöllinen ja musiikillinen kokonaisuus on jo melko ehjä, Vallisaaren mukaan pianoharjoitukset ovat kääntäjä-tekstittäjälle tärkeitä, sillä niissä hän kuulee laulajien äänen laadun ja saa selville ohjaajan pyrkimykset ohjauksensa suhteen seuraamalla hänen laulajille ja joskus myös orkesterille antamia ohjeita (Vallisaari 1999b).¹¹ Lisäksi harjoitusten seuraaminen usean viikon ajan monessa eri harjoitusvaiheessa antaa kääntäjä-tekstittäjälle laajan kuvan produktiivisuudesta ja sen sisällä – lähinnä ohjauksessa – tapahtuvista muutoksista, jotka yleensä vaikuttavat myös tekstitykseen.

Seuraava esimerkki havainnollistaa, miksi harjoitusten seuraaminen on välttämätöntä ehjän kokonaisuuden kannalta. Repliikit ovat *Madama Butterflysta*, joka tuli ensi-iltaan Suomen Kansallisoopperassa elokuussa 1999. Kyse on ensimmäisen näytöksen häyökohtauksesta, jossa vastanaineet Pinkerton ja Butterfly puhuvat toisilleen. Ohjauksessa valkeaan kimoonon pukeutuneen Madama Butterflyn pitkä musta tukka oli ensin valtoimenaan, ja Pinkertonin repliikki kuului:

PINKERTON

Tumma tukkasi laskeutuu pilvenä
valkeille harsoille.

(Tekstitysrepliikkien raakaversio, 8)

¹¹ On kuitenkin korostettava, että musiikin johtamisesta vastaa kapellimestari, ja havaintojeni mukaan ohjaaja voi vaikuttaa siihen vain esittämällä toivomuksia.

Pukuharjoituksessa eli pari päivää ennen ensi-iltaa Madama Butterflyn tukka oli kuitenkin nutturalla, jolloin tekstitysrepliikkiä oli muutettava:

PINKERTON

Tumma tukkasi on kuin pilvi
valkean usvan keskellä.

(Lopullinen tekstitysversio, 10)

Harjoitusten seuraaminen on tärkeätä sen vuoksi, että sanojen sopivimmat merkitykset löytyvät vasta näyttämöllepanon yhteydessä. Kuten Vallisaari toteaa,

[sopivan sanan] saa yleensä näyttämöltä, koska ohjaaja on joutunut päättämään, mitä hän todella siinä kontekstissa haluaa tarkoittaa. Jos se näytellään siellä auki niin, että yleisökin sen löytää, niin kyllä se sana on jo melkein olemassa, ja se merkitys on sitten siitä ohjaajan tulkinnasta kiinni. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Ensimmäisissä harjoituksissa kääntäjä-tekstittäjällä on mukanaan alkukielinen tai käännetty libretto. Hän seuraa harjoituksia katsomosta käsin ja tarkastelee näyttämötyöskentelyn ohella tekstiä. Hän tekee tekstiin merkintöjä, joiden avulla hän voi aloittaa tekstitysrepliikkien muotoilemisen. Vallisaari kuvaa tätä työvaihetta seuraavasti:

[J]aan [tekstiä] kaarilla. Monesti joku vetää pitkään pötköön aarian, jossa on vaikka kaksitoista riviä, ja siinä on sitten ehkä kolme lausetta, ja puolipilkkuja on runsain määrin ja huuto-merkkejä loput. Minä vedän kolme kaartaa siihen niin, että teen siitä kolme repliikkiä ja ne ei ole kielellisiä käännöksiä, vaan ne on sen sisällöstä. Minä teen kolme informaatioiskua siitä, mitä ne on ja panen knopin, että saan sen ajallisesti ja musiikillisesti sijoitet-

tua, mutta sen ei tarvitse vastata alkukielen jakoa ollenkaan. Sen täytyy mieluummin vastata musiikin kuin tekstin hengitystä. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Vallisaaren kuvailusta käy ilmi, että hyvä tekstitysrepliikki on mahdollisimman yhtenäinen. Jos yhdessä kaksirivisessä repliikissä on enemmän kuin kaksi lausetta, sen lukeminen saattaa kestää liian kauan. Olisi pyrittävä pois kielen kääntämisestä ja käännettävä sisältöä, joka on yhteydessä näyttämöllepanoon. Tilanteen tulkintaan perustuva funktionaalinen käännostapa antaa vapauksia, jotka helpottavat tekstittämistä: esimerkiksi kulttuurisidonnaiset ilmaukset ja kielikohtaiset sanaleikit voidaan hyvin välttää. Vallisaaren mukaan niiden tilalle voidaan keksiä ratkaisu, joka ei ole suoranaisesti tekemisissä tekstin kanssa, vaan tyylin. Repliikeissä halutaan välttää kaikkea katsojille vierasta, esimerkiksi vieraita kieliä tai kovin vierasperäisen näköisiä sanoja. Luvussa 4.4 käsittelemäni tila- ja aikatekijät vaikuttavat paljon siihen, millaisia sanoja tekstityksiin voi panna. Vallisaari esittää vielä yhden tärkeän perusteen sille, miksi tekstitys ei saa liiaksi kiinnittää yleisön huomiota:

[Vieraskielisiä sanoja] yritetään kiertää sen takia että näyttämöllä, jossa tapahtuu laulettun puhutun kielen tai puhutun kielen tasolla, tekstin painoarvo on niin eri kuin kirjoitetussa muodossa. Jos minä kirjoitan vierasta kieltä, niin ihmiset jää tuijottamaan sitä. Ne unohtaa kokonaan että näyttämöllä tapahtuu jotain, koska ne ei voi käsittää ”että mitäs nyt tapahtuu, että miksi yhtäkkiä, siis minä en ymmärrä tuosta mitään”. Se on ihan sama jos minä rupeaisin kirjoittamaan sinne vaikka savoa tai jotain ihan puhtaasti siinä muodossa, niin ne jäähmettyisi siihen. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Tekstilaitekäänöksen tekstimäärän suhde librettoon vaihtelee ja riippuu oopperatyypistä ja ohjauksesta eli yleensä siitä, haluaako ohjaaja kertoa tarinaa enemmän sanoilla vai toiminnalla. Jos roolihahmojen eleet ja liikkeet kertovat tarinaa tarpeeksi selkeästi, kääntäjä-tekstittäjän ei tarvitse kertoa sitä niin paljon sanoilla. Yksittäisistä oopperan osista, esimerkiksi informatiivisista resitatiiveista, otetaan tekstiä mukaan enemmän kuin vaikkapa aarioista, joissa on yleensä paljon toistoa ja joiden sisältö selkiytyy kuulijalle vähemmällä tekstimäärällä. On kuitenkin tarkasteltava tekstin merkitystä kokonaisuuden kannalta. Esimerkiksi Puccinin *Manon Lescaut'ssa* juonen eteneminen painottuu paljon enemmän musiikille ja näyttämön tapahtumille kuin tekstille. Jos etenkin nopeasti etenevä ja hyvin toiminnallinen kohtaus on ymmärrettävissä näyttämöllepanon ja musiikin perusteella, tekstiä ei välttämättä tarvita paljon. Wagnerin *Ring-tetralogiassa* tilanne on havaintojeni mukaan suurimmalta osin päinvastainen. Sarjan neljässä oopperassa maailman mytologiaa kerrotaan tarinoina, ja näyttämöllä tapahtuu usein hyvin vähän – tai jos tapahtuu, toiminta selittää harvoin laulettavan tekstin sisältöä. Wagnerille laulettavalla tekstillä oli erittäin suuri merkitys, ja esimerkiksi Kansallisoopperassa *Ring*-sarjan ohjausten vaikuttava lavastus ja valaistus korostavat librettoa ja antavat vaikutelman tehosteilla korostetusta mutta silti selkeästä tarinasta.

Kääntäjä-tekstittäjä tekee koko oopperaproduktion käännöksen ja tekstitystyön joko yksin tai sitten hän kääntää librettotekstin ja tekee tekstitysrepliikit, jolloin joku hänen kollegoistaan tekstittää esitykset. Jälkimmäinen on Kansallisoopperassa melko tavallista, sillä kääntäjillä on myös muita töitä, jotka estävät monen kuukauden paneutumisen yhteen oopperaproduktioon. Vallisaaren ja kääntäjä-tekstittäjä Saara Lappalainen-Parikan mielestä parityöskentely oopperassa on erittäin hyvä työskentelymuoto, sillä toinen voi tekstitysharjoituksissa kommentoida repliikkien sisältöä ja sopivuutta näyttämöllepanoon (Lappalainen-

Parikka 1999). Hän on kuin uusi katsoja mutta samalla kääntämisen ja tekstittämisen ammattilainen, joka tietää millaista kritiikkiä tekstityksen tehnyt tarvitsee. Tekstilaitekäännöksen tehnyt kääntäjä-tekstittäjä käyttää työparinsa antamia kommentteja apunaan tekstitystä viimeistellessään, ja esitysten kääntäjä-tekstittäjä paneutuu tulevaan tehtäväänsä joko seuraamalla harjoituksia oopperatalossa tai katsomalla harjoituksista otettua videota kotona tekstilaitekäännöksen rinnalla.

Yleensä tekstitetään vieraskielisiä oopperoita, mutta Kansallisoopperassa on tekstitetty myös muutama alun perin suomenkielinen esitys, kuten Ilkka Kuusiston *Gabriel, tule takaisin* (kevällä 1999) ja Tapio Tuomelan *Äidit ja tyttäret* (syksyllä 1999). Kyseiset oopperoiden tekstityksen tehnyt Saara Lappalainen-Parikka toteaa, että suomenkielisen oopperan tekstittäminen suomeksi on hankalampaa ja huomattavasti ristiriitaisempaa kuin vieraskielisen oopperan tekstittäminen. Joitakin suomalaisia oopperoita kuitenkin halutaan tekstittää, koska oopperatekstistä on hankala saada selvää, olipa kieli mikä tahansa. Ristiriita piilee kuitenkin siinä tosiasiasa, että periaatteessa katsojat voivat ymmärtää suomalaisessa oopperassa laulettua tekstin. Lappalainen-Parikka toteaa (1999), että tällaisessa tilanteessa tekee mieli kertoa repliikeissä enemmän kuin vieraskielistä oopperaa tekstitettäessä, ja hänen kokemustensa mukaan myös suomalaisten oopperoiden libretistit haluavat joskus ladata repliikit täyteen sanoja, siirtää niin paljon kuin mahdollista alkuperäisestä libretosta tekstitaululle. Suomenkielisten oopperoiden tekstitys voisi kuitenkin toimia vielä enemmän Rannan mainitsemana tarkistus- tauluna kuin vieraskielisten oopperoiden tekstitykset, jotka ovat suurelle osalle katsojista välttämättömiä tekstin ja näyttämötilanteen selkeyttäjiä. Vaikka suomenkielisten oopperoiden tekstittäminen suomeksi saattaakin vaikuttaa turhalta, on myös esiintynyt toivomuksia siitä, että sitä tehtäisiin (ks. Nadezhda Brukin mielipidekirjoitus *Helsingin Sanomissa* 21.8.2000).

Tekstitysrepliikkien muotoilussa on tärkeää muistaa, että tekstitys ei saisi paljastaa juonta ennen näyttämön tapahtumia. Tähän periaatteeseen liittyy Karita Mattilan mielipide, jonka mukaan tekstitysrepliikin on ilmaistava mahdollisimman tarkasti laulettavan fraasin ajatus. Joskus tarina saattaa kuitenkin edetä tekstityksessä nopeammin kuin näyttämöllä, mikä johtuu ajan- tai tilanpuutteesta. Katsojien ohella tilanne voi hämmentää etenkin laulajia. Esimerkiksi oopperalaulaja Riikka Rantanen (1999) toteaa, kuinka hämäävää on se, että tekstityksen sisältö huvittaa yleisöä, vaikkeivät näyttämön tapahtumat niin huvittavia ehkä olisikaan. Kyseinen ongelma voi johtua joko siitä, että repliikki on sisällöltään humoristinen tai jokin repliikin sana saa katsojan nauramaan – ja mistä me tiedämme, mikä asia kutakin naurattaa. Voi olla myös niin, että repliikki on jouduttu aikarajoituksen takia muotoilemaan sellaiseksi, että se jo paljastaa tulevia tapahtumia eli esimerkiksi tulevan vitsin. Kyseinen ongelma koskee luonnollisesti kohtauksia, joiden tempo on nopea ja laulettavaa tekstiä on paljon. Vallisaari toteaa kuitenkin, että aina kun mahdollista, tekstityksen on ajallisesti seurattava tarkasti näyttämön tapahtumia (Vallisaari 1999b).

Seuraavaksi on aika siirtää teoria käytäntöön ja tarkastella, millaista oopperan moniäänisyys on konkreettisesti produktiossa toisaalta koko ryhmän ja toisaalta erityisesti kääntäjä-tekstitäjän työssä.

5 *Manon Lescaut* Tampereen oopperassa

Tässä luvussa tarkastelen Tampereen oopperassa keväällä 1999 esitettyä Giacomo Puccinin oopperaa *Manon Lescaut*. Käyn ensin läpi haastattelemieni tuotantoryhmän jäsenten ajatuksia yhteistyöstä ja siirryn sitten tarkastelemaan lähemmin kääntäjä-tekstittäjän työn osuutta. Pääpaino on luonnollisesti tekstilaitekäännöksellä, mutta pohdin moniäänisyyden toteutumista myös libreton ja yleisemmin *Manon Lescaut'n* kääntäjä-tekstittäjän työn kautta. Esiin tuomani esimerkit on poimittu lähinnä teoksen suomenkielisestä libretosta sekä kahdesta tekstilaitekäännösversiosta. Tuumailujeni tukena ovat olleet oopperan piano-partituuri sekä *Manon Lescaut* -levytytys vuodelta 1988 (kapellimestarina Riccardo Chailly). Esiteltyäni oopperan tarkastelen produktion yhteistyötä sekä lopuksi oopperan eri tekstejä.

5.1 Mikä ja kuka *Manon Lescaut*?

Ennen kuin tartun *Manon Lescaut*'n aineistoon, käyn läpi oopperan taustaa ja tapahtumien kulkua. Ensin luon lyhyen katsauksen libreton historiaan sekä oopperan juoneen, minkä jälkeen kerron teoksen musiikillisista piirteistä.

5.1.1 Oopperan libretosta

Manon Lescaut'n libretto on kirjoitettu Abbé Prévost'n vuonna 1731 ilmestyneen romaanin *L' Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* mukaan, ja libretolla on useita kirjoittajia, muun muassa Luigi Illica ja Giuseppe Giacosa (Osborne 1981, 55). Libreton syntyhistoria on mielenkiintoinen, sillä Puccini ehti erottaa kuusi libretistiä, ennen kuin teksti oli valmis. Sen lisäksi oopperan ensimmäisen laitoksen kansilehdellä ei mainita muita tekijöitä kuin Puccini, vaikka tunnetusti Puccini ei itse kirjoittanut oopperoidensa librettoja (*Manon Lescaut*'n käsiohjelma). *Manon Lescaut*'n musiikki on hyvin ehjä ja tematisoitu kokonaisuus, mutta librettoa pidetään sirpaleisena. Epäjohdonmukaisuuteen on eniten vaikuttanut Puccinin ratkaisu poimia Prévost'n romaanista kohtauksia, joita Jules Massenet ei ollut käyttänyt samaan tarinaan perustuvassa oopperassaan *Manon* (Osborne 1981, 67–68). Tällainen epävarmuus libreton kirjoittajista ja libreton syntyhistoriasta on tietenkin kiinnostava niin laulajien kuin libreton kääntäjä-tekstittäjän kannalta: kenen kanssa vuoropuhelua käydään, kenelle on oltava uskollinen, kenen ajatuksia kuunnellaan? Libreton rikkonaisuus voi hankaloittaa mutta myös helpottaa ohjaajan työtä:

[O]ngelmallisinta [tässä] oopperassa on teksti, joka on hyvin katkelmallista, jolloin sitä on mielestäni vähän vaikea tulkita. Toisaalta kun se on niin katkelmallinen, niin ohjaaja voi tehdä siitä vaikka kuinka postmodernin jos vaan haluaa. Tuo on kyllä sellainen ooppera että vaikka sen tulkitsisi miten niin se ei tulkinnoistaan kärsi. (Kajavan haastattelu 1999)

Nelinäytöksinen *Manon Lescaut* on katkera rakkaustarina, jossa esiintyvät seuraavat roolihenkilöt:

Manon Lescaut		sopraano
Lescaut	kuninkaan henkivartioston kersantti, Manonin veli	baritoni
René des Grieux	aatelinen, opiskelija	tenori
Geronte de Ravoit	kruununvouti	basso brillante
Edmondo	opiskelija	
Majatalon isäntä		basso
Tanssimestari		tenori
Kersantti		basso
Kapteeni		basso
Neitosia, porvareita, rahvasta, opiskelijoita.		

(Libretto, 3)

Ensimmäisen näytöksen tapahtumapaikka on Amiens. Kersantti Lescaut on saattamassa sisartaan Manonia luostarikouluun. Mukana on myös varakas kruununvouti Geronte de Ravoit, joka haluaa Manonin omakseen. Kun seurue saapuu posti-vaunuilla majataloon, köyhä ylioppilas René des Grieux kiinnittää huomionsa kauniiseen Manoniin ja alkaa puhua tämän kanssa. Nuoret rakastuvat toisiinsa ensisilmäyksellä. Des Grieux'n opiskelijaystävä Edmondo kertoo tällä välin kuulleensa Geronten juonivan Manonin ryöstöä. Des Grieux taivuttaa Manonin pakenemaan kanssaan Pariisiin. Lescaut lohduttaa närkästyntä Ge-

rontea sanomalla, ettei Manon kauan viihdy köyhän opiskelija-pojan seurassa.

Toisessa näytöksessä ollaan Pariisissa Geronten palatsissa. Lescaut'n ennustus ylelliseen elämään tottuneen sisarensa päätymisestä varakkaan Geronten luo on toteutunut. Manon kuitenkin ikävystyy palatsin loistoon ja kaipaa yksinkertaista mutta rakkauden täyttämää aikaa des Grieux'n kanssa. Lescaut järjestää rakastavaisten tapaamisen, mutta Geronte yllättää heidät ja uhkaa pidätyttää nuoren parin. Manon yrittää ennen pakoa pelastaa korunsa ja rahansa, mutta viivyttely vie häneltä vapauden.

Kolmas näytös sijoittuu Le Havreen. Des Grieux ja Lescaut saapuvat Le Havren satamaan tarkoituksenaan vapauttaa vangittu Manon, jota ollaan karkottamassa Amerikkaan. Heidän suunnitelmansa kuitenkin epäonnistuu. Epätoivoinen Des Grieux anoo kapteenilta lupaa päästä mukaan laivaan, ja lopulta kapteeni suostuu nuorukaisen pyyntöön.

Neljännessä näytöksessä Manon ja des Grieux vaeltavat polttavan kuumassa autiomaassa Amerikassa. Manonin voimat ehtyvät ja hän vaatii des Grieux'tä jatkamaan yksin eteenpäin. Des Grieux lähtee etsimään apua ja Manon jää yksin. Palatessaan des Grieux löytää kuolevan Manonin. Manon kuolee des Grieux'n käsivarsille. (*Manon Lescaut'n* käsiohjelma)

5.1.2 *Manon Lescaut'n* musiikillisista piirteistä

Manon Lescaut kantaesitettiin 1. helmikuuta 1893 Torinossa (Osborne 1981, 55). Se oli Puccinin kolmas ooppera (mt. 57–58) ja hänen töistään tyyliltään kaikkein ”wagnerilaisin”. Puccini omaksui Wagnerilta kaksi toisilleen läheistä ideaa, joista hän kehitti italialaiset sovellukset. Ensinnäkin hän halusi luopua italialaisesta numero-oopperasta, joka koostui yksittäisistä lauluo-

suuksista, ja tahtoi tehdä ”läpikäsitellyjä” oopperoita, joissa dramaturginen sujuvuus oli joustavampaa ja esimerkiksi vanha resitatiivin ja aarian välinen vastakohta-asetelma ei ollut niin voimakas kuin numero-oopperoissa; hetkittäin sitä ei ollut lainkaan. Toiseksi Puccini mieltäytyi ”loputtoman melodian” periaatteeseen. Hän halusi Wagnerin tavoin korostaa orkesterin roolia oopperan kokonaisuudessa. Orkesteri ei enää pelkästään säästänyt itsenäisiä laululinjoja, vaan siitä tuli niiden varsinainen esittäjä: melodia etenee orkesterissa pysähtymättömänä jatkumona, josta laulajat ”sieppaavat” osan omaan käyttöönsä. Jouni Kaipaisen mukaan tätä on kuvattu niin, että orkesteri edustaisi draaman psykologista juontaa, sen ajatustasoa, kun taas laulajien tehtävä olisi esittää se mikä sanotaan ääneen. (Kaipainen 1999, *Manon Lescaut'n* käsiohjelma)

Mielestäni Puccinin orkesterin roolia korostava ratkaisu tuo erittäin selvästi esiin musiikin merkityksen tarinan kertojana. Se luo mielikuvia, juonen, jota laulajat selventävät laulamillaan sanoilla. Puccinin oopperoille ominainen johtoaiheiden käyttö on myös musiikin kertovaa olemusta havainnollistava piirre ja samalla roolihenkilöiden ja musiikin vuoropuhelua korostava tekijä. Tarkasteltaessa *Manon Lescaut'n* moniäänisyyttä ja dialogisuutta voidaankin todeta, että näin voimakas musiikillisen kerronnan esiintulo on jo todiste siitä, että orkesteri ja laulajat, partituuri ja libretto, ovat jatkuvassa vuoropuhelussa, joka ilmenee näyttämöllä, näyttämökuvaa liittyen. Kaikki kolme osatekijää kertovat samaa tarinaa, toisiaan seuraten, toisiaan täydentäen, mutta silti itsenäisinä. Viittaa Bahtinin ajatukseen musiikillisen modulaation käytöstä kirjallisuudessa: niin orkesteri, laulajat kuin näyttämökuvakin kertovat samasta teemasta, mutta eri tavoin (Bahtin 1991, 71). Myös *Manon Lescaut'n* Tampereen oopperaan ohjannut Jukka Kajava on kiinnittänyt huomiota oopperan teemaattisuuteen, musiikin huomattavaan merkitykseen, ja pitää sitä pelkästään hyvänä asiana:

Musiikki on minusta oopperassa tekstiä ja sitä pitää opetella lukemaan, mitä se sanoo. Se kuuluu siihen näytelmään, siihen draamaan, ihan yhtä oleellisesti kuin se mitä sanotaan tai lauletaan. Tässä tapauksessa – tähän on vielä jotenkin musiikillisesti runsas ja monivaihtoehtoinen teos, mikä tuntui minusta hienolta ja sitten mikä tässä on ratkaisevaa vanhempiin oopperoihin verrattuna on se, että tämä ei ole enää numero-ooppera vaan tähän on draama. Tämä on Puccinin ensimmäinen draamaooppera jossa laulut ei ole vaan lauluja vaan tapahtumat menee sillä tavalla koko ajan eteenpäin. Minusta on aina ollut hirmu hauska tehdä musiikkiteatteria, operettia ja sellaista, ja minusta musiikki on aina rikkaus. [Manon Lescaut on] hyvin taitavasti sävelletty ja jotenkin hyvin looginen teos niin kuin teemojenkin suhteen. Se kuinka ne teemat kuvaa eri ihmisiä. (Kajavan haastattelu 1999)

Manon Lescaut'n musiikki on täynnä Eero Tarastin A. J. Greimasilta lainaamia modaliteetteja (ks. luku 2.2). Pelkästään ensimmäisessä näytöksessä edetään intohimoisesta rakastumisesta pakokauhun partaalle. Koko tarinaa kuvaava kauhun ja kauneuden kamppailu on ominaista myös musiikille, ja vaihtelut näiden kahden tunnetilan välillä käyvät partituurista selvästi esille ilman laulutekstiäkin. Erityisen kaunis ja selventävä esimerkki on ensimmäisessä näytöksessä oleva des Grieux'n ja Manonin vuoropuhelu, jossa des Grieux tunnustaa rakkautensa intohimoisesti ja Manon vastaa hänelle haikeasti ja vaatimattomasti.

MANON

Ja kuitenkin olin kerran onnellinen,
niin onnellinen!
Hiljainen talo kaikui
hilpeästi naurustani,
ja iloisten ystävättärien kanssa

huvittelimme usein tanssimalla!
Ilon ihana aika on nyt ohi!

DES GRIEUX

Sädehtivien silmiemme syvyydessä
tuikkii rakkauden kaipuu.
Rakkaus puhuu nyt teille!
Antakaa ihanat huulenne ja sydämenne
uuden lumouksen vietäviksi.
Rakastan teitä, rakastan teitä!
Tehkää tästä hetkestä
ikuinen ja loputon!

MANON

Olen köyhä tyttö,
kauneus ei säteile kasvoiltani,
suru hallitsee kohtaloani...

88

DES GRIEUX

Rakkaus on voittava surun!
Kauneutemme suo teille
onnellisemman tulevaisuuden,
te ihana olento,
kaipaamani, iäti kaipaamani!
(Libretto, 14)

Tunteikkuutta ei tuo ilmi ainoastaan teksti, vaan myös musiikillinen vaihtelu dialogin osapuolten välillä on hyvin kuvaavaa. Kohtauksen emotionaalisuutta korostaa vielä sitä seuraava pakokohtaus, jossa musiikki on hyvin kiivasta. Kyseessä on Manonin ja des Grieux'n pako Assaista Pariisiin, sillä Geronte on aikeissa ryöstää Manonin. Geronten ryöstösuunnitelmat ja koko Geronten olemus kuvataan musiikillisesti aggressiivisina, häijyi-

nä. Hänen johtoaiheensa on aina hieman erilainen (kuten luvussa 2.2 mainitsin, johtoaiheet ovat luonteeltaan joustavia), mutta kuitenkin juuri hänelle ominainen. Johtoaiheista selvimmän erottuu Manonin kaunis teema.

5.2 Tuotantoryhmän yhteistyön moniäänisyys

Manon Lescaut'ta esitettiin huhti-toukokuun 1999 aikana seitsemän kertaa Tampere-talon isossa salissa. Produktioon liittyi mielenkiintoisia piirteitä, jotka epäilemättä ovat vaikuttaneet ryhmätyöskentelyyn ja lopputulokseen. *Manon Lescaut*'n ohjaaja Jukka Kajava teki ensimmäistä kertaa oopperaohjauksen ja koska hän on tehnyt päätyönsä teatterin puolella, hän halusi tuoda draaman voimakkaasti esille myös oopperaohjauksessaan: ”Olen [...] yrittänyt korostaa sitä, että tämä on myös draama ja tarina, jossa draaman pelisäännöt toimivat. Toivon, että esitys toimii näytelmänäkin” (Hautala 1999). Kajava myös mainitsi haluavansa tehdä teatteria, jota hän itse – kriitikkona – viitsisi katsoa (1999). Pyrkimystä dialogisuuteen tekstin kanssa kuvastavat hänen sanansa: ”Tärkeätä teatteria ja draamaa tehtäessä on se, ettei tulkinta sodi teoksen perusominaisuuksia ja karaktääriä vastaan” (Hautala 1999). Teoksen luonteen säilyttäminen on mielestäni osa moniäänisyyttä, mutta se ei toki tarkoita, että ohjaajan tulkinta tottelisi orjallisesti alkuperäisiä näyttämöllepano-ohjeita. Kajavan perinteiseksi kutsutussa *Manon*-ohjauksessa oli oivallettu, kuinka voi tehdä alkuperäistä kunnioittavaa mutta silti nykypäivässä kiinni olevaa draamaa. Kuten Kajava itsekin toteaa, hän ei ”runnellut” teosta, mutta halusi toki tuoda teoksen lähemmäs nykykatsojaa. Intertekstuaalisuus nykypäivän katsojan näkökulmasta eli yhteys meidän aikaamme luotiin muun muassa estetiikan nykykäsitusten kautta:

Minä en runnellut sitä mielestäni ollenkaan. Se oman näköisyys tarkoittaa mielestäni myös aina sitä että sinun täytyy tavallaan, en sanoisi kunnioittaa sitä lähtökohtaa, mutta sinun täytyy tavallaan –. Sehän sinun työsi on että sinä toteutat itsesi kautta sen, eli en omasta mielestäni runnonut sitä lainkaan, mutta pyrin tavallaan tuomaan sen lähemmäs nykykatsojaa ja nykykatsojan käsitystä hyvästä ja pahasta ja toisaalta nykykäsityksiä kauniista ja vastaavasti rumasta, mutta ennen kaikkea kauniista, ja niitten kautta ikään kun tuoda sen teoksen meille kaikille läheisemmäksi. (Kajavan haastattelu 1999)

Toinen kiinnostava piirre oli oopperan kovien ammattilaisten ja musiikkia harrastavien amatöörien yhteistyö. Pääroolin eli Manonin esittäjä on Suomen ehkä kansainvälisesti tunnetuin sopraano Karita Mattila¹², ja muihinkin tärkeimpiin rooleihin oli valittu tunnettuja oopperalaulajia. Heitä tukemassa oli Tampereen oopperan kuoro, joka pääosin koostuu laulun harrastajista, joten kuorossa laulaminen ei ole heille ammatti niin kuin esimerkiksi Kansallisoopperan kuorolaisille. Myös jotkin pienten solistiroolien esittäjät olivat paikallisia eli tamperelaisia laulajia tai laulunopiskelijoita. Kun on kyse ansioiltaan ja kokemuksiltaan hyvin heterogeenisestä tuotantoryhmästä, moniäänisyyden säilyttäminen on haasteellista, sillä ryhmän jäsenten olisi muistettava, että kaikkien mielipiteillä on merkitystä. Ohjaajan assistenttina toiminut Tuomas Parkkinen myöntää (1999), että välillä ammattilaisten ja amatöörien työskentelytavat olivat ristiriidassa. Tasoltaan kirjavassa työyhteisössä kaikki kuitenkin toivottavasti joustavat, ja monisatapäisen ryhmän yhteistyöhön liittyy aina yllätyksellisyttä, johon on osattava varautua. Ohjaa-

¹² Julkisuudessa *Manon Lescaut*sta puhuttiin lähes oikeutetusti ”yhdessä naisen uljaana showna” (Häyrynen 17.4.1999), ja prima donnan valovoimaisuus tuntui lehtien sivuilla jättävän varjoonsa kaikki muut laulajat. Julkisuus ei kuitenkaan anna todenmukaista kuvaa produktion sisäisistä suhteista.

ja toi haastattelussa esille asian, joka myötävaikutti voimakkaasti moniäänisyyden toteutumiseen:

*[K]aikki näyttämöllä olevat taiteilijat tekivät tätä nimenomais-
ta oopperaa ensimmäistä kertaa. Kaikki joutui opettelemaan sen
alusta alkaen. Kukaan ei voinut tulla sanomaan, että tämä tehtiin
Metropolitanissa näin, vaan kukaan ei tiennyt, miten se
ylipäättänsäkään tehdään. (Kajavan haastattelu 1999)*

Ydinryhmän eli ohjaajan ja hänen assistenttiansa, lavastajan, valosuunnittelijan ja koreografin yhteistyö alkoi alkusyksystä 1998. Sitä ennen he – ainakin haastatellut – olivat tutustuneet teokseen partituurin ja CD-levyn avulla. Sen lisäksi he olivat luke-
keneet teoksen syntyhistoriasta ja Puccinin elämästä. Ohjaaja
esittelee tutustumisprosessiaan seuraavasti:

*Ihan ensimmäinen asia mitä minä tein koska minä en tuntenut
tätä oopperaa entuudestaan lainkaan oli se, että menin Fazerille ja
ostin musiikin ja kuuntelin sen. Sitten sen jälkeen tilasin
pianopartituurin itselleni ja sitten menin sitä ja musiikkia rinnak-
kain läpi ja luin tietysti Puccinista kaiken mitä käsiini sain ja
Manon Lescaut'sta, että tällainen historiallinen taustoitus ja sit-
ten toisaalta tämän teoksen käsittely tavallaan kylläkin irti siitä,
mutta tässäkin tapauksessa kuitenkin täytyy tietää myös se, mistä
säveltäjä lähtee liikkeelle ja mihin traditioon hän liittyy tai mistä
traditiosta hän tällä oopperalla irtoaa. Tämän tyyppiset asiat mi-
nun tulee tietää, mutta ihan yhtä lailla minusta on kuitenkin tässä
minun työssä keskeistä se, että minä otan myöskin omaan haltuuni
sen teoksen, olipa sen sitten säveltänyt tai kirjoittanut kuka hyvänsä,
koska vain sillä tavalla minun mielestäni syntyy se käsitys.
(Kajavan haastattelu 1999)*

Moniäänisyyden kannalta ohjaajan sanoissa on merkittävää ennen kaikkea perusteellinen tutustuminen oopperan taustoihin, siihen ”mistä säveltäjä lähtee liikkeelle ja mihin traditioon hän liittyy”, ja toisaalta se että ohjaaja ottaa teoksen omaan haltuunsa. Mielestäni se on alku dialogille, jossa alkuperäinen tekijä ei ole auktoriteetti (”olipa sen sitten säveltänyt tai kirjoittanut kuka hyvänsä”), vaan ohjaaja keskustelelee hänen ja teoksen roolihenkilöiden kanssa, jolloin ohjaajan ääni liittyy teoksen ääniin pysyen kuitenkin itsenäisenä.

Ydinryhmä tapasi noin kahden viikon välein erilaisissa kokoonpanoissa. Tapaamisissa käytiin läpi ryhmän jäsenten ideoita, mutta työskentelyä johti selvästi ohjaaja. Näin kuuluu ohjaajan assistenttina toimineen Helena Kokon mielestä ollakin. Ennen harjoituksia luotiin yhteinen visio, joka perustui pääosin ohjaajan tulkintaan. Harjoitusvaiheessa monia asioita jouduttiin jättämään pois, mutta samaan aikaan tuli paljon hyviä uusia ajatuksia. Kokon mukaan harjoitusvaihe on oopperaproduktiossa lopputuloksen kannalta kaikkein hedelmällisin; silloin kaikki ryhmän jäsenet pääsevät vaikuttamaan tulkintaan. (Kokko 1999) Myös Kajava korosti harjoitusvaiheen merkitystä sille, että ohjaajan kuva roolihenkilöstä ja ihmisestä sen takana muuttuu. Samalla muuntuu myös ohjaajan tulkinta, jos hän sallii omassa ja toisten luomisprosessissa ”muuntumisen kaaren”:

Tietysti on myös näin, että harjoitusvaiheessa ihmiseen tutustuu syvemmin, ja ne antavat itsestään erilaisia puolia näkyviin niin kuin ohjaajakin antaa itsestään erilaisia puolia näkyviin, ei suinkaan kaikkia mutta joitakin, joita se työ vaatii. Ja kyllä minä olen sitä mieltä, että myös kaikessa esittävässä taiteessa on näin että semmoisen muuntumisen kaari täytyy sallia. (Kajavan haastattelu 1999)

Ohjaajan vastauksesta kysymykseeni oopperan moniäänisyydestä käy selvästi ilmi se, että hänen ajatuksensa omasta työstään perustuu dialogisuuteen ja polyfoniaan. Erityisesti haluan luki- ja kiinnittävän huomiota Kajavan periaatteeseen jättää kaikki portit auki ryhmän jäsenten impulsseille ja sille, että vaikka ohjaaja on koko ryhmän kapteeni, hän on toisaalta linkki tai solmukohta, jossa ryhmän jäsenten ajatukset ja käsitykset yhdistyvät ja josta ohjaaja lopulta valitsee käyttökelpoiset ideat.

Ooppera ei siinä mielessä eroa mistään muustakaan esittävästä taiteesta: se on teatteria. Se on [...] ohjaajan työssä siis sitä, että ohjaaja asettaa kehykset ja päämäärät, ja sitten alkaa tämä dialogi, jossa taiteilija tai muu taiteilijakunta ja ohjaaja vaihtaa mielipiteitään. Silloin pitää olla hirveän tarkkana ettei pane mitään portteja kiinni, vaan että kaikki impulssit saa kulkea molemmin puolin, mutta yhä edelleen ohjaaja on se, joka niistäkin valitsee sen mitä sitten loppujen lopuksi tuotetaan, koska varmaan on näin, että kaikessa esittävässä taiteessa mutta tietysti oopperassa, koska siellä on niin hirveästi porukkaa, niin ihmisillä saattaa olla hyvin erilaisia käsityksiä siitä, mikä se tavoite on tai puutteellisia tavoitekäsityksiä. Mutta sillä ohjaajalla toivottavasti on se mihin ollaan menossa, ja silloin se ohjaaja on se linkki jonka kautta asiat kulkee. (Kajavan haastattelu 1999)

Ohjaajan sanojen vastapainoksi on hyvä kuunnella myös muiden produktiossa mukana olleiden ääniä. Heidän mielipiteistään käy ilmi, että produktio oli muidenkin kuin ohjaajan mielestä moniääninen. Geronten roolin laulanut Juha Kotilainen kuvaa yhteistyötä onnistuneeksi. Ryhmällä oli aikaa paneutua tekemiseen, eikä mitään ratkaisuja tarvinnut kiireen takia jättää puolitiehen. Produktiossa eivät ketkään, eivät ohjaaja eivätkä solistit, prässänneet toinen toistaan, vaan kaikki eteni ikään kuin itsestään, ilman suuria vaikeuksia. Kotilaisen (1999)

mukaan ohjaaja kunnioitti laulajien mielipiteitä, antoi heidän ääntensä kuulua, kylläkin hieman valikoiden. Valintoja on pakko tehdä, ja kaikkea ei voi eikä pidä sisällyttää yhteen produktioon. Kääntäjä-tekstittäjä toi haastattelussa esille, että ohjaajalla oli selkeä oma näkemys oopperasta, mikä edistänee asianmukaista valikoivuutta. Seuraavassa kääntäjä-tekstittäjän kommentissa tulee myös ilmi, kuinka ohjaaja valikoivuudestaan huolimatta säilytti avoimuutensa muiden ideoille:

Kajava on kauhean kokenut ohjaaja. Kyllä se antaa ihmisten puhua, mutta se ei anna niiden puhua liikaa, ja sillä on aika selkeä oma näkemys. Hän kuitenkin sallii toisellakin olla näkemyksen. Hän antaa sen olla, mutta hänen tulkintansa on se, joka tässä toteutetaan. Siis tämä on minun tulkinta siitä tilanteesta [...] Jukka kyllä kuunteli näitä. Esimerkiksi se kohta, jossa Manon raahaa peilin Geronten eteen, niin sehän potkaisee sitä mattoa siinä. Se tapahtui yhdessä harjoituksessa aivan vahingossa ensin, ja sitten istuttiin juomassa olutta sen harjoituksen jälkeen, ja sitten puvustaja sanoi, että kun se on niin kauhean makean näköinen se kohta, että kun Karita potkaisi sitä mattoa sillai impulsiivisesti, niin hänestä se oli niin hirveän hyvä. Se jotenkin antoi semmoisen mausteen siihen makeuden keskelle. Jukka jätti sen, se on otettu siihen ohjaukseen lisäksi sellaiseksi erilaiseksi mausteeksi. Sitä ei todellakaan lue missään libretoissa eikä missään muuallakaan. Mutta yhtäkkiä sehän antaa Manonin luonteelle erilaisen leiman, ja minä näen siitä linjan sinne loppukohtaukseen, jossa Manon sanoo niin kuin jalkaa polkeva tyttö sille rakastajalleen että auta. Ensin se ruikuttaa auta ja sitten AUTA! Siihen tulee minun mielestä hirveän jännä kaari, joka syntyi siinä yhtäkkiä ihan ylimääräisenä. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

Kääntäjä-tekstittäjä mainitsi haastattelussa, että hän teki tekstityksen kannalta merkittävää yhteistyötä tuotantoryhmän jäsenistä vain ohjaajan kanssa. Yleensä kääntäjä-tekstittäjä keskustelee vähintään korrepetiittorin kanssa, mutta koska tuo ihminen oli *Manon Lescaut'ssa* italialainen eikä voinut vastata suomen kieltä koskeviin kysymyksiin, kääntäjä-tekstittäjä ei työskennellyt hänen kanssaan. Tekstittämisen kannalta merkittävät valaisuratkaisut, esimerkiksi kohdevalojen käyttö roolihenkilöiden korostajana, olivat myös ohjaajan näkemykselle alisteisia, joten niistäkin päätti lopulta ohjaaja. (Vallisaari 1999b)

Ohjaaja mainitsi haastattelussa, että tekstitys on oopperalle hyväksi ja että *Manon Lescaut'ssa* hänen ja kääntäjä-tekstittäjän välinen yhteistyö toimi erittäin hyvin. (Kajava 1999) Seuraavasta kääntäjä-tekstittäjän kommentista käy ilahduttavasti ilmi, että ohjaaja oli paneutunut tekstitykseen ja suhtautui siihen erittäin myönteisesti:

Kun minä vein hänelle ensimmäisen kerran printin [...] ja sainoin, että jos voisit lukea tämän läpi ja antaisit kommentin, ja kun minä todella haluaisin sinun mielipiteen, koska sinä olet tämän laivan kapteeni [...] Hänellä oli hirveän vähän sanottavaa minun tekstistä, mutta hän oli todella lukenut sen erittäin huolellisesti läpi, ja hän sanoi minulle [...], että kun sinä pyysit että minä lukisin tämän tarkkaan, niin minähän todella tein sen. Sitten kun minä sanoin että joo, hyvä ehdotus ja niin edelleen ja kirjoitin niitä sinne ylös itselleni, niin hän sanoi että ihanaa, että sinä suhtaudut tuolla tavalla, josta minä tietenkin päättelin, että muut ei olleet välttämättä suhtautuneet tällä tavalla – siis muut tämän tiimin jäsenet – ja minä sanoin että todella, minä olen ihan oikeasti ja vilpittömästi sitä mieltä, että tämä on sinun homma ja että me tehdään tätä yhdessä tätä sinun hommaa. Ei tämä olekaan vain minun [tekstitys] vaan minä olen yksi avustavista henkilöistä. Se on ehkä se minun käännostrategiani. Siis kaikista ensimmäinen juttu

*on se, että minä en johda sitä, että se on ilman muuta alisteinen.
(Vallisaaren haastattelu 1999b)*

Manon Lescaut'n tuotantoryhmän jäsenten mielipiteistä käy mielestäni ilmi se, että produktion yhteistyö perustui moniäänisyydelle. Kokemuksiltaan ja kenties näkemyksiltäänkin hyvin heterogeeninen ryhmä teki työtä dialogisesti, ja vaikka kaikki oli alisteista ohjaajan näkemykselle, kukaan ei tuntenut oloaan alistetuksi. Siihen lienevät vaikuttaneen eniten ohjaajan dialogisuutta kunnioittavat asenteet ja työskentelytavat. Seuraavaksi tarkastelen sitä, kuinka moniäänisyys toteutui kääntäjä-tekstittäjän työssä ja tekstitysreplikeissa.

5.3 Tekstien tarkastelua

Tässä luvussa tarkastelen oopperan tekstejä eli librettoa ja tekstilaitekäännöstä, musiikkia ja näyttämökuvaa. Otan esille kolme eri tapausta, jotka aina kuuluvat oopperan kääntäjä-tekstittäjän työn arkipäivään: eri tyyppiset repliikkien muutokset, kuvan ja tekstin suhteen sekä ensemble-kohtausten ongelmat. Aineistosta poimittujen esimerkkien kautta tarkastelen kääntäjä-tekstittäjän työn moniäänisyyttä eli esimerkiksi sitä, kenen äänet konkreettisesti tilanteessa vaikuttavat ja kenen äänien hän antaa vaikuttaa tekstitysratkaisuihinsa. Sen lisäksi tarkastelen lähemmin *Lescaut*'n roolihenkilön ja hänen tekstitysreplikkiensä yhteyttä saadakseni kuvan siitä, miten moniäänisyys toteutuu kääntäjä-tekstittäjän ja roolihenkilöiden välillä. Tarkasteluissa tulee esille yksilö- ja produktiotason moniäänisyys.

5.3.1 *Muutoksia libretossa ja tekstitysreplikeissä*

Ensimmäinen esimerkki on alkukieliseen librettoon tehty muutos, jolla ei ollut vaikututusta tekstitysreplikeihin mutta jonka kuitenkin haluan tuoda esille, koska kyseisen tyyppinen muutos voisi hyvinkin vaikuttaa myös tekstityksen muotoilemiseen. Kyseessä on roolihahmoa koskeva lähtötekstin muuttaminen. Harjoitusvaiheessa tuotantoryhmä päätti muuttaa kolmannessa näytöksessä esiintyvän lyhdynsytyttäjän rappiolle joutuneeksi tanssimestariksi (Kokko 1999). Samainen tanssimestari esiintyy toisessa näytöksessä, jossa hän antaa tanssiopetusta Manonille Geronten, Lescaut'n ja miesjoukon seuratussa sivusta. Kajavan ohjauksessa tanssimestari vaikuttaa kovin epätoivoiselta, koska Geronte häiritsee hänen opetustaan ja Manon tuntuu oppivan melko huonosti. Opetuksen loputtua tanssimestari tanssahtelee yksinään ja hermostuu lopulta niin, että katkaisee mukanaan kuljettamansa karttakeppiä muistuttavan kepin.

Lyhdynsytyttäjän rooli vaikuttaa oopperassa hyvin vaatimatomalta, mikä toisaalta herättää kysymyksen hahmon todellisesta merkityksestä. Partituurin alkuperäisten näyttämöohjeiden mukaan lyhdynsytyttäjä ilmestyy näyttämölle sammuttamaan katulyhtyjä samalla, kun Manon ja des Grieux tapaavat ja puhuvat toisilleen. Lyhdynsytyttäjä laulaa kahden rakastavaisen vuoropuhelun lomassa lähtökulttuurissa eli 1700-luvun lopun Ranskassa (Osborne 1981, 55) tunnettua laulua:

LYHDYNSYTYTTÄJÄ

... ja Kate vastasi kuninkaalle:

”Miksi koettelet neidon sydäntä?

Puolisoa varten Herra teki minusta kauniin!”

Kuningas nauroi, antoi hänelle jalokiviä,

kultaa ja puolison, ja sai neidon sydämen.

(...)

...Kate vastasi kuninkaalle.
Kuningas nauroi,
antoi hänelle jalokiviä ja kultaa.
(Libretto, 36-37)¹³

Kajavan ohjauksessa tanssimestari makaa kohtauksen alussa Le Havren satamassa olevan laivan laskusillan alla ja nousee sieltä huojuen laulamaan osuutensa. Olennaista toteutuksen ja ymmärtämisen kannalta hänen hahmossaan on yhteys toisen näytöksen tanssimestariin. Ryysyt päällä sekä muovipussi (yhteys nykypäivään: Puccinin aikana ei ollut muovipusseja) ja katkenut keppi kädessäänkin hän jaksaa vielä tanssahdella kepeästi laulua laulaessaan. Hänet tunnistaakin helposti toisen näytöksen tanssimestariksi. Muutos on sopiva siinä suhteessa, että toisessa näytöksessä tanssimestari näytti menettävän hermonsaa, minkä takia hän saattaisi alkoholisoitua ja ajautua asustelemaan siltojen alle. Näin mainiosti toteutettuna muutos lisää mielestäni teoksen koheesiota, sillä lyhdynsyyttäjän rooli olisi Kajavan ohjauksessa ollut hieman irrallinen – varsinkin, kun lavastukseen ei kuulunut lyhtyjä – ja sitä se luultavasti on muissakin tulkinnoissa, sillä lyhdynsyyttäjällä ei tunnu olevan funktiota tarinan etenemisen kannalta. Hänen laulunsa sanat liittyvät kuitenkin edellisiin tapahtumiin eli toiseen näytökseen, jossa Geronte oli lahjonut Manonin asumaan luonaan ja Manon kylpi kullassa. Vaikka lähtötekstin muuttamista olisi aina harkittava tarkoin, tässä kohtaa muutos oli mielestäni sovelias, sillä lyhdynsyyttäjän sijaan laulun Katesta ja kuninkaasta voisi esittää melkein kuka tahansa, ja tanssimestari, joka seurasi Manonin ja Geronten leikiskelyä toisessa näytöksessä, on sopiva tyyppi lau-

¹³ Tekstiesimerkkien alla on aina viittaus siihen, onko teksti libretosta vai tekstitysreplikeistä. Tekstitysreplikkiotteet ovat aina tekstityksen jälkimmäisestä versiosta, jos ei ole toisin mainittu.

lamaan laulua pimeillä Le Havren kujilla. Hän ei tee sitä kuitenkaan ivallisesti, sillä Kajavan ohjauksessa des Grieux ja Manon huomaavat tanssimestarin, mutta tanssimestari ei humalapäisään tai muusta syystä huomaa paria.

Kuten jo aiemmin mainitsin, muutoksella ei ollut vaikutusta tekstitysreplikkeihin, mutta tapaus on enemmänkin poikkeus kuin sääntö. Lyhdynsyyttäjän repliikki oli sen kaltainen, ettei se liittynyt hänen olemukseensa tai luonteeseensa, mutta jos sanat kuvaisivat roolihenkilöä, roolihenkilön muuttaminen vaikuttaisi varmasti myös häntä tekstittävien repliikkien tyyliin.

Toinen tarkasteltava tapaus on esimerkki tekstitysreplikkien muutoksesta, joka syntyi ohjaajan ja kääntäjä-tekstittäjän keskustelun seurauksena. *Manon Lescaut*'ta oli esitetty Tampereella jo joitakin kertoja, kun ohjaaja halusi lisätä yhden repliikin ensimmäisen näytöksen kohtaukseen, jossa Geronte poistuu paikalta kuultuaan Lescaut'ltä, että des Grieux on lähtenyt Manonin kanssa Pariisiin. Libretossa Lescaut ojentaa Gerontelle tämän maahan pudonneen hatun ja sanoo:

LESCAUT

Tässä kolmikolkkahattunne.

(Libretto, 17).

Lescaut'n tokaisua ei aluksi tekstitetty, koska Lescaut'n toiminta näyttämöllä tuo selvästi esille sanojen sisällön. Lisäksi kuoro rupeaa laulamaan pian Lescaut'n aloitettua fraasinsa, joten Lescaut'n sanat lähes hukkuvat kuoron laulantaan. Ohjaaja halusi kuitenkin lisätä tekstitysrepliikin:

Kun luimme sitä, meistä se ei tuntunut kovin merkittävältä, mutta sitten kun katsoimme sitä, niin se tuntui ihan höhlältä, kun

missään ei lukenut, mitä se laulaa, että haen teidän hattunne.
(Kajavan haastattelu 1999)

Kääntäjä-tekstittäjä teki muutoksen ohjaajan pyynnöstä, ja Lescaut sanookin

Älkää unohtako hattuanne!
(Tekstitys, 8)

Silloin kun näyttämökuva on jo tarpeeksi selkeä ja tapahtumilla toistetaan roolihenkilön sanat, edellisen kaltaiset lisäykset tekstitykseen eivät aina ole paikallaan. Syynä siihen on yleisimmän aikarajoitus: vaikka tekstitysreplikkien määrää ei tulekaan supistaa liian vähäiseksi, ei niitä myöskään saa olla liikaa. Katsojilla ei ole aikaa siirtää jatkuvasti katsettaan näyttämöltä teksti-
taululle ja taas takaisin. Jos näyttämön tapahtumat ovat niin yksiselitteisiä, että tekstitys olisi vain turhaa toistoa, repliikeistä voi luopua. Sen takia ohjaajan vaatima muutos tekstittää Lescaut'n sanat on mielestäni turha. Kääntäjä-tekstittäjän tehtävä on kuitenkin kuunnella ohjaajan ääntä, ja tämän muutoksen kohdalla se ei sotinut liikaa yleisön ääntä vastaan, sillä repliikki on lyhydessään nopealukuinen.

Kolmas esimerkki tuo esille muutoksen, johon vaikutti yleisö. Neljännessä näytöksessä Manon ja des Grieux ovat keskellä autiomaata, ja Manon on kuolemaisillaan. Hän laulaa yksikseen:

MANON
Nyt kauhea menneisyyteni
herää kuolleista
ja nousee elävänä silmieni eteen.
Voi, se on veren tahraama.
(Libretto, 45)

Tekstitysrepliikit olivat ensin seuraavassa muodossa:

MANON

Menneisyys nousee
silmieni eteen

Voi, se on veren tahraama!
(Tekstityksen raakaversio, 24)

Kääntäjä-tekstittäjän vieraana ollut kääntäjäryhmä huomasi repliikeissä seikan, joka ei pitänyt yhtä ohjauksen kanssa: missään vaiheessa oopperaa lavalla ei ollut verta eikä väkivaltaisia kohtauksia. Tekstin ja kuvan ristiriitaa ei ollut huomannut myöskään ohjaaja:

[M]inä sanoin siitä Jukalle, että te olitte huomanneet sen ja minä en ollut huomannut sitä. Hän valahti ihan valkoiseksi ja sanoi että totta, en minäkään ajatellut tätä. Se oli kerrassaan loistava juttu, ja se muuttui heti. (Vallisaaren haastattelu 1999b)

101

Ja niin repliikkiä muutettiin:

MANON

Menneisyys nousee
silmieni eteen

Voi, se on häpeän tahraama!
(Tekstitys, 24)

Edellisen kaltaiset repliikkien ja näyttämökuvan väliset ristiriidat voidaan välttää, kun kääntäjä-tekstittäjä seuraa ohjausta riittävän tarkkaavaisesti tekstityksen rinnalla ja irtaantuu tar-

peeksi librettotekstistä. Toisaalta on myös ohjaajan tehtävä hyvässä ajoin informoida kääntäjä-tekstittäjää vastaavanlaisista muutoksista ennen esitysten alkamista. Ohjaaja ja kääntäjä-tekstittäjä voisivat käydä ohjaajan ideoita läpi libreton kanssa, jolloin tekstin ja näyttämöllepanon väliset eroavaisuudet saatettaisiin huomata paremmin. *Manon Lescaut*'ssa vastaavanlaiset ristiriidat libreton ja näyttämöllepanon välillä ovat ymmärrettäviä, sillä libreton rikkonaisuus alkuperäiseen tarinaan verrattuna on huomattava, ja Prévost'n romaanin luettuaan jokainen tietää, miksi Manonin menneisyys on veren tahraama.¹⁴

5.3.2 *Kuin* kuva hallitsee?

Tässä luvussa tarkastelen vielä lähemmin kuvan ja tekstitysreplikien yhteyttä. Ensimmäinen esimerkki on ensimmäisestä näytöksestä, jonka alkua hallitsevat Edmondo, des Grieux ja kyllän väki eli kuoro, joka laulaa:

EDMONDO, KUORO
Juhlikaamme tänä iltana!
Tavan mukaan
soikoon miellyttävä musiikki
kohoteltakoon maljoja,
ja nautinnot lumotkoot meidät!
Niin, juhlikaamme!
Tanssit, maljat, hupsuttelu,
hurjien nautintojen kulkue
kulkee pitkin katuja

¹⁴ Des Grieux esimerkiksi haavoittaa vakavasti Louisianan kuvernöörin veljenpoikaa heidän käymässään kaksintaistelussa (Osborne 1981, 64).

ja hallitsee yötä;
se on loistava ja hillitön
se on säkenöivä runo:
sen valo ja sen hurjuus
voittaa kaikki – valtaa kaikki!
(Libretto, 6)

Alkuperäisten näyttämöohjeiden mukaan kylän väki – joka koostuu opiskelijoista, neitosista ja porvareista – kuljeskelee aukiolla ja juttelee keskenään. Osa taas istuu pöytien ääressä auki-on reunalla pelaamassa korttia. Ohjeiden ja tekstin perusteella voisi olettaa, että kuoro liikkuisi näyttämöllä ja pitäisi hauskaa. Ohjaajan ratkaisu oli kuitenkin tehdä kuorosta staattinen tausta ja keskittää liikehtiminen Edmondoon ja des Grieux'hön. Tarkasteltaessa tekstitysreplikkejä voidaan huomata, että ne ovat selvässä ristiriidassa näyttämökuvan kanssa, varsinkin, kun mis-sään vaiheessa ensimmäistä näytöstä ei päästä juhlimaan. Aino-astaan Lescaut humaltuu viinistä korttia pelatessaan.

EDMONDO, KUORO
Tänä iltana juhlitaan,
soitto soi ja viini virtaa

Tänä iltana tanssitaan,
juodaan ja huvitellaan

Tätä yötä hallitsevat
hillittömät nautinnot

Tänä iltana juhlitaan,
soitto soi ja viini virtaa
(Tekstitys, 2)

Tekstititys noudattaa lähtötekstiä, eli kääntäjä-tekstittäjä kuuntelee libretistin ääntä. Kääntäjä-tekstittäjä kuitenkin huomautti haastattelussa seuraavasti:

”Olin aika yllättyynyt siitä, että siihen alkukohtaukseen jätettiin nämä kaikki heikumalliset yöt ja hurjat juhlat ja muut, joissa siis kukaan ei todellakaan tee mitään sen repäisevämpää kuin käy istumaan tuolille” (Vallisaaren haastattelu 1999b).

Vaikka tekstityksen ei tarvitse orjallisesti seurata laulutekstiä vaan myötäillä ennen kaikkea näyttämöllepanoa, tekstitys ei saa liikaa etäännyä libreton lähtötekstistä. Tarkasteltavassa tapauksessa kääntäjä-tekstittäjällä ei mielestäni ole ollut mahdollisuutta tekstittää kuuliaisesti näyttämökuvaa, sillä siinä tapauksessa hän olisi joutunut muuttamaan lähtötekstin sisältöä liikaa, eikä ohjaaja joka tapauksessa reagoi repliikkien sisältöön. Syntynyt ristiriita voi haitata katsojan keskittymistä esitykseen, sillä tekstit kertovat eri tarinaa kuin näyttämökuvaa, mutta koska on kyseessä kuoro-osuus ja sisältö ei ole tarinan etenemisen kannalta tärkeää, ristiriita ei suuresti haittaa. Lopputulos on lähinnä huvittava: katsojalle syntyy vaikutelma paikallaan seisovasta ihmisjoukosta, joka haluaisi juhlia, mutta on liian laiska ottamaan askeltakaan. Kun pohditaan ohjaajan ratkaisua, sitä ei voi täysin moittia: kirjavapukuinen kuoro on kaunis tausta kohtauksen päähenkilöille, ja jos Edmondon ja des Grieux’n taustalla kävisi värikäs ihmisvilinä, näyttämökuvasta voisi tulla levoton.

Toisena tarkastelen neljännen näytöksen näyttämökuvan yhteyttä tekstiin. Näytöksessä des Grieux ja Manon vaeltavat kuumassa autiomaassa. Partituurin mukaan he kulkevat New Orleansin laitamilla (partituuri, 274), mutta ohjaaja sijoittaa heidät Las Vegasin ulkopuolelle, mikä käy ilmi näyttämökuvan taustasta. Näyttämön takaosaan synnytetään värivalojen avulla kuva Las Vegasista neonvalo-mainostauluineen. Ratkaisun taust-

talla lienee halu siirtää tarina lähemmäs nykypäivän ilmiöitä, ja siinä ohjaaja onnistuu hyvin, sillä meistä jokainen tietänee Las Vegasin villityksistä ja siitä, miten voi käydä kaikkensa menettäneelle ihmiselle. Des Grieux'n ja etenkin Manonin kohtalolle se on hyvä tausta. Ohjaaja perustelee tapahtumien sijoittamista seuraavasti:

Jos ajatellaan sitä viimeistä näytöstä, niin sehän on ihan päätön tavallaan jos sitä rupeaa loogisesti ajattelemaan, mutta jos sitä rupeaa ajattelemaan ihmisen ja naisen yleisenä tarinana, niin mitä se haittaa vaikka se olisi Las Vegasissa. Se on ihan sama vaikka se olisi kuussa siinä vaiheessa. (Kajavan haastattelu 1999)

Tekstittämiseen liittyvä ristiriita syntyy autiomaan (lattia on okran värinen ja sivuseiniin heijastetaan puolipilvinen sinitaivas) ja valoja välkkyvän kaupungin läheisyydestä. Jos Manon on kuolemassa janoon, miksei hän kävele kaupunkiin, jossa vettä on riittämiin? Kaupungin valot loistavat selkeinä aivan heidän selkänsä takana. Manon ja des Grieux laulavat:

1. MANON

Kuolen janoon...
Auta, rakas!

2. DES GRIEUX

Vuodattaisin vereni, jos se pelastaisi sinut!
Ei mitään, ei mitään!
Kuiva tasanko... ei jälkeäkään vedestä!
Oi järkkymätön taivas!
(...)

3. MANON

(...)

Kuule, minä odotan tässä!
 Tutki sinä taivaanrannan salat
 ja etsi, etsi kukkulaa tai mökkiä;
 vaella kauas ja tule sitten
 tuomaan ilosanomaa, ilouutista!
 (Des Grieux lähtee hitaasti liikkeelle)
 Yksin, hukassa, hylättynä
 karulla aavikolla!
 Kauhu! Taivas ylläni pimenee.
 Voi, olen yksin!
 Kuolen täällä keskellä erämaata.
 (...)

4. DES GRIEUX

En löytänyt mitään,
 taivaanranta ei paljastanut mitään...
 Turhaan suuntasin katseeni kauas!
 (Libretto, 44–45)

Koska näyttämökuvaa ei vastaa laulettua tekstiä, kääntäjä-
 tekstittäjä on lieventänyt Manonin ja des Grieux'n ilmaisuja.

1. MANON

Kuolen janoon.
 Auta minua

2. DES GRIEUX

Ei mitään!
 Maa on tyly ja karu,
 taivas on julma
 (...)

3. MANON

Minä odotan tässä
kun sinä tutkit seudun

Etsi rauhallista majaa –

ja palaa sitten
tuomaan ilosanomaa
Yksin ja hylättyinä
keskellä erämaata
Taivas ylläni pimenee,
minä olen yksin

Kuinka julmaa onkaan kuolla
yksin erämaassa

4. DES GRIEUX

En löytänyt mitään,
turhaan tutkin taivaanranta
(Tekstitys, 23–24)

Toisessa repliikissä des Grioux'n *maa on tyly ja karu* voi viitata muuhunkin kuin erämaahan ja erityisen hyvä ratkaisu on ollut jättää pois eksplisiittinen viittaus veden puutteeseen. Näyttämökuvan takia myös kolmannen repliikin *kukkula* on jätetty pois (näyttämöllä ei ole merkkiäkään kukkuloista) ja *mökki* on korvattu *rauhallisella majalla*, joka ei näyttämöllepanon yhteydessä viittaa läheskään niin voimakkaasti jonkinlaiseen huonokuntoiseen tönöön keskellä autiomaata kuin *mökki*. Kolmannesta repliikistä kääntäjä-tekstittäjä on myös jättänyt pois pyynnön *vaella kauas*. Syynä siihen lienee se, että des Grioux ei missään vaiheessa poistu näyttämöltä, vaan yleisö voi koko ajan nähdä, kuinka hän katselee epätoivoisena ympärilleen näyttä-

mön takaosassa samalla kun Manon näyttämön etuosassa valittaa kurjaa kohtalooaan. Sen takia myös neljännen repliikin *turhaan tutkin taivaanranta* on parempi kuin libreton *taivaanranta ei paljastanut mitään*, sillä taivaanrannassahan siintää selvästi Las Vegas. Samaan asiaan liittyen kääntäjä-tekstittäjä on ratkaisut onnistuneesti Manonin repliikit. Libreton *tutki sinä taivaanrannan salat* on muutettu muotoon *kun sinä tutkit seudun*, joka on näyttämökuvan välittämän viestin kannalta paljon selkeämpi ilmaus.

Luultavasti katsoja lopulta ymmärtää kaupungin valoihin liittyvän symboliikan ja sen, ettei kaupunki todellisuudessa ole lähellä Manonia ja des Grieux'tä, mutta tuo oivallus ei varmaankaan synny heti. Autiomaan karuutta ei ollenkaan korosta se, että Manonilla on yllään kiiltelevän punainen iltapuku. Alun perin Manon ja des Grieux kuvataan partituurissa kulkemaan kuivuudessa huonoissa tahi vähissä vaatteissa (partituuri, 274). Tekstitysratkaisut ovatkin onnistuneita, koska ne lieventävät huomattavasti laulettua tekstiä ja näyttämökuvan välistä ristiriitaa.

5.3.3 *Ensemblen ristitulessa*

Olen jo edellä (ks. luvut 2.1 ja 2.3) tarkastellut ensemble-kohtauksiin liittyviä ongelmia tekstittämisen näkökulmasta. *Manon Lescaut'ssa* on useita kohtauksia, joissa kaksi roolihenkilöä tai roolihenkilö ja kuoro laulavat yhtä aikaa. Tarkastelen seuraavaksi noista kohtauksista kolmea.

Ensimmäinen esimerkki on ensimmäisen näytöksen lopusta, jossa Lescaut tyynnyttelee vihaista Gerontea. Manon on paennut des Grieux'n kanssa Pariisiin, ja Manonin ryöstöä suunnitellut Geronte on jäänyt nuolemaan näppejään. Kohtauksessa lau-

lavat yhtä aikaa Lescaut ja Edmondon siivittäjä opiskelijajoukko eli kuoro.

Kuoro on kirjoitettu laulamaan pianissimossa ja yhteisissä osioissa ilman aksentteja. Librettoteksti osoittaa, että kuoron kahdessa lauluosuudessa sanat ovat melkein samat ja tarinan etenemisen kannalta merkityksettömät, kun taas Lescaut'n Gerontelle suuntaamat sanat ovat informatiivisia ja tarinan jatkon kannalta erittäin merkityksellisiä. Hän myös paljastaa, minne Manon on karannut.

LESCAUT

Kenelle sen sanotte...

Annan teille kunnioittavan pojan oivallisen neuvon.

Pariisi! Siellä Manon on.

Ei Manon joudu hukkaan.

Opiskelijan kukkaro tyhjenee pian.

Manon ei viihdy kurjuudessa,

Manon hyväksyy kiittolisena

palatsin maksuksi opiskelijan

hylkäämisestä. Teistä tulee oivan

tyttären isä, ja minä, hyvä herra,

täydennän perheen.

Onpa perhanaa!

Nyt kysytään tyyneyttä, filosofiaa...

LESCAUT (*nostaa Geronten hatun*)

Tässä kolmikolkkahattunne.

Aamulla lähemme matkaan!

Ja kuten sanottu: Nyt syömään!

Sallikaa minun tukea teitä.

On oltava tilanteen tasalla...

Siksi että...

(He menevät)

EDMONDO, OPISKELIJAT

Leikkisät tuulokset, jotka hengitte

punaisten kukkien ja liljojen

keskellä, kertokaa ihmeessä

merkillinen ja kirpaiseva tarina!

Janoisilla huulilla on täysi pikari,

ne halusivat juoda ja

hamusivat himokkaasti...

Ha, ha!

EDMONDO, OPISKELIJAT

Leikkisät tuulokset, jotka hengitte

punaisten kukkien ja liljojen

keskellä, kertokaa ihmeessä

merkillisen kirpaiseva tarina!

Ha, ha!

Vanhalle ketulle

raikkaat, samettiset rypäleet

jäävät aina happamiksi.

Ha, ha!

(Libretto, 17–18)

Tuntuisi luonnolliselta, että kääntäjä-tekstittäjä keskittyisi Lescaut'n repliikkeihin, vaikka kuoron osuudet ovatkin hauskoja ja piikittelevät Gerontea. Kohtauksessa Lescaut'n rooli vielä korostuu ohjauksen takia, sillä hän ja Geronte seisovat keskellä näyttämöä eli Amiensin aukiota, ja kuoro on siirtynyt aukion laiduille. Kääntäjä-tekstittäjän ratkaisu ottaa silti huomioon sekä Lescaut'n että kuoron:

Annan teille
kunnioittavan pojan neuvon

LESCAUT

Manon on Pariisissa.
Ei hän mihinkään katoa

Opiskelija on tyhjätasku
eikä Manon viihdy kurjuudessa

110

Jos hänelle tarjotaan palatsia
hän hylkää opiskelijan
Saatte tyttären lisäksi
minusta oivan pojan

Nyt kysytään tyyneyttä

Älkää unohtako hattuanne!

Aamulla lähemme matkaan
mutta nyt syödään

Vanha kettu ei pääse käsiksi
samettisiin rypäleisiin
(Tekstitys, 8)

KUORO

Viimeisessä kuoroa tekstittävässä repliikissä tiivistyy koko kuoro-osuuden sanoma: Geronte-rukka jäi ilman kaunokaista! Kääntäjä-tekstittäjä on ratkaissut ensembleen liittyvän ongelman onnistuneesti, sillä vaikka kuoroa ei tekstitetä kuin kerran, katsojalle periaatteessa selviää, mitä kuoro laulaa, koska kuoron ivallisessa tekstitysrepliikissä – joka päättää näytöksen ja kertoo siten koko ensimmäisen näytöksen tapahtumien lopputuloksen – tulee ilmi ihmisjoukon asenne Geronten aikeita kohtaan. Kun heidän osuutensa vielä päättyy nauruun, katsojakin tajuaa, että Gerontelle on itse asiassa naureskeltu koko ajan. Kääntäjä-tekstittäjän ratkaisu palvelee kaikkia osapuolia: Lescaut'n repliikeissä kuunnellaan niin ohjaajan kuin libretistin ääntä, koska repliikit ovat informatiivisia ja samalla Lescaut'n luonnetta kuvaavia (Lescaut'sta enemmän luvussa 5.3.4), sekä yleisön ääntä, koska se saa roolihenkilöiden mukana nauraa Gerontelle ja samalla tietää, mitä tärkeää Lescaut on sanonut Gerontelle. Kaiken lisäksi repliikeissä säilyy libreton ja musiikin hilpeä sävy.

Toinen esimerkki on toisesta näytöksestä, jossa Lescaut ja Manon keskustelevat des Grieux'n kohtalosta. Manon haluaa kuulla uutisia rakastetustaan, ja Lescaut myöntyy huomattessaan kuinka surullinen hänen sisarensa on. Lescaut kertoo, kuinka hän on opettanut des Grieux'n pelaamaan, jotta nuori mies voisi voittorahoillaan saada Manonin takaisin. Kuultuaan sen Manon alkaa laulaa Lescaut'n rinnalla, ikään kuin ajatuksissaan. Librettossa hänen osuutensa onkin merkitty sulkuihin.

LESCAUT

Ei, ei!

Uskomaan, että jos hän voittaa,
hän kullann avulla ehkä löytää tien,
joka vie sinun luoksesi!

Nyt... hänen onnensa kääntyy!

Olen opettanut hänet pelaamaan!

Hän voittaa!

MANON

(Minun vuokseni ponnistelet,
arvottoman joka jätti sinut,
joka aiheutti sinulle paljon tuskaa!
Ah, tule! Tahdon takaisin
menneen ajan,
kiitävät hetket, kiihkeät hyväilysi!
Annan takaisin suudelmat,
kuumat suudelmasi,
hurmio joka soi minulle autuuden!
Ah, tule! Olenko kaunis?
Tule, en enää jaksa vastustaa!)
(Libretto, 21–22)

LESCAUT

Vanha pelipöytä on (meillä siis)
kassa, josta löytyy raha kaikkeen!
Esittelen hänet, ja opetukseni
avullahän kynii jokikisen
vastustajan! Mutta pitkän
kamppailun piinassa päivällä ja
yöllä hän elää hulluudestaan
tietämättömänä ja kysyy
palatessaan, missä sinä olet!
Hän voittaa!

Kuten librettotekstistä käy ilmi, Lescaut'n kaksi osuutta toistaa paljolti samaa asiaa: hän on opettanut des Grioux'n pelaamaan, ja onneton ja epätoivoinen des Grioux kysyelee jatkuvasti Manonin perään. Sen takia kääntäjä-tekstittäjä voisi keskittyä ensemble-osuudessa pelkästään Manonin repliikkeihin. Musiikki asettaa kuitenkin nämä kaksi melko samanarvoisiksi esimerkiksi sävelten painottamisen suhteen, mutta tietenkin sopraano joissakin kohdin tulee baritonia voimakkaammin esiin korkeine ja pitkine sävelineen. Kuitenkin yleisö kuulee heidän laulavan lähes yhtä voimakkaasti, mikä hankaloittaa tekstitystä. Pienen helpotuksen tarjoaa ohjaus, jossa Lescaut ja Manon seisovat ensin vierekkäin, mutta kun Manon rupeaa laulamaan, Lescaut siirtyy hieman taaksepäin.

Edellä mainitsemieni tekijöiden ohella laulajien asemointi on varmasti vaikuttanut siihen, että kääntäjä-tekstittäjä on keskittynyt tekstittämään Manonia:

Opetin hänet pelaamaan.
Nyt hänen onnensa kääntyy

LESCAUT

Kaipaat minun luokseni
vaikka tuotin sinulle tuskaa

MANON

Tahdon takaisin menneen onnen
ja kiihkeät hyväilyt

Tahdon takaisin kuumat suudelmat,
hurmion jonka yhdessä koimme

Tule luokseni!
En jaksa enää odottaa
(Tekstitys, 12)

Pelkästään Manonin tekstittäminen ensemblessa (Lescaut'n repliikki on hänen yksin laulamastaan osiosta) on mielestäni hyvä ratkaisu, sillä jos Manonia ja Lescaut'ta olisi tekstitetty vuoronperään, yleisö ei taatusti olisi tiennyt, kummalle repliikit milloinkin kuuluvat. Näin kääntäjä-tekstittäjä on kunnioittanut etenkin yleisön ääntä, koska pääasiahän on, että yleisö ymmärtää, ketä tekstitetään. Samalla ohjaajan ajatukset ovat päässeet esille, sillä koko ohjauksen keskittyminen Manoniin – ei vähiten pääosan esittäjän takia – ja Manonin kaipauksen esille tuominen on sopivaa, varsinkin, kun Lescaut toistelee lähes samoja fraaseja.

Kolmas esimerkki antaa kuvan kenties pahimmasta mahdollisesta tekstittämistilanteesta. Kolmannen näytöksen ”lastauskohtauksessa” kääntäjä-tekstittäjällä on lukuisia vaihtoehtoja, joita hän voisi tekstittää. Kohtauksen moniäänisyys, sanan kaikissa esittelemissäni merkityksissä, on äärimmäisen korostunutta. Kaikki näyttämöllä olevat laulavat samasta teemasta, mutta eri tasoilla ja eri näkökulmasta. Yhtä aikaa ovat äänessä kaksi eri

kuoron ryhmää, kersantti, Lescaut, Manon ja des Grieux. Koh-
tauksessa on käynnissä laivalla Amerikkaan lähetettävien siirto-
laisnaisten nimenhuuto. Ihmisjoukko saapuu paikalle tarkkaile-
maan ja arvostelemaan naisia. Kun Manon huudetaan ulos van-
kilan ovesta, Lescaut alkaa kertoa hänen tarinaansa ihmisjoukol-
le. Paikalla on myös des Grieux, joka haluaa pelastaa Manonin
karkotukselta Amerikkaan. Hän valpastuu nähdessään Manonin
ja alkaa epätoivoisena puhua hänen kanssaan. Tekstitettäviä
dialogeja on siten kolme: naisten nimiä huutavan kersantin ja
naisia arvostelemaan ihmisjoukon ”vuoropuhelu” (ihmisjoukko ei
keskustele kersantin kanssa vaan kommentoi jokaista naista sen
jälkeen, kun kersantti on huutanut tämän nimen), Lescaut’n ja
hänen lausahduksiaan kommentoivan ihmisjoukon osan vuoro-
puhelu sekä des Grieux’n ja Manonin dialogi. Koska des Grieux
ja Manon laulavat osan vuoropuhelustaan ensemblena, kääntä-
jä-tekstittäjän on välillä valittava myös heidän välillään.

Kun kohtaaminen on näinkin monitasoinen ja ennen kaikkea mo-
niääninen – ja sitäkin monella eri tasolla – kääntäjä-tekstittäjä
turvautunee ratkaisuisaan näyttämön ja musiikillisiin merkkei-
hin. Kun tarkastelemme näyttämökuvaa, huomaamme että des
Grieux ja Manon ovat näyttämöllä lähinnä yleisöä. Porvareiden
ja rahvaiden joukko¹⁵ on vallannut näyttämön vasemman reu-
nan, eikä Lescaut kunnolla erotu heidän joukostaan. Kersantti,
joka sinänsä seisoo keskeisellä paikalla, laulaa vain naisten ni-
miä, minkä vuoksi niitä ei tarvitse tekstittää kuin alussa niin,
että katsojat ymmärtävät, mikä kersantin tehtävä on. Ihmisjou-
kon kommentteja tekstitetään aluksi, mutta jatkossa niiden

¹⁵ Ihmisjoukkoon liittyy mielenkiintoinen intertekstuaalinen seikka: Heidät on puettu tummiin, lähinnä sadetakkeja muistuttaviin takkeihin, jotka olivat hyvin nykyajan asusteiden näköisiä. Yleisnäkyä kuorosta oli kurja, ja siihen on voinut vaikuttaa esitysten aikana vallinnut Kosovon kriisi. Kun myös Amerikkaan lähetettävät ilotytöt oli muutettu siirtolaisiksi, kohtaaminen viittasi voimakkaasti meidän aikamme siirtolaisiin ja pakolaisiin. Ahdistunutta tunnelmaa lisäsivät vielä kuoron taustalla olevaan lavasteseinään heijastetut valot, jotka muistuttivat kaukaa näkyvien pommitusten ja tulipalojen valoja.

yleissisältö selviää katsojalle ilman tekstitystäkin. Perustelun tälle haen musiikista, jossa lukuisat halveksivat naurahdukset tuovat selkeästi esille sen, että ihmisjoukko on paikalla ainoastaan pilkkaamassa Amerikkaan vietäviä naisia.

Lescaut'n ja pienen ihmisjoukon vuoropuhelua tekstitetään melko paljon, ja se on välttämätöntä, jotta Lescaut'n läsnäolo saisi merkityksensä. Lescaut'lle vastaavien kommentit tuovat myös kohtaukseen myötätuntoisen sävyn, mikä lieventää suuren ihmisjoukon halveksuvaa asennetta. Kyse on rakastavaisten mahdollisesta eronhetkestä, ja Lescaut selittää taustoja ja paljastaa Manonin salaisuuden saadakseen ihmisiltä ymmärrystä sisäkohtaan. Jos kohtaukseen haluttaisiin tekstitysrepliikkien avulla koomisuutta, kyseinen vuoropuhelu tarjoaisi siihen mainioita sutkauksia ja toteamuksia, muun muassa ihmisjoukon *Niinhän se aina on!* ja Lescaut'n *Vanhalle herralle yhden päivän iloksi, ja kun ukko saa kyllänsä, pois vain!* jota kylläkin pitäisi lyhentää. Pääosassa ovat kuitenkin Manon ja des Grieux, mikä käy pelkästään esille heidän asemoinnistaan näyttämölle ja siitä, että valaisu keskittyy heihin. Myös heidän äänialansa, sopraano ja tenori, erottuvat selvimmän yhteislaulannasta.

Edellä esitetyn perusteella on luonnollista, että kääntäjä-tekstittäjä keskittyy Manonin ja des Grieux'n vuoropuheluun. Silloin kun des Grieux ei vielä laula, Manonin ja Lescaut'n fraasit vuorottelevat, mikä on perusteena sille, että myös Lescaut'ta tekstitetään yhden repliikin verran. Muuten kohtauksen keskivaiheen jälkeen tekstitetään vain Manonia ja des Grieux'tä. Ratkaisullaan kääntäjä-tekstittäjä kuuntelee etenkin ohjaajan ääntä, joka on asemoineillaan halunnut nostaa rakastavaisten dialogin pääosaan. Uskon, että myös yleisö haluaa kuulla, mitä des Grieux ja Manon sanovat toisilleen tuona kohtalokkaana hetkenä. Jos kääntäjä-tekstittäjä haluaisi ensembleissa saada kaikkien äänet kuuluviin, tarvittaisiin useampi tekstitaulu tai katsojille pienet kuvaruudut, joista voisi valita, ketä haluaa seu-

rata. Näinkin massiiviset ensemblat ovat luultavasti aina hankalia, ja niissä on tehtävä valintoja, jotka hyödyttävät toisia ja jättävät toiset hieman varjoon.

Tässä luvussa tarkastelemani esimerkit tuovat selvästi esille ensemblejen kääntäjä-tekstittäjälle aiheuttamat ongelmat. Hän joutuu valinnan eteen koska ei voi tekstittää kaikkia roolihenkilöitä. Ensimmäisessä esimerkissä valinta perustui tarinan etenemiselle, mutta silti kääntäjä-tekstittäjä sai ilmaistuksi – yhdessä ainoassa tekstitysrepliikissä – myös kuoron lauluosuuden sisällön. Toisen esimerkin valintaan vaikutti toisaalta Lescaut'n laulutekstin toistuva sisältö ja toisaalta ohjaus. Kolmannessa tapauksessa kääntäjä-tekstittäjä joutui hankalimpaan valintatilanteeseen, ja hän otti ratkaisuihinsa huomioon etenkin ohjaajan tulokinnan ja kohtauksen vaikutuksen yleisön kokonaiselämykseen.

5.3.4 *Lescaut, iloinen velikulta*

Lopuksi tarkastelen tekstitysrepliikkien suhdetta roolihenkilöön. Pohdin sitä, kuinka roolihenkilö on puhutellut kääntäjä-tekstittäjää eli miten roolihenkilön ääni kuuluu tekstitysrepliikkeissä. Valitsin tarkastelun kohteeksi Lescaut'n, koska kääntäjä-tekstittäjä haastattelussa mainitsi, että hän yritti tekstityksissään korostaa Lescaut'n luonnetta.

Manonin veli Lescaut on Prévost'n romaanin ja libreton suhteen kannalta mielenkiintoinen hahmo. Romaanissa hänet nimittäin esitellään vasta kun Manon ja des Grieux asuvat Pariisissa (oopperassa he pakenivat sinne Gerontea ja luostaria, mutta romaanissa he muuttivat sinne ilman erityistä syytä). Puccinin oopperassa Lescaut on kuitenkin mukana jo ensimmäisessä näytöksessä, jolloin hän on saattamassa sisartaan luostariin. Sen ta-

kia Lescaut'n repliikki ensimmäisen näytöksen puolessavälissä tuntuu hyvin irralliselta ja kuvastaa libreton rikkonaisuutta:

LESCAUT

Päässäni on enemmän järkeä
kuin saattaa näyttää,
vaikka tekojani seuraakin huono maine.

Elämän minä tunnen –
ehkä liiankin hyvin.

Pariisi on perin hyvä koulu.

(...)

(Libretto, 9)

Lescaut määritellään kuninkaan henkivartioston kersantiksi, mutta oopperan edetessä alkaa vaikuttaa siltä, että hänestä on jossakin vaiheessa karissut kaikenlainen sotilaallinen arvokkuus. Hän on ahne, viiniä kernaasti juova ammattipeluri – vaikka väittää olevansa pelkkä harrastelija (libretto, 11) – joka kuvaannollisesti myy sisarensa Gerontelle päästäkseen itse kiinni Geronten omaisuuksiin. Samalla hän kuitenkin ymmärtää des Grieux'hön rakastuneen siskonsa tuskan, ja hän auttaa des Grieux'tä joka käänteessä, muun muassa omaisuuden kartuttamisessa korttipelin avulla sekä Manonin pelastamisessa vankilasta.

Hannu Niemelä, joka teki Tampereen oopperassa Lescaut'n roolin, loi kuvan korttipeliä ja kauniita naisia rakastavasta miehestä, joka tarpeeksi viiniä saatuaan näyttää todellisen luonteensa. Niemelän roolisuoritusta oli ilo seurata etenkin ensimmäisessä näytöksessä, kun Lescaut horjahteli ja soperteli sanojaan Gerontelle, sekä toisessa näytöksessä, jossa Lescaut nautti olostaan Geronten rikkauksien keskellä. Seuraamalla Lescaut'n repliikkejä ensimmäisen näytöksen loppupuolelta toisen näytöksen loppuun saamme ehkä kuvan siitä, millaisen Lescaut'n Niemelä herätti eloon ja kuinka se mahdollisesti erosi libreton ja partituurin Lescaut'sta. Kuljetan vierekkäin librettotekstiä ja teksti-

tysreplikkejä, sillä libretto käännettiin ennen näyttämöharjoituksia, jolloin kääntäjä-tekstittäjällä ei ollut aavistustakaan näyttämöllepanosta. Librettovaiheessa hän kuuli luultavasti enemmän lähtötekstien näköisen Lescaut'n äänen, ja itse esityksissä hänelle puhui Niemelän ja tuotantoryhmän tekemä Lescaut.

Ensimmäinen esimerkki on kohdasta, jossa Lescaut on pelannut korttia ja juonut viiniä, osittain Edmondon ansiosta.¹⁶

LESCAUT

Onko viini lopussa?

Hä? Onko tynnyri tyhjä?

(Libretto, 14)

Lisää viiniä

ja vähän äkkiä!

(Tekstitys, 7)

Jo libreton *Hä?* osoittaa, että kääntäjä-tekstittäjä on irrottanut alkukielisestä libretosta, jossa ilmaus on muodossa *E che?* Tekstitysreplikeissä Lescaut ilmaisee kuitenkin korostetun ponnekkaasti, mitä hän on vailla.

LESCAUT

Se on turhaa. Mietitäänpä...

Onko teillä nopeita hevosia?

Tapahtunut mikä tapahtunut!

On turhaa vaipua epätoivoon!

Huomaan...

että Manonin viehättävät sulot

herättivät teissä isällisen

kiintymyksen...

Se on turhaa.

Mietitäänpä vähän

Tapahtunut mikä tapahtunut.

Turha vaipua epätoivoon

Manonin sulot taisivat herättää

teissä isällisen kiintymyksen

¹⁶Edmondo tilasi majatalon isännältä viinipullon, joka tarkoituksellisesti annettiin Lescaut'lle. Näin Edmondo halusi saada siskoaan vartioivan Lescaut'n pois pelistä, jotta des Grieux voisi paeta nuoren rakastettunsa kanssa Pariisiin.

GERONTE

Eivät mitään muuta!

Niin, isällisen!

LESCAUT

Kenelle sen sanotte...

(...)

Teistä tulee oivan tyttären isä,
ja minä, hyvä herra,
täydennän perheen.

(...)

Aamulla lähdemme matkaan!
Ja kuten sanottu: Nyt syömään!
Sallikaa minun tukea teitä.
On oltava tilanteen tasalla...
(Libretto, 17)

- Se nyt on selvä

Saatte tyttären lisäksi
minusta oivan pojan

Aamulla lähdemme matkaan
mutta nyt syödään
(Tekstitys, 8)

Tässä tekstitysrepliikit näyttävät muistuttavan melko paljon librettoa, mutta libretto luo vaikutelman hieman toimekkaam-
masta Lescaut'sta kuin tekstitysrepliikit. Niemelän Lescaut ei to-
dellakaan ollut toiminnan mies, ja sen takia kääntäjä-tekstittäjä
on luultavasti jättänyt pois esimerkiksi kysymyksen *Onko teillä
nopeita hevosia?* jottei katsoja erehtyisi luulemaan, että Lescaut
heti paikalla haluaisi lähteä siskonsa perään.

Gerontelle vastatessaan Lescaut on omimmillaan, veikeänä
velipoikana, kun hän tokaisee ivallisesti: *Se nyt on selvä*. Poikke-
aminen libretosta on selvä merkki näyttämöllepanon vaikutuk-
sesta. Seuraavassa kohdassa libreton kiertoilmaisu *minä täyden-
nän perheen* on tekstityksessä esitetty suoraan *minusta saatte oi-
van pojan*, mikä selventää katsojalle Lescaut'n suunnitelmia ja
tuo selvemmin esille hänen luonnettaan kuin libretto. Viimeis-
sessä kohdassa jo pelkästään huutomerkin pois jättäminen teks-
titysrepliikin ensimmäiseltä riviltä osoittaa, ettei Lescaut'lla ole
mihinkään kiire, vaan hän haluaa kaikkein ensimmäiseksi syö-
mään.

Lescaut

Minun ansiostani sinä pelastuit
opiskelijan rakkaudelta.

(...)

Asuntonasi oli kurja mökki;
suudelmia sinulla oli...
mutta ei rahaa!

(...)

On aivan luonnollista, että vaihdoit
halvan asumuksen kultaiseen
palatsiin.

(Libretto, 20)

Olen ylpeä että pelastin sinut
opiskelijan rakkaudelta

Kurjassa mökissä sait suudelmia
mutta olit rahaton

Ei ihme että vaihdoit tönön
kultaiseen palatsiin
(Tekstitys, 9)

Tämä ote on toisesta näytöksestä, jossa Lescaut lohduttaa des Grieux'tä surevaa Manonia Geronten palatsin loistossa. Ensimmäisessä tekstitysrepliiikissä Lescaut kääntää ansion selvemmin itseensä kuin libretossa. Toisessa repliiikissä *kurja mökki* teemana korostaa Lescaut'n asennetta köyhyyteen, ja etenkin kolmannen repliiikin *tönö* on paljon Niemelän Lescaut'n suuhun sopivampi ilmaus kuin *halpa asumus*. *Tönö* on lisäksi katsojaystävällinen: vaikka se on huvittava, se on silti helppolukuinen.

LESCAUT

Hänet ryöstettiin tyttönä
rakastavalta kelpo pojalta!

(...)

Hänet ryöstettiin häistään
ja heitettiin irstaisiin syleilyihin!

Hänet ryöstettiin tyttönä
sulhaseltaan

Hänet ryöstettiin häistään
vanhan ukon huviksi

Kyseinen ote on kolmannen näytöksen lastauskohtauksesta, jota tarkastelin edellisessä luvussa. Siinä Lescaut puolustaa sisartaan ihmisjoukolla, ja librettoteksti antaa kuvan myötätuntoa keräävästä veljestä. Lescaut kuitenkin kertoo näyttämöllä tarinaa hieman rehvastellen, mikä käy esille myös tekstitysreplii-

keistä. *Rakastava kelpo poika* olisi liian lempeän kuuloista Niemelän Lescaut'n suuhun, ja *vanhan ukon huviksi* on suoranaisten vitsi, jolla ihmisjoukko saadaankin hieman nauramaan. Ehkä Lescaut yrittää kerätä myötätuntoa myös itselleen tai puolustella itseään vitsailemalla, sillä hänhän oikeastaan ajoi rahanhionsa takia Manonin Geronten syliin.

Vähäinenkin Lescaut'n laulu- ja tekstitystekstien tarkastelu toi esille, kuinka näyttämöllepano ja roolihenkilöiden inhimillistyminen partituurin sivuilta näyttämöllä esiintyväksi ihmiseksi vaikuttavat tekstitykseen. Repliikit eivät ole libreton toisintoja, vaan ne kuuntelevat eniten esittäjän ääntä kunnioittaen samalla katsojia: kääntäjä-tekstittäjä ei saa tyylittelyssään etäännyä liiaksi ”kasvottomasta” kielestä, sillä jos hän käyttäisi tekstityksessä liian persoonallisia ilmaisuja – sopisivatpa ne sitten roolihenkilön suuhun miten hyvin tahansa – yleisö keskittyisi liiaksi lukemaan tekstitysrepliikkejä ja unohtaisi kenties näyttämön.

Yhteenvedona voidaan todeta, että kääntäjä-tekstittäjän ratkaisut Manon Lescaut'ssa olivat hyvin moniäänisiä eikä hän koskaan tehnyt niitä pelkästään omista lähtökohdistaan käsin. Ensemble-kohtaukset toivat ehkä kaikkein selvimmin esille sen, että tekstitettäessä on tehtävä tila- ja aikarajoituksiin liittyviä valintoja, jotka pakostakin asettavat äänet joskus eriarvoiseen asemaan. Kääntäjä-tekstittäjä pyrkii kuitenkin ratkaisuisaan kunnioittamaan mahdollisimman monia ääniä.

6 *Loppukaneetti*

Oopperan tekstittäminen on hyvin moniäänistä toimintaa – ja sen on pakko olla. Ilman oopperan moniäänisyyden kunnioittamista tekstitysrepliikit olisivat irrallaan muista oopperan teksteistä ja merkeistä. Tekstitys elää ainoastaan esityksen ehdoilla, ja ammattitaitoinen oopperan kääntäjä-tekstittäjä muistaa, että hänen tekstinsä on alisteinen ohjaajan näkemykselle. Kääntäjä-tekstittäjä toteuttaa moniäänisyyttä työssään olemalla uskollinen myös muille edustamilleen tahoille. Hän ottaa ratkaisuisaan huomioon lähtötekstin, sillä hän jos kuka on oopperassa turvaamassa libretistin oikeuksia. Palveluammattin harjoittajana kääntäjä-tekstittäjä kunnioittaa myös yleisön tarpeita ja vaatimuksia. Ohjaajan, libretistin sekä yleisön edustamisesta yhtä aikaa yksittäisen produktion sisällä muodostuu kolmio, jonka kaikki tahot kääntäjä-tekstittäjä näkee ja kuulee vain, jos hänen suhtautumisensa työhönsä ja yleisesti oopperaan perustuu dialogisuudelle ja moniäänisyydelle. Kun kääntäjä-tekstittäjä kunnioittaa oopperan eri osatekijöitä ja niistä syntyvää kokonaisuutta, hän kunnioittaa Bahtinin ajatusten mukaisesti itseään ympäröiviä ääniä ja antaa näiden äänien kuulua itsenäisinä omassa

työssään eli tekstittämisessä. Olen yhä vahvemmin sitä mieltä, että johdannossa esittelemäni Essler-Raghunathin mielipide teatraalisten tekstikäynnösten polyfonian mahdottomuudesta ei päde oopperatekstityksiin. Kääntäjä-tekstittäjän työn tulos vaikuttaa niin monen muun työhön ja oopperasta saatuun elämykseen, että homofoninen oopperatekstitys olisi mahdoton toteuttaa. Kuten toisessa luvussa toin esille, ooppera on sanallista tekstiä, musiikkia ja näyttämöllepanoa. Myös oopperatekstityksessä kuuluvat niin libreton, musiikin kuin näyttämöllepanon äänet. Oopperan tekstittäminen onkin eri tekstien keskusteleavan kokonaisuuden eli näyttämön tilanteiden eikä pelkän libretto-tekstin kääntämistä. Sen takia olisi väärin verrata tekstitystä ainoastaan librettoon ja etsiä virheitä. Tekstityksen onnistuneisuus mitataan sen toimivuudella osana oopperaesitystä. Tekstitys yhtyy näyttämön ja musiikin merkkeihin ja kertoo oopperan tarinaa omin, kokonaisuuteen sopivin sanoin. Hyvä, moniääninen tekstitys ei erotu liikaa omaksi edukseen ja muiden haitaksi. Tila- ja aikarajoituksista huolimatta tekstilaitekäynnös on taitavasti tehtynä virheetöntä ja ymmärrettävää, jopa kaunista suomen kieltä. Sen pääasiallinen funktio on palvella yleisöä, mutta kääntäjä-tekstittäjä ottaa tekstitysrepliikkejä tehdessään huomioon muidenkin lopputulokseen vaikuttavien näkökannat.

Oopperan kääntäjä-tekstittäjä ei koskaan tee työtään yksin. Vaikka hänen ja muiden tuotantoryhmän jäsenten välinen yhteistyö voi olla hyvinkin vähäistä, kääntäjä-tekstittäjä ei ole yksin tekstinsä kanssa. Hän käy jatkuvaa vuoropuhelua häntä ympäröivien äänien kanssa. Hän puhuu musiikin, libreton, näyttämön kanssa, hänelle juttelevat roolihenkilöt ja ihmiset niiden taustalla. Hän saa vaikutteita muista oopperoista ja aikaisemmista kokemuksistaan. Hän kuuntelee koko ajan säveltäjän ja libretistin ääniä, vertaa niitä esimerkiksi ohjaajan ääneen ja luo tekstitysrepliikit mielessään yleisön ääni. Joskus jokin näistä äänistä tuntuu tulevan korostetummin esille kuin muut, minkä

viidennen luvun tekstiesimerkkien tarkastelu osoitti. Moniäänisyys ei kuitenkaan kärsi siitä, että välillä yksi ääni nousee hetkeksi toisten äänien yläpuolelle. Mielestäni tuollainen yhden äänen korostuminen ei nimittäin ole solistiosuuksien, vaan tietynlaista tarinaa kuljettavan melodian esittämistä. Sitä voi verrata kuorolauluun, jossa yleensä sopraanot laulavat melodiasäveltä ja muut äänet laulavat samaa tarinaa eri tasoilla mutta kuitenkin samassa sävellajissa. Joskus myös nämä muut äänialat pääsevät laulamaan johtomelodiaa, jolloin on sopraanojen vuoro ottaa toinen rooli. Myöskään oopperassa pelkästään yksi ääni ei vastaa koko oopperan ajan johtomelodian laulamista, vaan siitä on vastuussa kukin vuorollaan. Näin säilyy äänten moninaisuus, jossa mikään ääni ei koskaan kuulu yksin, vaan sen taustalla muut äänet kertovat samaa tarinaa omin sanoin ja sävelin. Kääntäjä-tekstittäjä, joka joutuu välillä valitsemaan tekstitettävät monien mahdollisuuksien joukosta, voi käyttää apunaan noita hieman korostuneita ääniä. On luonnollista ja välttämätöntä etenkin yleisön takia, että tekstitysrepliikit keskittyvät tuomaan esiin saman äänen kuin oopperaesitys.

Voidaan sanoa, että oopperatekstityksen moniäänisyys on ennen kaikkea mahdollisimman monia ääniä kunnioittavien valintojen tekemistä. Tekstityksen moniäänisyys rakentuu hyvin erilaisista elementeistä, ja runsaudenpulan keskellä kääntäjä-tekstittäjän on tehtävä valintoja, joihin myötävaikuttavat ohjaajan ja ohjauksen lisäksi muun muassa yleisö, kapellimestari, roolihenkilöt ja laulajat. Kuten viidennen luvun esimerkeistä käy ilmi, valintojen perustana on vaatimus ehjästä kokonaisuudesta ja kaikkia tyydyttävästä lopputuloksesta. Kääntäjä-tekstittäjän tulisikin säilyttää äänten moninaisuudessa äänten harmonia, moniääninen tila, jossa kaikki äänet pääsevät jossakin muodossa esiin. Se ei aina ole helppoa, sillä pelkästään ooppera tilana tekee oopperan tekstittämisestä paljon vaativamman työn kuin televisiotekstittämisestä. Toisaalta ooppera antaa yleisölle aivan erilai-

set mahdollisuudet moniäänisyyteen kuin televisio, jossa ohjaaja on valinnut kohteet, joita katsoja voi seurata. Oopperassa heillä on edessään koko näyttämö, eikä heidän ole pakko keskittyä kääntäjä-tekstittäjän tekemiin valintoihin, vaan he voivat seurata esitystä lukematta tekstityksiä. Oopperan ymmärtäminen ilman tekstitysrepliikkejä edellyttää kuitenkin libretton hyvää tuntemusta.

Kirjan aineistoa kootessani oopperoiden kokonaisvaltainen tarkastelu on osoittanut entistä selvemmin, kuinka ooppera on kaikkien taidemuotojen kudos. Ooppera on nähtävä, sillä sen kuunteleminen levyltä – olipa levytys miten hyvä tahansa – jättää elämyksen vaillinaiseksi. Ehjä multimediaalisuus on tie oopperan kauneuteen: lauluun, tanssiin, musiikkiin, kuva- ja sanataiteeseen, valon ja pimeyden leikkiin sekä äänen ja hiljaisuuden vuoropuheluun. Ilman yhtä kokonaisuus ei ole enää sama. Ooppera on enemmän kuin osiensa summa.

Oopperan tekstittämisen merkitys kokonaisuudelle on monille, ei vain maallikoille vaan myös oopperan ammattilaisille, vielä hieman epäselvä. Olen vahvasti sitä mieltä, että etenkin pientä kieliryhmää edustaville suomalaisille oopperatekstitys on olennainen osa multimediaalisuutta. Se on tie tekstin ymmärtämiseen. Vaikka tekstitysrepliikeillä ei voikaan kertoa koko tarinaa sanasta sanaan, hyvin tehtynä ja toteutettuna tekstitys on kuitenkin riittävän informatiivinen kerrontakeino ja vieläpä nautittava lisäarvon tuoja. Laulajille se antaa vapauden esittää oopperaa alkukielellä, jolloin he voivat ilmaista lähtötekstin sisältöjä ja sävyjä paremmin, aidommin. Ohjaaja voi tuoda tekstityksen avulla esille sellaisia piirteitä tulkinnastaan, joita ei voi toteuttaa näyttämöllisin keinoin, vaan nimenomaan sanallisen tekstin kautta. Tekstittäminen onkin tullut jäädäkseen.

TUTKIMUSAINEISTO JA LÄHTEET

TUTKIMUSAINEISTO

Giacomo Puccinin oopperan *Manon Lescaut* libretto. Painettu ja käännetty Tampereen oopperan esitystä varten keväällä 1999. Suomentaja Leena Vallisaari.

Giacomo Puccinin oopperan *Manon Lescaut* tekstilaitekäännös Tampereen oopperan esityksiä varten keväällä 1999. Riitta Virkkusen hallussa kaksi versiota. Kääntäjä-tekstittäjä Leena Vallisaari.

Puccini, Giacomo, *Manon Lescaut*. Opera completa per canto e pianoforte. Riduzione per canto e pianoforte di Carlo Carignani. Nuova edizione a cura di Mario Parenti (1906). Ricordi 1994.

TUTKIMUSAINEISTON TARKASTELUSSA APUNA KÄYTETYT ÄÄNITTEET JA NAUHOITTEET

Manon Lescaut. CD-levy. Johtaa Riccardo Chailly. The Decca Record Company Limited, London, 1988.

Manon Lescaut. Televisionauhoitus. Ohjaus Helena Kokko. Kuvattu Tampereen oopperan *Manon Lescaut*'n kahdessa esityksessä. Esitetty TV1:ssä 5.12.1999. Nauha Riitta Virkkusen hallussa.

PAINETUT LÄHTEET

AALTONEN, Sirkku (toim.) 1998, *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere: Tampere University Press.

ARPIAINEN, Mia 2000, Oopperassa tekstityslaite turhan panttina. Mielipidekirjoitus, julkaistu *Helsingin Sanomissa* 31.1.2000 Mielipidesivulla.

AUDEN, Wystan H. 1968, *Secondary Worlds*. The T. S. Elliot Memorial Lectures Delivered at Eliot College in the University of Kent at Canterbury, October 1967. London: Faber & Faber.

BAHTIN, Mihail 1991, *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Venäjänkielinen alkuteos: Problemy poetiki Dostojevskogo. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Orient Express. (Paikkaa ei mainittu.)

BRUK, Nadezhda 2000, Taide säilyttää salaperäisyytensä. Mielipidekirjoitus, julkaistu *Helsingin Sanomissa* 21.8.2000 Mielipidesivulla.

DENT, Edward J. 1935, The Translation of Operas. Teoksessa *Proceedings of the Musical Association for the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music 1934/35. Sixty-fourth session*, s. 81–104. Leeds: Whitehead & Miller LTD, Elmwood Lane.

ENGSTRÖM, Ritva 1999, *Toiminnan moniäänisyys. Tutkimus lääkärinvastaanottojen keskusteluista*. Helsinki: Helsinki University Press.

ESSLER-RAGHUNATH, Ulrike 1990, Skopos und Bühnenübersetzung. Aspekte der Translation von Theaterstücken. *TextconText* 3/ 4 (1990), s. 251–266.

FISCHER-LICHTE, Erika 1983, *Die Aufführung als Text*. Semiotik des Theaters Bd. 3. Tübingen: Narr.

GORLÉE, Dinda L. 1996, Opera Translation: Charles Peirce Translating Richard Wagner. Teoksessa Tarasti Eero (toim.) 1996, *Musical Semiotics in Growth*. Imatral/ Bloomington: Indiana University Press. International Semiotic Institute, s. 407–436.

GOTTLIEB, Henrik 1994, Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology* 2 (1), s. 101–121.

HAUTALA, Harri 1999, Ihminen ei muutu. Oopperaohjaaja Jukka Kajava kuljettaa Manon Lescaut'n tarinan läpi vuosisatojen. Artikkelii ilmestynyt *Aamulehdessä* 15.4.1999, s. 26.

HAY, Josiane 1998, Subtitling and Surtitling. Teoksessa Yves Gambier (toim.) 1998, *Translating for the Media*. Papers from the International Conference LANGUAGES & THE MEDIA. Berlin, November 22–23, 1996. University of Turku. Centre for Translation and Interpreting, s. 131–137.

HÄYRYNEN, Antti 1999, Rakasta, kärsi ja muista. Puccinin Manon Lescaut Tampere-talossa on yhden naisen uljas show. Artikkelii ilmestynyt *Helsingin Sanomissa* 17.4.1999.

IVARSSON, Jan 1992, *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Englanniksi kääntänyt Robert F. Crofts; alkukielistä nimeä ei mainittu. Stockholm: Transedit.

KAINDL, Klaus 1995, *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Studien zur Translation 2. Tübingen: Stauffenberg.

KROHN, Felix 1976, *Lyhyt musiikkioppi*. Viidennen painoksen neljäs muuttamaton lisäpainos. Porvoo, Helsinki: WSOY.

KUPIAINEN, Keijo 2000, Ooppera etsii jo uutta järjestelmää. Mieliopidekirjoitus, julkaistu *Helsingin Sanomissa* 5.2.2000 Mieliopidesivulla.

KUUSISAARI, Harri 1999, Jumalten tuho on uuden alku. *Rondo* 5/1999, s. 10.

La Bohème 1994. Giacomo Puccinin oopperan libretto. Libretistit Giuseppe Giacosa ja Luigi Illica. Suomentaja Leena Vallisaari. Suomen Kansallisooppera.

LAMPILA, Hannu-Ilari 1997, Suomalainen ooppera. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.

LESKINEN, Juice 1998, Muutakin on käännetty kuin kylkeä. Teoksessa Aaltonen Sirkku (toim.) 1998, *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*, s. 87–91. Artikkelit on kirjoitettu alkujaan *Sweeney Toddin* käsiohjelmaa varten. *Sweeney Todd* sai ensi-iltansa Suomen Kansallisoopperassa 19.9.1997.

Madama Butterfly 1999. Giacomo Puccinin oopperan libretto. Libretistit Giuseppe Giacosa ja Luigi Illica. Suomentaja Leena Vallisaari. Suomen Kansallisooppera.

MANNINEN, Tuomas 2000, Saako videotytkki tuhota oopperanautinnon? *Ilta-Sanomien* 1.2.2000.

Manon Lescaut 1999. Giacomo Puccinin oopperan käsiohjelma. Tampereen ooppera. Käsiohjelman toimittanut Saira Lintula.

MILONOFF, Satu ja Pekka 1998, Suomentajan työstä ja sen vaatimuksista. Teoksessa Aaltonen Sirkku (toim.) 1998, *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*, s. 59–62.

MORSON, Gary Saul & Caryl EMERSON 1990, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. California: Stanford.

NORD, Christiane 1991, *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi

OITTINEN, Riitta 1995, *Kääntäjän karnevaali*. Tampere: Tampere University Press.

OSBORNE, Charles 1981, *The Complete Operas of Puccini*. New York: Da Capo Press.

REISS, Katharina 1971, *möglichkeiten und grenzen der übersetzungskritik kategorien und kriterien für eine sachgerechte beurteilung von übersetzungen*. München: Max Hueber.

REISS, Katharina 1976, *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Kronberg/Ts.: Scriptor.

- REISS, Katharina 1990, Brief an den Herausgeber. *Lebende Sprachen* 4/1990, s. 185.
- REISS, Katharina & Vermeer, Hans J. 1991, *Grundlegungen einer allgemeinen Translationstheorie*. Sarjassa Linguistische Arbeiten 147. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- REMME, Anneli 1996, Musical Signs in *Death in Venice* by Benjamin Britten. Teoksessa Tarasti, Eero (toim.) 1996, *Musical Semiotics in Growth*. Imatral Bloomington: Indiana University Press. International Semiotic Institute, s. 473–482.
- ROSSI, Matti 1998, Matkatoverina klassinen kirjallisuus. Teoksessa Aaltonen Sirkku (toim.) 1998, *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*, s. 75–86.
- RYÖMÄ, Liisa 1998, Kääntäjän arkea ja juhlaa. Teoksessa Aaltonen Sirkku (toim.) 1998, *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*, s. 54–58.
- SILTANEN, Juha 1998, Eugene, I presume? Huomioita näytelmän kääntämisestä suomeksi. Teoksessa Aaltonen Sirkku (toim.) 1998, *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*, s. 95–108.
- SMITH, Patrick 1970, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. New York: Alfred A. Knopf.
- TARASTI, Eero 1983, Oopperan modaliteeteista. Teoksessa Niemi, Irmeli (toim.) 1983, *Runouden ja musiikin suhteista*. Turku: Clarion, s. 128–145.
- TOPELIUS, Zacharias 2000, *Kaarle kuninkaan metsästys – Kung Karls jakt*. Libretto, suomeksi kääntänyt Jalmari Finne, 1902. Helsinki: Lasipalatsi.
- VALLISAARI, Leena 1996, *Subtitling and Surtitling Opera*. XIV World Congress of the Fédération Internationale des Traducteurs. Proceedings, Volume 2, s. 953–956.
- VOIPIO, Melina 1998, Kääntämisen viettelys ja muita ajatuksia. Teoksessa Aaltonen, Sirkku (toim.) 1998, *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*, s. 29–35.
- ZUBER, Ortrun 1980, Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama. Teoksessa *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford/New York/Toronto/Sydney/Paris/Frankfurt: Pergamon Press, s. 92–103.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

HAASTATTELUT JA KESKUSTELUT

Haastattelijana/keskustelun kirjaajana Riitta Virkkunen, ellei toisin mainita.
(SKO= Suomen Kansallisooppera)

KAJAVA, Jukka, *Manon Lescaut'n* ohjaaja. Nauhoitettu haastattelu 24.5. 1999 Helsingissä. Editoiden litteroitu. Nauha Riitta Virkkusen hallussa.

KILJUNEN, Vilppu, ohjaaja. Nauhoittamaton keskustelu SKO:ssa 17.5.1999.

KOKKO, Helena, tuottaja (TV1) sekä *Manon Lescaut'n* ohjaajan assistentti ja TV-kuvauksen ohjaaja. Nauhoittamaton haastattelu Yleisradiossa 20.5.1999.

KOTILAINEN, Juha, laulaja. Nauhoittamaton keskustelu SKO:ssa 17.5.1999.

KRAUSE, Tom, laulaja, FST:n ohjelmassa *Solo*, joka esitettiin TV1:ssä 22.11.1999. Haastattelijana Ann-Kristin Schevelew.

LAPPALAINEN-PARIKKA, Saara, kääntäjä-tekstittäjä. Nauhoittamaton haastattelu SKO:ssa 28.4.1999.

MATTILA, Karita, laulaja. Nauhoittamaton puhelinkeskustelu 22.4.1999.

PARKKINEN, Tuomas, ohjaaja, näytelmäkäsikirjoittaja ja *Manon Lescaut'n* ohjaajan assistentti. Nauhoittamaton keskustelu Tampereella 28.7.1999.

RANTA, Ilmo, pianisti. Nauhoittamaton keskustelu SKO:ssa 17.5.1999.

RANTANEN, Riikka, laulaja. Nauhoittamaton keskustelu SKO:ssa 17.5.1999.

UUSITALO, Juha, laulaja. Nauhoitettu haastattelu SKO:ssa 30.5.2000. Nauha Riitta Virkkusen hallussa.

VALLISAARI, Leena, kääntäjä-tekstittäjä, 1999a. Tampere-talossa *Manon Lescaut'n* toisen kenraaliharjoituksen yhteydessä 10.4.1999 pidetty esitelmä oopperan tekstittämisestä Suomen kääntäjien ja tulkkien liiton ryhmälle. Nauhoitettu osittain. Nauha Riitta Virkkusen hallussa.

VALLISAARI, Leena, 1999b. Nauhoitettu haastattelu SKO:ssa 29.4.1999. Editoiden litteroitu. Nauha Riitta Virkkusen hallussa.

ÅMAN, Tove, laulaja. Nauhoitettu haastattelu SKO:ssa 17.5.2000. Nauha Riitta Virkkusen hallussa.

MUUT PAINAMATTOMAT LÄHTEET

La Bohème 1992. Esityksissä käytetty tekstilaitekäännös. Kääntäjä-tekstittäjä Leena Vallisaari.

La Bohème 2000. Esityksissä käytetty tekstilaitekäännös. Kääntäjä-tekstittäjä Leena Vallisaari.

Madama Butterfly, 1999. Tekstilaitekäännöksen raakaversio. Kääntäjä-tekstittäjä Leena Vallisaari.

Madama Butterfly, 1999. Lopulliset, esityksissä käytetty tekstilaitekäännös. Kääntäjä-tekstittäjä Leena Vallisaari.