



***Im weissen Rössl* luvialaisittain**

Operettiroolin työstäminen harrastajateatterissa

Helena Känä

Opinnäytetyö
Toukokuu 2015
Tamk Musiikki
Esittävä säveltaide

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin ko.
Helena Känä

HELENA KÄNÄ

Im weissen Rössl luvialaisittain
Operettiroolin työstäminen harrastajateatterissa

Opinnäytetyö 53 sivua, joista liitteitä 10 sivua
Toukokuu 2015

Tämä työ käsittelee laulajan roolityöskentelyä operettiroolin parissa, operetin lajityyppejä yleisesti sekä revyy-operetin käsitettä esimerkkinä Ralph Benatzkyn *Im weissen Rössl* (1930). Työssä luodaan katsaus teatterityön perusteisiin teatterin käsitettä, improvisaatiota, musiikkiteatteria sekä realistista teatteria pohtimalla ja kuvaillaan harrastajateatteria työympäristönä. Lopuksi käydään läpi henkilökohtaisen roolityöskentelyn prosessivaiheet Ottilie Giesecken roolin parissa. Työssä perehdytään operetin lajityyppiin sekä selvitetään teatterin ja roolityöskentelyn perusasioita, tavoitteena subjektiivinen hyöty oppimiskokemuksen muodossa. Työn lähtökohtana on roolityöskentelyn kuvaaminen luvialaisen harrastajateatterin *Valkoinen hevonen*-produktiossa. Työperiodi kesti elokuusta 2014 tammikuuhun 2015. Ensi-ilta oli 16.1.2015. Näytöksiä oli yhteensä 16 ajalla 16.1–7.2.2015, joissa kävi yhteensä yli 3000 katsojaa. Liitteenä on 27.1.2015 tehty DVD-taltiointi, sekä käsiohjelma.

Työssä käsitellystä omakohtaisesta spontaanista työskentelystä on löydettävissä moderniin teatterityöskentelyyn laajasti vaikuttaneen realistisen teatterin menetelmien, kuten Stanislavskin näytelmäanalyysin piirteitä. Tarkasteltaessa harrastajateatteria työympäristönä on havaittu, että yhteisöllisyyden tavoite toteutuu teatterissa yhdessä koetun elämyksen kautta ja erityisesti Luvialla tämä yhteisöllisyys toteutui myös paikallisperinteen ylläpitämisen muodossa.

Lopputuloksena voidaan todeta, että näyttelijäntyön tekniikoiden sekä teoksen lajityypin perusteellinen tunteminen hyödyttäisi olennaisesti henkilökohtaista roolityöskentelyä. Harrastajateattereissa kehityksen paikkoja voisi olla suunnitelmallisuuden ja aikataulutuksen kehittäminen. Laulujen harjoittajan työ harrastajateatterissa olisi kokonaan oma tutkimusaiheensa.

Asiasanat: operetti, revyyoperetti, teatteri, improvisaatio, realistinen teatteri, Stanislavskin näytelmäanalyysi, musiikkiteatteri, harrastajateatteri, roolityöskentely, näyttelijäntyön tekniikat

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Option of Music Performance

KÄNÄ, HELENA:

Im weissen Rössl in Luvian Manner
Working on Operetta Role in Amateur Theatre

Bachelor's thesis 53 pages, appendices 10 pages
May 2015

This thesis describes the singer's preparing process for a role in an operetta. The purpose of this thesis was to gather information as a personal learning process about the genre of operetta and especially revue-operetta, as well as finding personal answers about the thematics considering theatrical working. In addition, it describes the working environment in an amateur theatre. In this thesis, the case was Ralph Benatzky's operetta production *Im weissen Rössl* in a certain amateur theatre in Luvia. The production was staged from August 2014 to January 2015, having its premiere on 16.1.2015 and sixteen shows altogether in 16.1.-7.2.2015 gathering over 3,000 viewers. A DVD-recording made from the show on 27.1.2015 is attached to the thesis.

Stanislavski's system from the genre of theatrical realism is an approach that could be said to be closest to the spontaneous working process described in this thesis. The findings indicate that the sense of communality actualizes in a theatrical environment and in the theatre of Luvia, the process of creating and preserving the local tradition is the central way how it is manifested.

The results suggest that knowing the genre of a theatrical piece and the technics for acting, is truly useful in the process of working on the role. In an amateur theatre, increasing orderliness and creating efficient scheduling could take the working process into advanced an level.

Key words: operetta, revue operetta, theatre, improvisation, Stanislavski's system, theatrical realism, musical theatre, amateur theatre, technics for acting.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	OPERETTI MUSIIKKITEATTERIN LAJITYYPINÄ.....	9
	2.1. Operetin historiaa ja ominaispiirteitä.....	9
	2.1.1 Kaksi kultakautta.....	10
	2.1.2 Operettitoiminta Suomessa	13
	2.2. Ralph Benatzkyn <i>Im weissen Rössl</i> esimerkkinä revyy-operetista	15
	2.2.1 Valkoisen hevosen esittely.....	16
	2.2.2 Mikä revyy-operetti?.....	19
3	HARRASTAJATEATTERI TYÖYMPÄRISTÖNÄ.....	21
	3.1. Teatterin taustaa ja näyttelijäntyön perusteita	21
	3.1.1 Improvisaatio.....	24
	3.1.2 Realistinen teatteri vs. naturalistinen teatteri	25
	3.1.3 Musiikkiteatteri	26
	3.2. Haasteet ja hauskuudet harrastajateatterissa Luvian Tasalassa	27
4	OMAN ROOLIN TYÖSTÄMINEN.....	32
	4.1. Roolin esittely: Otilie Giesecke	32
	4.2. Työprosessi	35
	4.2.1 Musiikin työstäminen.....	37
	4.2.2 Tekstin työstäminen	38
	4.2.3 Näyttämötoiminta.....	39
5	POHDINTA.....	41
	LÄHTEET.....	43
	LIITTEET	44
	Liite 1. Käsiohjelma	45
	Liite 2. <i>Valkoinen hevonen</i> -produktiosta tehty DVD-taltiointi, 27.1.2015. Sisältää esitetyn näytöksen kokonaisuudessaan.	53

1 JOHDANTO

Tässä työssä pyrin kuvailemaan sitä mitä on laulajan roolin työstäminen ja mitä se on tässä sattuneessa viitekehyksessään eli operettiteoksen parissa sekä harrastajateatterityöympäristössä. Työssä keskitytään myös operetin tarkasteluun lajityyppinä, eritoten revyyoperetin näkökulmasta katseltuna. Tarkoitukseni on selvittää itselleni operetin tyylipiirteitä sekä perehtyä teatterin käsitteeseen, taustaan ja näyttelijäntyön perusasioihin. Kuvailen myös roolityöskentelyprosessini Luviolla sijaitsevassa harrastajateatterissa. Päämääränäni on tehdä roolityöskentelystäni oppimiskokemus, joka syventää oman työskentelytapani tuntemista ja valmentaa minua kehittymään roolityössä. Olen vuodesta 2007 alkaen opiskellut klassista laulua, josta suurimman osan ajasta, syksystä 2010 alkaen Tamk Musiikin Esittävän säveltaiteen linjalla. Äänityyppini on lyyrinen koloratuurisopraano.

Opinnäytetyöni aiheen valikoituminen teki pienen sivulenkkin. Tarkoitukseni oli alun perin tehdä barokkioopperaa käsittelevä taidetekotyypinen opinnäytetyö konserttina, ja esitinkin sitä aiheekseni huhtikuussa 2013. Ajatus perustui osittain siihen, että olin jo ensimmäisenä opiskeluvuotena koostanut melkein pä valmiin opinnäytetyön lähdeluettelon barokkioopperan aihepiiristä Tamk Musiikin Tiedonhankintataitojenkurssilla keväällä 2011. Siellä olin valinnut tämän aiheen valmistautuessani saman vuoden syksyllä Porin Oopperassa opiskelijapohjaisena produktiona esitettävään Henry Purcellin *The Fairy Queen* barokkioopperaan, jossa minulla oli kolme roolia. Olin myös käynyt muutamalla barokkimusiikkikurssilla, joista mieleeni oli jäänyt pyörimään tunneilmaisuun liittyvä *affektin* käsite.

Muut opiskelukiireet sekä työt jarruttivat opinnäytetyöhön ryhtymistä, joten ajattelin aloittaa konserttiohjelmani valinnan, yhtyeen kokoamisen, sekä harjoittelemisen vasta kevätlukukaudella 2014. Tammikuussa 2014 sain kuitenkin kuulla, että Tampereen Musiikkiakatemia (Tamk Musiikki sekä Tampereen konservatorio) aikoo toteuttaa syksyllä 2014 dramatisoidun barokkioopperoihin perustuvan konsertin. Totesin, että kenties koetan kytkeä opinnäytetyöni tähän tulevaan produktioon ja muuttaa sen kirjalliseksi. Tamkin syksyn 2014 barokkikonserttiproduktiossa painotuttiin erityisesti teatterityöskentelyyn, jota harjoittelin samaan aikaan Luviolla, jossa minulla oli laulujen harjoittajan työ sekä operettiroolin harjoittelemisen käynnissä. Koska halusin kuitenkin tehdä kirjallisen

työn sijaan mieluummin taidetekotyypin opinnäytetyön ja olin käyttänyt runsaasti aikaa Luvian operetin parissa työstäen siinä kokonaisen roolin, uusi opinnäytetyö tuli kuin tilauksesta edellisen tilalle. Päätin että koska barokkioopperaan liittyvä aihe vielä kiinnostaa minua, palaan siihen joskus toiste tavalla tai toisella ja keskityn tekemään päättötyöni aiheenani Luvian *Valkoinen hevonen*-produktio. Aiheenvaihtaminen tapahtui lennosta jättäen minulle niukasti aikaa opinnäytetyön tekemiselle B-tutkintoon valmistautumisen ja muiden kiireiden ohessa, mutta parempi myöhään kuin ei milloinkaan.

Roolityöskentelystä minulle on kertynyt hyvin niukalti mutta sitäkin intensiivisemmin kokemusta niiden kokonaisten melkein kahdeksan vuoden ajalta, joina olen yksinlaulua opiskellut. Olen toiminut Porin Oopperakuorossa vuosina 2008–2010, jossa olen ensimmäistä kertaa päässyt harjoittelemaan näyttelemistä mm. W. A. Mozartin *Don Giovanni*-produktiossa syksyllä 2009. Porin Palmgren-konservatoriossa opiskellessani osallistuin Cole Porterin tuotannosta koostettuun dramatisoituun musikaalikonserttiin keväällä 2010, jossa esitin opiskelijakollegani kanssa *So in Love*-dueton *Kiss me Kate*-musikaalista. Porin Oopperassa työstin mainitsemani kolme erillistä pientä roolia *The Fairy Queenissa* syksyllä 2011, jotka pitivät sisällään kaksi tertsettoa ja kaksi sooloa, joista toinen sisältyi *Chinese Intermezzo*-kuvaelmaan Tero Harjuniemen kanssa.

Tampereen Oopperakuoron jäsen olen ollut syksystä 2011 alkaen ja päässyt kuorolaisena ollessani harjoittelemaan näyttämötoimintaa vuosien 2012–2015 produktioissa, joihin on sisältynyt pienryhmäroolityöskentelyä, viimeisimpänä Verdin *Nabuccon* heprealaisten neitsyiden (*Vergini*) osassa. Vuoden 2014 *Figaron häät*-produktioon harjoittelin Tampereen Oopperan tuotantoryhmän esityksestä duettoroolin, joka kuitenkin sijoitettiin näyttämöharjoituskauden alkuvaiheessa kahdelle sooloroolille, koska ohjaaja katsoi tämän draaman etenemisen kannalta loogisemmaksi kuin dueton ohjaamisen draamasta irrallisille henkilöille. Kohtausta ei siis koskaan työstetty valmiiksi asti minun ja duetto-parini kanssa. Vuoden 2013 *Madama Butterfly*-produktiossa minulla oli kahden muun kollegan kanssa Cio-Cio-Sanin geishaystävättären sivurooli ja sain itselleni henkilökohtaisesti arvokkaan tilaisuuden seurata nimiroolin esittäneen Soile Isokosken roolityöskentelyä läheltä. Teimme yhteisen ensimmäisen sisääntulon ja siksi pääsin seuraamaan hänen kohtausharjoitteluaan ja näyttelemään hänen kanssaan. Tamk Musiikin Esittävän säveltaiteen linjalla olen saanut roolityöharjoitusta yhden produktion oopperakuorotyöskentelyn, kahden oopperaluokan sisältämien improvisaatioharjoitusten ja yhteensä kahden duettokohtauksen sekä yhden aarian verran sekä mainitsemani barokkikonsertin

yhden aarian verran. Roolini Luvian *Valkoisessa hevosessa* oli siis ensimmäinen kokonainen henkilörooli, jonka olen koskaan työstänyt. Operetin tyyllilajiin olin ehtinyt ennen Luvian produktiota tutustua vain pintapuolisesti, enkä koskaan ollut työstänyt ope-rettimusiikkia, joten opinnäytetyölle löytyi heti tarkastelutavoitteet operetin lajityypistä sekä näyttelijäntyöstä ja roolityöskentelystä.

Aluksi katsastan luvussa 2. operettia yleisesti lajityyppinä historioineen ja ominaispiireteineen ja kuvailen Luvialla työstämäni teoksen eli Ralph Benatzkyn *Valkoisen hevosen*, jota tarkastelen myös esimerkkinä revyy-operetin alalajityypistä. Luvussa 3. selvitän teatterin käsitettä siteeraamalla Denis Guénounin teatteria koskevaa pohdintaa sekä luomalla katsauksen teatterin ja näyttelijäntyön historiaan. Roolityöskentelyn kannalta tärkeitä teatterityön perusasioista nostan esille improvisaation erityisesti Keith Johnstonen ajatusten pohjalta sekä Konstantin Stanislavskin kehittämän realistisen teatterin, joka on vaikuttanut laajasti koko moderniin teatterityöskentelyyn. Myös musiikkiteatterista on aihetta sanoa muutama sana tässä yhteydessä. Kolmannessa luvussa mietiskelen myös harrastajateatteria vahvuuksineen ja haasteineen työympäristönä, esimerkkinä musiikkiteatteriin erikoistunut Luvian Tasalan Talviteatteri.

Varsinaisen roolityöni käsittelen luvussa 4. Aluksi esittelen työstämäni Otilie Giesecken roolin ja siihen kuuluvan musiikkimateriaalin sekä kuvailen oman työprosessini käymällä läpi musiikin työstämisen, tekstin työstämisen ja näyttämötoiminnan. Viimeisenä 5. lukuna minulla on yhteen vetävä pohdintaosuus.

2 OPERETTI MUSIIKKITEATTERIN LAJITYYPPIÄ

2.1. Operetin historiaa ja ominaispiirteitä

Operetti on eurooppalainen musiikkidraaman perinteeseen lukeutuva viihdemuoto, joka on kokenut syntynsä jälkeen kaksi kukoistuskautta ennen suurimman suosionsa vaimeumista. Terminä operetti merkitsee pientä oopperaa ja alkuaikoinaan sen esityspaikaksi katsottiin parhaiten soveltuvan pienet teatterit ja salongit. Termin alkuperäisenä keksijänä on pidetty W. A. Mozartia (Traubner, R., 2003, s. 1.). Operetti on esimerkki siitä miten viihde on löytänyt oivallisen ajoituksen kautta väylänsä vastatakseen markkinoilla kytevään kysyntään. Sen synnyinhetken yleisö on saanut tarjolle oopperan sekä riettaana pidetyn vaudevillen välimaastosta syntyneen salonkikelpoisen viihdemuodon, joka on istunut sen hetken modernien ihmisten huvittelutarpeisiin ja elämäntyyliin mainiosti (Köhler, S., 2011, s. 11–15). Operetti oli modernia sillä se ei syntynyt hovissa, kuten edeltäjänsä ooppera, vaan se pyrittiin alusta asti tekemään mahdollisimman myyväksi tuotteeksi viihdemarkkinoille, joiden kuluttajana oli pääasiassa porvaristo.

Operetti syntyi Pariisissa 1800-luvun puolenvälin jälkeen. Operetin isähahmona tunnettu saksalaissyntyinen Jacques Offenbach sävelsi ja johti musiikkia Champs-Élysées'n varrelle vuonna 1855 perustamassaan komediallisessa Bouffes-Parisiens-teatterissa. Toiseksi operetin isähahmoksi on kuitenkin nimettävä Hervé (1825–1892), joka kehitti lyhyen yksinäytöksisen operetin (Traubner, R., 2003, s. 19). Offenbach käytti ensimmäisen kerran operetti-termiä säveltämistään yksinäytöksisistä musiikinäytelmistä vuonna 1856 ja ryhtyi kehittämään operettia suurempaan kokoillan useampinäytöksiseen muotoon. Ensimmäinen kokoillan operetti oli *Orfeus manalassa* (*Orphée aux enfers*), jonka ensi-ilta oli vuonna 1858. Offenbachin luoman viihdemuodon suosio perustui tuolloin vallassa olevan Napoléon III:n aikana hovin elämään viittailevaan satiiriseen ilotteluun, mutta keisarikunnan hävittyä sodan Preussille vuonna 1870 oli Offenbachin suosion aika ohitse Ranskassa (Traubner, R., 2003, s.75). Itävalta-Unkarissa sen sijaan Offenbachin luoma uusi viihdemuoto alkoi kehittyä edelleen ja aivan erityisesti Wienissä (Köhler, S., 2011, s. 17–26, 30, 37).

Operetti erottuu edeltäjästään oopperasta kevyemmällä tyylillään sekä siten että operetti sisältää laulujen välissä resitatiivin sijasta puhuen esitettyjä teatterijaksoja. Operetti-

musiikissa on paljon tanssimusiikkia ja siksi esityksissä on sekä solisteille että varsinkin kuorolle paljon näyttäviä tanssikoreografioita. Musikaali on operetin seuraaja ja se puolestaan erottuu edeltäjästään afroamerikkalaisella musiikillaan. Myös operetin ja musiikalin rakenteessa on eroja, ja tanssiosuudet noudattavat toisistaan poikkeavia tyyliä (Köhler, S., 2011, s. 11–12).

2.1.1 Kaksi kultakautta

Operetin ensimmäinen kultakausi alkoi varsinaisesti sen saatua juuret Wienin musiikkielämään. Wieniläinen kirjallinen ilmapiiri suosi kansanomaisia aiheita ja satiirista tyyliä samaan tapaan kuin Pariisin vaudevillet jotka olivat operetin syntyhistorian taustalla. Wieniläiset kirjailija-näyttelijät Ferdinand Raimund ja Johann Nestroy olivat suosittuja teatterintekijöitä, jotka ryhtyivät yhteistyöhön myös Offenbachin kanssa. *Orfeus manalassa* esitettiin Wienissä 1860. Uuden viihdemuodon saavuttua Wieniin alettiin vähitellen haikailla oman operettituotannon perään ja näin wieniläisoperetille alkoi syntyä tilausta (Köhler, S., 2011, s. 37–38).

Operetin kysynnälle tuon ajan Wienissä oli myös yhteiskunnallisia syitä. Habsburgien monarkian ollessa vallassa Itävalta-Unkari kärsi taantumasta kun modernin kansallisvaltion kehitys ja teollistuminen etenivät hitaammin kuin muualla Euroopassa. Hajanaisen valtakunnan muodostuessa erilaisista säädyistä, väestöryhmistä ja kansallisuuksista kunkin oma kansa, luokka ja syntyperä korostuivat. Operetin kehityksen suunnan määritteli Wienissäkin sitä kuluttava konservatiivinen porvaristo. Myös keisari Franz Josefin vallassaolo (1848–1916) sekä kulttuuriperintöön kuuluva katolilainen uskonto vaikuttivat osittain jähmeyttävästi kriittisen ajattelun avoimeen ilmaisuun ja muutoksen mahdollistamiseen (Köhler, S., 2011, s. 38). Ahtaissa oloissa yleensä sitä vastoin satiiri kukkii. Siksi operettiviihde sattui osuvasti yleisön sarkastisen mielialan kanssa yhteen ja valtasi suosiota.

Wieniläisoperetin musiikillinen lähtökohta on saksalaisessa laulunäytelmässä ja wieniläisessä kansanteatterissa. Tanssimusiikkiin keskittyvä *Schrammel*-musiikki oli tullut suosituksi osaksi kaupunkielämää. *Schrammel*-musiikin piiriin kuuluvasta yhtyeestä nousi viulisti Johann Strauss vanhempi, josta tuli tunnetun Straussin musiikkisuvun kan-

taisä. Hänen orkesterinsa oli Wienissä suosittu ja arvostettu 1840-luvulla ja hänen tunnetuimpia sävellyksiään oli vuonna 1848 säveltämänsä *Radetzky*-marssi. Wieniläisestä operetista muodostui sekoitus Offenbach-vaikutteita, mustalaismusiikkia (*Csárdas*), wienervalssia ja laulunäytelmää. Wieniläisestä kulttuurista ja henkisestä ilmapiiristä operetin osaksi liittyi sentimentaalisuuden ja traditionaalisuuden omintakeinen yhdistelmä. Operetti itsessään ymmärretään maailmalla usein juuri tyypillisenä wieniläisoperettina (Köhler, S., 2011, s. 38–39).

Franz von Suppé (1819–1895) perusti wieniläisoperetin muodon. Hänen parasta aluettaan olivat erityisesti marssit, valssioperetti syntyi vasta Johann Strauss nuoremman ja Franz Lehárin aikana. Suppé sai kuitenkin lahjoituksena ”Valssikuninkaan valtikkana” tunnetun eebenpuisen tahtipuikon, jonka edelleen luovutuksella symbolisesti nimettiin uusi ”Valssikuningas”. Tämän tahtipuikon sai Suppélta lahjaksi Johann Strauss nuorempi (1825–1899). Isänsä kuoleman jälkeen Strauss alkoi johtaa kuuluisaa Strauss-orkesteria. Hänen tyyliinsä kuului johtaa viulu mukanaan ”Stehgeigerina” ja hänet tunnettiin myös ”viulukuninkaana”. Operettisäveltäjäksi Strauss ryhtyi 1870-luvulla. *Die Fledermaus* (*Lepakko*) vuodelta 1874 oli teos josta tuli wieniläisen operetin merkkipäälly. Sen musiikissa oli wienervalssia ja polkkaa. Henkilöt olivat antiikin jumalten tai hoviväen sijaan aikansa ihmisiä lemmenseikkailuineen arkisissa ympäristöissä. *Lepakosta* tuli suuri menestys Euroopassa. Arvostetun Gustav Mahlerin johdettua *Lepakon* Hampurissa vuonna 1894 se otettiin lopulta myös Wienin Valtionopperan (tuolloin Die Hofoper) ohjelmistoon ja näin wieniläisoperetista tuli ”hovikelpoista”. Straussin *Lepakko* nosti koko operetin genren uuteen arvostukseen ja se oli samalla 1800-luvun lopulle jatkuneen operetin ensimmäisen kultakauden huipentuma (Köhler, S., 2011, s. 40–51).

Johann Strauss nuorempi kuoli vuonna 1899, jonka jälkeen hänen leskensä Adèle Strauss luovutti valssikuninkaan valtikan Franz Lehárilte. Vuosisadan vaihtumisen tienoilla wieniläisoperetti oli hioutunut tunnistettavaan muotoonsa Franz von Suppén, Johann Strauss nuoremman ja Karl Millöckerin sävellystyön tuloksena ja se oli suosittua viihdettä. Samalla kuitenkin arveltiin operetin ajan olevan jo ohi. Ensimmäinen kultakausi oli saavuttanut huippunsa eikä mitään merkittäviä uudistuksia ollut kuuluvissa uusissa sävelletyissä opereiteissa. Strauss oli kuollut ja yleinen mielipide alkoi ennakoida, ettei uusia merkittäviä operettisäveltäjiä enää tule. Franz Lehár kuitenkin karisti nämä aavistelut viimeistään vuonna 1905 sävelletyn *Iloisen lesken* (*Die lustige Witwe*) saavuttamalla maailmanmenestyksellä. Lehár tultiin tuntemaan kaikkien aikojen operet-

tikuninkaana. Hänen musiikilleen oli tunnusomaista unkarilaisesta kansanmusiikista peräisin oleva tummasävyinen tenho yhdistettynä wieniläisen operetin sävyihin. Sävelkielessä on eroottinen pohjavire ja hänen valssiensa on sanottu ”murtavan unkariksi” (Köhler, S., 2011, s. 58, 75, 80–85).

Operetteja kirjoitettiin ahkerasti nyt myös Berliinissä, jossa omaa operettia oli saatu odottaa pitempään kuin muualla. Berliiniläisoperetin pioneerina tunnetaan Paul Lincke (1866–1946). Muita tunnettuja berliiniläisiä operettisäveltäjiä olivat Jean Gilbert, Walter Kollo sekä Eduard Künneke (Köhler, S., 2011, s. 101–107). Berliiniläiselle operetille oli tyypillistä yhdistää wieniläisen operetin aineksia revyyhyn. Tyyli oli suosittua koko 1920-luvun ajan (Traubner, R., 2003, s. 303). Ensimmäisen maailmansodan alla operettimaailma eli vielä entisenkaltaisessa kulttuurillisessa ilmapiirissä, kunnes sodan aiheuttamat muutokset alkoivat vaikuttaa myös kulttuurielämään. Operetti pysyi kuitenkin kaiken aikaa suosittuna viihteenlajina.

Operetin toinen kultakausi toteutui 1920-luvulla. Ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä maailmassa uusi teknologia edisti muiden muassa operettimusiikin sekä sitä esittävien taiteilijoiden levikkiä kuulijoille. Radion ja gramofonin sekä elokuvan yleistymisen mahdollisti musiikin levittämisen entistä laajemmalle yleisölle. Itävalta-Unkarin kaksoismonarkia hajosi ja entinen keisarikunta muuttui tasavallaksi, jolloin uusi arkisempi säätyeroja tasoittava elämäntyyli alkoi vakiintua tavalliseksi kulttuurilliseksi elämänpuitteeksi sillä alueella, joka operetin kannalta oli merkittävin. Tämän yhden vuosikymmenen ajan operetin voidaan ajatella eläneen historiansa loistavinta kauttaan. Vanhat operetit olivat suosittua materiaalia teatteriohjelmistossa ja samalla sävellettiin kokoajan uusia. Operettisäveltäjät ja esiintyjät olivat supertähtiä osittain myös uuden tekniikan mahdollistaman laajan yleisön ansiosta. Operetin romanttinen viihteellisyys sopi ensimmäisestä maailmansodasta toipuvien ihmisten eskapisminnälkään (Köhler, S. 2011, s. 109).

Franz Lehár teki toisen tulemisensa tällä jälkimmäisellä kultakaudella ja häntä seurasivat säveltäjät Emmerich Kálmán (1882–1953), Paul Abraham (1892–1960) ja Robert Stolz (1880–1975) joka oli viimeinen valssikuningas. Stolz oli operettia ajatellen siinä mielessä kiinnostava henkilö, että hän aloitti muusikonuransa Straussin vielä johtaessa konserttejaan, näki Lehárin operettiuran kokonaan ja oli itse viimeinen operetin ja wieniläisen tyylin suuri mestari. Hän näki wieniläisoperetin kaikki vaiheet synnystä kultais-

ten vuosien päätökseen. Hän pystyi vielä 1960- ja 1970-luvuilla välittämään jälkipolville autenttisen wieniläisen operetti- ja valssiperinteen tradition ja tulkinnan orkesterinjohdossaan, jota on myös taltioitu vinylilevytyksille (Köhler, S., 2011, s. 159–161).

Äänielokuvan tulo ja elokuvan suosion kasvaminen sekä uudenlaiset musiikkimieltymykset johtivat lopulta siihen että operetti alettiin kokea vanhanaikaiseksi viihdemuodoksi ja se siirtyi vähitellen marginaaliin. Toisen maailmansodan jälkeinen uusi populaarikulttuuri on myös osaltaan vaikuttanut siihen että operetti on jäänyt viihdealan ”vintage-tuotteeksi”, vaikka operettia onkin vielä 1950 ja -60-luvuilla esitetty nykyään verrattuna kohtalaisen paljon.

2.1.2 Operettitoiminta Suomessa

Suomessa ensimmäiset operettinäytökset olivat kiertelevien ulkomaisten seurueiden esittämiä. Ensimmäinen Suomessa esitetty operettinäytös oli Turun ruotsinkieliseen teatteriin vuonna 1860 tuotu Offenbachin *Orfeus manalassa*. Vierailevat seurueet esittivät omalla kielellään operetteja ja 1870-luvulla Suomen ruotsinkielisissä teattereissa operetilla alkoi olla vakiintunut asema. Svenska Teaternissa vuonna 1876 esitettyä Straussin *Lepakkoa* pidettiin kuitenkin vielä tuolloin liian rohkeana teoksena. Uusi Suometar-lehdessä teosta luonnehdittiin sanoilla ”*törkeä ja siveyttä loukkaava näytännö*”. Operettia kohtaan oli jo 1800-luvun puolella herännyt kiinnostus suomenkielistenkin keskuudessa, vaikka suomenkielinen yleisö sai kuulla kokoillan näytöksiä omalla kielellään vasta vuosisadan jälkeen. Vuonna 1872 perustettu Suomalainen Teatteri esitti Viipurissa vuonna 1873 Offenbachin *Salakuljettajan laulun*. Näitä pieniä yksinäytöksiä laulunäytelmiä esitti Suomalaisen Teatterin lisäksi myös Suomalainen Kansanteatteri, molemmat harjoittivat kiertuetoimintaa (Köhler, S., 2011, s. 173–175).

Ensimmäisen suomenkielisen kokoillan operetti-esityksen toteutti Suomen Maaseututeatteri, joka esitti vuonna 1904 Hervén *Pikku pyhimyksen*. Nykyään Suomen kansallisoopperana tunnettu silloinen vuodesta 1914 alkaen osakeyhtiönä aloittanut Suomalainen Ooppera sai Helsingin Aleksanterinteatterin tilat käyttöönsä vuonna 1918 jolloin suuret resurssit vaativan oopperan ja operetin toteuttaminen tarkoituksenmukaisessa mittakaavassaan oli lopultakin mahdollista. Suomalaisen Oopperan ensimmäinen operettiproduktio oli Straussin *Lepakko* vuonna 1921. Sitten Straussin *Lepakko* ja Lehárin

Iloinen leski ovat keränneet vuosikymmenien saatossa kaikista Suomalaisessa oopperassa / Suomen Kansallisoopperassa (1956-) esitetyistä opereteista eniten ensi-iltoja, joita molemmilla on ollut kuusi. Operettien ensi-iltoja on ollut kaiken kaikkiaan 62. Näiden ensi-iltojen sijoittumista tarkastelemalla voidaan havaita, että tiheimmin operettia on esitetty vuosien 1930–1959 välillä (11–16 ensi-iltaa / vuosikymmen) ja 1960-luvusta alkaen ensi-esitykset ovat laskeneet vähitellen päättyen lopulta noin yhteen kappaaleeseen / vuosikymmen 2000-luvulle tultaessa. Tämä tilastollinen tarkastelu kuvailee hyvin operetin suosion dramaattista hiipumista toisen kultakautensa jälkeen 1900-luvulla (Köhler, S., 2011, s. 175–179).

Operettia kuitenkin esitettiin kaiken aikaa myös muissa kotimaisissa teattereissa. Vuonna 1965 perustetun Helsingin kaupunginteatterin edeltäjät, Kansan Näyttämö, Koiton Näyttämö, Helsingin Kansanteatteri ja työväenteatteri esittivät runsaasti operetteja. Näissäkin vilkkaimmat operetti-vuosikymmenet olivat 1930- ja 1940-luvut, jolloin operettiproduktioita saattoi olla kolmekin kappaletta vuoden sisällä. 1950- ja 1960-luvuilla painopiste teattereissa siirtyi musikaaliproduktioihin ja vuoden 1968 jälkeen Helsingin kaupunginteatteri ei ole esittänyt enää yhtäkään operettia. Helsingin ulkopuolella operetteja on esitetty hyvin tuotteliaasti muun muassa Tampereen Teatterissa ja Tampereen Työväen Teatterissa 1900-luvun alusta 2000-luvun puolelle asti. Tampereella vuodesta 1987 alkaen toiminut Tampereen Musiikkiteatteri on myös keskittynyt erityisesti operettiohjelmistoon. Tampereen lisäksi operettitoiminta on ollut laajaa Turun Kaupunginteatterissa ja Vaasan oopperassa, Svenska Teaternissa, pienemmissä itsenäisissä teattereissa kuten Helsingin Operettiteatterissa ja Operettiteatteri Bravossa, sekä tapahtumissa kuten Turun Operettipäivät ja Lohjan Tenoripäivät. Mielenkiintoinen ilmiö on ollut myös Jatkosodan aikaiset Rintamateatterit, joissa esitettiin useita kokonaisia operetteja. Rintamakiertueella kävivät muun muassa Suomalaisen Oopperan sekä Helsingin Kansanteatterin seurueet. Muun muassa Rukajärvellä esitettiin Stolzin *Odottamaton tytär* (Köhler, S., 2011, s. 180–190).

Suomessa operetin parissa työskennelleitä tunnettuja henkilöitä ovat olleet mm. säveltäjänä ja kapellimestarina ansioitunut George de Godzinsky (1914–1994) sekä viihdepianistina ja tuottajana tunnettu Seppo Hovi (s. 1946). Molemmat ovat toimineet sekä klassisen että viihdemusiikin parissa. George de Godzinsky esitti mielipiteensä suomalaisesta musiikkikulttuurista 1980-luvulla arvioiden, että ”Suomi on ainoa maa maailmassa, jossa muuri taidemusiikin ja viihteen välillä on näin suuri”. (Köhler 2011, s.

191.) Hän itse saattoi yhtä hyvin johtaa operettia tai sinfoniaa tai säveltää iskelmiä. Operetti sijoittuu taidemusiikin ja viihteen välimaastoon ja sitä ovat esittäneet sekä iskelmä-, että oopperalaulajat. Suomessa tunnettuja operettilaulajia ovat olleet mm. Georg Ots (1902–1975), Malmi Vilppula (1911–2000), Raimo Lintuniemi (1934–2000), Tamara Lund (1941–2005), Hilikka Kinnunen (s.1925), Jyrki Anttila (s. 1966) ja Seppo Ruohonen (s. 1946) (Köhler, S., 2011, s. 109 – 207).

2.2. Ralph Benatzkyn *Im weissen Rössl* esimerkkinä revyyoperetista

Ralph Benatzky (1884–1957) lukeutuu operetin toisen kultakauden säveltäjiin. Tšekkiläissyntyinen Benatzky vietti lapsuutensa Prahassa, siirtyi sieltä Wieniin ja edelleen Berliiniin. Paitsi säveltäjänä, hänet tunnettiin myös kirjailijana ja hän kirjoittikin usein itse librettonsa. Hitlerin kolmannen valtakunnan noustessa Benatzkyn tuotanto vedettiin pois berliiniläisistä teattereista ja hän itse pakeni Berliinistä Yhdysvaltoihin vuonna 1933. Ralph Benatzkyn yli 50 operettia käsittävästä tuotannosta on jäänyt klassikoksi vain yksi: vuonna 1930 sävelletty *Im weissen Rössl*, eli *Valkoinen hevonen* (Köhler, S., 2011, s. 121–122).

Berliiniläinen teatteriohjaaja Erik Charell oli keväällä 1930 näyttelijäystävineen vierailulla Itävallassa Wolfgangjärven rannalla sijaitsevassa vuonna 1834 perustetussa Weisses Rössl-nimisessä hotellissa ja kuuli ystäviensä siteeraavan Weisses Rössliin sijoitettua vanhaa näytelmää. Charell sai ajatuksen näytelmän sovittamisesta operetiksi. Ralph Benatzky oli juuri säveltänyt Berliinissä *Die drei Musketiere*-operetin ja Charell päätti esitellä hänelle ideansa. Charell muokkasi näytelmäkirjailija Hans Müllerin kanssa vanhan näytelmän uudeksi versioksi lisäten perusjuoneen muutaman uuden kohtauksen ja monipuolistamalla henkilögalleriaa. Operetti valmistui kiireellä, sillä sävellysaikaa sille annettiin puoli vuotta. Benatzkyn arvion mukaan hän ei olisi ehtinyt yksin kirjoittaa koko partituuria ja siksi muutamia sävellyksiä päätettiin tilata muilta säveltäjiltä (Köhler, S., 2011 s. 122–124).

Robert Stolz teki ulkopuolisista säveltäjistä eniten tilaussävellystyötä ja sävelsi kaksi kappaletta; *Die ganze Welt ist himmelblau* ja *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein*. Robert Gilbert puolestaan kirjoitti mieleenpainuvan *Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist*-kappaleen. Muita säveltäjiä olivat Bruno Granichstaedten ja Hans

Frankowski. *Valkoinen hevonen*-operetti kulkee Benatzkyn nimissä, mutta monet sen muistettavimmaksi nousseet kappaleet ovat muiden säveltämiä. Näiden laulujen erillislevytysten kohdalla mainitaan kyllä kunkin laulun oikea säveltäjä. Suurin osa laulujen sanoituksista on Robert Gilbertin käsialaa (Köhler, S., 2011, s. 124–125).

2.2.1 *Valkoisen hevosen esittely*

Valkoisen hevosen tapahtumapaikkana on Valkoisen hevosen majatalo jonka hovimestari Leopold Brandmeyer on rakastunut majatalon emäntään ja omistajattareen, temperamenttiseen leskirouva Josepha Vogelhuberiin, joka puolestaan on rakastunut majatalon kanta-asiakkaaseen ja vakituiseen kesävieraaseen, nuoreen berliiniläiseen asianajajaan Erich Siedleriin. Hotelliin saapuu persoonallisia matkavieraita ja juonikuviot alkavat sekoittua. Tärkeä sivujuoni on kahden alusvaatetehtailijan, berliiniläisen äksyn Wilhelm Giesecken sekä düsseldorfilaisen Sülzheimerin patenttikiista, jota asianajaja Siedler hoitaa. Hotelliin saapuu lopulta jopa itse Itävallan keisari, hienoisella sarkasmilla sävytetty kuvitteellinen Franz Josef II. Itävallan ja Saksan kulttuurierot ovat jatkuvasti esillä juonessa hauskaasti karrikoiduna. Operetti loppuu monien juonikiemuroiden kautta onnellisesti kolmen lemменparin kihlajaisiin.

Näyttämötekniisesti *Valkoinen hevonen* on siinä mielessä vaativa, että kohtaukset on sijoitettu useisiin toisistaan poikkeaviin ympäristöihin; majataloon viinitupineen, torille, alppivuoristoon, uimarannalle. Henkilöt saapuvat milloin linja-autolla, höyrylaivalla tai henkilöautolla. Vaikka *Valkoinen hevonen* on pienille teattereille haastava toteuttaa, se on silti yksi kaikkein esitetyimmistä opereista. Suomessakin ensi-iltoja on ollut yli 40. *Valkoisesta hevosesta* on tehty myös yksi mykkäfilmatisointi sekä kaksi äänielokuvaa vuosilta 1935 ja 1953 (Köhler, S., 2011, s. 125).

Valkoisen hevosen musiikillinen rakenne näytöksittäin etenee seuraavasti:

I Näytös:

Nr. 1 Introdution (Kathin ja Zenzin soolot)

Nr. 2 Ankunft der Gäste und Auftritt Leopold (kuoro + Leopoldin sisääntulosoolo)

Nr. 3 Duett (Josepha & Leopold): “*Es muss was Wunderbares sein!*”

- Nr. 4 Ankunft des Dampfers (kuoro laulaa, höyrylaiva saapuu)
- Nr. 5 Auftritt Siedler: *“Im weissen Rössl am Wolfgangsee”* (valsси, sisältää Josephan ja Siedlerin dueton)
- Nr. 5a Abgang
- Nr. 6 Im Kuhnstall (Herren-Quartett, Die 4 Melkerinnen, Jodlerin) (lavastevaihto)
- Nr. 7 Duett (Otilie & Siedler): *“Die ganze Welt ist himmelblau”* (slow fox + Jitterbug-tanssijakso, säv. Robert Stolz)
- Nr. 8 Finale I

II Näytös:

- Nr. 9 Introdution (torikohtaus, joka sisältää kuoron + Leopoldin ja Josephan resitointia)
- Nr. 10 Lied Leopold: *“Zuschau’n kann i net!”* (valssilaulelma, säv. Bruno Granichstaedten)
- Nr. 10a Melodram
- Nr. 11 Duett (Otilie & Siedler): *“Mein Liebeslied muss ein Walzer sein!”* (valsси + wienervalssi-tanssijakso, säv. Robert Solz)
- Nr. 12 Marschlied: *“Lass uns Abschied nehmen mit lächelndem Gesieht”* (marssilaulu, säv. Robert Gilbert)
- Nr. 13 (Josepha / Giesecke / Jodlerin) Im Salzkammergut (itävaltalainen kolmijakoinen kansantanssi)
- Nr. 13a Auftritt Sigismund (Sigismund saapuu autolla)
- Nr. 13b Abgang
- Nr. 14 Duett und Ensemble (Hochzeitspaar) (uimarantakohtaus, jossa hotellissa vierailleva hääpari laulaa yhdessä)
- Nr. 14a Auftritt
- Nr. 15 Duett (Klärchen & Sigismund): *“Was kann der Sigismund dafür dass er so schön ist?”* (foxtrot, sisältää parodisen tanssikatkelman, säv. Robert Gilbert)
- Nr. 15a Auf der Alm (kohtaus tapahtuu Alpeilla, sisältää Giesecken ja Siedlerin vuorolaulun)
- Nr. 15b Solo Jodlerin
- Nr. 16 Reminiszenz und Ballet *“Im Salzkammergut”*
- Nr. 16a Ausrufer *“Ihr Leut’ln man ruft Euch ins Rathaus”*
- Nr. 16b Verwandlungsmusik zur Ratssitzung (lavastevaihto raatihuoneelle)

Nr. 17 Quodlibet (humaltuneen Leopoldin soolo)

Nr. 17a Prügelszene

Nr. 17b Verwandlungsmusik (lavastevaihto)

Nr. 18 Finale II (Sisältää katkelman Straussin *Radetzky*-marssia sekä Suppén *O, du mein Österreich*-marssin hymniosan)

III Näytös:

Nr. 19 Introdution (Ständchen): "*Leise denn wir wollen ihn nicht stören*"

Nr. 20 Lied Kaiser: "*Es ist einmal im Leben so*" (kolmijakoinen valssilaulelma)

Nr. 20a Jagdruf

Nr. 20b Reminiszenz (Otilie & Siedler): "*Im weissen Rössl am Wolfgangsee*" (kohtaus sisältää Josephan reminisenssisoolon Liedistä Nr. 20)

Nr. 21 Heurigenlied: "*Erst wann's aus wird sein*" (kolmijakoinen valssilaulelma, sisältää Otilien ja Siedlerin duettokatkelman, säv. Hans Frankowski)

Nr. 21a: Auftritt

Nr. 22 Duett (Klärchen & Sigismund): "*Und als der Herrgott Mai gemagt*" (tango)

Nr. 22a Abgang (Klärchen & Sigismund): "*Was kann der Sigismund dafür das er so schön ist?*" (kertosäe foxtrot-duetosta Nr. 15)

Nr. 22b Reminiszenz (Leopold): "*Zuschau'n kann i nett!*"

Nr. 23 Finale III

Valkoisen hevosen musiikillisessa aineksessa toistetaan usein *Im weissen Rössl am Wolfgangsee*-kappaleen musiikillisiä aineksia, jolloin tätä voidaan pitää koko teoksen pääteemana. Teema tulee esiin heti alun *Introdutionissa*, se esitellään kokonaisuudessaan Nr. 5-osassa, kerrataan I-näytöksen finaalissa, sekä III-näytöksen Nr.20b-reminisenssissä ja siihen palataan lopuksi vielä III-näytöksen finaalissa. Sigismundin "*Was kann der Sigismund dafür das er so schön ist?*"-soolo muodostaa oman itsenäisen kupletin koko teoksen sisään kertautuessaan Numeroissa 13a, 15, 22a-reminisenssissä sekä III-näytöksen finaalissa. Myös Leopoldin laulammat soolot Nr. 3 "*Es muss was Wunderbares sein!*" sekä Nr. 10 "*Zuschau'n kann i nett!*" kerrataan näytösten yli. I-näytöksessä esiintyvän Nr. 3:n kertosäe kertautuu II-näytöksen finaalissa samoin kuin II-näytöksen alkupuolella esitetty Nr 10, joka puolestaan toistetaan vielä III-näytöksen loppupuolella reminisenssinä Nr. 22b. I-näytöksen finaali koostuu lähinnä I-näytöksen musiikillisen aineksen kertaamisesta, jossa ensin palataan Nr. 2 ainekseen josta siirry-

tään Nr. 5 ainekseen jota seuraava ainoaa uutta ainesta oleva *Mosso*-osio muodostaa päätöksen. II-näytöksen finaali koostuu marssista, *Radetzky*-marssikatkelmasta, sitä seuraavasta Franz von Suppén säveltämän *O, du mein Österreich*-sotilasmarssin hymniosasta, sekä mainitun Nr. 10:n lisäksi Nr. 12:sta marssiaineksen kertaamisesta. III-näytöksen finaalissa kerrataan jälleen Nr. 12, siirrytään I-näytöksen Nr. 6 materiaaliin, kerrataan Nr. 13 aines, jota seuraa Nr. 15 aines ja viimeiseksi Nr. 5 pääteema. (Benatzky, R., *Im weissen Rössl*-partituuri.)

2.2.2 Mikä revyy-operetti?

Revyy-termi tulee ranskankielen *revue*-sanasta. Revyyllä tarkoitetaan kevyttä ja viihteellistä näyttämöohjelmaa, joka muodostuu musiikki-, tanssi- ja sketsinnumeroista. 1800-luvulta asti esitetyn revyyyn kulta-aika oli vuosina 1916–1932 (<https://fi.wikipedia.org/wiki/Revvy>, luettu 4.5.2015). *Valkoista hevosta* on kutsuttu revyy-operetiksi sekä yleisen tyylinä, että useiden säveltäjiensä takia. Tyyllillisesti *Valkoisen hevosen* musiikki ei ole niinkään oopperamaista, vaan valtaosin tyypillistä operettimusiikkia kevyempää viihdemusiikkia. Jonkin verran musiikillisessa aineksessa on viittauksia perinteisen wieniläisoperetin suuntaan ja jopa 1920-luvun jazziin. Useiden säveltäjien johdosta kokonaisuus on pirstaleinen, mutta toisaalta operetista on juuri siksi irronnut useisiin levytyksiin monta ikivihreiksi jäänyttä yksittäistä laulua. *Valkoinen hevonen* kuului itse asiassa revyy-operettien sarjaan, joita Ralph Benatzky sävelsi tuottaja-ohjaaja Erik Charrellin tilauksesta Berliinin Grosses Schauspielhaus-teatterissa. *Valkoisen hevosen* lisäksi kaksi muuta erityisen tunnettua näistä olivat *Casanova* vuodelta 1928 sekä *Die drei Musketiere*, eli *Kolme muskettisoturua* vuodelta 1929. Kaikissa näissä yhdistyy wieniläisoperetin tyylipiirteiden yhdistäminen muunlaisiin musiikkiaineksiin kuten kansanmusiikkiin tai *Schlageriin*, eli saksalaiseen iskelmään. Suurin osa *Valkoisen hevosen* lauluista on tyypillistä Schlageria (Traubner, R., 2003, s. 325–327).

Valkoinen hevonen on hyvin intertekstuaalinen teos sillä se pitää sisällään useita humoristisia viitteitä itse koko operetin lajityypin historiaan. Näitä tunnistettavia viitteitä ovat muun muassa itävaltalaisuus, berliiniläisyys, kuvitteellinen Itävallan keisari sekä toisen näytöksen finaalin *Radetzky*-marssin ja *O, du mein Österreich*-katkelman viittaukset Straussiin ja Suppéhen. *Valkoisessa hevosesä* yhdistyy eräänlainen operetti- ja Schla-

ger-säveltäjien potpourri sekä lajityyppinsä tyylipiirteiden kertailu itseironisella viittailulla. Tämä myös tekee *Valkoisesta hevosesta* revyymäisen teoksen.

3 HARRASTAJATEATTERI TYÖYMPÄRISTÖNÄ

3.1. Teatterin taustaa ja näyttelijäntyön perusteita

Sorbonnen yliopiston professori Denis Guénoun pohdiskelee teatterin taustaa ja merkitystä näin: ”Teatterin historia on siirtymää tilasta toiseen. Nytemmin sana ”teatteri” on ulotettu merkitsemään koko rakennusta, mutta alun perin teatteri oli se paikka, jossa yleisö, yhteen kokoontunut väki oli paikalla.” (Guénoun 2007, s. 14.) Hänen esittämässä perusväittämissä on, että teatteri on poliittinen teko, ja tämän väitteen hän perustaa sitaattissa viimeksi mainittuun yhteen kokoontumiseen. Guénoun esittää tämän näkökulman teatterin unohdettuna merkityksenä ja toteaa että ”esittäminen - itse asiassa esittämistapahtuma - on unohdettu ja huomio on kiinnittynyt esitettyyn, sisältöön.” (Guénoun 2007, s. 15.) Guénoun muodostaa myös selventävän hypoteesin: ”teatteri tapahtuu politiikan tilassa ja tuottaa siellä toista (kuin politiikkaa).” (Guénoun 2007, s. 32.) Parhaaksi teatterisalin muodoksi kokoontumistapahtumaa ajatellen Guénoun nimeää ympyrän, jossa jokaisen on helppo kuulla ja nähdä esitetty, sekä tunnistaa toisensa. Monet teatteritilat onkin alun alkaen rakennettu nimenomaan pyöreiksi. Myös katsojat järjestäytyvät spontaanisti ympyrän tai ainakin kaaren muotoon luoden tilan esiintyjälle. Teatteriyleisö sekä näyttelijät ovat Guénoun mukaan ihanteellisimmillaan yhteisö, joka on kokoontunut vapaaehtoisesti kokemaan jotakin yhdessä (Guénoun, D., 2007, s. 14–15, 17–18, 22, 32).

Ympyrä ei ole vain rakennettu muoto, vaan kaikki yhteen kokoava tila, piiri jonka vastakkaisille laidoille asettuvat näyttelijät ja yleisö muodostavat yhdessä. Ympyrän keskellä olevaa tilaa kutsuttiin antiikin teatterissa *orkhestraksi*. Tähän tilaan sijoitettiin aluksi kansan ääntä markkeeraava kuoro, joka ei koostunut teatterin ammattilaisista, vaan he olivat suoraan koolle tulleen yleisön keskuudesta rekrytoituja henkilöitä jotka olivat esityksessä mukana tilapäisenä työvoimana, kansana kansasta. Myöhemmin kuoron siirryttyä näyttämölle tähän keskustilaan asetettiin soittajien orkesteri, joka on saanut nimensä tilan nimestä. Guénoun esittää saman ympyrän muodon esiintyvän myös teatterin historian prosessissa, joka ”näyttää olevan sarja toisiaan seuraavia ja keskenään vaihtuvia vastakkaisia episodeja.” (Guénoun 2007, s. 22.) (Guénoun, D., 2007, s. 26–28).

Jotta voisi ymmärtää teatteria ja näyttelijäntyylin tavoitteita sekä näyttelijän eri tekniikoita, täytyy luoda siis yleiskatsaus teatterin historiaan. Teatterin syntyhistoriaa selitetään kahdella tavalla; eläytyvällä tarinankerronnalla ja eläytymiseen pohjautuvilla shamanistisilla uskonnollisilla rituaaleilla myytteineen. Eurooppalaisen teatterin lähtökohtana on antiikin Kreikan (500–200 eaa.) teatteri, johon kuuluivat tanssijat, muusikot ja tapahtumia kommentoiva kuoro. Antiikin ajan teatterissa näyttelijäntyyliin sisältyi pantomiimia, rituaalinomaisia seremonioita ja näyttävää liikehdintää korkeiden hyppyjen, akrobatian sekä naamioiden käyttämisen muodossa. Antiikin aikana vakiintuneet näytelmätyylit olivat tragedia ja komedia. Filosofin Aristoteles (384–322) määritteli *Runousopissaan* (330–320 eaa.) tutun kolmijakoisen alku-keksikohta-loppu-juonirakenteen ja järjestyksen. Antiikin Roomassa teatteri perustui samoihin aineksiin kuin antiikin Kreikan teatteri, mutta siellä komedia oli arvostetumpi kuin tragedia ja speaktaakkelit olivat suosittu viihdemuoto. Roomalaisessa teatterissa myös vuorosanat saatettiin laulaa (Pätsi, M., 2010, s. 11–13).

Noin 1200-luvulta alkaen kehittyi teatterikentälle uutena muotona sirkusmaisesta viihdestä poikkeava kristittyjen uskonnollinen näytelmä, jonka kulta-aikaa oli Euroopan Keskiaika. Teatterikentälle kuuluivat myös kiertelevät seurueet ja katuteatteri. Myöhäisrenessanssin aikana 1560–1570-luvulla syntyi Italiassa *commedia dell'arte*. Tämä laajalle Eurooppaan levinnyt koominen teatterimuoto perustui improvisaatioon ja pantomiimiin. Keskeinen draamallinen idea oli ennalta tunnetun tyyppigallerian käyttäminen. Renessanssin ajan hoveissa kehittyi pantomiimiin pohjautuva *baletti*, josta tuli Aurinkokuningas Ludvig XIV: (1643–1715) aikana suosittu taiteenlaji Ranskassa. 1600-luvun Italiassa syntyi puolestaan juonellisen tarinankerronnan musiikkiin yhdistävä *ooppera*, jossa vuorosanat laulettiin ja resitoitiin. Ooppera perustui eritoten antiikin Kreikan teatteriin, mutta koomisen *opera buffan* taustalla vaikutti myös *commedia dell'arte*. Oopperan kanssa rinnakkain syntyi kevyt katutaiteesta juurtunut *varietee*, jonka pohjalta on syntynyt *vaudeville* (Pätsi, M., s. 14–16).

1900-luvulla teatterin kehittäjät hakivat uudenlaiseen teatteriin uusia ulottuvuuksia yhdistämällä siihen elementtejä aasialaisesta teatterista, länsimaisesta ja aasialaisesta tanssista, klassisesta musiikista, kuvataiteesta, sirkuksesta ja varieteesta tehden teatterista monien taidelajien synteessin. Fyysisen teatterin edustaja Vsevolod Meyerhold (1874–1940) ja yhteiskunnallisen ja varsinkin eepin teatterin edustaja Bertolt Brecht (1898–1956) käyttivät aasialaisesta perinteestä peräisin olevia teatterikeinoja, kuten esittävää

näyttelijää, suoraan yleisöön suuntautuvaa esiintymistä, ja ajallisten tai muiden siirtymien ilmaisemista musiikilla. Aasialaisen teatterin ihailijoita yhdisti pyrkimys *kokonaisvaltaisen teatterin* luomiseen, jossa näyttelijä on samanaikaisesti myös tanssija, laulaja, soittaja, akrobaatti ja improvisoija. Konstantin Stanislavskin (1863–1983) 1900-luvun alussa luoman realistisen teatterin vastapainoksi syntyi 1900-luvulla ensimmäisen maailmansodan aikaan myös 1910-luvulta 1950-luvulle asti vaikuttanut avantgardeteatteri, jonka toteuttamiseen kuului monitaiteellisuus, nonsense-runot, epäloogiset tarinat sekä konemainen liikekieli. Näyttämötoiminta jakautui 1900-luvun alussa siis toteutustavaltaan joko todenkaltaiseen *naturalistiseen teatteriin* tai surrealistia aineksia sisältävään *illuusioteatteriin*. (Pätsi, M., 2010, s. 17–19). Kaikista 1900-luvulla syntyneen modernin teatterin lajityypeistä nuorin on objektiteatteri, jossa esineillä on tärkeä sija näyttelemisen vuorovaikutusprosessissa sillä ne ovat saaneet näyttelijän statuksen lavalla (Pätsi, M., 2010, s. 20).

Näyttelijän työhön sisältyy paljon tekniikoita, joilla roolityöskentelystä voi tehdä hallitun prosessin. Näyttelijän työn olemusta on pohdiskellut mm. Denis Diderot (1753–1784), joka käsitteli vuonna 1773 ilmestyneessä kirjassaan *Näyttelijän paradoksi* näyttelemiseen, eläytymiseen ja näyttelijän tekniikoihin liittyvää tematiikkaa ja esitti näkemys jonka mukaan parhaat näyttelijät tiedostavat toimintansa näyttämöllä, mutta eivät tunteile esiintyessään. (Pätsi, M., 2010, s. 10). Näyttelijän työn voisi näin ajateltuna olevan tiedostavaa eläytymistä. Tunteet joita näyttelijä välittää yleisölle ovat ennemminkin tulkintoja tietyistä tunteista, kuin reaaliajassa koettuja oikeita tunteita. Tiedostavan toiminnan voisi ajatella suuntautuvan ulospäin, pelkkä tunteilu puolestaan olisi sisäänpäin käpertymistä. Tunteita ei näytelmätilanteessa tarvitse kokea sellaisenaan, mutta ne täytyy tiedostaa. Modernin teatterin tärkein kehittäjä, Konstantin Stanislavski on kuitenkin painottanut psykoanalyysin merkitystä ja lähtenyt kehittämään 1900-luvun realistista teatteria päämääränään kokeva näyttelijä esittävän näyttelijän sijasta (Pätsi, M., 2010, s. 10).

Uudet näyttelijäntekniikat syntyivät 1900-luvun Euroopassa erilaisten teatterimuotojen kehittämisen yhteydessä. Tavoitteena oli antaa näyttelijälle harjoitteiden muodossa apuvälineitä oman ilmaisunsa selkiyttämiseen ja roolityöskentelyyn. Kaikkien teatterimuotojen tekniikoiden tavoitteena on ollut psykofyysisyys. Keskenään kontaktissa olevien liikkeen ja mielen johdosta toiminnan ja liikkumisen taustalla olisi siten aina selkeä motiivi (Pätsi, M., 2010, s. 10). Tekniikoiden avulla luovan prosessin voi saattaa hallittuun

lopputulokseen. Luovuuden vapauttamiseen puolestaan tarvitaan hallitsemattomia intuition ja mielikuvituksen virtaamista edistäviä prosesseja. Nämä voi päästää valloilleen improvisaatioharjoituksissa, joka on teatterinäyttelijän työn perusteiden tyypillinen lähtökohta. Käsittelen lyhyesti improvisaatiota sekä realistista teatteria seuraavissa alaluvuissa.

3.1.1 Improvisaatio

Improvisaatio-sanan etymologinen lähtökohta on latinan sanassa *improvisus*, joka tarkoittaa vapaasti käännettynä ennalta näkemätön. Improvisoida merkitsee luoda esityksen yhteydessä, esittää tai sepittää valmistelematta; järjestää pikaisesti mielikuvituksen ja tarjolla olevien keinojen avulla. (Johnstone, K., 1996, s. 215). Keith Johnstone kirjoittama *Impro: improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen* on improvisaation perusteos, joka ilmestyi alun perin vuonna 1981 nimellä *Improvisation in the Theatre*. Kirjassa esitellään joukko harjoituksia ja improvisaation periaatteita, jotka yhdessä toimivat perustana improvisoinnille sekä luovan mielikuvituksen kehittämiseksi (Johnstone, K., 1996, s. 7). Teos jakautuu viiteen lukuun, joista ensimmäisessä Johnstone kuvaillee henkilökohtaisen elämäntarinansa kautta prosessia, jossa lapsuuden luova mielikuviutus kadotetaan aikuistumisen ja koulutuksen tuloksena ja miten sen sitten voi löytää uudelleen ja valjastaa käyttöönsä. Toisessa luvussa *Statukset*, Johnstone käsittelee ihmisten väliseen vuorovaikutukseen piilotettua valtahierarkiaa ja niin sanottujen statuspelien hallintaa. Kolmas luku *Spontaanius* kuvailee menetelmiä, joilla lukkiutuneet ihmiset voi saada vapauttamaan mielikuvituksensa ja neljäs *Tarinankerronnan taito* kuvailee tarinaa eteenpäin vieviä ja pysäyttäviä toimintatapoja. Viides luku *Naamiot ja transsi* käsittelee naamiotyöskentelyä ja transsitekniikkaa.

Johnstone keskeisenä ideana läpi koko teoksen on se, että improvisaatio onnistuu parhaimmillaan sitten kun esiintyjät ovat tulleet tietoisiksi estoistaan ja hyväksyneet itseään suojaavista mekanismeistaan luopumisen. Viihdyttävässä esityksessä on siten ikään kuin pala esiintyjän sielua kokoajan läsnä kun esiintyjä suostuu itsesensuurin sijaan asettamaan esille ensimmäisen impulssinsa mieleen tuoman assosiaation, oli se sitten sana tai teko. Improvisaatiotilannetta voi hallita nopean oivalluksen varassa aistimalla statusvaihteluita ja kehittämällä niitä edelleen. Tärkeää on myös toisen näyttelijän kanssa toimiva yhteispele, jossa molempien ideat kehittyvät vuorovaikutuksessa toisiinsa

tilannetta edelleen ruokkivalla tavalla. Tällöin on olennaisinta välttää torjuntaa, joka keskeyttää vuorovaikutusprosessin. Tarinankerronnan taito on puolestaan taitoa kehittää tarinaa mielenkiintoiseen suuntaan valitsemalla käänteet hyvin, käyttämällä onnistuneesti materiaalia ja yhdistämällä jo käytetyt ainekset lopussa loogiseksi loppuratkaisuksi. Kaikessa on lopulta kysymys siitä miten estot kohdataan. Usein ensimmäisenä mieleen tuleva ajatus on paras. Pakonomainen yritys tehdä jotain omaperäistä johtaa Johnstonen mukaan useimmiten päinvastaiseen lopputulokseen. Sen sijaan ensimmäisenä mieleen tullut omasta mielestä tylsältä vaikuttanut vaihtoehto saattaa olla mielenkiintoisin koska jokainen ihminen on uniikki (Johnstone, K. 1996, s. 86–87).

Johnstone esittää mm. seuraavanlaisia harjoituksia, jotta improvisaatiosta ja näyttämöilmaisusta tulisi elävää ja sujuvaa:

- *Keinulauta*, eli statusten vaihtelevuus keskustelussa. Tavoitteena on saada status joko vastaanäyttelijän yläpuolelle tai alapuolelle, jotta roolityöstä tulisi uskottavaa (Johnstone, K., 1996, s. 30–31).
- Yksin ja parityöskentelynä toteutetut tajunnanvirran mukanaan tuomat sanalisat, kuva-assosiaatiot, keksittyjen henkilöhahmojen kehittäminen, sekä intuitiivinen automaattikirjoitus kertovan materiaalin tuottamisen apuna. (Johnstone, K., 1996, s. 119–121).

3.1.2 Realistinen teatteri vs. naturalistinen teatteri

Realistisen teatterin isähahmo on Konstantin Stanislavski, joka loi järjestelmänsä halutessaan kehittää itseään näyttelijänä. Stanislavskin käsitteet ovat syntyneet työnteon lomassa vuodesta 1906 alkaen ja niistä varhaisin käsite on *tunnemuisti ja fyysisten tekojen metodi* puolestaan viimeisin. Realistinen teatterin tavoitteena ei ole imitoida tai jäljentää todellisuutta vaan pyrkiä herättämään näyttelijät kokemaan jokaisessa esityksessä roolihenkilönsä tunteet tuoreina. Tämä lähestymistapa on syntynyt vastakohtaksi naturalistiselle teatterille, joka pyrki jäljentämään todellisuuden näyttämölle sellaisenaan (Pätsi, M., 2010 s.23).

Stanislavskin lukuharjoitus ja näytelmäanalyysi on edelleen hyvin käytetty tapa näytelmään orientoitumisessa. Menetelmä on nelivaiheinen:

1. Faktataso: Mitä näytelmässä tapahtuu?
2. Sosiaalinen taso: Näytelmän reaaliajan määrittämät käytöstavat
3. Kirjallinen taso: Näytelmän kirjoittajan erityispiirteet
4. Esteettinen taso: Miten näytelmä linkittyy muihin taidelajeihin?

(Pätsi, M., 2010, s. 31)

Tunne muistilla Stanislavski tarkoittaa tunne elämyksiin perustuvaa muistia. Hänen lähtökohtanaan menetelmän kehittämiseen on ollut ranskalaisen psykologin Theodule Ribotin (1839–1916) affektiivisen eli tunneperäisen muistin teoria. Perusajatuksena tässä teoriassa on se, että ulkoinen ärsyke, kuten tuoksu, ääni tai kosketus herättää henkiin jo koetun muiston, joka eletään uudestaan läpi. Stanislavskin ajatuksena oli, että näyttelijä voi pyrkiä herättämään itsessään tietoisesti näitä muistoja ulkoisten ärsykkeiden avulla (Pätsi, M., 2010, s. 33). *Fyysisten tekojen metodin* luominen puolestaan pohjautui Stanislavskin kiinnostukseen näyttelijän kehollisuudesta. Keskeisin ydin tässä metodissa on lihasmuisti, jota voi kehittää esimerkiksi pantomiimilla. Perusajatuksena on se, että keho muistaa aiemmin tehdyn toiminnan. Tätä metodologia edelsi *fyysisen olotilan* käsite, jolla Stanislavski tarkoittaa virittäytymistä mielikuvituksen avulla erilaisten tilanteiden edellyttämään fyysiseen olotilaan (Pätsi, M. 2010, s. 35).

Realistinen teatteri tekee näyttelemisestä nimenomaan psykofyysisen kokemuksen, mikä nähdäkseni on paljon syvällisempi lähtökohta kuin naturalistisen teatterin pyrkimys vain imitoida todellisuutta näyttämölle simuloituna.

3.1.3 Musiikkiteatteri

Musiikkiteatterissa näyttämötoimintaa ja tarinan kerrontaa ohjaa taustalla soiva musiikki tai henkilöiden esittämät musiikkinumerot. Termi *musical play* on alun perin tarkoittanut kevyttä musiikinäytelmää tai komedianumeroa, josta on 1900-luvun alussa johdettu lyhenne *musical* eli musikaali. Nykyään musikaali ymmärretään erityisesti läpisävellettyinä Broadway-musikaalina. Musiikkiteatterin genreen voidaan lukea musikaalin lisäksi koominen ooppera, operetti, varietee, revyy, burleski ja laulunäytelmä.

Musiikkiteatterin perusydin on hahmojen sekä tarinan kehittyminen musiikin kautta. Kohtausten dialogin pitäisi jatkua saumattomasti musiikissa, jotta musiikkikappaleen sijoittuminen kohtaukseen olisi loogista (Kerosuo, A, 2014, s. 5-6).

Musiikin ja tekstin draamallisen yhteensovittamisen lähtökohta periytyy oopperasta. Oopperassa esitetyillä lauluilla on oman erilaisia funktioita. Ensemble tai duetot markkeeraavat kovaäänisesti riitelevää väkijoukkoa tai kahden henkilön keskustelua. Välillä jonkin henkilön lyriikat markkeeraavat hänessä tilanteen herättämiä sisäisiä ajatuksia, jolloin äänessä on henkilön mieli. Aariat ovat näitä mielenliikkeitä. Ne kuvailevat esimerkiksi henkilön tunneprosessointia, eli tavallaan tapahtuvat henkilön pään sisässä vaikka lavalla oleva henkilö näyttää ilmiselvästi laulavan. Joskus aariat saattavat olla myös kertomuksia tai jotakin, mikä on tarkoitettu toiselle näyttämöllä olevalle henkilölle kuultavaksi. Silloin niissä puhutellaan selvästi toista henkilöä ja ne ovat eräänlaisia monologeja. Läpisävelletyissä musikaaleissa toistuu hyvin samankaltainen tapa esittää draama kokonaan laulaen. Operetissa haasteeksi muodostuu puhutun ja laulettuun materiaalin saumaton yhteen liittäminen.

3.2. Haasteet ja hauskuudet harrastajateatterissa Luvian Tasalassa

Vuonna 1895 perustettu Luvian nuorisoseura tarjoaa puoluepoliittisesti sitoutumatonta nuoriso- ja kulttuuritoimintaa. Nuorisoseuran toiminnan lähtökohtana ovat jäsenistön toiveet ja tarpeet ja sen tavoitteena on olla mukana kehittämässä monipuolisesti omaa asuinalueita sekä tarjota nuorisolle valmiuksia henkisesti rikkaaseen elämään. Luvian nuorisoseura on vuonna 1928 rakennetun Juhlatalo Tasalan pääomistaja. Tasalan näyttämö tarjoaa puitteet teatteritoiminnalle ja Tasalan Talviteatteri nimikkeellä on musikaalitoimintaa harjoitettu vuodesta 2001 alkaen. Joka vuosi on pääasiassa talkootyönä toteutettu yksi teos. Musikaalia kohden vapaaehtoistyön arvioitu tuntimäärä on n. 12000 tuntia ja valtaosa talkootyövoimasta on paikallista väkeä. Saavutettu katsojamäärä musikaalia kohden on ollut keskimäärin 2500 katsojaa, vuonna 2015 esitetyn *Valkoisen hevosen* näki yli 3000 katsojaa (www.luviannuorisoseura.fi, luettu 27.4.2015). *Valkoisen hevosen* ohjasi Kyllikki Staff, joka on paitsi ohjannut useita Tasalassa nähtyjä produktiona, myös aikanaan tuonut musiikkiteatteritoiminnan Tasalaan.



KUVA 1. Tasalan näyttämöltä avautuva tila salin suuntaan. (Kuva: Helena Känä 2014)

Harrastajateatterin positiivisiin ominaisuuksiin kuuluu ehdottomasti ”kaikki on mahdollista”-asenne, rohkea tapa tarttua haasteisiin, into, ja suhteellisen vapaat kädet toteuttaa itseään unohtamatta yhteishenkeä, joka syntyy ”samassa laivassa” olemisesta. Harrastajateatterissa on lyhyesti sanottuna hauskaa. Siellä jos missä toteutuu yhteisöllisyys. Luvian produktiossa yhteisöllisyyttä tuettiin myös jokaisen harjoituskerran aloittavalla kehoa avaavalla tanssillisella verryttelyllä, sekä ennen jokaista esitystä yhteisellä äänenavauksella ja lyhyellä kokoontumisella, jossa jokainen kävi vuorollaan kertomassa itsestään ja sanomassa jonkin ajatuksen joka työprosessin aikana oli tullut mieleen. Kun ajattelee kotimaisen operettitoiminnan historiaa, jonka suomenkielinen osuus on lähtenyt liikkeelle Suomen Maaseututeatterista, on melko juureva kokemus päästä tekemään harrastajapohjaisessa teatterissa operettia keskellä luvialaista maaseutua. Mieleen ei voi olla tulematta kysymys, että olikohan se silloin alkujaankin juuri tällaista?

Ensimmäinen haaste harrastajateatterissa on yleensä resurssien ja produktion vaatimusten yhteensovittaminen. Näytelmää suunniteltaessa tulee mieleen runsaasti kysymyksiä joihin täytyy löytää ratkaisut. Minkä kokoinen ja mallinen on näyttämö? Mitkä resurssit käytettävissä oleva tila mahdollistaa näyttämötekniikan rakentamiselle sekä näyttämötoiminnan suunnittelulle? Millainen on tai tulee olemaan teokseen osallistuva näyttelijälaulaja- sekä soittajapohja? Onko yhteistä näkemystä produktion layoutista? Entäpä siitä, miksi teos on otettu ohjelmistoon ja mitä sillä halutaan sanoa? Harrastajateatterissa ideana ei välttämättä ole toteuttaa pilkuntarkasti originaaliversiolle uskollinen lopputulos, sillä käytettävissä olevat resurssit määrittelevät lopputuloksen. Harrastajateatterissa

työskentely on siksi erityisesti sovittamista ja sopeutumista. Toinen kohdattava haaste on leppoisa suunnittelemattomuus. Tarkoitan tällä sekä aikataulutusta että jokaisen henkilökohtaisesti itselleen asettamia tavoitteita. Monille musiikkiteatteritoiminta on vapaa-ajanviettotapa, jota toteutetaan töiden ulkopuolella, siitähän harrastamisessa on kyse. Monilla mukaan lähtöä ei välttämättä aja esimerkiksi pelkkä tiedonjano, vaan mukaan halutaan tulla sen lisäksi tai pelkästään mukana olemisen ilosta ja tekemisen riemusta. Luvialla harrastamisen tavoitteet uskalletaan asettaa varsin korkealle, mutta tämä toimintatapa perustuu onnistumisenkokemuksiin. Loppujen lopuksi tärkeintä on se että voi produktion jälkeen todeta: ”me teimme sen ja teimme sen omalla tyyllillämme”.

Kun *Valkoista hevosta* lähdettiin elokuussa 2014 Luvialla tekemään, lähtökohtana oli 253-sivuinen saksankielinen partituuri, joka oli alun perin sävelletty berliiniläiseen musiikkiteatteriin 25 henkiselle orkesterille ja suurelle kuorolle. Musiikkimateriaali oli ambitukseltaan ja rakenteeltaan sellaista, että jokaiselta laulajalta voidaan edellyttää tavallisen klassisen laulukoulutuksen edellyttämää vähintään kahden oktaavin soivaa äänialaa sekä vahvaa laulutekniikkaa. Teoksessa oli laajoja tanssimusiikkiosuuksia 1930-luvun tyylinmukaisia koreografiakohtauksia varten. Henkilöiden näyttäviä sisään-tuloja varten oli sävelletty omia taustamusiikkeja, samoin valtavan näyttämön lavasteiden vaihdon ajaksi tarkoitettuja välisoittoja. Käsikirjoituksen mukaan näyttämölle ajaa linja-auto, höyrylaiva ajetaan rantaan, yksi henkilö pyöräilee paikalle ja toinen ajaa näyttämölle autolla (*Valkoinen hevonen*-käsikirjoitus, Nordic Drama Corner).

Tämä valtaviin puitteisiin tehty teos täytyi sovittaa tuolloin vielä haussa olevalle noin kymmenen hengen orkesterille (toteutunut orkesterivahvuus oli 11 soittajaa) sekä muutosten ja eri aikaan mukaan ilmoittautuneiden osallistujien johdosta toistaiseksi tuntemattomalle määrälle näyttelijäharrastajia, joiden ääniala vaihteli kvintistä oktaaviin ja maksimissaan kahteen oktaaviin ja joilla oli soololaulamisesta sekä kuoroharmoniassa laulamisesta vähän tai ei ollenkaan kokemusta. Tämä kaikki piti viedä seurojentalon ns. luukkunäyttämölle, jossa on rajatut sisääntuloaikat ja näyttämö aukeaa suorakaiteen malliseen saliin (kuva 1). Yleisöstä käsin näyttämölle olisi näkyvyys vain suoraan edestä katsoen, sillä salissa on tilaa vain Tasalassa käytettävissä olevalle porraskatsomolle, jossa jokainen penkkirivi osoittaa suoraan kohti näyttämöä (kuvat 2 ja 3). On sanomatakin selvää, että ensimmäiseksi teosta täytyi hieman editoida puitteisiin sopivammaksi. Onneksi Turun kaupunginteatterista löytyi vuonna 1996 esitettyä produktiota varten pienemmälle orkesterikokoonpanolle sovitettu partituuri, mutta lauluille ei löytynyt eril-

listä valmista sovitusta, joten ne harjoiteltiin originaalipartituurista ja sovitettiin pitkin matkaa. Lopullisessa toteutuksessa esiintyi yhteensä 35 henkilöä näyttämöllä sisältäen roolitetut henkilöt. Kaikki lauloivat yhteisnumeroissa.

Lopputuloksesta on jätetty yllättävän vähän musiikkinumeroita pois (LIITE 1), mutta monia mukana olevia numeroita on sovitettu Luvian produktion sopivaksi. Kuorosatsi pelkistettiin neliäänisestä kaksiaääniseen ja stemmoja on yksinkertaistettu ja osittain laskettu oktaavilla. Hienointa on se, että vaikka teoksen ja resurssien yhteensovittaminen näytti aluksi hyvin vaikealta tehtävältä, *Valkoinen hevonen* kuitenkin esitettiin Luvian Tasalassa ja se tehtiin omintakeisena versiona. *Valkoisen hevosen* musiikki pääsi esille elävässä ympäristössä ja sitä kuuntelivat tuhannet kävijät. Juuri näinhän sävelmät elävät edelleen.

Harrastamisen leppoisuus näkyy harrastajateatterissa myös tavoitteiden asettelussa laajemmin. Toistuvasti kuulemani lause Luvialla oli ”näin se on meillä aina tehty”. Lause kertoo siitä, että ensisijaisena tavoitteena ei ole niinkään pyrkiä kehittämään toimintaa vaan ennemminkin säilyttämään perinnettä. Me-henki koostuu siis ennen kaikkea oman yhteisen perinteen säilyttämisestä ja myös muiden toivotaan omaksuvan luvialaiset tavat ”maassa maan tavalla” periaatteella. Nähdäkseni prioriteettina on hyvin vahvasti paikallisuuden leimallinen esiintuominen, mikä on sinänsä hieno asia. Kotiseutuylpeys on elinehto pienten paikkakuntien paikalliskulttuurin elinvoimaisuudelle. Yksi osa tätä on se, että kylällä tutut henkilöt nähdään tavallisista arkikuvioista poikkeavissa tilanteissa. Näin ikään kuin murretaan totuttua arjen järjestystä. Lavalla on jotain tuttua mutta silti niin uutta ja erilaista. Tuttujen henkilöiden roolityöskentelyn seuraamiseen sisältyy paljon sisäpiirivitsejä, jotka avautuvat vain paikallisille. Se on yhteisölle raikastava kokemus. Hahmotan tässä jotain samaa karnevaalin idean kanssa. Luvialla myös yleisö on tuttua ja samojen ryhmien tiedettiin käyvän joka vuosi katsomassa näytelmiä. Joidenkin katsojien tiedetään tulevan jopa useamman kerran saman produktion näytöksiin.

Vaikka itseäni musiikista ja näyttämötaiteista kiinnostuneena henkilönä joskus mietitytti, että eikö toimintaa tosiaan haluta edelleen kehittää, eikö haluta oppia jotain uutta tai vaihtaa taktiikkaa, niin en puuttuisi silti tähän perinteen luomiseen ja ylläpitämiseen, sillä arvostan myös laajoja kulttuuriperintöprosesseja. Vaikka keskiössä ei olisikaan pelkästään teatterin ja näyttämötaiteen sekä musiikin ulottuvuuksien tuntemisen kasvun edistäminen, niin se ei tarkoita ettei edistymistä sillä saralla tapahtuisi ollenkaan; se

etenee puitteisiin soveltuvassa mittakaavassa häiritsemättä todellista päämäärää, eli paikallisperinteen säilyttämistä. Muusikkona mielestäni on erinomaisen hienoa että jokin paikkakunta on valinnut paikallisperinteensä yhdeksi kivijalaksi elävän musiikkitoiminnan ja haluaa profiloitua musiikkiteatterin tuottajana.



KUVA 2. I-näytöksen finaalin tanssikohtaus. Näkymä katsomon vasemmasta laidasta käsin näyttämölle. (Kuva: Teemu Erämaa 2015)



KUVA 3. Keisari Franz Josef II (Yrjö Aho) saapuu Salzkammergutiin. *Valkoinen hevonen*, II-näytöksen finaali. Näkymä katsomon puolelta oikeasta laidasta. (Kuva: Teemu Erämaa 2015)

4 OMAN ROOLIN TYÖSTÄMINEN

4.1. Roolin esittely: Otilie Giesecke



KUVA 4. Wilhelm Giesecken (Heikki Hermonen) ja Otilien (Helena Känä) sisääntulo-kohtaus. Kuvassa keskellä Leopold (Janne Luotola) ja vasemmalla Piccolo (Markus Helminen). (Kuva: Teemu Erämaa 2015)

Otilie Giesecke on berliiniläinen alusvaatetehtailijan tytär, jonka hahmosta huokuu mielestäni sekoitus omapäistä ja laskelmoivaa 1900-luvun alun porvarisnaista ja Puccinin *Gianni Schicchin* Laurettan kaltaista hemmoteltua mutta ovelaa tytärtä joka osaa käsitellä jääräpäistä isäänsä Wilhelm Gieseckeä (kuva 4) oman mielensä mukaan. Itse halusin työstämisvaiheessa ajatuksissani lisätä tähän henkilöön vielä hiukan *Tuulen viemän* Scarlett O'Haraa, 20-luvun berliiniläistä flappertyttöä ja aavistuksen verran David Lynchin kulttitelevisiosarja *Twin Peaksin* Audrey Hornea. Otilie Gieseckellä ei ole ollenkaan sooloaariaa tai laulua, mutta hänellä on neljä duettoja partnerinsa Erich Siedlerin kanssa. Otilien rooli on kirjoitettu sopraanolle ja on partituurin mukaiselta ambitukseltaan c' – b''. Itse lauloin *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein*-dueton päätteeksi c'''. Erich Siedler on tenorille kirjoitettu rooli. Yhdessä he muodostavat operetin yhden subrettiparin. *Valkoisessa hevosessa* on toinenkin subrettipari, Sigismund Sülzheimer (basso) ja hänen partnerinsa Klärchen (sopraano), jotka esitellään operetin toisen näytöksen keskivaiheilla. Valkoisessa hevosessa ei ole lainkaan mezzosopraanorooleja mutta paljon sopraanorooleja kylläkin. Josephan, Otilien, sekä Klärchenin lisäksi muita

sopraano-osia ovat Kathi (koloratuurisopraano) ja Zenzi (subrettisopraano), sekä hääparin morsian, 'Sie' (sopraano).

Josephan ja Ottilien roolien ambitukset vastaavat toisiaan; molemmilta edellytetään korkeimmillaan ääniä kuten b'' tai a''. Josephan lauluissa on ytimekkäämpää rytminkäsittelyä, mikä sopii hänen luonteeseensa. Ottilien lauluja sävyttää Siedlerin läsnäolo, sillä hänellä kaikki soololaulunumerot ovat duettoja Siedlerin kanssa. Klärchenille kirjoitettu osuus puolestaan vastaa subrettisopraanolle tyypillistä ambitusta b–g'', jolloin ensisijaisesti keskirekisteri on käytössä. Luonteeltaan määrätietoisella ja tulisella mutta sydämellisellä Josephalla on kaksi duettoa ja kaksi sooloa. Näissä varsinkin toisessa (*In Salzkammergut*) korostuu itävaltalaisävytteinen kansanmusiikinomaisuus. Viattomalla ja ujolla mutta kujeiluun innostuvalla suloisella Klärchenillä on kaksi duettoa. Narsismiin taipuvaisella mutta valloittavalla Sigismundilla on itsestään ja viehätysvoimastaan kertova soolo jonka kertosaikkeessa Klärchen komppaa. Luonnetyypeiltään erilaisten Leopoldin ja Siedlerin materiaali ei ambitukseltaan poikkea toisistaan merkittävästi. Verbaalisesti manipuloivalla mutta oikeamielisellä ja suoraselkällisellä herrasmies Siedlerillä on vain duettoja kun taas sympaattisella ja hausalla ketunhäntä kainalossaan toimivalla Leopoldilla soololauluja on enemmän ja hänellä yleisesti on eniten sooloja kaikista operetin päähenkilöistä, mikä tekee Leopoldista myös koko operetin keskushenkilön.



KUVA 5. Otos Ottilien (Helena Känä) ja Siedlerin (Jere Hämäläinen) ensimmäisestä duetosta ”*Sun silmäis hehku valloittaa*” eli *Die ganze Welt ist himmelblau*. (Kuva: Teemu Erämaa 2015)

Molemmat isommat duetot jotka on laitettu Ottilielle ja Siedlerille ovat Robert Stolzin säveltämiä. Ensimmäisen näytöksen loppupuolelle sijoittuvassa *Die ganze Welt ist himmelblau*-duetossa Siedler viekoittelee Ottilieta, joka on vielä aavistuksen pidättyväinen vaikka kiinnostus onkin jo ehtinyt herätä. Duetto on tyyliltään slow fox, joka luo kevyesti flirttailevan ilmapiirin (kuva 5). Toisen näytöksen alkupuolelle sijoittuva duetto *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein* on romanttinen wienervalssi, jonka pyörteissä tapahtuu Ottilien lopullinen lämpeäminen Siedlerille. Tätä draaman käännettä ei ole tekstiin kirjoitettu vaan itse tällä musiikkikappaleella on tärkeä osa Ottilien ja Siedlerin tarinan kulussa. Toisen näytöksen alussa esiintyvän valssiduettoon huipentuvan ivallisen sanailun (kuva 6) jälkeen heidät nimittäin nähdään seuraavan kerran yhdessä vannomassa lemmenvaloja ja heidän keskinäinen tarinansa päättyy kihlautumiseen.



KUVA 6. Otos Ottilien ja Siedlerin dialogista ennen duettoa ”*Vain valssi on tanssi tanssien*” eli *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein*. (Kuva: Teemu Erämaa 2015)

Ottiliella ei ole näytelmässä enää juuri ollenkaan tekstiä toisen näytöksen alun jälkeen. Toisen näytöksen lopussa on yksi repliikki ja kolmannen näytöksen finaalissa yksi. Kolmannessa näytöksessä laulettavaa on kaksi kappaletta yhden kertosaheen ajan kestävä reminisenssidueton verran kahdessa eri kohtauksessa. Ensimmäinen näistä on reminisenssi unisonossa Siedlerin kanssa Josephan ja Siedlerin ykkösnäytöksen *Im weissen Rössl am Wolfgangsee*-duetosta kolmannen näytöksen alkupuolella (kuva 7) ja toinen on kolmannen näytöksen keskivaiheilla kaksiääniseksi sovitettu kertosahe Hinzelmännin (baritoni) *Heurigen lied*-laulusta, jossa Ottilien stemma kulkee terssiä ylempää. Näiden solististen kohtausten lisäksi Ottilie laulaa mukana ainakin toisen näytöksen

finaalin ensemblessa ja koko operetin päättävässä kolmannen näytöksen finaalissa. Molemmissa kaikki esiintyjät ovat äänessä.



KUVA 7. Kolmiodraaman kulminaatiokohtaus. Josepha (Reija Katajisto) seuraa sivusta kuinka Ottilie (Helena Känä) ja Siedler (Jere Hämäläinen) laulavat ”*Kun Wolfgangjärvelle saavut vain*” eli *Im weissen Rössl am Wolfgangsee*-teeman. (Kuva: Teemu Erämaa 2015)

Ottilien materiaalin lisäksi lauloin myös postinkantaja Kathin rooliin kuuluvat jodlausta markkeeraavat koloratuurit, koska Kathin osaan oli roolitettu nuori näyttelijä, jolle ne olivat teknisesti hankalaa laulettavaa. Kathin osa on kaikista korkein *Valkoisen hevosen* rooleista ja se on kirjoitettu koloratuurisopraanolle. Ambitus on c³- d³ ja *Introduktionissa* esiintyvä materiaali on tavallista koloratuurisopraanon työskentelyaluetta eli korkealle sijoitettua nopeaa kuviointia sekä hyppyjä. Laulu pilkottiin osiin ja lauloin koloratuurit verhoista, jolloin ne tulivat kuvitteellisesti ikään kuin kaikuna vuorilta.

4.2. Työprosessi

Roolityöskentelyprosessiini kuului musiikin ja tekstin omaksumisen lisäksi roolihenkilöni näyttämöasema- ja liikesuunnitelman laatiminen sekä maskin suunnittelu ja toteutus, koska tässä produktiossa ei ollut maskeeraajaa erikseen. Jokaiselle tuleva perusmaskisuunnitelma oli kuitenkin antamassa osviittaa niille, joilla ei ollut teatterimaskista kokemusta. Tekstin lukemisen ja kappaleiden harjoittelemisen lisäksi hain kuvia mielikuvista joita rooli minussa herätti, jota käytin virikkeenä roolin suunnittelussa. Kuvaha-

kuni olivat kuvia viiteaikakausista, Otilien roolin esittäjistä muissa produktionissa, sekä muita hahmoja, jotka mielestäni muistuttivat häntä.

Ensimmäiseksi mietin sitä mihin aikakauteen mielestäni näytelmä sijoittuu. Kysyin myös produktion ohjaajan, Kyllikki Staffin mielipidettä, mutta hän ei halunnut sitoutua vain yhteen aikakauteen, vaan pyrki toteutuksessaan teatterin taianomaiseen ajattomuuteen. Lähtökohta oli lupaava, mutta jonkin verran fyysisessä ympäristössä tuli olemaan, muun muassa resursseista johtuen, pakostakin viitteitä konkreettisiin aikakausiin. Minusta konkreettisia mahdollisia viiteaikakausivaihtoehtoja oli kaksi: näytelmän viitteellinen aikakausi, eli 1900-luvun alku tai musiikin aikakausi, eli 1930-luku, viitteellisesti ehkä jopa 1920-luku. Näistä ensimmäinen olisi ollut ensimmäistä maailmansotaa edeltävää niin sanottua *belle époque* aikakautta, jolloin hahmoni olisi ollut lähes holhouksen alainen, hänellä ei olisi ollut äänioikeutta, hän olisi pukeutunut pitkään hameeseen ja korsettiin ja suuriin hattuihin. Jälkimmäinen vaihtoehto puolestaan olisi tehnyt hahmostani 1920-luvun Berliinissä kasvaneen nuoren naisen, joka saa äänestää, tanssii charlestonia yökerhoissa, polttaa tupakkaa holkista ja pukeutuu lyhyisiin mekkoihin. Laulujen harjoittajana kuuluiin tuotantoryhmään, joten ehdotin tuotantoryhmälle rohkeasti viiteaikakaudeksi näistä jompaakumpaa.

Lavastaja halusi toteuttaa ensimmäiseen aikakausivaihtoehtoon istuvan *art nouveau* tyyllisen lavastuksen ja olimme yhtä mieltä siitä, että näytelmätekstissä on runsaasti viitteitä tähän aikakauteen. Ohjaaja halusi viitata mieluummin jälkimmäiseen ehdotukseen, eli musiikin aikakauteen mitä puvustajakin päätyi noudattamaan. Ensimmäisessä palaverissa oli päädytty *art nouveau* tyyliin layoutissa, jonka mukaan tehtiin lavastus sekä mainokset ja käsiohjelma. Puvustus kuitenkin saneli lopputuloksen, sillä vaatteet edustivat pääasiassa 1920- ja 30-lukua, mikä teki roolityöskentelystä omasta näkökulmastani hyvin mielekäästä, sillä aikakausi istui hyvin myös musiikilliseen ympäristöön. Toinen asia, jossa tuotantoryhmän yhteisymmärrys jäi hieman avoimeksi, oli produktion edustama lajityyppi. Itse käsittelin *Valkoista hevosta* revyy-operettina tai operettina, mutta käsiohjelmassa lukee musikaali (Liite 1).

Roolityöskentelyn ja laulujen harjoittamisen lisäksi kirjoitin ohjaajan pyynnöstä tekstin, jota käytettiin sekä lehdistötiedotteena että käsiohjelmassa näytelmän yleiskuvauksena. Teksti perustuu niihin ajatuksiin näytelmän tematiikasta, mitkä mielestäni ovat keskeisesti esillä. Koskapa kukaan ei ollut tarkemmin selventänyt minulle miksi *Valkoinen*

hevonen otettiin Luvian Tasalaan työstettäväksi, muuten kuin ”koska se on odottanut varastossa niin kauan” ja ”koska siinä on paljon rooleja ja se on hauska”, koetin kytkeä jollain tapaa nykyaikakauteen tämän operetin, joka on tehty 1930-luvun suuren laman aikana. Viihdettä lama-ajan kansalle siis! Pääteemana toistuu kaikenvoittava rakkaus ja kulttuurierojen rikkaus. Jälkikäteen ajattelin, että *Valkoisen hevosen* henkilögallerian suhteissa korostuvat kyllä myös varsin raadolliset aspektit (rikas hotellinomistajaleski ja rakastunut työntekijä / laskelmoiva juristi joka kihlaa asiakkaansa kilpakumppanin tyttären / narsisti joka kihlaa ujon ja pelokkaan tytön), mutta toisaalta valitsemani kirkasotsainen tematiikka sopii teoksen keveään olemukseen (Liite 1).

4.2.1 Musiikin työstäminen

Aloitin työskentelyn perehtymällä musiikkiosuuksiin kuunnellen ja nuottikuvaa tutkien sekä harjoittelemalla kappaleet. Kuten sanottua, omien sooloduettojeni lisäksi minulla oli työstettävänä myös *Introduktionissa* Kathille kirjoitetut koloratuurit. Lisäksi harjoitutin laulajia, joten kävin läpi jokaisen roolihenkilön soolomateriaalin sekä kuoron stemmat. Olen siis käytännössä laulanut läpi lähes koko partituurin. Tässä työssä keskityn kuitenkin käsittelemään näytöksissä esittämiäni lauluja.

Koen *Valkoisen hevosen* musiikin hyvin selkeäksi ja yksinkertaiseksi, mutta varsin viehättäväksi materiaaliksi jonka vaivattomuus teki laulamisesta, joskaan ei liian haasteellisen, niin sitäkin nautittavamman kokemuksen. Iskelmän tyylliset sävelmät ovat helposti mieleen jääviä ja ennalta arvattavia, leppoisaa laulettavaa siis verrattuna minulle tutumpaan oopperoiden tai liedkirjallisuuden musiikkimateriaaliin. Siinä mielessä näiden laulujen työstäminen oli mukavan mutkaton prosessi. Helpohko musiikkimateriaali antoi tilaa enemmän draaman kehittelylle, jotta musiikkikohtauksesta tulisi luonteva. Käännösteksti sekä laulujen musiikillinen sijoittelu kuitenkin tekivät lauluista helposti irrallisia iskelmänumeroita. Suomenkielinen teksti ei kovinkaan hyvin istunut kohtauksen dialogin jatkeeksi, sillä se oli vain riimitelty paikoilleen ja välillä merkitykseltään epämääräistä. Draaman kannalta originaaliteksti on ilmaisullisesti toimivampaa ja istuu musiikin kanssa paremmin yhteen. Jo kappaleiden nimetkin kuvailevat tätä eroa: *Die ganze Welt ist himmelblau (wenn ich in deine Augen schau)*, joka on myös dueton ensimmäinen fraasi, tarkoittaisi käännettynä ”koko maailma on taivaansininen kun katsele sinun silmiisi”, kun taas suomenkielisessä *Sun silmäis hehku valloittaa*-versiossa samassa fraasissa lauletaan: ”sun silmäis hehku valloittaa, ei mulla muuta rakkaampaa”.

Saksankielisessä näytelmässä myös pelattiin itävaltalaisaksentilla ja berliiniläisten saksalla, joka oli tärkeä tehokeino.

4.2.2 Tekstin työstäminen

Rooliini kuuluvan tekstin työstämisen aloitin lukemalla koko käsikirjoituksen läpi yli-viivaten samalla omat repliikkini näkyviin. Kirjoitin myös marginaaliin itselleni adjektiiveja (mm. pisteliäästi, sähkökästi, sydämellisesti jne.), toimintaverbejä (mm. sovittelevasti, kiivastuen ja paheksuen, ihmetellen, sanoja sylkien, torjuen, ärsyyntyen jne.), reaktioita eri volyymiasteineen sekä motiiveja jotka tulivat mieleeni suunnitellessani sitä miten sanoisin jonkin asian. Sen jälkeen tein kartan kohtauksistani, jolla sain nopeasti mieleeni sen missä kohtaa kutakin näytöstä minulla on sisääntulo ja repliikkejä. Kirjoitin sivunumerot ylös ja kohtausten yhteydessä esiintyvät laulut niiden yhteyteen. Näin sain nopeasti mieleeni mihin missäkin kohtaa näytelmää pitäisi varautua. Arvioin samalla myös sisääntulojen välistä ajankäyttöä. Tästä oli paljon apua myöhemmin sisääntulojen suunnittelussa ja ajoittamisessa. Käsikirjoitukseen piirsin jokaisen kohtauksen yhteyteen sisääntulosuunnat ja lavalla kulkemisen liikeradat eräänlaiseksi kartaksi.

Luettuani koko tekstin läpi keskityin omiin kohtauksiini joita luin yhä uudelleen läpi välillä kokonaisina kohtauksina ja välillä painaen muistiin omia repliikkejä. Merkkasin ylös kanssanäyttelijöideni iskusanat ja painoin ne mieleeni. Kirjoitin itselleni kohtauksista muistilistat, joissa oli jokaisessa omat repliikkini sekä niitä edeltävä repliikki kokonaisuudessaan. Välillä luin pelkästään muistilistaa. Nämä muistilistat olivat apunani myös näyttämöharjoitusvaiheessa, sekä repliikkien tarkastusta varten myös näytösaikana. En kuljettanut harjoituksissa näyttämöllä ollessani käsikirjoitusta mukana vaan pidin muistilistaa taskussa sillä halusin että kädet olisivat suhteellisen vapaat. Luin toisinaan läpi koko käsikirjoituksen uudestaan ja uudestaan.

Ensimmäinen versio roolituksesta oli mietitty valmiiksi 3.9.2014 ja silloin alkoivat myös lukuharjoitukset. Lukuharjoitukset toteutettiin ryhmätyöstämisenä, jolloin jokainen sai lukea jotain, koska osassa roolitusta oli vielä aukkoja, eli paikkaajia tarvittiin. Seuraava lukuharjoitus oli 7.9.2014 ja 10.9.2014 koko käsikirjoitus oli luettu yhdessä läpi. Tämän jälkeen tavoitteena oli tekstin opettelu ulkoa. Viimeinen asetettu deadline repliikkien ulkoa osaamiselle oli 15.10.2014, mutta tähän tavoitteeseen suhtauduttiin Tasalassa melko rauhallisesti. Itse pyrin osaamaan repliikkini ulkoa jo heti ensimmäisis-

sä kohtausharjoituksissani ja se tavoite onnistuikin melko hyvin. Siitä oli paljon etua että osasin tekstin jo hyvissä ajoin ulkoa, sillä se vapautti mahdollisuutta keskittyä itse kohtausten luomiseen. Huomasin kuinka merkittävästi haasteita lisää se jos kanssänäyttelijät unohtavat repliikkinsä. Haasteellisinta se oli harjoitteluvaiheessa, kun itselläkin oli paljon muisteltavaa. Se myös aiheutti vaikeuksia keskinäisen vuorovaikutuksen kehittämiseen, sillä unohdukset aiheuttivat vuorovaikutukseen aukkoja. Toisaalta nämä aukot paitsi kehittivät läsnä olemisen ylläpitämistä, myös improvisaatiokykyä kun piti reagoida nopeasti muuttuvaan tilanteeseen. Mielestäni kuitenkin tekstin ajoissa ulkoa omaksumisen tärkeyttä ei voi korostaa liikaa, se on kanssänäyttelijöillekin palvelus.

4.2.3 Näyttämötoiminta

Ohjaajamme metodi oli antaa näyttelijöille vapaat kädet näytelmän luomisessa. Asemaharjoituksia ei koskaan ollut, vaan näytelmä syntyi omalla painollaan näyttelijöiden omien ratkaisujen ja keskinäisen yhteispelin tuloksena. Tämä antoi luovaa vapautta toimia oman impulssin mukaan sekä tehdä kohtausten rakentumista koskevia ehdotuksia. Asemat vakiintuivat itsestään ja yhdessä sopien. Koreografeilla oli lavaliikunnan ja tanssien lisäksi merkittävä osuus asemien rakentumisen osalta. He tarkistivat myös sisääntulopaikat.

Valkoisessa hevossa käytettiin kiinteää lavastusta, joka koostui lavan vastakkaisille seinille pystytetyistä majatalon seinäkulisseista, takaseinän alppimaisemaverhosta sekä etunäyttämölle pystytetyn laajennusosan toiseen reunaan sijoitetusta parvekkeesta. Välillä ympäristöä vaihdettiin metsäverhon avulla, joka rajasi näyttämötilan pelkkään lavan etuosaan. Sisääntulot tehtiin yleisöstä käsin katsoen lavan oikeasta reunasta, vasemmalta pääsi sisään kiertämällä takaseinän maisemaverhon takaa ja tuleamalla sisään seinäkulisin ovesta tai parvekkeelta. Yhdessä kohtauksessa käytettiin siirrettävää seinää, jossa oli aukeava ovi.

Ohjaajamme halusi keskittyä asemoinnin sijaan mieluummin toistuviin läpimenoihin. Hänen näkemyksensä mukaan kokonaiset läpimenot olisivat tehokkain tapa saada draama sujuvaksi. Hän ei halunnut että harjoitusvaiheessa teipataan lavastemerkkejä näyttämölle ja oli sitä mieltä, etteivät tiukasti sovitut asemat näytä lavalla luontevilta. Hän halusi että kohtaukset elävät spontaanisti. Viimeistään sitten kun lavasteet saatiin näyttämölle, tietyt asemat alkoivat kuitenkin vakiintua joka näytöksissä samoiksi. Tämä

siksikin että osa näyttelijöistä piti aina samat asemat ja lisäksi koreografiat sekä lavastevaihdot oli sommiteltu tietyllä tavalla, mikä edellytti tarkkuutta. Itse pitäydyin omassa asemointisuunnitelmassani näytöksestä toiseen. En joutunut kertaakaan näytöksissä sitä merkittävästi muuttamaan. *Valkoinen hevonen*-produktion harjoitusperiodiin kuului Luvian Tasalassa tapoihin vakiintunut erityisen tiivis ensi-iltaa edeltävien viimeisten viikkojen harjoitusvaihe, jota he nimittävät ”paahtimoksi”. Paahtimon harjoitukset alkoivat Tasalassa 2.1.2015 jatkuen ensi-iltaan saakka, jota edeltävä päivä oli kuitenkin vapautettu keskittymistä varten.

Ensi-ilta oli 16.1.2015 ja viimeinen esitys 7.2.2015. Tällä aikavälillä näytöksiä oli yhteensä kuusitoista. Näytöksistä tehtiin kaksi taltiointia, joista toinen on kuvattu yleisöstä lavaan nähden oikeasta reunasta käsin 27.1. ja toinen ylhäältä salin takaosasta käsin 28.1. Tässä opinnäytetyössä liitteenä on taltiointi 27.1. esitetystä näytöksestä (Liite 2). Tallennusajankohtana teatteriseurueen läpikäynyt flunssa-aalto oli saavuttanut minutkin, mikä jossain määrin kuuluu laulussa sekä puheäänessä ja vaikuttaa valitettavasti tekstin värittämiseen ajoittain. Lisäksi kappaleiden tempot ovat paikka paikoin erilaiset kuin mitä haluaisin nyt jälkikäteen niiden olevan, esimerkiksi *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein* olisi saanut olla hiukan lennokkaampi tempoltaan, joka taltioinnissa on varsin hidas. Kuvakulmavalinnat ovat toisinaan sellaisia, että roolityöskentelyn seuraaminen osoittautuu hieman hankalaksi. Pidin kuitenkin parempana vaihtoehtona liittää tämä versio opinnäytetyöhöni, sillä siinä on runsaasti lähikuvaa.

5 POHDINTA

Operetti lajityyppinä on ollut minulle toistaiseksi melko vieras, enkä ole ennen *Valkois-ta hevosta* laulanut yhtäkään operettiaariaa tai duettoa ohjelmistooni, vaikka Straussin *Lepakon Adelen* tunnettu kikatusaaria *Mein Herr Marquis*'n-nuotti on ollut jo muutamia vuosia minulla nuottivarastossani odottamassa harjoittelutyöstämistä. Kokemukseni operetin työstämisestä Luvian Tasalassa sekä syvempi perehtyminen operetin historiaan päättötyössäni on kuitenkin saanut mielenkiintoni operettia kohtaan heräämään aivan uudella tavalla. Melkein harmittaa, etten ole ottanut lähestyvän B-tutkintoni ohjelmaan oratorio- ja ooppera-aarian lisäksi myös jotakin operettiaariaa, vaikkapa Straussin *Mein Herr Marquis*'ta. Mielenkiinnolla lähtisin jatkossa tutustumaan lajityyppiin paremmin tutustumalla teoksiin vielä perusteellisemmin sekä työstämällä erilaisia aarioita ja voisin hyvin kuvitella tilaisuuden tullen mielelläni tekeväni lisää kokonaisia operettiroolejakin.

Kotimaisella suomenkielellä esiintyminen on hyvin juureva kokemus mutta olisi antoisaa myös päästä operoimaan alkukielellä, juurikin tekstin istuvuutta ja autenttisuutta ajatellen. Hyvä alku tähän on tietenkin aarioiden harjoittelu originaaliversioissaan. Operetti vaatii kattavia teatterinäyttelijän taitoja ja siinä työnsarkaa onkin vielä riittävästi edelleen kehitettäväksi ja työstettäväksi. Huomaan, että olen työskentelyssäni pyrkinyt käyttämään spontaanisti realistisen teatterin piiriin kuuluvaa näytelmäanalyysiä ja toisaalta pyrkinyt luottamaan intuitiivisesti syntyneisiin mielikuviini. Realistisen teatterin piirissä esiintyvät tunnemuisti, fyysinen olotila sekä fyysisten tekojen metodi tuntuvat myös tutulta lähestymistavoilta. Jos olisin heti alkujaan tiennyt että tulen tekemään opinnäytetyöni roolityöskentelystäni Luvian *Valkoinen hevonen*-produktiossa, olisin ottanut tietoisesti lähtökohdakseni joidenkin näyttelijäntyön tekniikoiden kokeilemisen ja soveltamisen työssäni. Toisaalta tämä jälkikäteen tehty analyysi jo läpikäydystä työprosessista tarjoaa oivan näkökulman oman spontaanin työskentelytaktiikan havainnoimiselle sekä mahdollisuuden huomata siinä ilmenevät kehittämistä kaipaavat alueet. Jos nyt lähtisin työstämään jotakin roolia, lähtökohta olisi jo aivan toinen.

Harrastajateatterit ovat oivia paikkoja päästä harjoittelemaan teatterityöskentelyä ja kokeilemaan omia siipiään. Ne tarjoavat sopivasti haastetta, koska siellä on mahdollisuus saada isojakin rooleja, siinä missä ammattimaisesti toteutetuista produktioista ei kalta-

selleni aloittelijalle tai kokeneemmallekaan tekijälle aina välttämättä helpolla liikene pientäkään osaa.

Harrastajateatterin laulujenharjoittajan tehtävä on aihepiiri josta saisi helposti kokonaisen toisen opinnäytetyön tai jonkun muun tutkielman tehtyä. Itse pitäydyn tässä työssä lähinnä omassa roolityöskentelyssäni joka vastaa sitä alaa johon minulla pitäisi olla koulutus, siis esiintyvän taiteilijan työkenttää.

LÄHTEET

Benatzky, Ralph. 1930. *Im weissen Rössl*. Partituuri.

Guénoun, Denis. 2007. Näyttämön filosofia. Keuruu.

Johnstone, K. 1996. Impro: improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Helsinki: Yliopistopaino.

Kerosuo, A. 2014. *Aina sama laulu*-musiikkinäytelmä. Musiikkinäytelmän valmistaminen, s. 5-6. Opinnäytetyö. Teatterimusiikin / musiikkidraaman suuntautumisvaihtoehto, Musiikin koulutusohjelma, Tampere, Tamk.

Köhler, S. 2011. Uusi ihana operetti. Tallinna: Raamatutrükikoda, Stuart Köhler ja Hipputeos Oy.

Luvian Nuorisoseuran kotisivut. Luettu 27.4.2015. <http://www.luviannuorisoseura.fi>

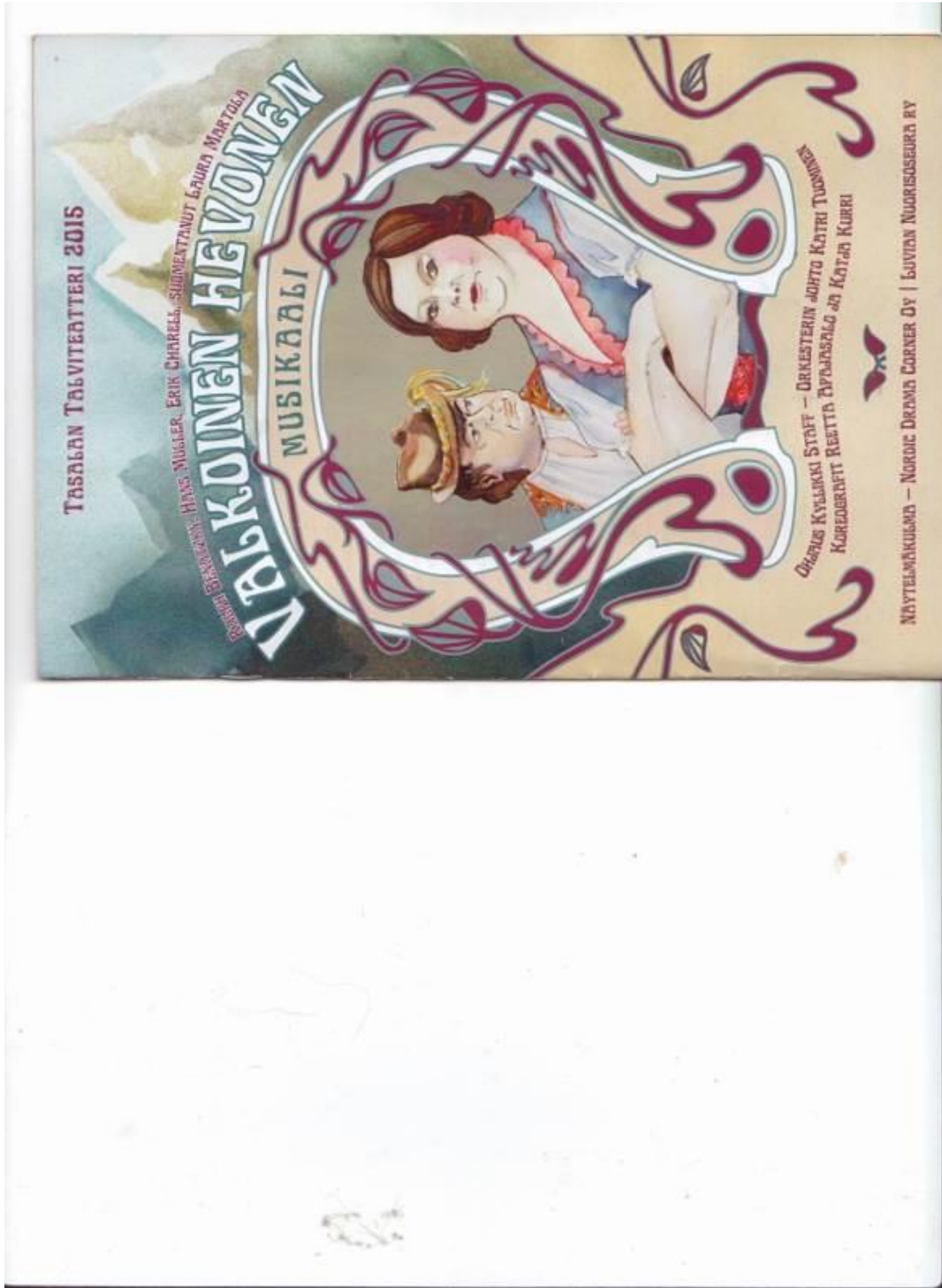
Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Traubner, R. 2003. Operetta: a theatrical history. London: Routledge.

Valkoinen hevonen käsikirjoitus. Näytelmäkulma, Nordic Drama Corner Oy.

Wikipedia, Vapaa tietosanakirja. Luettu 4.5.2015. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Revyvy>.

LITTEET



Valkoinen Hevonen - IM WEISSEN RÖSSL -

Hava Müllerin vapaa muokaus Blumenthalin ja Kadelburgin huvinyhteisöstä.
Sävellys Ralph Benatzky. Tanskalaisista soituksesta ja aluperäisestä laulehtitusta
suomentanut Laura Merilola

Ralph Benatzky'n vuonna 1930 säveltämä Im weissen Rössl, suomalaisittain Valkoinen hevonen, on lajiytyytilään revyyoperetti ja osa musiikkista on peräisin myös muiden säveltäjien kynistä, joista mainittakoon Robert Stolz, Robert Gilbert ja Bruno Granichstaedten. Valkoisen hevosen musiikki on pääasiassa 1920-luvun Suuren laman aikaisen yleisen mielenkohottajaksi sävellettyä kepeää saksalaista schlageria, eli vanhaa iskelmämusiikkia. Teoksessa toisensa kohtaavat niin laulettuut ja fox kuin klassinen wienivalssikin. Valkoisen hevonen oli hyvin suosittu ensiesityksensä ajan kohtana, mutta se jätettiin pois saksalaisista teattereista Hitlerin kolmannen valtakunnan aikana. Teos palasi uudelleen suosioon II Maailmansodan jälkeen 1950-luvulla.

Valkoisen hevosen kertomus on sijoitettu Itävaltan Wolfgangjärven rannalla sijaitsevaan Salzkammergutiin, joka on vanha turismin suosikkikohta ja tunnetaan nykyisinikin kauneutensa ja ainulaatuisuutensa vuoksi paitsi tyyppillisenä paratourahisena alppini-idyllinä, myös peräti Unescon maailmanperintökohteena. Tarinassa vastakkain on aseteltu hauskasti saksalaiset ja itävaltalaiset kulttuurierot. Tämän vastakkainasettelun opetuksena on mahdollisuus hyväksyä erilaisuutta ja ilota uuden oppimisesta, mitä voi soveltaa elämässä laajemminkin eteen tulevissa kulttuurien kohtaustilanteissa. Ennakkoaudit ovat epäilyille yllitettävissä kuin vuoret alppikäpelijalle.



Taitto ja maalaus: Salla Seppälä | Valkoinen Hevonen: Markus Holmsten | Paino: Plussprint Oy

Kaikkien tapahtumien keskijäsenä on vilkas Valkoisen hevosen majatalo, jonka vahvaan ja itsenäiseen omistajattareen symppaattiseen hovimestari on pohjattoman rakastunut. Talon täytyy etuun pitkää persoonallisuutta vieraista, uusista kehkeytyvistä suhteista ja juonittelusta.

Luvian tämänvuotinen musiikkiprojektio on erityisesti naisvetoinen ohjaus, orkesteri ohjoo, koreografia, laulujen harjoitus ja korvetoimiti sekä puvustus ja lavastus ovat kaikki naisten käsissä. Se sopii osuvaasti myös luontietikkaat naistenkilet.

Operetin mieshenkilöiden kautta poolestaan kulminoitus suuri totuus siitä miten rakkaus voittaa kaiken. Sironkäs ja aito rakkaus on turinan lämmittöbehuinen punainen lanka. Se salattaa viikelyiden, kesyttää itsepiisyyden ja voittaa arkuisen. Tietysti tarinaan sisältyy myös yhtä lailla rakkauden monimutkaisuuteen kuuluva kipeä kokemus unelmiin ja todellisuuden välisestä kohtaamattomuuden linnauksesta. Inhimillisyyttä ja suuret tunteet näytettyvätkin monin eri kasvoin tässä operetissa, josta löytyy yhtä lailla sekä heryyttä huumoria että elämänmakuista draamaa. Helena Käniä

PITKÄN LINJAN NÄYTTÄJÄLTÄ



Olen 37-vuotias eläkeläinen, Lovialla syntynyt kolmannen polven luvialainen. Työurani isin Raamilla rakennusmestarina teollisuuden eritiedävissä rutiinai ja viisuden ajan. Kulttuuriharrastuksena Raamalla lauloisin Rauman Mielikolijassa ja vuorosta. Noctamo Seoraa "Kor-meliossa" olen mukana kun niitä näyteltiin Jalmarin päivinä Kauppaoppilaitoksen Rauma-osalissa.

Teatteriharrastuksen luvialla aloitin 1960-luvun alussa silloisen teatterigurun Kalle Kaaselan opastuksella. Silloin näyteltiin mm. "Uutta vekkua", "Kaikenlaisia vieraita" ja muita vastaavaa laulua huvinyhteisöä. Näytelmäjuhlaistakin osallistuttin kohtalaitella menestyksellä.

Musiikkilohmotat alkoivat soitä kun Kyllikki Staff jäi eläkkeelle Eurajoen Yhteiskouluista ja Allan Lundström ylltytti hänet ohjaamaan Tallan tuliteatterin musikaaleja. Minulle tämä "Valkoisen Hevosen majatalo" on kaikkiaan ti, musiikkia jossa olen mukana. Resoleista mieläisimmät ovat olleet "My Fair Lady" Doodleria ja "Puhkojen Puhkojen" Spats Palatsso.

Tämän vuotisen musikaalin Griesecken rooliin Kyllikki Staff sai "ylläpuhuttua" minut mukaan.

Katsotaan nyt sitten kuinka tilän käy.
Helkki Hermosen



ROOBIT

JOSEPH VOGELHUBER,

"VALKOISEN HEVÖSEN" EMÄNTÄ

LEONHOLD BRANDOMAYER, HOVINMESTARI

WILHELM GIESCKE, TEHTAALIA

OTTLILIE, HÄNEN TYTTÄRENSÄ

ERICH SEIDLER, AIDANVAJAA

SIGISMUND SULZHEIMER

PROFESSORI HINZELMAN

KLARBACHEN, HÄNEN TYTTÄRENSÄ

MORISJUPARI

KEISARI FRANSS JOSEF II

KEISARIN KAMARIPALVELUJA

FORMESTARI

JAHTIMESTARI

MYLLÄRI DARELSTEIN

LEIPURI PUMFERNICKEL

OPETTAJA

NETTI WEGHALTER

PICCOLO

TARJOILUJA FRANZ

OPAI

LAIVAN KAPTEENI

KATHI, POSTINCANTAJA

ZENSLI, PAIMENTYTTÖ

MARTINA, TARJOILIJATAR

JOHANNA, TARJOILIJATAR

KAKSI MUUTA TARJOILIJATARTTA

KULTAISEN LEIJONAN ISÄNTÄ

KULTAISEN KAUBIN ISÄNTÄ

LEHMA

SIVOOJATTARET

PORTTIT

Reija Kajoisto

Janne Luotola

Heikki Hermonen

Helena Käniä

Jere Himäläinen

Juha Sinerjoki/Mikael Ahola

Pauli Sibvonen

Julia Salonen / Vilma Salminen

Reetta Taimi

Mikael Ahola/Juha Sinerjoki

Yrjö Aho

Arttu Apajasalo

Yrjö Rintanen

Matti Aarikka

Mikael Ahola/Juha Sinerjoki

Olli Hermonen

Johanna Hakala

Terttu Aho

Markus Helminen

Leevi Lepistö

Hannamari Helminen

Matti Aarikka

Suvi Rosenqvist

Anna Pawlak

Salla Ojala

Laura Tammi

Johanna Hakala, Suvi Rosenqvist

Matti Ahokas

Matti Fagerlund

Anni Ouramo, Tuulia Kivi

Johanna Hakala,

Hannamari Helminen

Reetta Taimi, Eila Löytty

Laura Tammi, Salla Ojala

Anna Pawlak, Suvi Rosenqvist



ALPPIKUPELIT

Yrjö Rintanen, Mikael Ahola,
Matti Ahokas, Matti Fagerlund,
Mikael Ahola/Juha Sinerjoki

Anni Ouramo (laulu), Arttu Apajasalo,
Martta Taimi, Inkeri Aho, Verni Apajasalo

Terttu Aho, Hilikka Aarikka,
Hannamari Helminen, Reetta Taimi,
Johanna Hakala, Eila Löytty

Hilikka ja Matti Aarikka
Terttu Aho ja Matti Ahokas
Salla Ojala, Tuulia Kivi,

Anni Ouramo, Hannamari Helminen
Hilikka Aarikka, Terttu Aho,
Verni Apajasalo, Olli Hermonen, Tuulia Kivi,

Reetta Apajasalo, Matti Fagerlund, Yrjö Rintanen,
Eila Löytty, Laura Tammi, Leevi Lepistö,
Anni Ouramo, Martta Taimi, Reetta Taimi

Matti Aarikka, Matti Ahokas,
Yrjö Rintanen, Heikki Hermonen, Arttu Apajasalo

LAPSET

TORIMUJAT

TANSSIPARIT

TYTTÖJEN TANSSEIRYHMÄ

KUORO,

MATRUSTAJA

YML KYLÄN VÄKÄ

UKKOTANSI

MUSIIKKINUMEROT

1. NÄYTÖS

Alkusoitto

- Johdatelma: Kathän ja Zennin laulut, jodlaaja
 "Hiukan, hiukan maltraakas" - Leopold, opus ja muutustajat
 "En muuta tahdo uselmaa" - Josepha ja Leopold
 "Laivan tulo" - Siirvoottareet, alppihiipelijät, lapset, portteerit, matkustajat
 "Siedlerin kupletti" - Siedler, Josepha ja huuro
 "Lehmiä navetassa" - Orkesteri
 "Sun silmäis hehku valloittaa" - Ottilie ja Siedler
 Ensimmäinen finaali - Leopold ja huuro

VÄLIIKKA

2. NÄYTÖS

- Johdatelma, "Märkkinöillä" - Torimijät, lapset, Leopold, Josepha
 Leopoldin laulu - Leopold ja tyttöjen tanssiryhmä
 "Vain valssi on tanssi tanssien" - Ottilien ja Siedlerin duetto
 "Hymyhuulin vain" - Leopold
 "Salzkammergut" eteläsalainen tanssi ja ukkotanssi - Josepha, Gieseche ja huuro
 Uimarinmalla - Orkesteri
 "Se onko Sigismundin syy" - Sigismund ja Klärchen
 Reminisenssi, "Ah, Alpeilla pöin" - Siedler ja Gieseche
 Toinen finaali - Josepha, Ottilie, Leopold, Siedler, Gieseche, Keiseri ja huuro
 "Oi kallis synnyinmaa" - Kuoro

3. NÄYTÖS

- Johdatelma, "Hiljaa, hiljaa hyttäillen" - Kuoro
 Reminisenssi "Kun Wolfgang-jirvelle saavut vain" - Siedler ja Ottilie
 "Harrainpää haaveitaan" - Josepha
 Hinzelmännin laulu "Lemmenvalat" Ottilie ja Siedler
 "Ihanainen toukokuu" - "On tuskkin Sigismundin syy" - Sigismund ja Klärchen
 Reminisenssi "Poispäin käy nyt tie" - Leopold ja Josepha
 Loppumusiikki - Kaikki

ORKESTERI

Orkesterin johto, trumpetti



Kari Tuominen

Vuulu



Lotta Kangasniemi

Vuulu



Sijana Nohola

Piano, säestäjä



Marianne Koo

Konttbasso



Mikko Saarelma

Haitari, haitari



Eero Elomäki

Käyrätorvi



Elias Niemi

Kokkeinoitimet



Elias Niemi

Kokkeinoitimet



Elias Niemi

Kokkeinoitimet



Elias Niemi

Pannu, tuuba



Jukka Takala

Kaarinetit



Pekka Kuntanen

TUOTANTO

OHJAUUS Kyllikki Scaff

ORKESTERINJOHTAJA Katri Tuominen

KOREOGRAFIA Reetta Apajasalo, Katja Kurri

LAULUJEN HARJOITUS
HÄIJOHTUSPÄÄNISTÄ Helena Käähä
Marianne Koto

LAVASTUKSEN SUUNNITTELU Tuuli Seppälä
LAVASTUKSEN TOIMITUS Tuuli Seppälä, Juuso Vuorinen,
Leevi Lepistö, Liina Parämäki, Milla Weckman,
Julia Salonen, Yrjö Aho, Tapani Marjanen,
Lauri Vuorinen ja talkooväki

REKVIRITTA Reetta Tairis

#UVUSTUS Eila Löytty
OMPELU Merja Huhtala, Eila Löytty

OHJAAJAN ASSISTENTIT Eila Löytty ja Reetta Apajasalo

TALOUS, MARKKINOINTI JA LIPUNMYNTI Terttu Aho

TEKNIIKKA Ruosila Oy
VALOSUUNNITTELU Tommi Löytty
VALOJEN AJO Tommi Löytty, Tomi Koivunen
ÄÄNSUUNNITTELU Santteri Rauriainen
ÄÄNTYJEN AJO Joonas Neordlund

KÄRVID Käyttö Aho ja talkooväki
KATSIOMON PYSYTYKSI talkooväki

ESIHITYJEN MUONITUS Riiva Jakinen





	<p>Eurajoen Säästöpankki Auttaa aina.</p>
<p>Lähienergia tuottaa kasvuvoimaa PORI ENERGIA</p>	<p>LÄHITAPIOLA Lännen</p>
<p>Kiven sisällä tehdään isoja asioita. Tutkimusta ja tekoja turvallisen tulevaisuuden puolesta. Lue lisää www.posiva.fi</p>	<p>OMA APTEEKKISI</p> <p>Luvian Apteekki puh. 02-5581043</p>
<p>Luvia MTK LAITAKARIN PIENVENESATAMA www.mtk-luvia.fi</p>	

<p>Yli 40-vuotta palvelutoimintaa Luvialla.</p> <p>Lions Club Luvia Me palvelomme!</p>	<p>Konttorisna ISÄNNÖINTI TALOUSHALLINTOPALVELUT KOSKA OULU (040-261 1971) HELSINKI (09-251000) & KESKUSKATU 8, 20100 LUVIA</p>	<p>Kaivinkoneurakointi SIMO SALONEN puh. 0500 523 528</p>
<p>Kamerat, kuvapalvelut, objektiivit, kikkarit, kaukokuikut, käytävät.</p> <p>TERVETULOA RAJALA PRO SHOP BEOPPIN</p> <p>DIGITAL AV. FOTO STUDIO Tytöntie 22, Puh: 0207502411, pori@rajalapro.com www.rajalapro.com</p>	<p>RUOSILA ääni- ja valotekniikka</p>	<p>TILITOMISTO TERTTU AHO 040-5193052 * terttu.aho@pp.inet.fi</p>
<p>Yrittäjät LUVIA</p>	<p>LUVIAN MIESKUORO www.luvianmieskuoro.fi</p>	<p>Minty kaluste NIKKONEN Kuluväestö 277, 29100 LUVIA GSM 0400 724 789</p>
<p>Polar therm HEAT WHERE YOU NEED IT</p> <p>Porin Leakeri nomo group Helmentie 5, 28360 Pori</p>	<p>M.H. Kangas Merja Huhtala puh. 040 775 0243 Kivimäentie 3, 28000 LUVIA www.muunnos.net</p>	<p>MARKET Kansalaisfoorumi Sivostyylit • Optiikka • SKAF ry</p>
<p>Varraspossumia juhliin Tmi Hannu Perkola Narakantie 12, 29100 Luvia 050-555 3218</p>	<p>Sale Suuria maksuainekia Ma-pe 7-21 La 7-18 Suunnittelisin 12-18 Lukkaritie 1 29100 Luvia</p>	<p>Sanser KALOKUVA MYNTÖY WWW.SANSER.FI</p>
<p>OPTIKKO UOTILA Pohjoispuoli & Porin Tia, puh. 040 884 1077 www.uotila.fi</p>	<p>plusprint www.plusprint.fi</p>	<p>Kultalokki HOTIOLA Jalkapallo, vinyylipohjainen, kasarmikokkareita, perinteisiä, kasarmikokkareita sekä istutuksen järjestystä.</p> <p>MÄKINEN OY Luvian Merihelmi, puh. 040 853086 Peltisepänlieke Seppo Lehtonen, puh. 040 665996</p>

**Kaikki palvelut
saman katon alta!**

OP-bonusasiakkaalle
kertyy bonuksia.

OP-bonuksilla
maksetaan pankki-
palveluita ja Pohjoian
vakuutuksia.

OP-bonuksilla kuitataan
myös lainopillisten
palveluiden sekä
OPKK:n palkkioita.

op.fi pohjola.fi opkk.fi

NAKKILA-LUOMAN
Osuuspankki 

Liite 2. *Valkoinen hevonen*-produktiosta tehty DVD-taltiointi, 27.1.2015. Sisältää esitetyn näytöksen kokonaisuudessaan.

