

Milla Tiainen

Laulava kuva: oopperan ja elokuvan yhdysliikkeet

Ooppera ei ole kuulunut elokuvan ja audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksen todennäköisiin intresseihin. Mieli tekee ehkä kysyä, miksi olisi. Taiteenalana ooppera on pitäytynyt pitkälti historiallisissa tuotannon ehdoissaan: teknologisesti koskemattomassa äänessä ja vastaanottajien kanssa samaa aikaa ja tilaa asuttavissa, konkreettisesti läsnä olevissa esiintyjissä. Ontologinen kuilu elokuvaan vaikuttaa täten melkoiselta, niin toisiinsa limittyviä kuin ääni ja kuvallinen molemmissa tavoillaan ovat.

Myös oopperan suhde muuhun audiovisuaaliseen kulttuuriin näyttää helposti etäiseltä. Sen lavoilla pyörivät yhä, paikoittaisista omaan aikaamme päivitetystä produktioista huolimatta, 1700–1800-lukujen sävelet ja tekstit. Aateliston ja palvelusväen valtahierarkiat, druidi-papitarten ja faaraan tytärten tapaiset naishahmot tai germaanisen jumaltaruston dramatisoinnit eivät välttämättä tunnu leikkaavan kysymyksiä, joita audiovisuaalisuuden tutkijat ovat esittäneet muun muassa kulutuksesta, sukupuolesta, ruumiista, iästä, etnisyydestä, seksuaalisuudesta ja katsomisesta nykymedioissa. Samalla oopperamusiikin osuus elokuvan ja tv:n ääniraidoilla – tutkimusmateriaalissa, josta elokuvateoreetikot ovat kiinnostuneet hiljalleen – on vähäinen.

Äskeiset näkemykset ovat kuitenkin provokaatiota. Ne pyrkivät paljastamaan ennen kaikkea oopperaan liittyvien ennakkokäsitysten, akateemisten ja yleisempien, kulkureitit ja stereotyyppisyyden. Lähivuosina on onneksi alkanut ilmestyä tutkimusta, jossa nämä stereotyyppit höllentyvät ja oopperan monisäikeiset kytkennät audiovisuaaliseen kulttuuriin, etenkin elokuvaan, rupeavat kirkastumaan.

Alojen välisiä yhteyksiä löytyy useissa ajan ja ilmaisun laskoksissa. Ensinnäkin elokuvaohjaajien ja -yleisöjen kiinnostuksella oopperaan on elokuvan olemassaolon pituinen historia: varhaiset kokeilijat Lumièren veljeksistä Georges Mélièsiin työstivät yksittäisiä kohtauksia ja jopa kokonaisversioita 1800-luvun oopperoista. Toiseksi, vaikka ooppera ei ehkä soi elokuvissa taajaan, tarkoin kuunneltuna se luo kerronnallista ja affektiivista rytmää sekä kulminaatioita lukuisiin filmeihin Hollywoodin ns. klassisen kauden tuotannoista eurooppalaiseen perinteeseen ja nykyiseen amerikkalai-

¹ Ks. esim. Citron 2000, 20–68. Televisio-oopperan kohdalla Citron (mt., 41) tarkentaa niitä voivan olla kolmenlaisia: tv-studiotuotantoja, elokuvia ja elävien esitysten televisiointeja. Rajat näiden välillä kuitenkin häilyvät runsaasti. Jotkut oopperaelokuvista, esimerkiksi ohjaaja Jean-Pierre Ponnellen tuotannot, on kuvattu studioolosuhteissa, ja jotkut alkujaan televisioon suunnatut filmit, kuten Ingmar Bergmanin *The Magic Flute* (1975), ovat päätyneet myös elo-kuvateatterilevitykseen. Oopperan yleisiksi anneiksi elokuvalla Citron (mt., 42) arvioi mallien tarjoamisen melodraamalle sekä kuvan ja musiikin yhdistelylle. Televisio-oopperan analysoinnista tuoreessa suomalaisessa musiikintutkimuksessa ks. Välimäki 2005.

seen valtavirtaelokuvaan. Kolmanneksi läpilautetuista eli musiikillisen kokonaisuuden kattavista oopperafilmissä on 1970-luvulta lähtien kehkeytnyt oma lajinsa tai eri tyylien löyhä koosteensa, elokuva-, televisio- ja video-ooppera. Neljänneksi jotkut nykyoopperat nojaavat lähtökohtaisesti elokuvaan näyttämöllepanossa, narraatiossa ja äänimaailman luonnissa.¹ Elokuvan ja oopperan koneistot siis kietoutuvat toisiinsa rikkain tavoin ajallisesti, auditiivisesti, visuaalisesti, teknologis-materiaalisesti. Olisi kummankin aliarviointia jättää tämä alojen tutkimuksessa huomiotta. Siksi aiheeseen pureutuvat analyysit ovat erittäin tervetulleita.

Katsauksessani keskityn yhteen elokuva–ooppera-risteymiä luotaavaan teokseen, artikkelikokoelmaan *Between Opera and Cinema* (2002). Hetkittäin otan mukaan myös muita, esimerkiksi elokuva- ja video-oopperaan tai laajemmin musiikkiin ja elokuvailmaisuun fokusoivia tutkimuksia, kuten Marcia J. Citronin *Opera on Screen* (2000) ja Anahid Kassabianin *Hearing Film* (2001).

Tavoitteeni ovat kahtalaiset. Ensiksikin kyseenalaistan stereotypiat oopperasta suljettuna, (yksinomaan) museaalisena ja rikkumattoman korkeakulttuurisena käytäntöjen alueena. Perään sen hahmottamista suonistona, joka sekoittuu nykyään äärimmäisen moniin kuva- ja äänivirtoihin: historiallisiin pukuelokuviin ja mafia-filmeihin, heavy-konsertteihin ja *Sinkkuelämään*, ”klassisen” laulun kilpailutelevisiointeihin ja *Idols*-ohjelmaan. Oopperan äänet, ruumiillisuudet ja sukupuolet – pari sen tärkeistä tasoista nimetäkseni – eivät vain muokkaudu, vaan syntyvät uusiksi näissä yhteyksissä. Sama pätee elokuvaan ja tv:hen. Keskeinen kysymys kuuluukin, mistä näkökulmista ja kuinka monipuolisesti yllä mainitut tutkimukset, pääasiassa *Between Opera and Cinema*, näitä transformaatioita kartoittavat? Millaisia menetelmiä ja epistemologisia ratkaisuja ne ehdottavat? Mistä teoriaperinteistä niiden analyysit ammentavat?

Katsaukseni toinen, rajatumpi tavoite liittyy *Lähikuvan* teemanumeron otsikkoon: kuva-, liike- ja tapahtuma-käsitteisiin. Kysyn, miten käsitteitä tarkastelemissani tutkimuksissa käytetään. Luodaanko niillä ontologisia eroja vai kaltaisuutta elokuvan ja oopperan välille? Mitä merkityksiä annetaan sille, että (laulu)ääni lataa kuvaa ja kameratyö, valaistus ja leikkaus ääntä? Millä tavoin oopperan ja elokuvan kohtaamisia luonnehditaan visuaalisen/katsomisen ja auditiivisen/kuuntelun tapahtumina? Kysymykset kumpuavat teknologis-audiovisuaalisten käytäntöjen pohdinnan keskeisteemoista: miten ääni ja kuva tekevät toisiaan, kuinka havaintomme rakentuvat niistä ja ne havainnoistamme sekä miten kokevat subjektit alati järjestyvät ja avautuvat uuteen audiovisuaalisissa liikkeissä? Teemoja on toki mahdollista käsitellä tässä vain yksittäisin huomioin. Päätän katsaukseni sellaisiin vokaalimusiikin ja elokuvan analyysisuuntiin, jotka ovat vasta tulollaan, mutta mahdollistavat jälleen tuoreita ajatuksia äänestä, kuvasta, havainnosta, subjektiudesta, teknologiasta ja ruumiista.

Oopperaa filmillä ja kulttuurintutkimuksessa

Between Opera and Cinema tarttuu elokuvan ja oopperan sidoksiin korostuneen monissa aineistoissa. Sen artikkelit tutkailevat yhtä lailla elokuvan ensivuosisikymmenten tuotantoja ja näiden läsnäoloa 1900-luvun ns. postmodernissa oopperassa kuin oopperaa 1960–90-lukujen eurooppalaisessa – ja

yhden artikkelin voimin aasialaisessa – elokuvassa sekä 1990-luvun Hollywoodin kassamagneeteissa. Kassabianin *Hearing Film* rajautuu 1980–90-lukujen Hollywood-elokuvan sointimaailmaan, tutkijan sanoin siksi, että tätä musiikilliselta haitariltaan laajaa materiaalia on toistaiseksi analysoitu niukalti.² Citronin *Opera on Screen* tarkastelee 1700–1800-luvun oopperamusiikkeja 1970–90-lukujen filmatisoinneissa Franco Zeffirellin *Otellost*a (1986) Peter Sellarsin ohjaamien Mozart-produktioiden videointeihin. Aineistotyyppi, joka kaikista tutkimuksista puuttuu, on ”klassinen” 1940–50-lukujen Hollywood-elokuva. Valinta ei juuri oudoksuta; siksi paljon kyseistä materiaalia on jo tarkasteltu myös auditiivisten ulottuvuuksien kanalta.³

Teoreettis-metodologisesti kukin teos osallistuu – tosin vaihtelevissa määrin – angloamerikkalaisvetoisen kulttuurintutkimuksen ja feministisen elokuvateorian keskusteluihin sukupuolesta, etnisyydestä, seksuaalisuudesta ynnä muista identifikaatioille olennaisina pidetyistä sisälle pääsyn ja eronteon kategorioista. Oopperan soivat kuvat hahmottuvat tällöin tilanteina, joissa luodaan vaikkapa katseen, sukupuolen ja vallan yhteisefektejä tai kuuntelun, luokan ja seksuaalisuuden kytkentöjä. *Between Opera and Cinema* käsittelee muun muassa kansallisuutta toisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa. Esimerkkinä toimii Deborah Crispin ja Roger Hillmanin artikkeli Giuseppe Verdin musiikista samaan aikaan vasemmistolaisen vastarinnan ja äärioikeistolaisen patriotismin käyttövarana Italian post-fasististen elokuvien historiatulkinnossa. Teri Silvio taas seuraa nyky-Kiinan viihdekulttuurin muutosta paikallisesta ja näyttämöllisestä kansainväliseksi ja elokuvalliseksi analyysissään *Jäähyväiset jalkavaimolle* -elokuvan (1993) päähenkilöstä Hollywood-visuaalisuuden, Pekingin oopperan maalailevan muistelun ja queer-tähteyden ristivedossa. Nyt keskityn kahteen artikkeliin ja niiden väitteisiin elokuvaan limittyneen oopperan sukupuolittuneisuudesta sekä sitkeästä elitismistä.

Katseen operaatiot, äänekkyyt ja sukupuoli

Artikkelissaan ”From Méphistophélès to Méliès” musiikintutkija Rose Theresa, toinen *Between Opera and Cinema* -kokoelman toimittajista, puntaroi, miksi Charles Gounoud’ n säveltämää *Faustia* filmatisoitiin enemmän kuin mitään muuta oopperaa elokuvateon ensimmäisten 15 vuoden aikana. Siitä valmistui likimain 30 elokuvaversiota vuoteen 1926 mennessä. Syyksi oopperan suosioon Theresa esittää sen häilymisen narratiivisuuden ja spehtaakkelin välimailla – piirre, joka ei juonnu vain *Faustin* tekstistä, vaan myös sen 1800–1900-lukujen vaihteen näyttämöllepanoista. Häilyvyyden Theresa ajattelee rinnastuvan varhaiselle elokuvalla niin ikään leimalliseen spehtaakkelimaisuuden ja narraation kilvoitteluun. Nojaten Laura Mulveyn klassikkoesseeseen visuaalisista nautinnoista (1975) Theresa väittää edelleen, että *Faust* suorastaan kristalloi spehtaakkelin ja narratiivisuuden sukupuolittuneet lataukset siten kuin Mulvey ne näkee: naisen katseen kiintopisteenä, ahmittavana ihmenäkönä, ja miehen tuon katseen sekä tarinallisen merkityksenannon kantajana.⁴

Theresan mukaan asetelma rakentuu *Faustissa* oopperan nimihenkilön ja tämän rakastaman Margueriten välille. Se käynnistyy oopperan alkupuolen duetosta, jossa Faust on myymässä sieluaan Méphistophélèelle, paholaiselle.

² Kassabian 2001, 3.

³ Ks. esim. Gorbman 1987; Flinn 1992; Brown 1994.

⁴ Theresa 2002, 1–4.

⁵ Mt., 4–5.

⁶ Mt., 9.

⁷ Clément julkaisi naisrooleja käsittelevän, libretoista eli oopperateksteistä ja narraatiosta ponnistavan tutkimuksensa ranskaksi v. 1979. Angloamerikkalaisessa musiikintutkimuksessa se nousi tunnettuuteen englanniksi kääntämissä myötä nimellä *Opera, or the Undoing of Women* (Clément 1989). Clément on lähivuosienkin oopperatutkimuksissaan (2000) jatkanut kyseisen tutkimuksen linjoilla.

⁸ Citron 2000, 161–204.

Taivuttaakseen Faustin kauppaan Méphistophélès loihii tälle näyn rukilla kehräävästä Margueritesta ja Faust tietysti lumoutuu. Alkuperäisiin näyttämöohjeisiin on kirjattu, että Margueriten tulee ilmestyä lavan takaosaan, kirkkaasti valaistuun ja ohuin verhoihin eristettyyn tilaan. Tähän ilmestykseen hämärässä seisova Faust, ja hänen myötänsä todennäköisesti yleisö, ankkuroivat katseensa. Margueriten sukupuolittunutta osaa häkellyttävänä, mutta tietämättään tarkkailtuna hahmona korostaa musiikin tauko hänen tullessaan näkyviin sekä hänen liikkumattomuutensa ja mykkyytensä; kohtauksessahan toimivat ja laulavat Méphistophélèen johdolla miehet.⁵

Theresa arvioikin, että oopperan kiinnostavin hahmo katseen, narraation, spehtaakkelin ja sukupuolen kannalta on Méphistophélès. Hänen vallassaan on luoda tarinaan naisellinen nähtävyys ja ohjata Faustin ja muiden katsojien silmät siihen. Méphistophélèessa kiteytyy fantasia modernien esittämisen teknologioiden – valaistuksen, vaivatta ilmaantuvien lavasteiden, suurorkesterin – ja näiden tuottamien havaintojen täydestä hallinnasta. Samaan aikaan hän tekee teknologiat ja niiden manipulatiivisen voiman näkyviksi. Theresan mielestä oopperan ja elokuvan yhteyksiä tässä suhteessa, mutta myös teknologisen kyvykkyyden miespuolisuutta alleviivaa Méliès'n *Faust et Marguerite* (1904). Siinä näyttämömagia-taustastaan ja elokuvallisista silmäkääntötempuistaan tunnettu ohjaaja esiintyy itse Méphistophélèenä, naiseuden spehtaakkelin dramaturgi-tekniikko-kontrolloijana.⁶

Theresa rajaa analyysinsä oopperan ja varhaisen elokuvan *visuaalisiin* liitoksiin. Hän kirjoittaa näyttämöefektien ja kameran siivittämistä katseista, naisenhahmoisista spehtaakkelimomenteista ja sukupuolittuneesta visuaalisesta vallasta. Oopperan ja elokuvan yhtyminen audittiivisesti jää, tietysti jo mykkäfilmiaineiston takia, huomiotta. Artikkelilla on ansionsa: voinee sanoa, että ooppera spektakelisoi naisen milloin hysteerisenä seireeninä (Lucia di Lammermoor, Salome, Lulu), milloin Margueriten tapaisena madonna-hahmona osin ennen elokuvaa. Näiden visuaalisuuden muotojen välistä liukumaa Theresan esimerkit valaisevat.

Toisaalta feministiset elokuvateoreetikot ovat aikaa sitten todenneet Laura Mulveyn katse-analyysin yksioikoiseksi. Sama pätee feminististen musiikintutkijoiden nykyarvioihin sellaisista lähestymistavoista, jotka painottavat ainoastaan oopperan miesnäkökulmaisuuksia ja sukupuolistereotyyppien kirjoja. Feministisen oopperantutkimuksen tienraivaajan Catherine Clémentin skenaariota oopperasta alueena, joka nostaa naiset vokaalisiksi (ja visuaaliksi) spehtaakkeleiksi, mutta rankaisee heitä narratiivisesti hulluudella tai kuolemalla patriarkaattiin kohdistuvasta kapinasta, ei pidä unohtaa.⁷ On kuitenkin selvää, että katse, ääni, sukupuoli ja valta järjestyvät oopperoissa, ja niitä transformoivissa elokuvissa, mutkikkaammin.

Tiettyihin naisrooleihin kuuluu lähtökohtaisesti tietoisuus miehen – tai naisen – katseelle esiintymisestä sekä tähän kätkeytyvästä mahdollisuudesta edistää ja vähintään epäsuorasti ilmaista omaa tahtoa. Naiset myös katsovat oopperoissa takaisin tuijottaen yleisöä tai nauliten silmillään muita hahmoja ja puhuvat, laulavat, huutavat julki ajatuksiaan ja halujaan. Innokkaasti tutkittu esimerkki molemmista taktiikoista on Carmen, jonka elokuvallista toimintaa Francesco Rosin *Bizet's Carmenissa* (1983) Citron tarkastelee.⁸

Ylipäänsä on tärkeää miettiä, kuinka vokaalisuus, (*laulu*)äännessä oleminen, muuttaa narraation, katsomisen ja sukupuolen dynamiikkoja. Useat oopperantutkijat ovat 1990-luvulta lähtien huomauttaneet, että kertomuksellinen teksti ja juoni edustavat vain yhtä, eivätkä lainkaan välttämättä yleisölle

merkittävintä, säiettä oopperoissa. Yhtä keskeisiä, elleivät keskeisempiä, ovat esiintyjien äänelliset liikkeet, sävyskaalat ja eleet, näyttämölliset energiat, ruumiiden keskinäiset reaktiot ja vaihtuvat intensiteetit, jotka kuuluvat myös äänessä. Vaikka Carmenin esittäjä kuolee oopperan tarinassa, vokaalisfyysisesti hän on voinut hallita koko näytöstä ja saapuu vastaanottamaan sen jälkeiset aplodit esiintyjäjoukon johtajana. Ooppera on täten moni-ilmeinen, ennakoimaton kooste narraatiota, ruumiillistumia, visuaalisuutta, ääniaaltoja ja toimijuutta, jossa elementit nivELYTvät tilanteittain, mutta yksikään ei asetu muiden lopulliseksi referenssiraamiksi. On tutkijan teoreettisista intohimoista ja poliittisista tavoitteista kiinni, mitä osatekijöitä hän päätyy korostamaan. Oopperalaulua onkin lähestytty sukupuolen perspektiivistä esimerkiksi naisten musiikillisen tekijyyden miljöönä⁹ tai ruumiillisen voiman, kykyjenesittelyn ja monitulkintaisen lioittelun vyyhtinä.¹⁰ Tulevaisuudessa olisi kiinnostava lukea analyyseja, joissa oopperan tämänkaltaisten aspektien läsnäolo myös elokuvissa pääsisi esiin.

⁹ Esim. Abbate 1993, erityisesti 228–229, 235, 254–255.

¹⁰ Esim. Wheelock 2000, 50–57.

¹¹ Weiner 2002, 76–77.

Analyysin strategiat: sosiaalisista makroeroista laulavan kuvan liikkeeseen

Patakeskiluokkaisen sukupuolijärjestyksen ohella elitismi, horjumaton korkeakulttuurisuus, liitetään yhä oopperaan osassa kriittistä musiikin- ja kulttuurintutkimusta. Tätä osoittaa aiemmin muun muassa Wagnerista ja antisemitismistä kirjoittaneen Marc Weinerin artikkeli ”Why Does Hollywood Like Opera?” *Between Opera and Cinema* -teoksessa. Artikkelinsa aluksi Weiner toteaa oopperan näytelleen huomattavaa roolia lähimmän 25 vuoden aikaisissa suuren yleisön Hollywood-elokuvissa. Hän listaa liudan niitä *Pretty Womanista* ja *Vaarallisesta suhteesta Viidenteen elementtiin* ja *Magnoliaan*, mutta keskittyy analyyttisesti yhteen, Jonathan Demmen ohjaamaan *Philadelphiiaan* (1993).

Weinerin mukaan oopperan osa on *Philadelphiassa* erityisen juhlistettu, sillä amerikkalaisissa elokuvapiireissä uskotaan sen tärkeimmän oopperakohtauksen taanneen Tom Hanksille Oscarin pääroolistaan. Kohtauksessa AIDSiin sairastunut homo ex-lakimies, Andrew Beckett (Hanks), ja hänen asianajajansa, mustaihoinen, hetero ja Beckettin homouteen nuivasti suhtautuva Joe Miller (Denzel Washington), neuvottelevat meneillään olevan oikeudenkäyntinsä strategiasta Beckettin asunnossa. Oikeustaistelua käydään Beckettin entistä työnantajaa, arvovaltaista lakifirmaa vastaan, joka laittomasti erotti hänet saatuaan tietää sairaudesta. Miesten neuvonpito katkeaa, kun Beckett laittaa soimaan diivojen diivan, Maria Callasin levytyksen ”La Mamma morta” -aariasta Umberto Giordanon säveltämässä oopperassa *Andrea Chénier* (1896). Aaria imee Beckettin huomion ja hän alkaa vuoroin tapailla sen laulumelodiaa ja sanoja, vuoroin selostaa Millerille tajunnanvirtana sen dramaattis-musiikillista sisältöä. Aarian edetessä Beckettin kiihkeys ja identifioituminen Callasin roolihahmoon, Maddalenaan, voimistuu ja tämä hulluannus ulottuu – ei kovin yllättävin keinoin – elokuvaesteettisiin ratkaisuihin: musiikin volyyymi kasvaa, Beckettiä kuvaava kamerakulma kohoaa ja vähitellen hän kietoutuu punahoitoiseen valaistukseen, joka haihtuu kovan, kylmänvalkoisen valon tieltä heti aarian loppuessa.¹¹

Weinerille kohtauksen päällimmäinen teho on selvä. *Philadelphian* muutoin ”realistisessa” kerronnassa ja kuva-äänimaailmassa se luo oopperasta

¹² Taidemusiikin transsendenttiutta koskevista käsityksistä, niiden sitkeydestä ja purkamistarpeesta on keskusteltu angloamerikkalaisessa "uudessa" ja feministisessä musiikintutkimuksessa 1990-luvun alusta. Ks. esim. Citron 1993; Cusick 1999; Cook & Everist 1999. Suomalaisista, vastaavan tyyppisistä puheenvuoroista ks. esim. Moisala 1998.

¹³ Weiner 2002, 77.

¹⁴ Mt., 81, 84–85. Weiner lähestyy oopperan näennäistä universaaliutta Theodor W. Adornon *fantasmagoria*-käsitteellä. Fantasmagoria, Adornon mukaan, ensinnäkin naamioi olemassaolonsa kulttuuriset ja materiaaliset ehdot, toiseksi pyrkii esteettisesti huumauttamaan, kriittisen tietoisuuden tukahduttavaan efektiin ja kolmanneksi samastaa toisiinsa seksuaalisuuden ja sairaalloisuuden 1800-luvun lopun dekadenttisiin hengessä. Merkit täytyvät Weinerin mukaan *Philadelphian* aaria-kohtauksessa. Täten hän näkee sen pönkittävän 1800-luvun Euroopasta Amerikkaan kulkeutuneita oopperan, seksuaalisen poikkeavuuden, yläluokkaisuuden ja rapping sidoksia. Weiner (mt., 76) toteaa Beckettin ruumiin rappeutuneisuuden korostuvan aaria-kohtauksessa, sillä musiikkia kuunnelllessaan hän saa samalla suonensisäistä lääkitystä näkyvillä olevasta laitteesta. Degeneroituneen,

sfäärin, joka siirtää kokijansa päivittäisestä todellisuudesta, kuten sairaudesta ja syrjinnästä, intiimin unelmoinnan ja valloilleen laskettujen halujen vapauteen. Weinerin intressi ei kuitenkaan pysähdy oopperan tai taidemusiikin transsendenttiuteen – uskomukseen, joka juontuu romantiikasta, mutta elää yhä vähintään väläyksinä niin arjen musiikkikäsitelyissä kuin musiikintutkimuksen käytännöissä.¹² Hän argumentoi, että transsendenssin *kautta* elokuva pyrkii tekemään oopperasta tilan, jossa sosiokulttuuriset etäisyydet esimerkiksi homouden ja heterouden sekä Beckettin ruumiillistaman korkeakulttuurin ja Milleriin liittyvän populaarikulttuurin (urheiluharrastus, televisio) välillä hetkellisesti poistuvat. Viime kädessä *Philadelphia* ei tehtävässään onnistu, väittää Weiner, vaan lujittaa pikemmin kuin vaimentaa polariteetteja ja sosiaalisia kuiluja. Johtopäätös nivoutuu Weinerilla amerikkalaiseen kulttuuriin ja siihen hänen mukaansa sisältyviin yhteyksiin oopperan, esoteerisuuden, korkean sosiaalisen aseman, homoseksuaalisuuden ja fyysisen degeneraation kesken – kaikkia elementtejä, jotka uhmaavat perikeskiluokkaisia ihanteita.¹³

Aaria-kohtauksessa ooppera näyttäytyy Weinerille erot kumoavana yleis-pätevän alueena ennen muuta siksi, että seuratessaan Beckettin eläytymistä Miller kokee ensi kerran ja yleisölle näkyvällä tavalla empatiaa tätä kohtaan. Musiikin vaiettua hän toteaa, ettei neuvotteluja oikeudenkäynnistä enää tarvita, koska Beckett on valmis omaan puheenvuoroonsa. Seuraavissa kohtauksissa Millerin visualisoitu ja sanallinen empatia laventuu auditiiviseksi, kun hänen palatessaan yöllä mietteliäänä kotiin taustalla soi "La Mamma morta". Miller tuntuu siis kytkeytyvän Beckettiin oopperan avaamalla tilapäisellä maaperällä, homouden, heterouden, valkoisuuden ja muiden erojen ulottumattomissa. Illuusio kuitenkin paljastuu Weinerin mielestä vilpilliseksi. Kohtauksessa, jossa yleisö näkee Beckettin viimeisen kerran, tämä makaa kuolevana sairaalassa kuunnellen korvalapuilla oopperalevyjään: lopussa ooppera palaa rappingin, marginaalisen seksuaalisuuden ja sosiaalisen eristyneisyyden (korkeakulttuurin ja normeista poikkeavuuden) kääreeksi.¹⁴

Weiner korostaa, ettei hänen analyysinsä ehdytä *Philadelphian*, sen vastaanoton tai oopperan elokuvallisten käyttöjen tarkastelua.¹⁵ Analyysi nostattaakin kysymyksiä sekä musiikintutkimuksen että ooppera-elokuva-teoretisointien tulevaisuuden kannalta. Sen päätelmät oopperan erityisyyden naamioimisesta universaaliudeksi eivät itseäni täysin vakuuta. Oopperalla ja homo- sekä lesbokulttuureilla on nimenomaan Yhdysvalloissa vakiintunut, varsin korkeaprofiilinen sidos. Weiner tuo tämän esiin negaation kautta, alleviivaamalla oopperainnon, homouden ja elitismien liittoa heterokeskiluokkaisten normien kääntöpuolena, jonka anomaalisuutta aaria-kohtaus yrittää häivyttää. Ilmiön voi silti nähdä myös myönteisesti: Ooppera on tarjonnut lukuisille (amerikkalaisille) homoille ja lesboille alueen, jolla hahmottaa seksuaalista subjektiuttaan, investoida halujaan ja rakentaa yhteisöllisyyttään. Tällainen kuuntelu, ja katselu, ulottuu diivapalvonnasta ruumiillisen nautinnon pohdintaan ja naisten välisten näyttämörakkauksien korostamiseen. Oopperan homo-, lesbo- tai queer-poliittisuudesta on kirjoitettu jo paljon, useimmiten kyseisiä seksuaalisuuksia edustavien oopperanharrastaja-musikologien tai kirjallisuus- ja kulttuurintutkijoiden sanoin.¹⁶

Tästä kulmasta Beckettin oopperarakkautta ei tarvitse mieltää (vain) universaalkiksi lavastettuna sosiaalisena stigmalla. Sitä voi lähestyä hänen avoimesti erityisenä olemisenaan, "omana" äänenään. Elokuva esittää Beckettin kytköksen oopperaan tiiviiksi myös aaria-kohtauksen ulkopuolella, ja se näyttää todennäköisimmin edeltävän hänen AIDSiaan. Eikö Weinerin tulkinta oop-

perasta yksinomaan hänen sairautensa ja erottumisensa *kielteisenä* tunnuksena paljastu tällöin kapeaksi? Vaikkei ole yhdentekevää, että Callasin laulama traaginen aaria solmitaan Beckettin traagiseen, riutuneeseen hahmoon, elokuva vihjaa samalla, että suhde oopperaan on määrittänyt häntä sairauden aikana ja sitä ennen. Tämä mahdollistaa aarian ajattelun, ei enää Beckettin stigman musiikkina valtakulttuurin lähtökohdista, vaan hänen seksuaalisen subjektiivensa yhtenä luojana ja poliittisena ”olemassaolon oikeuden” äänimerkkinä, joka antaa homokulttuurin lähtökohdista voimaa myös sairauden keskele, redusoitumatta siihen.

Weinerin olisikin toivonut havainnoivan lähemmin, mitä Beckettin hahmolle, ruumiillisuudelle ja elokuvalliselle läsnäololle tapahtuu, kun Callasin sopraanoääni limittyy hänen eläytymiseensä. Mitä sosio-musiikillisesti *spesifejä*, *ainutlaatuisia* kokemuksia, piirteitä tai kapasiteetteja tilanne Beckettille suo?

Weinerin tulkinta konkretisoi itseään laajempia, mielestäni tarkistusta kaipaavia tutkimussuuntia. Ensinnäkin Weiner kertoo tutkivansa, kuinka keskiverto amerikkalaisyleisö luultavimmin ymmärtäisi oopperan, seksuaalisuuden ja sosiaaliset erot *Philadelphiassa*. Tämä merkitsee elokuvan (potentiaalisesti) tarjoamien stereotyyppien jäljitystä ja paljastamista. Vastavaa strategiaa – kritisointia rekonstruktion kautta – on sovellettu eri aloihin liittyvässä kulttuurintutkimuksessa kauan. Pulmana vain on, että tämä ei viime kädessä vie pitkälle näistä samoista, kritiikille alistetuista stereotyyppioista. Weinerin analyysiin ote luo deterministisyyttä ja kehäpäätelmän tuntua. Jo tekstin alussa lukija voi arvata sen loppuväittämäksi, että ooppera on elitististä ja jää kiehtovaksi, mutta vieraaksi elokuvan kokijoiden (heterolle, peruskoulukokijalle) valtaosalle, koska se esitetään sellaisena; ja toisaalta, koska se esitetään sellaisena, se myös säilyy sellaisena ja vahvistaa valmiiksi muurattuja sosiokulttuurisia eroja. Näin ollen näkökulma seurailee, kritiikistään huolimatta, jähmettyneitä tai tällaisiksi oletettuja todellisuuden rekistereitä pikemmin kuin etsii niille vaihtoehtoja. Kaipaisin elokuvan ja oopperan sekä yleensä kulttuurin tutkimukseen vähemmän stereotyyppioiden kriittistä toistoa ja enemmän kokeiluja: eteenpäin pyrkiviä väliintuloja analyysikohteen kenttään, ehdotuksia uusiksi katsomisen, kuuntelun, käsitteellistyksen ja ajattelun tavoiksi.

Toinen, äsken sivuttu taipumus, josta Weinerin teksti kieli, on seksuaalisuuden, ruumiillisuuden, etnisyyden – ja oopperan – jäsentäminen makrotason kategorioina, kuten homo–hetero. Sen sijaan, että Weiner aloittaisi mikrotasolta; siitä, millaisista usein rikkaina kuhisevista aineksista ruumiillisuus tai kunkin hahmon subjektiivus kuvissa ja äänissä syntyy, hän ottaa lähtökohdakseen ison mittakaavan kahtiajaot. Vaikka selostus *Philadelphian* aaria-kohtauksesta on huolellinen, tilanne ei piirry lukijalle detaljien, potentiaalisesti ristiriitaisten ja yllättävien, kudelmana. Weinerilla kohtaus kuvittaa ongelmallisen ehyitä ja eriytymättömiä luokan, seksuaalisuuden ynnä muiden määritelmiä. Analyysi ei edes etsi säröjä näihin.

Kuva-, liike- ja tapahtuma-käsitteiden valossa audiovisuaalisten ilmiöiden välisen ja sisäisten, jatkuvien erojen ohittaminen on ratkaisuna kestävä. Lopuksi paneudunkin *Between Opera and Cinema* -teoksessa sekä osin muissa yhteyksissä kokeiltuihin näkökulmiin, joissa kuvan ja äänen yksittäiset prosessit saavat tilaa. Tällöin mikrotasolta nousevat teoretisoinnin ja kulttuurianalyysin mahdollisuudet alkavat hahmottua.

AIDSia sairastavan homo-ruumiin analyyseista suomalaisessa (taiteen)-tutkimuksessa ks. Kekki 2003 ja Kontturi 2004.

¹⁵ Mt., 88.

¹⁶ Esim. Koestenbaum 1993; Wood 1994; Blackmer & Smith 1995; Abel 1996; Leonardi & Pope 1996. Ks. myös Välimäki 2003.

¹⁷ Hunter 2002, 93–94.

¹⁸ Mt., 93–117.

Sisäpiirejä, rytmejä, territorioita – kohti tapahtuvaa vokaalista elokuvaa

Yksi *Between Opera and Cinema* -kokoelman artikkeleista, joka seuraa tarkoin musiikin ja kuvan liikkeitä, on Mary Hunterin ”Opera in Film”. Hunter vertaa toisiinsa oopperan mukanaoloa kahdessa elokuvassa, Frank Darabont’n ohjaamassa *Rita Hayworth – avain pakoon* (*The Shawshank Redemption* 1994) ja John Hustonin *Prizzin kunnia* (*Prizzi’s Honor*, 1985). Hunterin tehtävänasettelu ilmaisee hänen kiinnostuksensa auditiivisen ja visuaalisen yksityiskohtiin: hän kertoo tarkastelevansa äänen ja kameratyön rinnastumia, niiden (yhteis-)suhdetta kohtausten tapahtumiin sekä musiikin sukupuolittuneisuutta ja sen diegeettisyyden häilyvyyttä. Näistä lähtökohdista Hunter jäsentää, miten mainitut elokuvat järjestelevät oopperaa, kuinka sen soiminen rakentaa niiden tyyliä, miten oopperamusiikit yhdistyvät elokuvien henkilöihin ja toisaalta esteettis-aatteelliseen kokonaisuuteen ja kuinka musiikkikohtaukset tarjoavat yleisölle tiettyjä havaitsemisen, assosioinnin ja osalliseksi kytkeytymisen, tai etäisyyden kokemisen, reittejä.¹⁷

Hunterin johtopäätökset tähtäävät liialliseenkin koherenssiin, jolloin kuvan ja äänen detaljit eivät lopulta hajauta analyysin kohteita, vaan saavat tehtäväkseen osoittaa niiden lajityyppillisen selkeyden ja vastakohtaisuuden. Hunter siis asettaa oopperan toimet *Prizzin kunnia* ja *Rita Hayworth – avain pakoon* -elokuviin pitkälti vastakkain. Ensimmäisen hän määrittelee nokkelaksi mafia-trilleri-parodiaksi, ja siinä ooppera toimii sosiaalisina koodeina, joiden oivaltaminen vaatii paitsi mafiafilmi-konventioiden tajua myös italialaisen ooppera-ohjelmiston jonkinmoista tuntemusta. Jälkimmäinen elokuvista on Hunterin termin sentimentaalis-nostalginen vankilatoveruuden kuvaus, jota leimaavat yleisen veljeyden (sic) ihanne ja kaipuu utooppiseen, aitoon yhteiskuntatasa-arvoon. Näissä raameissa ooppera – kahden naisen duetto W. A. Mozartin säveltämästä *Figaron häistä* – toimii Hunterin mukaan musiikin transsendenttiuden ideaa myötäilevänä, ylihistoriallisesti välittyvänä sosiaalisen harmonian, kauneuden ja vapauden viestinä.¹⁸

Jos huomio kuitenkin suunnataan Hunterin analyysien melko yksinkertaistavista tuloksista niiden toteutukseen, ne suovat virikkeitä äänen ja kuvan kohtaamisten, virtausten ja muutosten tarkastelulle tulevaisuudessa. Erityisen onnistuneiksi koin huomiot *Prizzin kunnia*sta. Hunterin mielestä oopperan monet läsnäolot elokuvassa kisailevat niin myötä- kuin vastakarvaan sen juonen ja kerrontatavan kanssa. Filmin tärkein yksittäinen kohtaus, jossa ooppera soi, on tapaaminen tarinan nimikkomafiasuvun päälle, Dominicin (Lee Richardson) ja hänen tyttärensä Maerosen (Anjelica Huston) välillä. Kohtauksessa Maerose pyrkii järkyttämään heikkosydämistä isäänsä kostakseen tälle heidän aiemmat erimielisyytensä. Kohtaus päättyykin Dominicin rajuun pahoinvointiin ja Maerosen voitonriemuun järkyttämisen onnistuttua. Tapahtumien kuvien muassa kaartelevat Giacomo Puccinin säveltämän ”O mio babbino caro” -arian seesteiset sopraanolinjat, joiden sanoituksessa tytär anelee rakasta isäänsä suostumaan haluamaansa avioliittoon.

Tämän musiikin valinta kohtaukseen tekee Hunterin mukaan oopperan osasta vahvasti spesifioidun ja ironisen: kokijoille, jotka tunnistavat aarian ja tietävät sen isä–tytär-suhteen suorastaan idealisoiduksi verrattuna Dominicin ja Maerosen, musiikki avaa nähtyihin kuviin kutkuttavan kommentaariulottuvuuden. Ajatuksensa tueksi Hunter läpikäy huolella tapaa, jolla kohtauksen kamera-ajot ja kuvallinen rytmi linkittyvät aarian soivaan ja

dramaattiseen kulkuun.¹⁹

Toisiaan lataavien kuva- ja äänisarjojen lisäksi Hunter arvioi vakuuttavasti sitä, kuinka ooppera osallistuu *Prizzin kunnian* koko elokuvallisen tyylin ja sen mahdollistamien kokemisprosessien luontiin. Hän korostaa, ettei yhtäkään elokuvan oopperakatkelmista nimetä tai yleisöä usuteta uppoutumaan vain tilanteissa soivaan musiikkiin. Näin *Prizzin kunnia* paremminkin sallii oopperallisten jälkiensä vainuamisen ja paikannuksen laajoihin sosiokulttuurisiin koosteisiin (amerikanitalialaisuus, mafiyhteisöt, parodian tyyli) kuin kutsuu tähän. Paljon ja alleviivastusti riippuu kokijan kompetenssista; oopperaa tuntevalle elokuva on täynnä lisäsävyyttä ja assosiaatioiden risteilyä, kun taas sitä tuntemattomalle musiikki saattaa säestää mafiakuvausta hyvin yleisellä tasolla. Tätä kautta Hunter tulkitsee filmin itse asiassa äänellistävän mafiyhteisöjen toimintakulttuurin tai ainakin sen tyyppilliset hahmotelut elokuvissa. Nämä yhteisöt pohjaavat jäsentensä jakamalle tiedon ja vihjeiden verkostolle, ja todellisia sisäpiiriläisiä ovat ne, joilla on eniten ymmärrystä erilaisista käytös-, ele- ja puhekoodeista. *Prizzin kunnia* sisäpiiriin kuulumisen mekanismit on ulotettu oopperaan, ja yleisöjen sijoittumista – sellaisenaan toki epävakaa ja muutoksenalaista – piiriin sisä- tai ulkopuolelle ohjaavat heidän kuulohavaintonsa ja musiikillisen tunnistamisen aktinsa.²⁰

Mielenkiintoinen äänen ja kuvan liikepaljouden kannalta on myös Marcia J. Citronin, *Opera on Screen* -teoksen kirjoittajan, artikkeli. Otsikolla ”The Elusive Voice” hän käsittelee Jean-Pierre Ponnellen ohjaamaa filmatisointia Mozartin *Figaron häistä*, samasta oopperasta, jota Hunterkin osin kommentoi. Citron tutkii muutamaa elokuvan monista ”sisäisen laulun” (*interior singing*) kohtauksista. Sisäisellä laululla hän tarkoittaa kirjaimellisesti tilanteita, joissa elokuvan esiintyjien/roolihahmojen ääni soi, vaikka he eivät liikuta huuliaan tai muutoin ruumiillisesti simuloi laulamista. Citron painottaa, että sidos kuultujen äänten ja nähtyjen ruumiiden kesken on oopperaelokuvissa – kuten muissakin genreissä – hoippuva playback-käytännön vuoksi. Sisäisen laulun kohdalla tämä lieka höltyy entisestään, ja esiintyjän ruumiin ja äänen välisistä ratkeamista voi kummuta uusia, musiikillisia-kuvallisia tapahtumia.²¹

Citron analysoi vokaalisen läsnä- ja poissaolon aaltoiluja sekä niiden vaikutuksia kuunteluun, toimijuuteen ja elokuvan miljöösiin valkokankaalla ja katsomoissa. Hän kysyy, kuka *Figaron häiden* sisäisen laulun tilanteissa tekee milloinkin aloitteet ja kuka reagoi, kuka kuulee, mitä ja miten ja kuinka nämä perseptio- ja valtdynamiikat muovaavat kohtauksia, elokuvan kokonaisuutta ja vastaanottajia.²²

Citron siis teoretisoi elokuvan mahdollistamia subjektiviteetteja niin sen ”sisäisillä” areenoilla kuin kokijoiden keskuudessa – tarkkaan ottaen näiden sekoittumisissa. Hän kirjoittaa oman (laulu)äänen kuulemisesta sen tuottajan olemassaolon tuntua lisäävänä momenttina ja siitä, millä tavoin tämä voidaan visualisoida ja pistää tapahtumaan sisäistä ja näkyvää laulua vuorottelevissa kohtauksissa. Artikkelin pureutuu myös esimerkiksi kreivin hahmon muotoutumiseen *Figaron häissä* yksityisen ja julkisen tilan ja (sukupuolittuneen) luokan koordinaatioissa. Tarkastelu ei kuitenkaan etene ylhäältä alas tai ala makrokategorioista, kuten Weinerilla. Citron rakentaa analyysejaan kamerakulma kamerakulmalta, kuvallinen ele ja auditiivinen ryöppy kerrallaan. Häntä kiinnostavat kuvarajausten toistot ja variaatiot, ruumiillisuus kuvissa, visuaalisen pysähtyneisyyden ja äänellisen liikkeen keskinäisefektit sekä näistä kompleksisina nousevat ja alituisen eriytyvät vallan, sosiaalisuuden, halun ja sukupuolisuuden kartat.²³

¹⁹ Mt., 108–111.

²⁰ Mt., 113, 116–117. Vrt. Kassabianin (2001, 2–3) käsitteet erilaisista kytketyymisistä elokuvan äänimaailmaan: *assimilating identifications* (sulauttavat identifikaatiot) ja *affiliating identifications* (yhdistävät, enemmän liikkumavaraa suovat identifikaatiot).

²¹ Citron 2002, 133–135.

²² Mt., 134.

²³ Mt. esim. 144–148.

²⁴ Pisters 2004, 152–156, 168–169.

²⁵ Mt., 165–167. Wakonen 2003 on analysoinut *Dancer in the Dark* -elokuvan audiovisuaalista tapahtumista.

²⁶ Ks. Grosz 2001 (1994).

Hunterin ja Citronin tekstit *Between Opera and Cinema* -teoksessa keskustelevat Patricia Pistersin tuoreen artikkelin (2004) kanssa. Myös Pisters keskittyy audiovisuaalisen estetiikan virtoihin ja osasiin sekä niiden muokkaamiin subjektiviteetteihin vokaalimusiikillisissa elokuvissa. Hänen kohteenaan ovat *musikaalit* ja niistä varsinaisessa tarkastelussa on kaksi, Lars Von Trierin ohjaama *Dancer in the Dark* (2000) ja Baz Luhrmannin *Moulin Rouge* (2001).

Pisters määrittelee subjektiviteettia Deleuzen ja Guattarin ajattelun avulla. Lähtöideana toimii tällöin subjektien subjektiton (*subject-less*) ja ei-henkilökohtainen (*non-personal*) laatu. Audiovisuaalisuuden tutkimukseen sovellettuna elokuvien subjektit – yhtä lailla niissä esiintyvät kuin niitä kokevat – eivät kohtaa ääniä ja kuvia niiden ulkopuolelta, valmiiksi vakaasti jonkinlaisina tai yksityisellä intentiolla varustettuina. Subjektiviteetit *koostuvat* ja jatkavat lakkaamatta tulemistaan kuvien ja äänten materiaalisuudessa. Ne rakentuvat aistimuksista, niiden yhdistelmistä ja laajentumista sekä audiovisuaalisten liikkeiden yllyttämistä reaktioista ja toimista, jotka riippuvat katsotun/kuullun luonteesta ja kunkin kokijan erityisistä, muttei ikinä determinoiduista kytkennöistä niihin. Tältä kannalta äänet, kuvat ja aistikokemuksemme niistä eivät esitä meille maailmaa, vaan luovat sitä: subjektiviteettimme syntyvät osana audiovisuaalisia ”havaittavan todellisuuden” (*the reality of the sensible*) tapahtumisprosesseja.²⁴

Pisters toteaa, että *Dancer in the Dark*in Selman (Björk) tehtaassa käynnistyvät laulu- ja tanssikohtaukset tai *Moulin Rougen* Christianin (Ewan McGregor) ja Satinen (Nicole Kidman) duetot ovat esimerkkejä subjektiviteetin muotoutumisesta musiikiksi-tulemisessa (*becoming-music*). Vokaalisuudellaan kohtaukset ja niiden hahmot avaavat elokuvaan musiikillisia tiloja, territorioita. Nämä territoriot tuottavat toimijuuksia, ruumiillisuuksia, subjektien välisiä siteitä, rajojen sulautumia ja aiempien territorioiden kumoutumisia, jotka eivät ilman musiikkia toteutuisi.²⁵ Myös yleisöille territoriot mahdollistavat uusia tulemisia ja täten viime kädessä uudenlaisia ajatuksia ruumiin, mielen ja elokuvan suhteista, subjektien avoimuudesta ulkopuolelleen tai sukupuolen levittymisestä tuhansiksi pikkuruiseksi metamorfooseiksi kivettyneen kahtiajaon sijaan.²⁶

Jos oopperan, muun musiikin ja elokuvan yhtymisiä halutaan lähestyä tapahtumina, tarvitaankin yhä enemmän tutkimusta, joka ei nojaa valmiiksi pedattuihin identiteettikategorioihin ja kulttuuriteoreettisiin skeemoihin. On katsottava ja kuunneltava, mihin kutkin äänet ja kuvat pystyvät. Kuinka ne sotkevat toisiinsa aarioita, elokuvagenrejä, seksuaalisuuksia, toisia musiikkeja, tehdaskalustoja? Millaisia alati muuntuvia subjektiviteetteja ja todellisuuden liikkeitä juuri ne luovat?

Lähteet

Abbate, Carolyn (1993), *Opera; or, the Envoicing of Women*. Teoksessa Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Abel, Samuel (1996), *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*. Bolder and Oxford: Westview Press.

Blackmer, Corinne E. & Smith, Patricia Juliana (eds.) (1995), *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. New York: Columbia University Press.

Brown, Royal S. (1994), *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of

California Press.

Citron, Marcia J. (1993), *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Citron, Marcia J. (2000), *Opera on Screen*. New Haven and London: Yale University Press.

Citron, Marcia J. (2002), The Elusive Voice: Absence and Presence in Jean-Pierre Ponnelle's Film *Le Nozze di Figaro*. Teoksessa Jeongwon Joe & Rose Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema*. Series: Critical and Cultural Musicology. New York and London: Routledge.

Clément, Catherine (1989), *Opera, or the Undoing of Women*. Trans. Betsy Wing. Alkuteos: "Opéra, ou la défaite des femmes" (1979). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Clément, Catherine (2000), *Through Voices, History*. Teoksessa Mary Ann Smart (ed.), *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Cook, Nicholas & Everist, Mark (eds.) (1999), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.

Crisp, Deborah & Hillman, Roger (2002), Verdi in Postwar Italian Cinema. Teoksessa Jeongwon Joe & Rose Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema*. Series: Critical and Cultural Musicology. New York and London: Routledge.

Cusick, Suzanne G. (1999), Gender, Musicology, and Feminism. Teoksessa Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.

Flinn, Caryl (1992), *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Grosz, Elizabeth (2001/1994), A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics. Teoksessa Gary Genosko (ed.), *Deleuze and Guattari. Critical Assessments of Leading Philosophers*. London and New York: Routledge.

Gorbman, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Hunter, Mary (2002), *Opera in Film. Sentiment and Wit, Feeling and Knowing: The Shawshank Redemption and Prizzi's Honor*. Teoksessa Jeongwon Joe & Rose Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema*. Series: Critical and Cultural Musicology. New York and London: Routledge.

Joe, Jeongwon & Theresa, Rose (eds.) (2002), *Between Opera and Cinema*. Series: Critical and Cultural Musicology. New York and London: Routledge.

Kassabian, Anahid (2001), *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York and London: Routledge.

Kekki, Lasse (2003), Homo-body ja "pervon ruumis" nykydraamassa. Teoksessa Tanja Sihvonen & Pasi Väliaho (toim.), *Mediaa kokemassa: koosteita ja ylityksiä / Experiencing the Media: Assemblages and Cross-Overs*. Taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus, Sarja A, n:o 53. Turku: Turun yliopisto.

Koestenbaum, Wayne (1993), *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. London: GMP Publishers Ltd.

Kontturi, Katve-Kaisa (2004), Luovan rakkauden kortit. MaritaLiuliaTarotin feministisiä luentoja. Teoksessa Ulla Paunonen & Jaakko Suominen (toim.), *Digirakkaus. Kulttuuri- tuotannon ja maisematutkimuksen julkaisuja II*. Turku: Turun yliopisto.

Leonardi, Susan J. & Pope, Rebecca A. (1996), *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Moisala, Pirkko (1998), Uudistuva musiikintutkimus. Teoksessa Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuouja-Gunaratnam (toim.), *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus.

Pisters, Patricia (2004), 'Touched by a Cardboard Sword': Aesthetic Creation and Non-Personal Subjectivity in *Dancer in the Dark* & *Moulin Rouge*. Teoksessa Joost de Bloois, Sief Houppermans & Frans-Willem Korsten (eds.), *Discern(e)ments. Deleuzian Aesthetics /*

