

VÄREILEVÄ MATERIAALISUUS

Pienet lapset piirtävät taivaan ja maan irti toisistaan, niiden väliin jää tyhjä tila. Myöhemmin taivas ja maa kasvavat yhteen. Millä tyhjä tila täyttyy? Tietoisuus muodoista, materiaaleista, väreistä, tilasta ja omasta itsestä kehittyy suhteessa muihin ihmisiin, muuhun luontoon, kulttuurin tuottamiin teksteihin ja artefakteihin. Näiden muodostamista muistijäljistä rakentuu eräänlainen muistojen arkisto, johon ajalliset ja paikalliset tapahtumat sekä niihin liittyvät affektit ovat ankkuroituneet. Muistot rakentuvat suhteessa materiaalisuuteen ja objekteihin. Esineiden ja materiaalien kanssa pitkän uran tehneenä ja niitä tutkivana tohtoriopiskelijana esittelen tätä prosessia uusmaterialismin ja objektorientoituneen ontologian kautta ja peilaan sitä *Ovela kettu* -opperan eläinhahmojen materiaalisuuteen. Tšekkiläisen Leoš Janáčekin (1854-1928) säveltämä *Ovela kettu* -oppera sai ensi-iltansa vuonna 1924 Brnossa. Janáček on koonnut sen libreton Rudolf Těsnohlídekin (1882-1928) kirjoittamien, sanomalehdessä jatkokertomuksena ilmestyneiden Bystrouška-ketusta kertovien eläintarinoiden pohjalta. Kuvittajana näissä tarinoissa oli Stanislav Lolek (1873-1936). *Ovela kettu* on tarina ihmisten ja muiden eläinten välisistä suhteista, vapaudesta, seksuaalisuudesta, emansipaatiosta, elämästä ja kuolemasta sekä luonnon suuresta kiertokulusta.

Kieli ja ruumis muistavat

Kieltä pidetään ensisijaisena ajattelun välineenä, joka mahdollistaa mm. kommunikoinnin, tiedon rakentumisen ja kokemusmaailman olemassaolon. Kieli ja muisti liittyvät läheisesti yhteen. Psykologian tohtori Pirjo Lehtovuori kirjoittaa artikkelissaan Muistin synty (2010), miten lapsi saa käyttöönsä uuden muistivälineen, kun hän oppii kielen. Vähitellen lapsi oppii yhdistämään tapahtumia ja muistamaan niitä tietoisina tapahtumaketjuina, jotka tapahtuvat tietyissä tilassa ja ajassa ja myös kertomaan niistä sanallisesti. Nämä muistot rakentavat minäkuva ja läheisiä ihmissuhteita kuvaavia sisäisiä malleja. Muistot voivat olla semanttisia, usein vanhemmilta lainattuun kielelliseen ilmaisuun perustuvaa, jolloin niihin ei liity mitään erityisen voimakasta tunne-elämystä, tai episodisia muistoja, jotka ovat hyvin henkilökohtaisia, useiden aistien tuottamien ärsykkeiden integroitumista ja siten elämyksellisesti voimakkaita. Muistin toimintatapaa kuvataan muistitutkimuksessa joko implisiittiseksi tai eksplisiittiseksi. Lehtovuoren mukaan eksplisiittisiä muistoja ovat ne, joita sekä muistamme että pystymme palauttamaan mieleen. Implisiittisillä muistoilla tarkoitetaan muistoja, joiden olemassaolosta emme ole tietoisia, mutta jotka ovat meihin taltioituneina ja voivat eri tilanteissa vaikuttaa käyttäytymiseemme. Puhutaan myös proseduraalisesta eli toiminnallisesta muistista tai taitomuistista, niin sanotusta ruumiinmuistista. Proseduraalinen muisti sisältää motoristen taitojen oppimiseen liittyvät muistot, esimerkiksi kävelemiseen, uimiseen ja pyöriälemiseen tarvittavat taidot. Se on kehityksellisesti ensisijainen ja lapsuuden ajan hyvin elävä ja toimiva. Kun kyseiset taidot on kerran opittu, ne ovat tallentuneet ja siirtyneet lihasmuistiin, pois tietoisuudesta. Vähitellen se saa rinnalleen mielikuviin perustuvan symbolisen muistin. Motorisen muistin lisäksi muistilla on monia ilmenemismuotoja kuten sensorinen, musikaalinen, geneettinen ja historiallinen muisti.¹

Ooppera on taidemuoto, jossa useat muistin eri ilmenemismuodot yhdistyvät. Lehtovuoren mukaan musikaalinen muisti koostuu monista eri alueista, kuten motorisesta ja paikallistamismuistista ja näkö- sekä

1 Lehtovuori 2010.

kuulomekanismeista.² Ooppera kantaa myös edellisten produktioiden ”sensorista, aistiemme kautta saatujen kokemusten tallentamaa muistia ja historiallista, yhteisesti jaettua muistia”.³ Samaa sävellystä ja librettoa voidaan esittää satoja vuosia erilaisilla tulkinnoilla ja visuaalisilla variaatioilla. Jokainen produktio on silti aikansa kuva, vaikka sävellys olisi kuinka vanha ja ensiesitys olisi tapahtunut kauan sitten. Janáčekin *Ovelaa kettua* on esitetty La Scalassa, Edinburghin festivaaleilla, Lontoossa, New Yorkissa ja lukuisissa muissa oopperakaupungeissa vuosikymmenten varrella.

Oopperataiteessa puhutun tai laulettu kielen asema on alisteinen musiikin kielelle. W. A. Mozartin kerrotaan sanoneen: ”Oopperassa täytyy tekstin olla musiikin kuuliainen tytär.”⁴ *Ovelassa ketussa* laulettavaa tekstiä on kaiken kaikkiaan varsin vähän. Löyhästi toisiinsa liittyvät tarinat ilmestyivät kuvitettuna jatkokertomuksena. Sama rakenne on siirtynyt oopperaan. Orkesterimusiikki kertoo metsän eläimistä paljon enemmän kuin laulu. Janáček oli luonnon ystävä, joka oli aidosti kiinnostunut eläimistä, hän tarkkaili niiden käyttäytymistä ja teki muistiinpanoja näkemästään ja kuulemastaan. Sävellys kuvaa hänen näkemystään monilajisesta eläimyydestä, sekä eläinten että ihmisten kielestä, eleistä, sosiaalista suhteista ja tunteista. Yuval Sharon, joka on omistautunut kokeelliselle oopperalle, on ohjannut *Ovelan ketun* Clevelandin orkesterille vuonna 2014, käyttäen lavastuksena animaatioita, joissa on aukot laulajien päitä varten. Uskon, että Janáček olisi ilahtunut tästä versioista, jossa alkuperäisen tarinan episodimainen luonne on säilytetty myös visualisoinnissa.⁵

2 Lehtovuori 2010.

3 Lehtovuori 2010.

4 Laine 1989.

5 Sharon 2014.

Väreilevä materiaalisuus

Materian ja materiaalisuuden käsitteellistäminen ja sen vaikuttavuuden tutkimus, uusmaterialismi (new materialism), avaa portin myös näyttämöllistettyjen objektien tutkimukselle. Poliitiikan tutkija William E. Connolly (2013) määrittelee uusmaterialismin yleisnimeksi eri alojen näkemyksille, jotka kritisoivat antroposentrismiä, uudelleen määrittävät subjektin, painottavat useiden ei-inhimillisten prosessien voimia itseorganisoitumiseen, tutkivat ristiriitaisia suhteita näiden prosessien ja kulttuuristen käytäntöjen välillä, pohtivat eettistä alkuperää ja suosittelevat planetaarisen dimension aktiivisempaa ja säännöllisempää huomioimista globaaleissa, valtioiden välisissä ja valtiollisissa politiikan tutkimuksissa.⁶ Jane Bennett osoittaa kirjassaan *Vibrant Matter* (2010) kuinka objektin statuksen muuttuminen tasavertaiseksi toimijaksi muuttaa ihmisen ja ei-ihmisen, elävän ja ei-elävän välisiä voimasuhteita ja poliittisia asetelmia.⁷ Artikkelissaan *Encounters with an Art-Thing* (2014) hän esittää näkemyksiään vahingoittuneiden taide-esineiden olemuksesta, niiden arvosta taiteena, esineenä, asiana ja materiaalisena ja virtuaalisena voimana. Taide-esineet olivat arvostettujen taiteilijoiden tekemiä ja ne oli lunastettu vakuutusyhtiöltä näyttelyä varten. Hän kuvaa miten rikkoutuneet taide-esineet aiheuttivat voimakkaita tunteita, kun niiden esineellisyys (object) oli muuttunut asiaksi (thing). Bennetin mukaan taide-esineet vapautuivat arvostelun tyranniasta, muuttuivat aktiivisemmaksi ja reflektiivisemmiksi ja siten kykeneviksi vaikuttamaan ja tulemaan itse vaikuttuneiksi.⁸

Karen Barad puolestaan perustaa ideansa kvanttimekaniikkaan. Kvanttimekaniikka ja kvanttikenttäteoria kuvaavat mikrotason ilmiöitä. Lähtökohta on, että kaikki mitä maailmankaikkeudessa on, omaa sekä aalto- että hiukkasluonteen. Baradin teoriassa performatiivisuuden prosessi on edellytys materian materialisoitumiselle. Tätä ilmiötä Barad kutsuu agentiaaliseksi realismiksi. Materia ei viittaa tässä kiinteään aineeseen vaan ilmiön materiaalisuuteen. Barad käyt-

6 Connolly 2013, 399.

7 Bennett 2010.

8 Bennett 2014, 13.

tää termiä ”intra-action” (yhteismuotoutuminen), joka kyseenalaistaa subjektin ja objektin, kulttuurin ja luonnon, inhimillisen ja ei-inhimillisen väliset dikotomiat ja niiden ilmenemisen toisistaan irrallaan. Yhteismuotoutuminen tarkoittaa aineen ja diskurssin yhteistä todellistumista. Sen yksi tärkeimmistä argumenteista on, että ilmiötä ei tulisi koskaan yrittää erottaa havainnoijasta ja materiaalisista kokeellisista järjestelyistä.⁹ Haraway puolestaan yhdistää luonnon ja ihmisen muodostaman kulttuurin yhdeksi luontokulttuuri (*nature-culture*) käsitteeksi ja käyttää termiä kumppanuslajit kuvaamaan ihmisen ja luonnon välistä suhdetta. Kumppanuslajiksi kasvaminen muuttaa Harawayn mukaan toimijoiden tapaa elää ja tämän lisäksi se vaikuttaa meihin myös biologisesti solu- ja molekyylylitasolla.¹⁰ Deleuze ja Guattari taas kirjoittavat molekyylien muistista, säikeistä ja partikkeleista, jotka muuttuvat ja muuttavat meitä, kuten kaiken läpäisevä musiikki *tulemisen* prosessissa.¹¹ Tuleminen (becoming) tarkoittaa Deleuzen ja Guattarin mukaan toimimista valitun kohteen mukaisesti ja näin saavutettua kohteen mukaista toimintatapaa ja olemisen muotoa.

Kirjassa *Scenography Expanded, An Introduction to Contemporary Performance Design* (2017) Joslin McKinney ja Scott Palmer nostavat esiin kirjan avausluvussa uusmaterialisuuden yhtenä merkittävimpänä 2000-luvun ilmiönä, jossa keskiössä ovat materiaalien ja esineiden toiminnallinen luonne näyttämön ja katsojan välillä.¹² Suomessa uusmaterialisuutta on tutkinut muun muassa Katve-Kaisa Kontturi väitöskirjassaan *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art* (2012). Kontturi on kiinnostunut materian värähtelyistä ja sen havaitsemattomista liikkeistä sekä niiden näkyväksi tekemisestä ja käsitteellistämistä materiaalin ja taiteilijan vuoropuhelussa.

9 Barad 2008, 134–139.

10 Haraway 2003, 1–20.

11 Deleuze ja Guattari 1988, 317.

12 McKinney ja Palmer 2017, 1–19.

Objektiorientoitunut ontologia

Levi Bryantin nimeämä objektiorientoitunut ontologia (*Object-Oriented-Ontology*) on koulukunta, joka hylkää ihmisen olemassaolon etuoikeuden ja painottaa sen sijaan kaikkien objektien tasa-arvoista olemassaoloa ja niiden dynaamista, jatkuvassa muutoksessa olevaa vuorovaikutussuhdetta. Jako objekteihin/subjekteihin ja luontoon/kulttuuriin hylätään. Objektit eivät esiinny subjektin katsetta varten, representaationa tai kulttuurisessa diskurssissa, vaan itsenään ja itselleen, samalla subjektit palautuvat objekteiksi.¹³ Bryant jakaa objektit virtuaalisiin ja potentiaalisiin objekteihin. Potentiaalinen objekti on objekti, jota ei ole, mutta joka voisi olla, ja jonka potentiaalisuus voi toteutua tiettyinä ajankohtana. Sen sijaan virtuaalisuus on ehdottomasti osa todellista, olemassa olevaa objektiä. Virtuaali viittaa objektin sisäisiin voimiin, ei mihinkään ulkopuoliseen ominaisuuteen.¹⁴ Timothy Mortonin mukaan objektilla, kuten rakentamisessa käytettävällä leca-harkolla, on kaksi olemisen tapaa. Leca-harkolla on sekä mitattavia että sellaisia ominaisuuksia, jotka esiintyvät vain suhteessa toiseen, olkoon tuo toinen ihminen, perhonen tai toinen leca-harkko. Morton tähdentää, että objektien lisäksi ei ole olemassa mitään muuta. Universumi on objekti, joka koostuu muista objekteista. Objektit ovat keskenään samanarvoisia ja kokonaisuus on osiensa summa. Tästä Morton käyttää esimerkkinä koralliriuttaa, joka muodostuu useista objekteista, kuten koralleista, kaloista, merileivistä ja planktoneista, mutta mikään näistä ei yksinään ole riutta, vaan riutta on näiden yksittäisten osien summa.¹⁵ Eräänlaisena koralliriuttana voi nähdä myös Deleuzen ja Guattarin rihmaston (rhizome) käsitteen. Se on verkostomaisen organisoitumisen malli, joka kytkee toisiinsa oliota ja tapahtumia ollen jatkuvasti muuttuvassa, ennustamattomassa liikkeessä, ilman hierakkista, puumaista olemisen tapaa.¹⁶ Bryant puolestaan kutsuu objektien välistä painovoimaista verkostoa onto-kartografiaksi (onto-cartography). Onto (esine, asia) - karto-

13 Bryant 2011, 13–19.

14 Bryant 2011, 95.

15 Morton 2013, 44–46.

16 Deleuze ja Guattari 1988, 20–25.

grafia (kartta) tarkoittaa koneiden välistä suhteiden karttaa, joka analysoi kuinka nämä kokoonpanot järjestävät liikkeen, kehityksen ja tulevat toisiksi koneiksi. Bryant käyttää objektista myös termiä kone, painottaakseen sen toiminnallisuutta. Vallan (power) sijaan hän käyttää termiä painovoima (gravity) päästäkseen antroposentrisistä konnotaatioista ja keskittääkseen huomion ei-ihmis-koneiden omaisuuksien merkitykseen yhteiskunnallisessa kokoonpanossa. Tällaisina koneina hän pitää esimerkiksi kasveja, eläimiä, bakteereja, teknologiaa, infrastruktuuria ja maantieteellistä sijaintia.¹⁷

Mortonin koralliriutta on hyvä metafora myös oopperaproduktiolle, samoin Bryantin onto-kartografia, miksi ei myös Deleuzen ja Guattarin rihmasto, vaikka näihin teorioihin liittyikin enemmän villiä ennustamattomuutta ja improvisaatiota kuin esimerkiksi Suomen kansallisoopperan ja -baletin kaltaisissa instituutioissa on mahdollista toteuttaa. Yksi ooppera- tai balettiproduktio on kokonaisuus, jota valmistellaan kaksi vuotta. Se työllistää satoja henkilöitä ja siihen on valjastettu valtava määrä tekniikkaa, materiaaleja, työtunteja ja osaamista. Huolimatta kymmenistä eri tietokoneohjelmista ja dokumentointijärjestelmistä, hämmästyttävä määrä tietoa on muistinvaraisena eri toimijoiden henkilökohtaisissa muistivarannoissa. Kuten Lehtovuori kirjoittaa, muistimme koostuu eri osa-alueista, jotka liittyvät liikkeeseen, aistikokemuksiin, geeneihin ja historialliseen yhteisesti jaettuun muistiin sekä näiden yhdistelmiin.¹⁸ Näitä kaikkia tarvitaan ooppera- ja balettiproduktion rakentumiseen. Ne ovat sellaista pääomaa, jonka tallentaminen kirjalliseen muotoon on mahdotonta, eikä niiden tallentaminen kuvaamalla tuota kovin paljon parempaa dokumentaatiota. Muistin eri osa-alueisiin taltioitunut, vaikeasti dokumentoitavissa oleva voimavara löytyy oopperatalon joka osastolta, sekä muusikoilta orkesterimontusta että tarpeistonvalmistajalta lavastamossa. Työ on usein intuitiivista. Materiaalin kanssa tekemissä olevilla se on proseduraalista muistia, joka tunnistaa materiaalien olomuodon, niiden paksuuden, jäykkyyden, painon tai äänen. Se ohjaa materiaalien työstämistä, työvälineiden valintaa ja

17 Bryant 2014, 7.

18 Lehtovuori 2010.

hienomotorisia liikkeitä. Käsityöläisillä ja soittajilla muisti on sormenpäissä. Ammattilaisen sormet tuntevat materiaalin paksuuden, ryhdin, liikkeen ja sen potentiaalin. Jokainen käsityöläinen tunnistaa miten jotkut materiaalit ikään kuin kutsuvat ”hypistelemaan” ja arvioimaan prosessin onnistumisen mahdollisuutta. Kolmiulotteisen objektin muoto haetaan veistämällä, muovailemalla tai kaavoittamalla. Objekti valmistuu tukirakenteiden, saumojen ja materiaalien yhdistelmästä, tekijän tiedon, taidon ja intuition siivittämänä. Kappale syntyy materiaalin ja tekijän vuoropuhelussa, yhteismuotoutumisen prosessissa. Kun valmistettava kappale ei vielä ole olemassa fyysisenä objektina, se on olemassa ohjaajan mielessä, lavastajan luonnoksissa, partituurissa, kuvitteellisissa materiaaleissa ja tekijän luovuuden potentiaalina. Bryant kutsuu näitä ei-fyysisiä, potentiaalisia objekteja aineettomiksi koneiksi, jotka voivat ilmentyä eri muodoissa ja eri tilallisissa ja ajallisissa paikoissa.¹⁹

Näyttämöllä kaikki esineet ja asiat ovat suhteessa toisiinsa, suhteessa yleisöön, suhteessa yksittäiseen katsojaan, suhteessa katsojan kokemusmaailmaan, suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja niin edelleen. Näen tämän jatkuvassa virtaavassa liikkeessä olevan kokonaisuuden Mortonin koralliriuttana, joka on osiensa summa. Näennäisesti samankaltainen esitys on jokaisena esityskertanaan erilainen. Bryantin mukaan objektin status syntyy aina suhteesta toiseen objektiin. Suhteet voivat aina muuttua, jolloin muodostuu uusia gravitaation muotoja, uusia mahdollisuuksia paikalliseen manifestaatioon, liikettä ja tuleamista.²⁰

Bryantin mukaan merkittävää on objektin potentiaalisuus - mitä se voi tehdä, ei se, mitä se sattuu tekemään tietyissä olosuhteissa. Objektilla on aina enemmän voimaa kuin se sattumanvaraisesti manifestoi.²¹ Näyttämölle tuodun objektin potentiaalisuus korostuu. Olennaista ei ole *mikä* esine on, vaan *miten* se on.²² Esine ei vain ole, vaan sen toiminnallinen luonne korostuu, esine esittää. Muo-

19 Bryant 2014, 25–29.

20 Bryant 2014, 211.

21 Bryant 2011.

22 Keski-Hakuni 2013, 5.

to, rakenne, materiaali, pintastrukturi, värit ja niin edelleen ovat osa objektin itseisarvoa. Esittäminen on toimintaa suhteessa muihin objekteihin, kuten muuhun visuaaliseen maailmaan, esiintyjiin ja yleisöön. Teatteritaiteen tohtori Annette Arlanderin mukaan teatteria on tarkasteltava kaksisilmäisesti, sekä fenomenologisesti että semioottisesti. Teatterissa asiat, esineet ja oliot ovat myös aistittavia ja olemassa olevia, vaikka kaikki näyttämölle asetettu muuttuu myös merkeiksi.²³ Esittääkö Mortonin leca-harkko rakennuksen perustuksessa vähemmän kuin *Ovela kettu* -oopperaan tehty eläinhahmo Suomen kansallisoopperan näyttämöllä? Esittääkö eläinhahmoa varten tehty puku enemmän vai vähemmän varastossa? Mitä on esitys ja esittäminen? Professori Diana Taylorin mukaan esityksellä voidaan tarkoittaa mitä tahansa käytäntöä tai tapahtumaa, kuten tanssia, teatteria, rituaalia, poliittista ulostuloa, hautajaisia ja niin edelleen, jotka sisältävät teatterillisuutta, harjoittelua, perinteisiin tai tapahtumiin sidottua käyttäytymistä. Hän pitää esityksen, performanssin ja performatiivisuuden käsitteitä kuitenkin ongelmallisina niiden monimerkityksellisyyden ja länsimaisen kulttuuristen konnotaatioiden vuoksi, joka lisäksi painottaa kielen ylivaltaa.²⁴ Palaan vielä koralliriutta metaforaan. Onko koralliriutta esitys, jos sen yleisönä on kalaparvi tai yksi sukeltaja? Vai muuttuuko se esitykseksi vasta dramatisoituna luontodokumenttina?

Suomen kansallisoopperan *Ovela kettu* -oopperoiden eläinhahmojen materiaalisuus

Esittämissä taiteissa, kuten muissakin kulttuuri-ilmiöissä, konventiot ja kulttuuriseen perimään perustuvat konnotaatiot ohjaavat voimakkaasti sekä suunnittelijan työtä että katsojan kokemusta. *Tämä pohja on rakentunut niistä tarinoista, joita meille on kerrottu tai joihin olemme olleet osallisena.* Yhteiskuntatieteiden tohtori Vilma Hännisen mukaan kaikki ne tarinat, joita ihminen kohtaa sosiaalis-

²³ Arlander 1998, 87.

²⁴ Taylor 2014, 3-6.

sa vuorovaikutuksessa tai erilaisten medioiden kautta, muodostavat alati liikkeessä olevan *sosiaalisen tarinavarannon*.²⁵

Ovela kettu -oppera esitettiin Suomen kansallisoopperassa ensimmäisen kerran vuonna 1970. Lavastuksen ja puvustuksen suunnitteli Seppo Nurmimaa (1931-2011). Hän käytti suunnittelun pohjana, ohjaaja Erich Bormannin toiveesta, ranskalaisen kuvittajan J. J. Grandvillen (1803-1847) eläinkarikatyyreja. Seuraava Suomen kansallisoopperan *Ovela kettu* esitettiin 45 vuotta myöhemmin Immo Karamanin ohjauksena, koreografina oli Fabian Posca. Teoksessa oli graafisena suunnittelijana tunnetun Klaus Haapaniemen visualisointi, joka toi uudenlaisen eläinkuvaston ja uudenlaiset materiaalit näyttämölle. Ketun häntä valmistettiin lukuisista hapsunauhakerroksista, ei enää oletusarvoisesti tekoturkiksesta. Haapaniemen valtava kokemus ja tinkimättömän suhde eläinten kuvittamiseen kohtaa mielestäni hyvin Janáčekin tutkimukset eläimistä ja niiden kuvaamisen musiikilla. Lavastaja ja pukusuunnittelija Mark Väisänen sovitti näyttämölle Haapaniemen graafisen, tyyliiltään hyvin rikkaan, yksityiskohtia myöten harkitun, suomalaiseen kansantaiteseen ja slaavilaiseen ja japanilaiseen kulttuuriin pohjautuvan visuaalisen ilmeen. Monet teoksen kannalta oleelliset teemat, kuten seksuaalisuus ja kuolema, saivat tässä ohjauksessa vähemmän painoarvoa. Visuaalisuus puolestaan oli niin runsasta ja aisteja vangitsevaa, että kriitikoiden mukaan musiikki ja ohjaus jäivät paikoin taka-alalle. Karamanin mukaan lähtökohta ohjaukselle ja koreografialle olikin visuaalisuudessa, puvuissa ja lavastuksessa, mikä on poikkeuksellista. Haapaniemi kertoo haastattelussa visuaalisuuden perustuvan sävellykseen, itse tarina oli hänen mukaansa aluksi toissijainen.²⁶ Haapaniemi halusi käyttää puvuissa niin sanottuja luonnonmateriaaleja, kuten puuvillaa, silkkiä, samettia ja huopaa. Lavastuksessa käytettiin pääasiassa puuta tai puujäljitelmiä. Eläinten ”luonto” oli ikään kuin näissä materiaaleissa. Turkkien ja höyhenpeitteiden materiaalisuus rakentui värien, muotojen, tyyllittelyn ja kerroksellisuuden avulla.

25 Hänninen 2009, 19-21.

26 *Turun Sanomat* 21.1.2015.



Yksityiskohtien loputon runsaus teetti tuhansia työtunteja Kansallisoopperan työpajoilla. Haapaniemen näkemys ja luonnokset olivat kuitenkin selkeitä ja johdonmukaisia. Yksi *Ovelan ketun* eläinhahmoista on helmikana. Helmikana materialisoitui kauttaaltaan helmillä koristelluksi samettiviitaksi. Myös päähine on helmillä koristeltu. Harja on ommeltu koristeelliseen muotoon ohuesta huopanauhasta. Erityistä huomiota on kiinnitetty myös eläinhahmojen silmiin. Yksi paljetin välähdyks näyttämön kirkkaissa valoissa riittää herättämään hahmon henkiin.

Yksityiskohtia Klaus Haapaniemen suunnittelemista *Ovela kettu* -oopperan puuvuista. Kuvat: Pipsa Keski-Hakuni.



Ovela kettu, SKOB 2015. Kuva Heikki Tuuli.

Lopuksi

Valmisteilla olevassa väitöskirjassani pohdin, mitä tarvitaan eläimyyden näyttämölistämiseen. Eläimyys on sekä ihmisen että eläimen olemassaolon perusoletus, olemmehan kaikki lähtökohtaisesti eläimiä, ja ihmisyyys vertautuu koiruuteen, kettuuteen, heinäsiirkkaisuuteen ja niin edelleen. Ihmisyyys rakentuu suhteessa toisiin ihmisiin, muihin eläimiin ja muuhun luontoon. Sama tapahtuu myös muiden elollisten olioiden ollessa kyseessä. Jacques Derrida pohtii eläimen ja eläimyyden olemusta kirjassaan *Eläin joka siis olen* (2006). Hän haluaa käyttää eläimestä sanaa *animot*, sillä Derridan mukaan sana eläin ei tee oikeutta moninlaiselle joukolle eläimiä, koska ei ole olemassa yhtä ainoata eläimen tai eläimyyden luokkaa. Sanan päätte *mot* viittaa sanaan, joka nimeää olion sellaisenaan, ja poistaa sanattomuuden ja äänettömyyden rajan, jolla ihminen on erotettu eläimestä. Lisäksi *animot* viittaa sanojen ”minä” ja ”eläin” semanttisiin ja merkityksellisiin yhtymäkohtiin. Ymmärrys ”minuudesta” vain ihmisen ominaisuutena, eläimen puhekyvyn puute ja varsinkin eläimen kyvyttömyys vastata ihmiselle ovat Derridan mukaan asemoineet ihmisen ja minkä tahansa muun eläimen virheellisesti erilleen toisistaan. Eläimyyden

hän määrittää ”tuntoisuudeksi, kyvyksi reagoida ärsykkeisiin [- -] spontaaniksi kyvyksi liikkua [- -] jättää jälki itseensä ja itsestään ja kokea oman itsen jälkien vaikutukset.”²⁷

Materiaalisuuden käsittäminen pelkän pinnan sijaan liikettä ja väreilyä tuottavana virtuaalisena olemisen tapana, ”ihona”, joka reagoi ja aiheuttaa reaktioita, on teatterinkeinoin toteutettujen, ei elävien eläinten eläimyyden lähtökohta. Pirkko Saision kirjoittamassa Kansallisteatterissa esitetyssä *Koivu ja Tähti* -näytelmässä (2017) huomio kiinnittyi jääkarhuun, jonka puku oli tehty muovipusseista. Pukusuunnittelijana oli Tarja Simone. Assosiaatio jääkarhujen eloonjäämistäistelusta hupenevien jäätiköiden välissä kelluvien muovijätteidensä seassa tuli selväksi pelkällä materiaalivalinnalla. Materiaalisuudella on merkitystä. Sitä voidaan pitää poliittisena eleenä, vallankäytön välineenä tai painovoimaa suuntaavana elementtinä.

Lähteet

- Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Teatterikorkeakoulu. Ohjauksen ja dramaturgian laitos. Vantaa: Tummavuoren Kirjapaino Oy
- Barad, Karen. 2008. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. Teoksessa Stacy Alaimo & Susan Hekman (toim.). *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press. 120–154.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Bryant, Levi. 2011. *The Democracy of Objects*. Open Humanities Press. University of Michigan Library.
- Bryant, Levi. 2014. *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles. & Guattari, Pierre-Félix. 1988. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- Derrida, Jacques. 2006. *Eläin joka siis olen*. Suom. Anna Tuomikoski, 2019. Tutkijaliitto: Helsinki.
- Haraway, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Harman, Graham. 1999. *Tool-Being: Elements in a Theory of Objects*. Chicago: DePaul University.
- Jaatinen, Leena 1998. *Ovela kettu -oopperan eläinroolihahmojen puvut: miten illuusio eläimestä on luotu*. Pro gradu. Opettajankoulutuslaitos, käsityönopettajien koulutuslinja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

27 Derrida 2006, 73–76.

Keski-Hakuni, Pipsa. 2013. *The Role of Props Within the Performing Arts*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kontturi, Katve-Kaisa. 2012. *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art*. Väitöstutkimus. Turku: Turun yliopisto.

Laine, Jarkko. 1989. (toim.). *Suuri sitaattikirja*. Helsinki: Otava.

McKinney, Joslin & Palmer, Scott. 2017. (toim.) *Scenography Expanded. An Interduction to Contemporary Performance Design*. London: Bloomsbury.

Meillassoux, Quentin. 2006. *Äärellisyyden jälkeen*. Suom. Ari Korhonen. Helsinki: Gaudeamus Oy.

Morton, Timothy. 2013. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Open Humanities Press. University of Michigan Library.

Taylor, Diana. 2014. *From The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

VERKKOLÄHTEET

Bennett, Jane. 2014. *Encounters with an Art-Thing*.

http://salvageartinstitute.org/janebennett_encounterswiththesartthing.pdf (3.6.2020).

Connolly, William. 2013. The 'New Materialism' and the Fragility of Things. *Millennium* 41 (3): 399–412.

<https://doi.org/10.1177/0305829813486849> (15.4.2020).

Hänninen, Vilma. 2000. Sisäinen tarina, elämä ja muutos. Tampereen yliopisto.

<https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/67873/951-44-5597-5.pdf?sequence=1> (4.7.2020).

Lehtovuori, Pirjo. 2010. Muistin synty. *Psykoterapia*. 29(1). 20–37.

<http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/lehtovuori110.htm> (10.7.2020).

Sharon, Yuval.

<https://www.yuvalsharon.com/#/353628916383/> (15.5.2020).