

ESSEET

**Anna-Maija Terävä, Alice Ferl, Annika Tudeer,
Stine Hertel, Meri Ekola, Yiran Zhao ja Timo Fredriksson**

Pipsa Keski-Hakuni

OBLIVIA MOSAIC

Voices on Forgetting, Performing, Transmitting

“Oblivia Mosaic” was created by the team members of the international performance company Oblivia. In this text, as well as in Oblivia’s way of devising performances, the individual meets the collective in the process where grand ideas are introduced in a minimalist disguise with a splash of humour. In 2020, the Helsinki-based company celebrates its 20th anniversary.

MATKALLA UNHOLAAN | Anna-Maija Terävä

On lukemattomia liikkeitä ja lauseita, tilallisia siirtymiä, hypähdyksiä ja huudahduksia, kahahduksia, täräytyksiä, hörähdyksiä, askelkuvioita, eleitä ja lauluja, tunnelmakuja ja kokonaisia kohtauksia, jotka eivät koskaan päädy katseen alle, yleisön eteen. Varsinkin Obliviassa näitä lopulta unohdettuja ja mielestä painuneita taiteen palasia syntyy runsaasti. Esiintyjät tuottavat teosta tehdessä paljon erilaista materiaalia, jota toistetaan useasti ja josta jää runsaasti muistijälkiä ja erilaisia variaatioita. Paljon annetaan kuitenkin myös unohtua, vaipua, häipyä jonnekin taustalle kummittelemaan ja odottelemaan mahdollista toista tulemistaan. Joskus materiaalin unohtaminen on kollektiivista, joskus taas itselle rakkaan materiaalin pois jäämistä on vaikeaa hyväksyä. Silloin saattaa tulla pakottava tarve tuoda jokin jo parhaat päivänsä nähnyt hahmo, liikkeen laatu, ele tai rallatus takaisin harjoitussaliin muiden ihmeteltäväksi. ”Siellä se nyt on taas, eikö siitä jo päästy eroon.” Oblivian esiintyjien materiaalmankeli haukkaa sisäänsä melkein mitä vaan, mutta ulos tulee loputtomien toistokierrosten jälkeen valikoima, jonka sisältö on pääosin koko ryhmän käsialaa. Kaikki voivat järjestellä kaikkea materiaalia. Poikkeuksiakin on. Joskus materiaaliin syntyy intensiivisiä omistussuhteita, mutta se on kyllä harvinaisempaa.

Leikittelen ajatuksella, että unohdetut, käyttämättä jääneet teoksiin pyrkineet liikkeet ja muu materiaali eivät lakkaa olemasta, vaan

siirtyvät Unholaan. Ikään kuin materiaalilla olisi oma, esiintyjiin kiinnittymätön elämänsä, joka jatkuu, vaikka se ei päätyisikään mihinkään teokseen. On mukavaa kuvitella, että sellaisetkin pois haipuneet tuotokset kuin bailaava räppäävä kärpänen, hullu professori, tanssi Chaplinin haudalla, loppuräjähdykset, irrotettava pää, aikahissi, runokohtausta, ampumakohtausta aavikolla, ihmis-ikebana ja säädyttömät kehonosat jatkavat yhä häilyvää elämäänsä Unholassa. Unholaan vaipuneita ei pysty enää kunnolla palauttamaan mieleen tai kehoon, ääriiivat ovat sumentuneet ja aika on haudannut merkitykset. Ne eivät kuitenkaan ole lakanneet olemasta. Niistä vain ei tarvitse enää pitää kiinni.

Annika on kertonut, että Oblivian nimi tulee englannin kielen sanasta *oblivion*, joka kääntyy suomeksi unohdus, hajamielisyys, unohdus, unholo. Unohdushan on tietenkin jokaisen taiteilijan kauhu, haluamme tulla nähdyksi ja muistetuksi. Unohdus on kuitenkin joskus myös armollista, se antaa mahdollisuuden jättää jotain taakse, päästää irti ilman sen suurempaa valintaa. Voi vain katsella, kun monet joskus niin tärkeät asiat yhdessä vähäpätöisempien kanssa lipuvat pois päin itsestä, haipuvat, hiljentyvät ja kadottavat värinsä matkalla Unholaan. Unholassa on täyttä, mutta rauhallista. Mittelöt ja pyristelyt eivät kiinnosta unohdettuja.

MANY ONES | Alice Ferl

Here they were. All at the same time. The ghost of Charlie Chaplin dancing in circles, the famous Bertha hanging out in the attic, a young man from the Kentucky Rust Belt screaming. In addition, a humming melody that sounded familiar either from the dance event in a nursing home or a ballroom in the 1920s. Here and there the erratic bursts of words declaring hair-raising physical theories. They were all there and within a few minutes they crossed the room. Appeared as quickly as they disappeared again. Made their way through limbs, vocal cords, faces and stomachs.

It wasn't nearly as dramatic as it sounds. It was a day of rehearsals in the early state of working on *Verdrängen Verdrängen Verdrängen*, Oblivia's first music theatre production that premiered at ECLAT Festival Stuttgart in February 2020.

This is what happens when you unleash a bunch of bodies to pounce on a topic. What a mess: experiences from everyday urban life, characters from books and films, fragments and reflections from theoretical texts, childhood memories, newspaper articles, documentaries. Some things stay there and accompany us; others are lost again.

“If it’s important, it will appear again.” A magical sentence that took my breath away when I sat in the first rehearsals with Oblivia with my notebook open. Having the confidence to forget things seemed like an outrageous idea to me at the time. But it is - somehow - the only way, as forgetting is often so much stronger than remembering. Working with memory always means to work with what you have left. And that can be incomplete, faulty and insufficient in a very empowering way.

In my experience, Oblivia’s work is about creating co-presence of different memories and perceptions. The process is sometimes about selecting, but even more about arranging: Placing different memories in space. Coordinating contemporaneity. Stretching and clenching time in order to make it contain certain events.

A performance group also is a group where many individual memories come together. As are families, school classes, generations, circles of friends, and associations. If we are lucky, we can make our group a place where a multitude of voices is being heard.

BODIES MEMORIES | Annika Tudeer

MY MOTHER’S BODY

My mother and I are taking a long goodbye. As I am writing this she is slowly dying. At her bed we giggle at the absurdity of life, scan through fragmented memories and tell each other how much we love one another and how good life was, most of the time. Each day I long for our meeting. Each day I am afraid that it is the last.

Holding her hand, sensations from my childhood flood through me. We are part of the same body, we share the same memories and yet they are different. - Do you remember when we walked that street leading to our house, hand in hand? - Of course, we did it many times. - I mean exactly that one time, I see a shadow. What is it? - Huh?

My memories and sensations are different from my mother's. Even if they are shared memories. Even if they are inscribed in both of our bodies. Even if we feel that we are inscribed in each other's bodies. They are different.

I remember through your body. I remember you through my body. I will remember the memory of the touch that made me remember.

MY BODY

My body contains my life. Childhood, teens, youth, adult, motherhood, maturity, pre-post-ex and everything in between. Giggly girl, depressed youngster, sexually outrageous, sexually latent, aches, pains, happinesses, illnesses. All I eat, all I drink, all I think, all I move, all that has moved me, all I touch and all that has touched me. All gathered in my body. Vibrating, flowing, floating. All that fluidity. All that energy. All that sorrow, all that joy. All in me.

I am the curved neck, the stiff left shoulder. I am the aching right lower back and the little toe that does not part from its neighbouring toe. I am strange diseases and ailments. I am old scars. I am opened bellies.

I entice memories hidden in the folds. I check my breathing. I check my posture. Will my memories change when my body changes?

MY PERFORMANCE BODY

When I am writing the word performance, I hear how Meri pronounced it with emphasis on the first syllables many, many years ago. PEERRformance with an open E. The funny pronunciation had a direct physical impact on me. My ear started ringing with the strong "r"s. It resonated with a distant feeling of discomfort. On another level, I think that the mispronunciation was accurate in so that it showed the gap between the PEERRFORMance company Oblivia and the avant-garde PERFORMANCE mainstream that we so much wanted to belong to.

So cool to be uncool.

All these physical reactions, all these sensations are inscribed in my performing body. All these sensations, experiences, thoughts, teachings, other people and their experiences, sensations and so on. All these ages.

Nothing is left out. No one is left out.

The performing techniques that create the necessary distance on stage are mostly generated by experience and advice picked up from here and there. What you see on stage is a personal body that through necessary distancing techniques and choices creates a meaningful performing body. Yet all is there. More or less for everyone to see. However, veiled.

- I am such a performer, I shout in a coffee table conversation.

Annika the performer body and Annika the private body become more and more blurred on stage, as I allow the layers, the memories, the experiences, the vulnerabilities, the ages to co-exist. It does not matter at all. There is nothing to hide. Performing is a place to transmit something very exact, very personal, very universal through my energetic body.

In the Oblivia context, I am very good at controlling input and output, I am safe, nicely layered with my colleagues' presence, a wholesome body that contains the others' gestures, ideas, presence gathered in the memory work we do in the creative processes when we try out each others' improvisations and embodied ideas.

She carries Oblivia's history under her skin.

Can I claim that I carry the character Olga from *Not even Chekhov was there* 20 years ago under my skin today? No. She is from another era. I remember how she was created and how the merging of body and mind felt. How the state "slightly mad" felt and how that feeling got

accurate movements and actions. But she feels very distant.

In the 1990s, working with “slightly mad” was a popular way to access emotions and imagination and then embody a state of mind.

I admit that my process while improvising has similarities to this today. Minus “slightly mad”. I open my mind and follow what is popping up. I move through states and atmospheres. There are endless worlds and chains of associations opening up and floating into movements, actions, words, atmospheres, songs, sounds, energies.

If you ask me now what performing is for me my answer is that it is about energy. Different stages of energy at different moments in the piece, in the process, in the space.

Regulation of energy, energy control, let loose energy, free-flowing energy, directed energy, shared energy. Music energy. Light energy. Costume energy. Body energy. Mixed energies. How we are together energy.

LIST FOR PACKING AND UNPACKING: OBLIVIA'S PERFORMATIVE MATERIAL (A TECHNICIAN'S PERSPECTIVE) | Stine Hertel

1. Where the material is stored

- in a tech soft case (lamps)
- in original packaging (sound equipment)
- in bubble wrap and Gaffer tape (light desk)
- in a person's body (movement material)
- in another person's body (original history of a movement, coming from “do what you saw”)
- in photos (light focus)
- in notebooks (notes)
- in digital documents (setup plan, tech rider, movement notes, conceptual notes)
- in brains (setup, technical needs, movements, atmosphere, concept, feedback)
- in MA on PC light software (light cues, programming)
- in Ableton Live sound software (sound material, arrangement)
- in a suitcase (costumes)

2. How material is moved

- comparing digital stage plans
- transferring spacing from one venue to the other, digitally
- transferring spacing in the actual space, changing digital plans
- insisting and compromising
- by train, plane, bike and foot (rarely car?)
- on wheels
- walking or being carried
- passing on from brain to brain in conversations
- passing on from computer to computer in files and mails
- passing from body to body in “do what you saw”

3. How material is unpacked

- with a cutter
- with a tape measure
- with the hands
- with the entire body
- unfolding, ironing, hanging to a rack
- unboxing, spreading out, mounting
- plugging, connecting, opening files
- sitting in the audience seats, imagining things happening on stage
- watching movements and remembering cues
- watching the video documentation by Christopher
- talking things through

VALO NOUSEE KUN PIMEYS ON TIIVISTYNYT TARPEEKSI | Meri Ekola

Valo on tiukasti välineeseen sidottu ilmaisumuoto. Valosuunnittelija ja valjastaa käyttöönsä tonneittain kalustoa; lamppuja, kaapeleita, himmentimiä, nostimia ja muita teknisiä välineitä, joita manipuloidulla syntyy esitykselle erityinen valomaailma. Suunnitteluprosessi on täynnä erilaisten dokumenttien pyörittelyä ja laatimista, joiden avulla valosuunnittelija kommunikoi suunnitelmansa. Näistä kuuluisin on valokartta, mistä käyvät ilmi käytettävät valaisimet lisäosineen

ja mallikohtaisine tietoineen, valaisinten sijoittuminen esitystilaan, sekä asennuksia koskevat erityishuomiot. Valokartan tulkitsemiseen ja sen mukaisen valoripustuksen toteuttamiseen tarvitaan yksinomaan valoteknistä ammattitaitoa, sen voi tehdä käytännössä kuka tahansa esityksestä muutoin täysin irrallinen henkilö. Valokartta ei tietenkään yksin riitä ohjeeksi koko suunnitelman toteutukseen, sillä siitä ei välity valon tilallinen haltuunotto tai ajassa tapahtuvat muutokset. Tällaista tietoa välittämään laaditaan suuntauskuvat, joissa jokaisen valonheittimen valollinen vaikutus tilaan on näkyvis- sä, sekä valomuutokset selittävä valotilanelista, johon on listattu valonheitinten intensiteettien muutokset ajassa sanallisten, muutosten ajoitusta kuvailevien, ohjeiden kera. Kasassa on jo melkoinen paketti tietoa valosuunnittelusta, joka siirtyy helposti sähköpostin välityksellä. Jos esityksestä on olemassa edes siedettävän laatuinen videodokumentaatio, kuka tahansa voi alkaa jäljittää videolta valon ja esityksen muiden elementtien yhteispeliä valosuunnittelijan jälkeensä jättämän informaation avulla.

Voiko esityksen valosuunnittelun sitten toisintaa näiden dokumenttien avulla? Kyllä voi, ja monen esityksen uudelleentoteutus sen elinkaaren aikana siirtyykin näiden dokumenttien varassa onnistuneesti suunnittelijalta toiselle suunnittelijalle tai teknikolle. Oblivian esitysten kohdalla tämän käytännön toteuttaminen on aiheuttanut minulle kuitenkin ylimääräistä huolta ja epämukavaa oloa. Tuntuu, että en ole pystynyt suunnittelijana sanallistamaan riittävän yleistajuisesti ja selkeästi valotilanteiden tarkkaa ajoitusta, valaisinten oikea intensiteetti pitää liian usein katsoa ”silmiä sopivaksi” ja tilalliset kiinnostuskohdat, joihin valokiilat tulisi suuntauskuvien avulla kohdistaa, ovat jääneet häilyviksi. Mistä tämä johtuu? Olen soimannut itseäni sekä ammattitaidottomuudesta että laiskuudesta, mutta en useista yrityksistä huolimatta ole keksinyt napakoita ja yksiselitteisiä ohjeita kuvaamaan valojen käyttäytymistä tietyissä esityksissä ja tilanteissa.

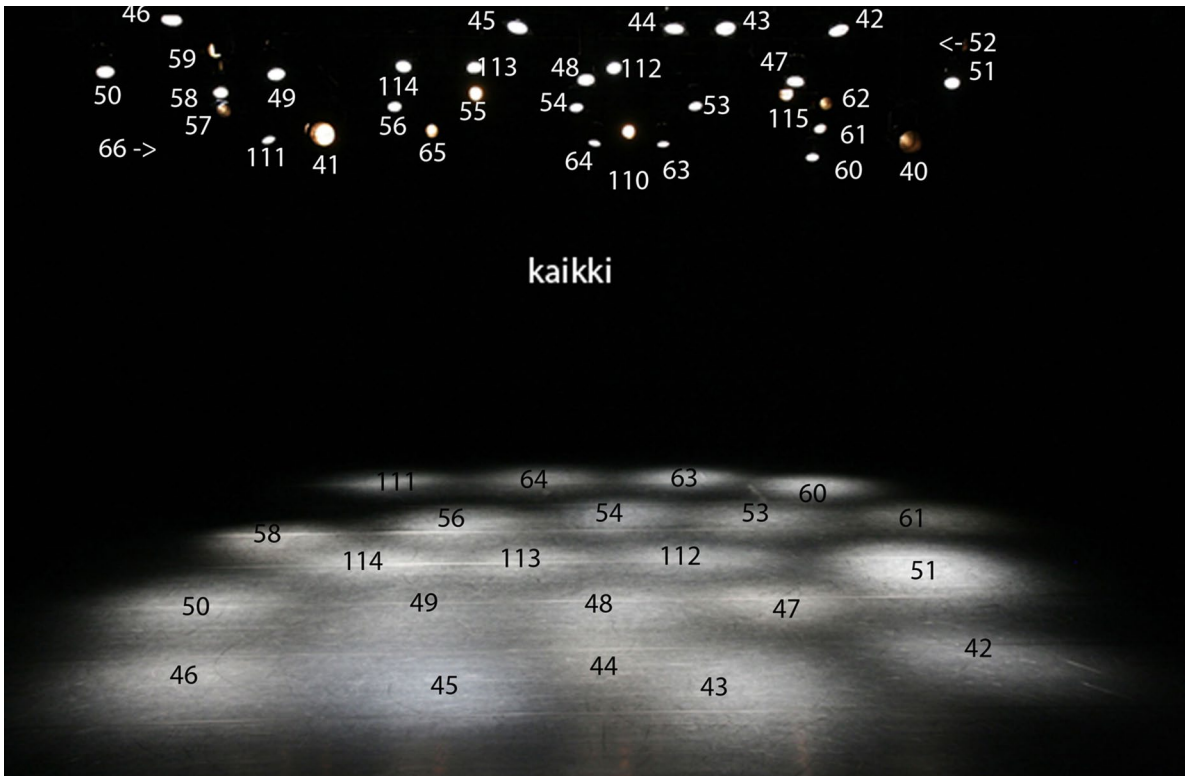
Haen nyt selitystä tähän ajatuksesta, että tarvittava tieto on luonteeltaan kokemuksellista. Kun valo rakentaa esitystä yhtenä organisaationa elementtinä esiintyjien ohella, sen laatu syntyy huokoisesta ja valppaasta myötäelosta. Tapahtumat etenevät vastavuoroisina reaktioina ja tämä vuorovaikutus on ennemminkin aistittava kuin

sekunteina laskettava. Kokemuksellinen tieto karttuu tapahtumien elämisen, niiden todistamisen ja niihin osallistumisen myötä. Kyse on tiedosta, jonka vastaanottamiselle ja ymmärtämiselle altistuu ainoastaan tapahtumatilanteessa. Se siivittää katseiden vaihdon rytmiä, pysähdyksen kestoa, askelten tahtia, totaalisen pimeyden laskeutumisenopeutta. Se elää ja muuttuu siinä missä esiintyjät hengittävät. Toisiinsa sidoksissa olevat elementit muodostavat toisistaan riippuvaisia verkostoja, joilla ei ole enää yhtä alullepanijaa tai päätöksentekijää. Kaikelle on olemassa aika ja paikka, joka määräytyy sillä samaisella tapahtumahetkellä, kun on aika toimia.

Kun ilmaisulla on tarve tulla toistetuksi sille pitää asettaa raamit, joiden puitteissa se voi kerrasta toiseen turvallisesti ja luotettavasti toteutua. Hyvästä tahdosta ja yrityksestä huolimatta tämä voi olla kuitenkin vaikeaa, kun kyseessä on hetken ainutlaatuisuuden kytköksissä oleva taidemuoto. Se ei tarkoita, että raameja, tai tietoa mistä nämä raamit muodostuvat, ei olisi olemassa, päinvastoin. Tietoa on kertynyt kokemusten pohjalta paljon, mutta moninaisuudessaan se jää usein sanoittamatta, koska sitä on mahdotonta vangita kaikille osapuolille yksiselitteisesti.

Obliviassa tämä hankaluus ilmenee käytännössä, kun esitystä lämmitettäessä teemme niin sanotun teknisen läpimenon. Teknisen läpimenon tarkoitus on muistellen kahlata esitys läpi ja varmistaa tilallisten ja ajallisten muutosten paikkaansapitävyys todellisesta kestosta leikaten. Olemme yhdessä huomanneet, että tässä tilanteessa koko esitys hajoaa käsiin ja tuntuu täysin vieraalta. Mikään - esiintyjät, valot, äänet - ei ole enää oikealla paikalla, ja niiden väliset suhteet vääristyvät. Teemme huomioita toistemme epätahtisuudesta, jolloin esiintymiselle epäsuotuisat tunteet, turhautuminen ja epävarmuus saavat tilaa. Tekninen läpimeno loppuu hieman hermostuneeseen ja kireään tunnelmaan. Esityksen alkaessa olemme kuitenkin takaisin siinä tutussa tilassa ja tilanteessa, missä löydämme kaikki oikeat paikat, merkit ja kohdat. Esitys muodostaa kuplan, minkä sisällä pysymme suunnistamaan jaetun kokemuksen ja toiston synnyttämän tiedon varassa, yhdessä, ja elämään esityksen sen tapahtuma hetkellä kuunnellen, luottaen ja reagoiden toisiimme.

Kuinka siis rakentaa raamit esitykselle, joka operoi kokemuksellisen tiedon maastossa? Kuinka dokumentoida tätä tietoa? Olen



Yksi Museum of Postmodern Art 1 (2012) esityksen suunnaukuvista. Kuva: Meri Ekola.

päätynyt siihen, että onnistunein tapa siirtää esityksen valosuunnittelun toteutus toisen henkilön vas- tuulle on osallistaa tämä toinen henkilö esityksen toteutukseen hyvissä ajoin, jo ennen ensi-iltaa. Näin hän pääsee rakentamaan omaa kokemusta esityksen parissa ja nivomaan itselle merkityksellisen tiedon verkkoa. Näin syntyy toinen kerros muistiin pantua tietoa: sanoja, viivoja, piirroksia, mielikuvia, jotka ovat kytköksissä kokemuksen synnyttämään henkilökohtaiseen tuntemukseen. Alkuperäisenä ohjeiden laatijana suunnittelija voi unohtaa tarpeen sitoa suunnitelma kokonaisuudeksi välillisin merkinantomekanismein, kuten laskettavin sekunnein, ja keskittyä etsimään valotapahtumille luontevampia, ilmaisussa jo olemassa olevia, kiinnekohtia. Suunnitelmaa ei tarvitse yrittää kääntää ”eri kielelle” pelkän tiedonvälityksen vuoksi. Näin ollen dokumentaatioprosessi ei pääse vaikuttamaan itse suunnitelmaan, eikä pyri pakottamaan sitä eri muotoon kuin mitä se on alkujaan ollut.

Totuudellisin tapa jättää jälki kokemuksellisen tiedon varas- sa operoinnista on tunnustaa oikean ajoituksen häilyvä luonne ja

sanoittaa tapahtumia tuntemuksen merkitystä korostaen. Tämä voisi tarkoittaa ohjeistuksessa esimerkiksi seuraavaa mainintaa: ”pimeys laskee pitkällä uloshengityksellä Timon vielä kävellessä” tai ”valo nousee, kun pimeys on tiivistynyt tarpeeksi”. Kummatkin ohjeet ovat pitkälti tulkinnanvaraisia ja herättävät monia kysymyksiä. Samalla ne kuitenkin paljastavat paljon valosuunnitelman luonteesta ja osoittavat, kuinka valoilmaisuus kytkeytyy tapahtumahetken aistimiseen. Kokemukselliseen tietoon luottavan valosuunnitelman tarkoitus ei ole toisintua identtisenä esityksestä toiseen, vaan vastata näyttämön tapahtumiin niille herkistyen. Tämän myöntäminen ja auki kirjoittaminen dokumentaatioon purkaisivat suunnittelijan kannalta paineentunnetta siitä, että suunnitelma pitää prosessin lopuksi olla sidottuna selkeään pakettiin, sekä esityksen toteuttajan kannalta korostaisi hänellä olevaan vastuuseen liittyvää vapautta. Yhtä kaikki se antaisi painoarvoa sille erityiselle tiedon tallentumisen ja tietämisen alueelle, missä liikutaan henkilökohtaiseen herkkyyteen luottaen.

VISIBLE MUSIC | Yiran Zhao

Since 2012 I have been working with visual materials in my composition, mostly related to body movements, lighting, sometimes also other objects and media. The presentations and expressions of these works are different, the methods “documentation” or “notation” are contradistinctive, the types and backgrounds of performers, musicians, and audiences are diverse, but my internal logical thinking and aesthetic concepts have commonalities.

In this kind of work, the most important thing is the communication and interplay between materials. By my single working situation as a composer, I usually start to develop the visual and auditory materials at the same time. It does not happen that one of them exists completely, then the other one adapts to it. Sometimes I also work with other artists together as a collective, and they are all very interesting collaborations: like with the Taiwanese dancer and choreographer Kai Chun Chuang, Danish composer-performer Kirstine Lindemann, and particularly with the Finnish performance group Oblivia.

The most interesting process with Oblivia was to use their Do What You Saw (DWYS) method to evolve a music theatre performance for our first work *Verdrängen Verdrängen Verdrängen* (2020). In some ways, it is new both for Oblivia and me. We started in summer 2019 with this approach, by trying to imitate each other on stage, also make live music or lighting as transcribed mimesis. This immediately builds a unique connection between all of us. It is also unusual as a composer to work in a big team from the very beginning of a production and gain feedback through the views, ideas, comments with other creative artists, and brainstorming. I feel energetic and natural working in this way. In the discussions during this process one can easily be inspired by the many different perspectives floating in the air, and then integrate and improve oneself with the members.

With every piece produced together with Oblivia I expand my faculties as a composer, and I am very much looking forward to our next project together, *Obsessions*.

LET'S BE DISHONEST | Timo Fredriksson

So far all of Oblivia's performances have been documented as live performances. This has some obvious advantages. The performance is filmed from beginning to end, no extra takes and no choosing what take to use. This way the focus is also very much on the work itself. One can at least imagine that this gives the whole an organic feeling when the performance is evolving uninterrupted. There might be a response from the auditorium enhancing the feeling of something happening right now. One could say that it is a simple and straightforward way of documenting a work without too much pain and headache.

As a performer one has to do some work on the fear of making mistakes. Luckily one can always rely on the work itself and put that in the first place or remind oneself that it is about the whole group, the collective, not about oneself. And best of all: since we are only showing our own work, who will be able to tell what is a mistake and what is not?

Balancing between control and letting-go is the omnipresent dilemma of a performer. The demands for perfection, real or imagined,

might result in control taking over completely in the mind and attitude of the performer and this also applies to the classical musician. "Wrong notes never made a performance better," a famous conductor once said (and why not, he is not playing an instrument anyway), but performing is also about taking risks for the sake of realising the true spirit of the work and that means that slips of the finger and other mistakes can happen. One area where this conflict is brought to a head is in the realm of live recording. A common strategy for getting around this problem is to also record one or more rehearsals before the concert with the same microphone setting in addition to the actual concert, but without the audience present. This way ensures a large enough pool of material for patching up possible accidents that might happen during the concert. "But that's cheating!" has been the reaction of many, myself included. Lately, I have started to have doubts about this though. An anecdote of a concert I heard long ago might explain why.

Visiting Helsinki for the last time the great Russian pianist Emil Gilels played Beethoven's notoriously demanding and complex *Hammerklavier* sonata, among other things. Being a virtuoso in the truest meaning of the word Gilels never shied away from the risks and dangers of the stage for the sake of playing it safe. And so, in the midst of the fast-moving and intricate thicket of lines in the concluding Fugue he momentarily got lost. The energy, the expression, the accents, the shape of the figures all remained, but the notes themselves were definitely not by Beethoven. We in the audience held our breath while Gilels seemingly unaffected searched for his way back. When he eventually hit the right track again it was as if we all, Beethoven included, had avoided an unexpected disaster together thanks to the artist's profound skill and presence of mind and the support of the auditorium.

If I now heard an unedited, "true" live recording of that performance, I'm afraid I wouldn't experience any of the things described above. Instead, I would hear only a memory lapse and nothing more. So perhaps this "cheating" with live recordings actually makes them work more in the way our memory does. It patches up and smoothes things out. Let's be dishonest and we will get closer to the truth.

www.oblivia.fi

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 molekyylyltasolla.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 potentiaalsiin 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 olioita 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 ”hypistelemään” 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 tulemistä.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, pintastruktuuri, 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 moninaiselle 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).