

Kotitalous- ja käsityötieteen julkaisuja 37

**Johanna Oksanen-Lyytikäinen**

**Puku taiteena ja työvälineenä**  
**Näyttämöpuvun merkitys kolmessa oopperaproduktiossa**

Akateeminen väitöskirja, joka esitetään  
Helsingin yliopiston käyttäytymistieteellisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi  
Helsingin yliopiston päärakennuksessa,  
Fabianinkatu 33, salissa 13, lauantaina 14. helmikuuta 2015 klo 12.

2015  
Helsingin yliopisto  
Käyttäytymistieteellinen tiedekunta  
Opettajankoulutuslaitos

**Esitarkastajat**

FT, Dosentti Marketta Luutonen, Helsingin yliopisto  
TaT Laura Gröndahl, Tampereen yliopisto

**Kustos**

Professori Pirita Seitamaa-Hakkarainen, Helsingin yliopisto

**Ohjaaja**

FT, Dosentti Kirsti Salo-Mattila, Helsingin yliopisto

**Vastaväittäjä**

Professori Sinikka Pöllänen, Itä-Suomen yliopisto

**Kannen kuva**

Helsinkiin-ooppera

9. kohtaus: ”Naiset junassa” / kenraaliharjoitus Aleksanterinteatterissa 18.2.2005

Jutta Holmberg, Lotten

Petri Bäckström, Antti

Savolaisen osakunnan Laulajat, naiset

© Kimmo Brandt, 2005

© Johanna Oksanen-Lyytikäinen

ISBN 978-951-51-0816-6 (nid.)

ISBN 978-951-51-0817-3 (PDF)

ISSN L 1798-713X

ISSN1798-713X

Yliopistopaino Unigrafia, Helsinki 2015

---

**Johanna Oksanen-Lyytikäinen**

**Costume as Art and as a Tool**

Stage costume in three different opera productions

---

**Abstract**

The idea of this research was to articulate the meanings of costume and costume design through three contemporary operas – *Helsinkiin* 2005, *Le Saxophone...* 2011 ja *Kohtaus kadulla* 2013 – process descriptions.

The aim of this study was to research the meaning of costume and costume design in different opera contexts from the point of view of the costume designer, but also from the viewpoint of the composer, stage director, performers and the audience. These meanings are considered in the entirety of the above-mentioned operas. Besides will be asked, how do production, performing context and the quality of the collaboration and interaction influence to the artistic processes from the viewpoint of costume design.

As the basis of the multiple case study there was fenomenographic and semi-otic approach to the opera phenomena and producing and interpreting the meanings of the costume. The meanings of the costume were to be introduced by adapting methods of craft science, practice-led and artistic research. As main research material was used artists descriptions of their processes, diaries, notes and visual documents like sketches and photographs of the productions. Also material collected by interviewing and inquiry methods was used.

As the research result I pronounce the context-based meaning of the costume. The role and meaning of the costume changes according to which phase of the process and from whose viewpoint it is considered. The meaning of the costume is different to different artists or producers and it changes during the processes. To the director costuming can give, besides visual stage picture, tools to create action with, and to the performer it for example will function as a help to create the character and as a protection during performances. To the audience costume tells of the backgrounds or the nature of the characters or something from the stories behind the artwork.

When compared, the sketches produced during the artistic processes and the photographs taken from the stages, it was clearly to be seen that the costume sketches had their impact to the stage picture. Through the sketches of the composer it was to be noticed that the creative processes in different arts to some extent remind each other. The documentation and analyzing documents of the artistic processes opens up a great chance to create a picture of what happens during art making.

---

**Keywords:** costume, costume design, costume designer, design process, opera, contemporary opera, site-specific opera, collaboration

---

**Johanna Oksanen-Lyytikäinen**

**Puku taiteena ja työvälteenä**

Näyttämöpuvun merkitys kolmessa oopperaproduktiossa

---

### **Tiivistelmä**

Tutkimuksen ideana oli tuoda esiin näyttämöpuvun ja pukusuunnittelun merkityksiä kolmen nykyoopperan – *Helsinkiin 2005*, *Le Saxophonien...* 2011 ja *Kohtaus kadulla* 2013 – prosessikuvausten kautta.

Tavoitteena oli tutkia näyttämöpukusuunnittelun ja -puvustuksen merkityksiä erilaisissa oopperakonteksteissa pukusuunnittelijan, mutta myös säveltäjän, ohjaajan, esiintyjien ja katsojien näkökulmista. Tutkimuksessa tarkastellaan näitä merkityksiä edellä mainittujen oopperateosten kokonaisuuksissa. Lisäksi kysytään, miten tuotantotapa, esityskonteksti ja taiteellisen työryhmän yhteistyön ja vuorovaikutuksen laatu vaikuttavat työskentelyprosesseihin pukusuunnittelun kannalta katsottuna.

Monitapaustutkimuksen lähtökohtina olivat fenomenografinen tutkimusote oopperaprosesseihin ja semioottinen lähestymistapa pukujen merkitysten tuottamiseen ja tulkitsemiseen. Käsityksiä puvuista ja pukusuunnittelusta sekä näyttämöpuvun merkityksiä tuotiin esiin käsityötieteen, käytäntölähtöisen ja taiteellisen tutkimuksen menetelmien avulla. Aineistona käytettiin taiteilijoiden prosessikuvauksia, päiväkirjoja, muistiinpanoja ja visuaalisia dokumentteja, kuten luonnoksia ja valokuvia teoksista. Tutkimuksessa käytettiin myös haastattelu- ja kyselymenetelmillä hankittua materiaalia.

Tutkimuksen mukaan näyttämöpuvun merkitys vaihteli esityskontekstin, prosessin vaiheen ja tarkastelunäkökulman mukaan. Puvun merkitys on erilainen oopperan eri tekijöille. Ohjaajalle puku toimii visuaalisen näyttämökuvan luomisen lisäksi työvälteenä näyttämötoiminnan suunnittelussa, esiintyjälle se toimii muun muassa roolinrakennuksen tukena ja suojana esitystilanteissa. Katsojille näyttämöpuku antaa esimerkiksi mahdollisuuden luoda tulkintoja roolihahmojen luonteista, teosten tarinoista tai esitysten taustoista.

Suunnitteluprosesseissa tuotettujen luonnosten vaikutus teosten näyttämökuviiin näkyi selkeästi vertaillaessa luonnoksia ja valokuvia näyttämötilanteista. Sävellysluonnosten kautta oli huomattavissa, että eri alojen luovat prosessit jossain määrin muistuttavat toisiaan. Taiteellisten prosessien mahdollisimman tarkka dokumentointi ja dokumenttien analysointi avaa mahdollisuuden ymmärtää, mitä taiteen tekemisen prosesseissa tapahtuu.

---

**Avainsanat:** puku, pukusuunnittelu, pukusuunnittelija, suunnitteluprosessi, ooppera, nykyooppera, paikkasidonnainen ooppera, yhteistyö

# Kiitokset

Kiitän käsityötieteen professori Pirita Seitamaa-Hakkarasta ja esitarkastajiani dosentti Marketta Luutosta sekä taiteen tohtori Laura Gröndahlia, jotka esittivät arvokkaita kommentteja tutkimukseni loppuunsaattamiseksi.

Suurimmat kiitokset kuuluvat ohjaajalleni Kirsti Salo-Mattilalle, joka on uskonut ideoihini, ajatuksiini ja suunnitelmiini vuoden 2000 käsityönopeuttajankoulutuksen valintakokeiden haastattelusta saakka ja tukenut minua koko opiskeluni ajan. Erityisesti kiitos siitä, että olen saanut ajatella itse ja rauhassa selittää, miksi ajattelen niin kuin ajattelen. Kiitokset myös hyvistä kysymyksistä, lauseiden pilkkomisesta, omituisten sanojen tarkennuspyynnöistä ja suurennuslasin läpi lukemisesta.

Kiitän myös Päivi Fernströmiä, joka ei koskaan pyöräyttänyt silmiään kuullessaan tutkimuksestani, ja aina kannusti minua jatkamaan. Hänellä on loistava kyky löytää juuri oikeat sanat. Tiina Ikosta kiitän siitä, että hän jakaa kanssani mielenkiinnon näyttämöpukusuunnitteluun ja osaa esittää asiat selkeinä. Kiitokset myös muille Kirstin seminaariryhmäläisille, he ymmärsivät nekin prosessin hetket, kun kommenttien vastaanottaminen tai kysymyksiin vastaaminen tuntui vaikealta tai jopa mahdottomalta.

Ana Nuutista kiitän ymmärryksestä, mielenkiintoisista suunnitelmista ja inspiroivasta ajattelun tavasta. Kiitokset myös muille Siltavuorenpenger 10:n työkavereilleni, jotka ovat jaksaneet kuunnella moniin suuntiin polveilevia juttujani ja tukeneet työtäni niin opetus- kuin tutkimusasioissa.

Suuresti kiitän myös äitiäni Rauni Oksasta, joka on aina jaksanut viilata pilkkujani ja kuunnella kaikki murheeni. Yhtä suuret kiitokset kuuluvat myös isälleeni Reino Oksaselle, joka ymmärtää ajatteluani hyvin henkilökohtaisella tasolla: tietynlaiset isät saavat tietynlaisia tyttäriä<sup>1</sup>. Isän rehellinen ja suorapuheinen viisaus on kantanut minut väitöskirjaprosessin loppuun saakka ja antanut minulle sitkeyttä jatkaa.

Minua ovat tukeneet myös rakkaiksi käyneet naapurini, Åsa Nybo (joka antoisasti kuvasi minulle omaa näyttelijäntyötäni), Leena Havukainen af Hällström (joka on muun muassa tarjonnut minulle lasin viiniä, kun olen ollut sen tarpeessa), Leenakaisu Hattunen (jolla on loistava myötäelämisen lahja), Veli-Matti Saarinen (joka sai minut uskomaan, että kaikki järjestyy vielä) ja Tuula Hyyryläinen (jonka taiji-tuntien ansiosta keskittymiskykyäni on ehkä hiukan kehitty-

---

<sup>1</sup> Paasilinna A. 1976, 10. Onnellinen mies. Gummerus: Helsinki.

”- Minä olen siltainsinööri Akseli Jaatinen ja minä vastaan tästä työmaasta. --- Minä olen vittumainen mies jos annetaan aihetta, mutta entisillä työmailla ei aihetta ole ilmaantunut. --- Uskokaa hyvällä kun minä jotakin yritän sanoa tai vetelen turpiin.

Miehet nauroivat.

- Reilun tuntuinen mies, sanottiin Jaatisesta hänen selkänsä takana.”

nyt). Ja kaikki muutkin: on suuri onni, että ympärilläni asuu ihmisiä, jotka ymmärtävät, ettei ole yhtä ainoaa oikeaa tapaa tehdä asioita.

Kiitän kaikkia *Helsinkiin, Le Saxophonien...* ja *Kohtaus kadulla* -opperoiden esiintyjä ja taiteilijoita, erityiskiitokset pukusuunnittelija-puvustajakollegalleni Marjut Nordbergille, ohjaajille Ville Saukkoselle ja Minna Vainikaiselle, kuvataiteilija Henna-Riikka Haloselle ja scenografi Elina Lifländerille, joita kuunnelllessani opin paljon ja jotka johdattivat minut ooppera- ja esitystaiteen maailmaan. Oli ilo työskennellä teidän kanssanne! Kiitokset myös Madame de Saden säveltäjä Juha T. Koskiselle, joka antoi arvokasta lisäaineistoa tutkimukseeni.

Vertaistuki ja ystävyys väitöskirjavuosien varrella on ollut korvaamatonta. Kiiskeilystä, kuuntelusta ja muusta tuesta kiitokset Erja Sandbergille (joka on myös huolehtinut siitä, että ainakin välillä syön kunnollisen lounaan)!

Irmeli Sinkkosta kiitän mitä rohkaisevimmasta tuesta ja ytimeen osuneista kommenteista käsikirjoituksestani. (Kiitän myös inspiroivista luovuuden hetkistä työväenopiston koneneulonnan kursseilla. Ilman mahtavia opiskelijoitani siellä ja käsityönopettajakoulutuksessa olisin hautautunut kirjapinoihini).

Kiitän myös kaikkia rakkaita ystäviäni (erityisesti Lauraa, Merviä ja Pirjoa jotka tietävät minusta ihan kaiken) ihan kaikesta, olemassaolostanne!

Kiitokseni kuuluvat myös Koneen Säätöille, joka kolmen vuoden ajan tuki tutkimustyötäni, uskoi monitieteiseen ja poikkitaiteelliseen näkökulmaani ja antoi uskoa siihen, että tutkimuksellani on muukin kuin henkilökohtaisen mielenkiinnon arvo.

Perhettäni, Maestro, Venlaa ja Johannesta, kiitän siitä, että ainakaan viimeiseen viiteentoista vuoteen ei ole ollut tylsää päivää, ei tylsää hetkeä. Tylsyys on ollut meiltä kaukana, vaikka väsymys onkin usein ollut läsnä ja vaikka useasti ovat tiskit maanneet keittiössä ja imuri levollisena siivousskomerossa. Lapset ovat eläneet koko elämänsä oopperoiden tai muiden projektien keskellä, kestäneet urheasti vanhempiensa höyryämiset ja deadlinet. Toisaalta he ovat päässeet myös tutustumaan hieman normaalista rytmistä poikkeavan työelämän hyviin puoliin: aikataulujen vapauteen, inspiroivan työn ainaiseen läsnäoloon ja omien rajojen jatkuvaan venymiseen. Kahden hyvinkin omilla aivoillaan ajattelevan, mielikuvitukseksiaan ja ihanan lapsen rinnalla kaikki muu on toisarvoista. Siitä suurimmat ja rakkaimmat kiitokset <3 (Kiitän myös MalamuuttiNeiti Sutosta, joka viimeisen kolmen vuoden ajan on vienyt minut ulkoilemaan joka iltainen aamu ja ilta, kuorsannut rytmiä kirjoittamiselleni ja UUUulvahdellut minunkin puolestani.)

**Helsingissä, 12.1.2015**

Johanna Oksanen-Lyytikäinen

# Sisältö

1	JOHDANTO – KOLME OOPPERAA, KOLME PUVUSTUSTA .....	1
1.1	Tutkimusta eri tieteen- ja taiteenalojen rajapinnolla .....	2
1.2	Taiteellis-tieteellinen tutkimus.....	7
1.3	Tutkimusotteet ja tutkijan positio .....	12
1.4	Näyttämöpuku monitapaustutkimuksen kohteena .....	16
1.5	Oopperatapaukset .....	18
2	NÄYTTÄMÖPUKU .....	21
2.1	Puvun merkityksen tutkiminen .....	21
2.2	Semioottinen lähestymistapa näyttämöpukuihin.....	22
2.2.1	Käsitteet, käsitykset ja kontekstit .....	25
2.2.2	Merkityksen tuottaminen.....	26
2.3	Puku näyttämöllä ja oopperassa .....	28
2.4	Puku ilmaisun apuna ja toiminnallisena työvälineenä.....	31
3	PUKUSUUNNITTELIJANA TOIMIMINEN .....	33
3.1	Puku ja skenografia.....	33
3.2	Pukusuunnittelijan työnkuva .....	35
3.3	Pukusuunnittelija työryhmässä: vuorovaikutus ja prosessit.....	36
4	OOPPERA .....	39
4.1	Ooppera taiteena.....	39
4.2	Suomalainen ooppera.....	40
4.3	Suomalainen nykyooppera ja paikkasidonnaisuuden idea .....	42
5	TUTKIMUSKYSYMYKSET.....	47
6	TUTKIMUSAINEISTOT JA NIIDEN KÄYTTÄMINEN.....	51
6.1	Tutkimuksen aineisto .....	51
6.2	Oopperoiden tapauskohtainen aineistojen hankinta .....	54
6.2.1	Helsinkiin-ooppera .....	54
6.2.2	Le Saxophone... ..	56
6.2.3	Kohtaus kadulla.....	58
6.3	Aineistojen arkistointi, käyttötarkoitukset ja analyysi .....	60
7	TAPAUSTEN ANALYYTTINEN KUVAUS – TUOTANTO, TARINAT JA PUVUT .....	65
7.1	Helsinkiin-ooppera. ....	65
7.1.1	Tuotannon rakenne .....	66

7.1.2 Oopperatoimikunnan käytännöllinen toimenkuva .....	67
7.1.3 Budjetin muodostuminen.. .....	68
7.1.4 Taiteellisen työryhmän kokoaminen, pukusuunnittelijaksi ryhtyminen ja sopimusasioita.....	69
7.1.5 Taiteellisen tuotannon tärkeitä päivämääriä ja pukusuunnittelu.....	71
7.1.6 Helsinkiin: ”Oopperamatka” .....	72
7.2 Helsinkiin-oopperan tarina.. .....	74
7.3 Helsinkiin-oopperan puvut.....	82
7.3.1 Antti .....	84
7.3.2 Alma .....	85
7.3.3 Pekka .....	86
7.3.4 Lotten .....	87
7.3.5 Kalle ja Nieminen.....	89
7.3.6 Äiti ja Isä .....	90
7.3.7 Ruotsinkieliset ja suomenkieliset ylioppilaat .....	91
7.3.8 Naiset .....	93
7.4 Oopperaa arjessa, osa I: ”Le Saxophone...” .....	95
7.4.1 Tuotannon rakenne .....	95
7.4.2 Budjetin muodostuminen .....	97
7.4.3 Taiteellisen työryhmän kokoaminen ja sopimusasioita .....	97
7.4.4 Taiteellisen tuotannon tärkeitä päivämääriä ja pukusuunnittelu ...	98
7.5 Le Saxophone...: tarina ja puvut .....	101
7.5.1 Äiti ja tytär .....	103
7.5.2 Seminaarinaiset .....	105
7.5.3 Hevari .....	107
7.5.4 Hawaijipaitatyypit .....	108
7.5.5 Työmiehet .....	110
7.5.6 Kainalosauvaäijä .....	111
7.5.7 Katusoittaja .....	112
7.6 Oopperaa arjessa, osa II: Kohtaus kadulla .....	114
7.6.1 Tuotannon rakenne ja budjetin muodostuminen .....	115
7.6.2 Taiteellisen työryhmän kokoaminen, pukusuunnittelijaksi ryhtyminen ja sopimusasioita .....	116
7.6.3 Taiteellisen tuotannon tärkeitä päivämääriä ja pukusuunnittelu ...	117
7.7 Kohtaus kadulla – oopperan tarina .....	119
7.8 Kohtaus kadulla – oopperan puvut .....	126
7.8.1 Nainen .....	126



7.8.2 Vartija .....	128
7.8.3 Työmies .....	129
8 PUKUSUUNNITTELUN KONTEKSTUAALISUUS .....	131
8.1 Tuotantorakenteen ja esitysympäristön merkitys pukusuunnittelussa ..	131
8.1.1 Tuotannon rooli .....	132
8.1.2 Esityskontekstin rooli .....	134
8.2 Taiteellinen yhteistyö ja vuorovaikutus pukusuunnittelun kannalta ....	138
8.2.1 Tekijöiden kommunikaatio .....	139
8.2.2 Taiteilijoiden prosessien yhteenliittäminen .....	140
8.2.3 Yhteinen tekijyys ja tekijyyden sekoittuminen .....	150
8.2.4 Yhteenveto työryhmien yhteistyöstä ja vuorovaikutuksesta .....	152
9 PUKU TAITEENA JA TYÖVÄLINEENÄ – PUVUN MERKITYS ERI KONTEKSTEISSA .....	155
9.1 Luonnokset osana luovaa prosessia .....	155
9.1.1 Pukuluonnosten vaikutus esiintyjien roolinrakennukseen .....	156
9.1.2 Mielikuvien ja pukuluonnosten vaikutus näyttämökuvaan .....	157
9.2 Puku työvälineenä .....	160
9.2.1 Puku esiintyjän työvälineenä	
9.2.2 Näyttämöpukujen merkitys esiintyjille arkikontekstissa eli ”arkisten hahmojen ei-arkinen toiminta” .....	164
9.2.3 Puku toiminnallisena osana ohjausta eli puku ohjaajan työvälineenä .....	166
9.2.4 Luonnokset musiikissa .....	169
9.3 Puvun merkitys oopperan kokonaisuudessa .....	172
9.3.1 Pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuudet .....	172
9.3.2 Näyttämöpuvun merkitys yleisölle – kommentteja ja kritiikkejä ...	174
10 POHDINTA .....	181
LÄHTEET .....	189
LIITTEET .....	206



# 1 Johdanto – Kolme oopperaa, kolme puvustusta

Ensimmäisen pukusuunnittelutyöni *Helsinkiin*-oopperassa opetti minulle kaksi asiaa: Ensinnä sen, että ooppera on taidemuoto, jossa ei voi päättää tai tehdä asioita yksin, koska näyttämöteos on kokonais- tai yhteistaideteos. Toiseksi sen, että vaikka oopperateoksessa ohjaajalla on usein valta päättää teoksen kokonaisratkaisusta, pukusuunnittelijalla ja muilla suunnittelijoilla, kuten lavastajalla ja valosuunnittelijalla, on tärkeä tehtävä ohjaajan mielikuvien muokkaamisessa ja näyttämölle rakentamisessa. Muotisuunnittelija Christian Lacroix on ilmaissut nämä asiat kiteytetysti: *What I like most about working in the theatre is that one cannot be an egoist. It is the director who decides on orders, and I am there to illustrate his imagination.*<sup>2</sup> Pukusuunnitteluun ja sen merkityksen pohtimiseen sain lisäulottuvuuksia työstäessäni pukuja pienoisoopperoihin *Le Saxophone...* ja *Kohtaus kadulla*, jotka näyttämökontekstin sijaan sijoittuivat lähemmäksi paikakasidonnaista teatteria ja performanssia. Kysymykset pukusuunnittelun mahdollisuuksista ja merkityksestä korostuivat tarkkaillessani näiden teosten valmistusprosesseja ja erilaisten työryhmien ja esiintyjien työskentelyä. Tämä tutkimus seuraa näitä pohdintojani.

Tutkimustehtäväksi olen asettanut näyttämöpuvun merkityksen tarkastelun kolmessa eri oopperaproduktiossa pukusuunnittelijan, ohjaajan, säveltäjän, esiintyjien, tuotannon ja yleisön näkökulmista. Valotan näyttämöpuvun merkitystä ja sen muodostumista suunnitteluprosessissa erilaisissa tuotanto- ja esityskonteksteissa myös oman pukusuunnittelutyöni kuvauksen kautta. Eräänä taiteellisten prosessien tutkimisen motiivina on ollut ajatus siitä, että prosesseissa saattaa olla samankaltaisia elementtejä, vaikka käsiteltävä materiaali poikkeaisi eri taiteenalojen välillä. Tutkimusaineiston pohjalta on löydettävissä viitteitä siitä, että luovien alojen työskentelytavoissa onkin eräitä samankaltaisuuksia<sup>3</sup>.

Luvussa yksi käsittelen näyttämöpukusuunnittelua tukevaa aiempaa tutkimusta, valitsemiani näkökulmia ja tutkimusotteita sekä esittelen tutkimuksen oopperatapaukset. Luvussa kaksi sijoitan näyttämöpuvun teoreettisiin konteksteihin ja luvussa kolme käsittelen pukua pukusuunnittelijan työn kannalta. Luvussa neljä käyn lyhyesti läpi oopperaa taiteenlajina. Luvussa viisi esittelen tutkimuskysymykset ja näyttämöpukuun liittyvät näkökulmat viitekehyksen tapaan ja luvussa kuusi tutkimuksen aineistonkeruu- ja analyysimenetelmät. Luvussa seitsemän kuvaan kohdeoopperoiden tuotantokontekstit, tarinat ja puvut luodakseni perustan luvuille kahdeksan ja yhdeksän, joissa esittelen pukujen merkitys-

<sup>2</sup> Matheopoulos 2011, 40.

<sup>3</sup> Lyytikäinen & Oksanen-Lyytikäinen 2012.

ten eri ilmenemismuotoja aineistoihin pohjaten ja etenkin aineistojen kautta. Luvussa kymmenen arvioin tutkimuksen luotettavuutta, omaa rooliani tutkija-taiteilijana ja esitän ajatuksia tämältyyppisen tutkimuksen mahdollisuuksista tulevaisuudessa.

## 1.1 Tutkimusta eri tieteen- ja taiteenalojen rajapinnoilla

Näyttämöpukusuunnittelun ja -puvun merkityksen sijoittaminen tutkimuskentälle vaatii eri tieteen- ja taiteenalojen rajapinnoilla liikkumista. Aihe viittaa käsitteellisen lisäksi esimerkiksi teatteri- ja musiikkitieteen sekä yleisen taiteentutkimuksen ja semiotiikan suuntiin<sup>4</sup>. Pukusuunnittelu saa kiinnostavan näkökulman taiteellisen tutkimuksen (artistic research) piiristä, kun sitä tarkastellaan esimerkiksi taiteilijoiden prosessinkuvausten ja teosten dokumentoinnin kautta. Taiteellisesta tutkimuksesta nousevat myös käytännölliset kysymykset siitä, miten prosessia tutkitaan silloin, kun tutkija itse toimii myös taiteilijana ja tutkii omaa työtään<sup>5</sup>. Sekä käsitteellisen että taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta kysymykset taiteellisen työryhmän yhteistyön ja vuorovaikutuksen<sup>6</sup>, erilaisten resurssien<sup>7</sup> sekä esityskontekstien vaikutuksesta pukusuunnitteluun ja puvustuksen rakentumiseen nousevat mielenkiintoisiksi. Kuviossa 1 havainnollistan näkökulmia, joiden kautta lähestyn pukua ja sen merkityksiä.

Puvun merkitys tulee esiin eri konteksteissa eri tavoin. Tutkijapukusuunnittelijana lähestyn puvun merkitystä oman suunnittelu- ja valmistusprosessini kuvauksen kautta. Pyrin tuomaan esiin muun muassa vaiheita, joissa tietoisesti olen ajatellut tietynlaisten ratkaisujen tuottavan pukuihin esimerkiksi roolihahmojen luonnetta kuvaavia merkityksiä. Työryhmän yhteistyön ja vuorovaikutuksen kuvauksen kautta tarkastelen pukujen merkitystä toisten taiteilijoiden (suunnittelijoiden, ohjaajien ja esiintyjien) työskentelyssä. Tutkimuksessa käsiteltävien oopperateosten kohdalla tulee esiin myös tuotannollisten resurssien ja erilaisten esitysympäristöjen tuottaman kontekstin vaikutus pukusuunnitteluun.

---

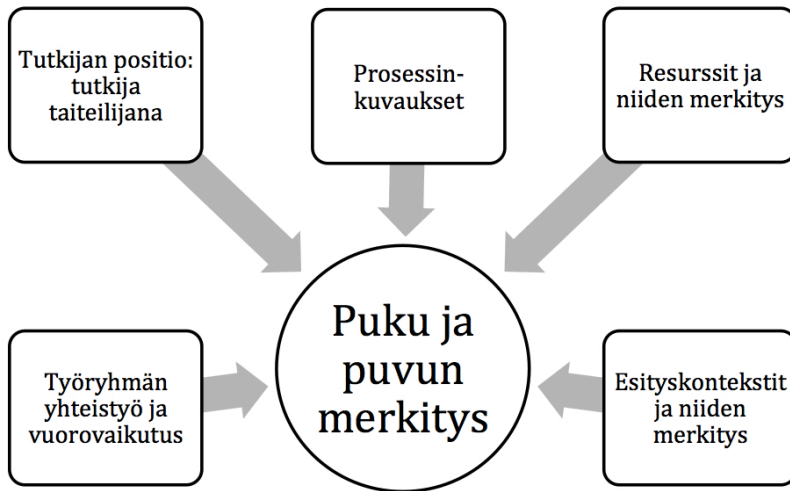
<sup>4</sup> Esimerkiksi Heinonen 1995; Vihma 1995, 2010.

<sup>5</sup> Ks. esim. Kiljunen & Hannula 2001; Hannula, Suoranta & Vaden 2005; Pitkänen 2007, 278; Mäkelä & Routarinne 2006; Varto 2009; Mäkelä & O'Riley 2012.

Kjørup 2011, 25: 1990-luvulla ajateltiin, että taiteellisen tutkimuksen, tai taiteilijoiden tekemän tutkimuksen, luonnollinen kohde olisi heidän oman työnsä ja työskentelyn prosessit.

<sup>6</sup> Ks. esim. Seitamaa-Hakkarainen 1999; Lahti, Seitamaa-Hakkarainen & Hakkarainen 2004.

<sup>7</sup> Koskennurmi-Sivonen & Anttila 2006, 7.



Kuvio 1. Tutkimuksen näkökulmia ja lähtökohtia

Pukusuunnittelun, lavastuksen ja ohjauksen keskinäisistä suhteista on viime vuosina kirjoitettu eri ammattikuntien näkökulmia avaavista lähtökohdista. Howard esitti 2002 kirjassaan *What is scenography?* näkemyksensä siitä, mitä skenografia nykyisessä asussaan on ja mitä skenografian työ on suhteessa ohjaajaan, esiintyjiin ja katsojiin<sup>8</sup>. Myös McKinney ja Butterworth määrittelivät skenografian työtä 2009 kirjassaan *The Cambridge Introduction to Scenography*. Reitala käsitteli 1986 suomalaista skenografiaa ja mitä skenografian työ sisältää<sup>9</sup>.

Bacon avasi 1995 oopperamaailmaa oopperan historian kautta ja käsitteli sitä myös lavastuksen ja pukujen osalta<sup>10</sup>. Donington pureutui 1990 näyttämöpukuihin niiden perinteisen symboliikan avulla ja Martorella keskittyi 1982 kuvaamaan oopperoiden tekemistä tarkastelemalla oopperatalojen [laitusoopperoiden] sosiologista järjestystä<sup>11</sup>.

Pukusuunnittelu ja puvun tutkiminen on käsityötieteen alalla vankassa asemassa. Pukua on lähestytty muun muassa tuote- tai esinetutkimuksen<sup>12</sup>, historian, muodin<sup>13</sup> ja filosofian<sup>14</sup> näkökulmista. Sitä voi tarkastella teknisistä, esimerkiksi kavasuunnittelun<sup>15</sup> tai materiaalitutkimuksen<sup>16</sup> lähtökohdista. Käsityötieteen keskeisenä tutkimuskohteena on pidetty käsityön ja muotoilun suunnittelun ja valmistusprosesseja ja näihin vaikuttavia inhimilliseen kulttuuriin kuuluvia ja

<sup>8</sup> Howard 2002.

<sup>9</sup> McKinney & Butterworth 2009; Reitala 1986.

<sup>10</sup> Bacon 1995.

<sup>11</sup> Donington 1990; Martorella 1982.

<sup>12</sup> Ks. esim. Uotila 1994, Luutonen 1997, Salo-Mattila 2009.

<sup>13</sup> Ks. esim. Koskennurmi-Sivonen 1998.

<sup>14</sup> Ks. esim. Uotila 1994.

<sup>15</sup> Ks. esim. Salo-Mattila 2009.

<sup>16</sup> Ks. esim. Räisänen 2002, Boncamper 1990, 2011.

sitä ohjaavia tekijöitä<sup>17</sup>. Myös elokuva- ja oopperapukua on tutkittu käsityöite- teessä<sup>18</sup>. Taiteen ja käsityön (taidon) suhde on (myös tämän tutkimuksen kannalta) kysymys, joka kaipaa huomiota osakseen, koska pukusuunnitteluun liittyy vahvasti myös esimerkiksi materiaalin ja valmistustekniikoiden ymmärrys ja hallinta<sup>19</sup>. Muotia, pukua ja näyttämöpukuja on lähestytty myös semioottisista ja tuotteiden merkityksiä pohtivista lähtökohdista.<sup>20</sup>

Monksin 2010 mukaan näyttämö- ja teatteripukua käsittelevää kirjallisuutta on olemassa, mutta kirjoissa näyttelijää käsitellään usein ”elävänä paperinukke- na” eikä pukua tai sen käyttöä nähdä katsojaan vaikuttavana ulottuvuutena ja pukuun tai pukusuunnitteluun viitataan kovin vähän huolimatta nykyisestä kiin- nostuksesta teatteriproduktioiden historiaan, teorioihin ja skenografiaan. Pukujen suunnittelua ja valmistamista käsitteleviä käsikirjoja on saatavilla, kuten James Laverin *Costume in the Theatre*<sup>21</sup> tai Tina Bicatin *Making Stage Costumes. A Practical Guide*<sup>22</sup>. Näissä usein näkökulma on hyödyllinen vain suunnittelijalle, eikä niissä käsitellä esimerkiksi (puvustetun) näyttelijän suhdetta yleisöön. Kir- jallisuudessa saatetaan huomioida puvun roolihahmon rakentamista tukeva teh- tävä, mutta ei sitä, miten puku ja maskeeraus voivat toimia tärkeänä tekijänä esiintyjän ja yleisön välillä: harvoin huomioidaan puvun merkitystä siinä, miten se tuo näyttelijän kehon[kielen] esiin. On kuitenkin mahdollista, että usein kun puhutaan näyttelijän kehosta, puhutaankin epäsuorasti puvusta. Teatteritutki- muksessa on myös tyypillistä, että puvun merkityksellisyys tunnustetaan, mutta kuitenkin yritetään nähdä sen läpi tai ympäri, sitä syvemmälle.<sup>23</sup> Monks itse käsittelee pukua ja pukusuunnittelua suhteessa näyttelijään, näyttelijän kehollisuu- teen (embodiment) ja suhteessa yleisöön. Hän ei käsitellyt pukua irrallaan näyt- telijästä, vaan tutki ennemminkin monimutkaista suhdetta näyttelijän, puvun ja yleisön välillä.<sup>24</sup>

Itse tarkastelen näyttämöpukua osana oopperan kokonaisuutta, taiteellisen työn lisäksi mukaan lukien teosten tuotannot ja niihin liittyvien organisaatioi- den<sup>25</sup> näkökulmat. Käsittelemissäni oopperatapauksissa (tuotanto)organisaatiot

---

<sup>17</sup> Luutonen & al. 1999; ks. myös esim. Anttila 1992, 1996; Seitamaa-Hakkarainen 2000; Salo-Mattila 2014a.

<sup>18</sup> Uotila 1992, 1994; Jaatinen 1998, 2000; Ojamo 2004; Oksanen-Lyytikäinen 2008; Ikonen 2014; Oksanen-Lyytikäinen 2014.

<sup>19</sup> Ks. esim. Fernström 2012; Karppinen 2005; Ihatsu 2004; Salo-Mattila 2000; Kosken- nurmi-Sivonen 1999; Salo-Mattila 1997.

<sup>20</sup> Kaiser 1990; Uotila 1992, 1994; Vihma 1995; Luutonen 1997; Koskennurmi-Sivonen 1998.

<sup>21</sup> Laver 1964.

<sup>22</sup> Bicat 2001.

<sup>23</sup> Monks 2010, 8–9.

<sup>24</sup> Monks 2010.

<sup>25</sup> Auvinen 2000 on tutkinut oopperatuotantoja laitosoopperoissa, niiden taiteellisiin ja taloudellis-organisatorisiin päämääriin liittyen väitöskirjassaan *Unmanageable opera*.

on rakennettu laitosoopperoiden ulkopuolelle, ja jokaista teosta varten on koottu oma tuotantoryhmänsä joko taiteellisen ryhmän ulkopuolelta tai yhdistäen taiteelliseen työhön myös tuotannollisia osa-alueita. Pullisen mukaan vapaissa (musiikkiteatteri)ryhmissä on haettu uusia tapoja tuottaa teoksia: tunnusomaista näille tavoille on ollut työryhmälähtöisyys ja työryhmän jäsenten työn laajentuminen myös tuotannollisiin tehtäviin<sup>26</sup>. Kun oopperaa tarkastellaan yhteistyötä tekevän organisaation työn tuloksena, puvun merkitys voidaan nähdä eri näkökulmista eri toimijoiden kautta: mitä puku merkitsee esimerkiksi tuotannossa, mitä ohjauksessa, esiintyjän käytössä tai osana musiikkia. Tämä tutkimus avaa oopperan prosesseja pukusuunnittelun kautta yhdistäen taiteellisen tutkimuksen henkilökohtaisen kokemuksen ja tieteellisen tutkimuksen näkökulman yhtenäiseksi kuvaukseksi kolmesta nykyoopperasta erilaisissa toimintaympäristöissä.

Suomalaista skenografiaa käsittelevää kirjallisuutta edustavat muun muassa Reitalan toimittamat teokset, kuten *Suomalaista skenografiaa* vuodelta 1986 ja *Harha on totta* vuodelta 2005<sup>27</sup>. Prihan vuonna 2001 toimittamassa *Toinen iho* -julkaisussa näyttämöpukua käsittelevät Lyyra suomalaisen näyttämöpukusuunnittelun alkuvaiheiden sekä Weckman näyttämöpukusuunnittelun osalta<sup>28</sup>. Pukusuunnittelua on tutkittu historiallisesta näkökulmasta lavastukseen liittyvänä osa-alueena<sup>29</sup>. Juntunen kuvasi 2010 väitöskirjassaan suomalaista pukusuunnittelua ja pukusuunnittelijan ammattia vuosina 1960–1975 Maija Pekkasen elämän ja työn kautta<sup>30</sup>. Pukusuunnittelijan työtä ovat kuvanneet myös esimerkiksi Salmela ja Vanhatapio valokuvien kuvitetussa kirjassa *Näyttämöpukuja*<sup>31</sup> ja hieman laajemmin Hirvikoski kirjassa *Puvut, Pirjo Valinen*<sup>32</sup>. Myös Houni, Paavolainen, Reitala & Suutelan toimittama *Esitys katsoo meitä* avaa näkökulmia lavastukseen ja pukusuunnitteluun<sup>33</sup>. Weckman on käsitellyt laajasti suomalaisen pukusuunnittelun historiaa ja pukusuunnittelijan työnkuvan muuttumista viime vuosikymmeninä<sup>34</sup>. Mielenkiintoisen avauksen suomalaisen näyttämöpukututkimuksen kenttään teki myös vuonna 2009 Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnan vaatetusalan pro gradu -tutkielmien pohjalta syntynyt teos *Pukutaikaa*. Pohjoisia puheenvuoroja ja pukeutumiskuvia elämys-, tanssi-, elokuva- ja teatteripuvuista<sup>35</sup>. Teoksessa on lähestytty erilaisia näyttämöteoksia ja niiden puvustuksia

---

The artistic-economic dichotomy and its manifestations in the organisational structures of five opera organisations.

<sup>26</sup> Pullinen 2013, 27.

<sup>27</sup> Reitala 1986; 2005.

<sup>28</sup> Weckman 2001, 32–39; Lyyra 2001, 40–49.

<sup>29</sup> Ks. esim. Olofgörs 1995; Weckman 2004.

<sup>30</sup> Juntunen 2010.

<sup>31</sup> Salmela & Vanhatalo 2004.

<sup>32</sup> Hirvikoski 2009.

<sup>33</sup> Houni, Paavolainen, Reitala & Suutela 2005.

<sup>34</sup> Weckman 2004; 2005.

<sup>35</sup> Heikkilä-Rastas 2009.

Uotilan pukeutumiskuva-teorian kautta. Pukeutumiskuvan teorian Minna Uotila esitti käsityötieteen ensimmäisessä väitöskirjassa 1994.<sup>36</sup>

Tämän tutkimuksen kannalta suomalaisesta lavastustaidetta käsittelevästä kirjallisuudesta mielenkiintoinen on esimerkiksi Hirvikosken 2005 väitöskirja *Tahdon tiellä, Lavastajan rooli ja asema*. Hirvikosken teos oli yksi ensimmäisistä lavastusta ja ohjausta käsittelevistä lähteistä, joihin tutustuin: hänen ajatuksiinsa lavastajan ja ohjaajan yhteistyöstä oli paljon omaa ajattelua tukenutta tietoa teatterista ja sen tekemisestä, myös oopperataiteen kannalta katsottuna. Pääasiassa Hirvikosken tutkimus käsitteli lavastajan asemaa ja roolia teatteritaitteen kentällä naislavastajien kokemuksiin sekä ohjaajan ja lavastajan yhteistyön merkitykseen keskittyen.<sup>37</sup> Myös Olofgörsin väitöskirja 1995 skenografi Gunilla Palmstierna-Weissin työstä ja työskentelytavoista avasi minulle teatterimaailman ajattelutapoja<sup>38</sup>. Gröndahlin vuoden 2004 väitöskirjan *Experiences in theatrical spaces* tarkastelukohteena oli teatteriskenografia teatterissa toimivan skenografin näkökulmasta.<sup>39</sup>

Gröndahl tutki tapoja, miten skenografia on vuorovaikutuksessa muiden teatterin ilmaisu- ja kommunikaatiokeinojen kanssa: miten lavastus suhtautuu näyttelemiseen, yleisöön, tekstiin ja teatterin tapahtumapaikkoihin, miten se voidaan verbalisoida, voiko se olla “näyttelijän ele” ja mitkä ovat käytännölliset ja taloudelliset rajat silloin, kun skenografiaa suunnitellaan. Hän oli kiinnostunut skenografisen suunnittelun kommunikatiivisista mahdollisuuksista ja käsitteli tutkimuksensa skenografioita tapauksina, joilla kaikilla oli oma ongelmakenttänsä. Jokaisen tapauksen tarkoitus oli esittää erilainen näkökulma skenografiaan, kuvata skenografian monipuolista vuorovaikutuksellista ja yhteistyöllistä luonnetta. Keskeistä oli idea skenografian osa-alueista, jotka suunnittelijan tulisi ymmärtää osaksi työtään: näyttelijän tilankäyttö ja visioiden tuottaminen, skenografian rakentamisen käytännöt, ohjaajan ideoiden tai aikeiden toteuttaminen, tilalliset kokeilut yleisön sijoittelun suhteen, visuaalisen kuvakielen käyttö ja skenografisen kokemuksen henkilökohtaisuus. Hän käytti tutkimuksessaan esitysanalyysia, jos oli nähnyt teoksen elävänä tai videointina. Muissa tapauksissa hän keskittyi luomisprosessin problematiikkaan ja käytti harjoituspäiväkirjoja, muistiinpanoja ja taiteilijoiden haastatteluja päälähteinään. Gröndahl kävi viisi itsenäistä keskustelua tavoista, joilla maailma voitaisiin nähdä skenografian kautta ja siitä, millaisia ongelmia tämä luo.<sup>40</sup> Tutkimuksen lähteenä oli tutkijan oma kokemus sekä toimijana että tarkkailijana<sup>41</sup>. Se on tärkeä lähde myös tässä tutkimuksessa.

---

<sup>36</sup> Ks. Uotila 1994.

<sup>37</sup> Hirvikoski 2005.

<sup>38</sup> Olofgörs 1995.

<sup>39</sup> Gröndahl 2004.

<sup>40</sup> Gröndahl 2004, 10–11, 15–16.

<sup>41</sup> Gröndahl 2004, 23.



## 1.2 Taiteellis-tieteellinen tutkimus

Tutkimuksen aihepiiri, aineisto ja aineistonkeruun menetelmät herättävät kysymyksiä taiteen tutkimuksesta ja tutkivasta taiteilijasta: taiteen suhteesta tieteen ja tutkimukseen, tieteellisestä taiteentutkimuksesta, sekä taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen eroista.<sup>42</sup> Miten taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen voi yhdistää?<sup>43</sup>

Kysymys käsityön ja taiteen välisestä suhteesta voidaan liittää kysymykseen taiteellisesta tutkimuksesta. Miten taiteellinen tutkimus liittyy tekemisen teknikkoiden pohdintaan ja perusteleamiseen, ja miten se keskittyy taiteen sisällön, ilmaisuuden, ideoinnin prosessin läpinäkyvyyden lisäämiseen tai julkituomiseen? Siinä missä pukusuunnittelijana voi miettiä roolia välillä taiteilija–käsityöläinen, tutkijana esiin tulee sama ongelma välillä taiteilija–tutkija.

Käsityötieteen keskeisenä lähtökohtana on pidetty, että tutkija hallitsee ainakin jollain tavalla tutkittavan taidon voidakseen tätä kautta tulkita ja käsitteellistää sitä, *miten* ja *miksi* toinen taitaja tekee niin kuin tekee.<sup>44</sup> Tällä voidaan perustella tutkijan käytännön työhön osallistuminen ja hyväksyä, että tutkittava tieto tulee syvemmäksi, kun tutkija omasta kokemuksestaan lähtien ymmärtää tutkimensa alueen. Tässä tutkimuksessa tutkija, pukusuunnittelija ja niiden valmistaja on sama henkilö, jolloin käsityötieteen kannalta kyse on ”kokonaisesta käsityöstä”<sup>45</sup>. Tämän käsityöllisen ajattelun mukaan suunnittelu kulkee mukana läpi valmistusvaiheen eikä sitä varsinaisesti eroteta kokonaisprosessista<sup>46</sup>. Koska tässä tutkimuksessa tutkija, pukusuunnittelija ja niiden valmistaja on sama henkilö<sup>47</sup>, pukusuunnittelu- ja puvustusprosesseissa ei välttämättä tule selkeästi esiin vaihetta, jossa puvun valmistaja tulkitsisi pukusuunnittelijan luonnosta. Luonnoksia kuitenkin käytetään kommunikoinnin välineenä teosten muiden taiteilijoiden kanssa, jolloin niiden kautta tehdään tulkintoja esimerkiksi siitä, millaiseksi teokset ovat muotoutumassa. Oopperoiden pukuja ja niiden valmistamista käsitellään luvussa seitsemän pääosin prosessina, joka kulkee lineaarisesti, joskaan ei aina mutkattomasti, ensimmäisistä suunnitteluideoista yksityiskohta- ja kaavasunnittelun kautta varsinaiseen puvun valmistamiseen tai muunlaiseen työstämiseen.

<sup>42</sup> Kattavia kuvauksia taiteellisen tutkimuksen metodeista löytyy esimerkiksi Biggsin & Karlssonin teoksesta *The Routledge Companion to Research in the Arts* vuodelta 2011. Ks. myös esim. Nevanlinna 2001; Siukonen 2002; Kirkkopelto 2011.

<sup>43</sup> Ks. Lyytikäinen & Oksanen-Lyytikäinen 2012; Oksanen-Lyytikäinen & Lyytikäinen 2012.

<sup>44</sup> Ks. esim. Fernström 2012; Koskennurmi-Sivonen 1999; Salo-Mattila 1997.

<sup>45</sup> Kojonkoski-Rännäli 1998, 88–89; Pöllänen & Kröger 2004, 162–164; 2006, 87–88.

<sup>46</sup> Ks. esim. Anttila 1992, 67; Pöllänen 2007, 14–15.

<sup>47</sup> Huomautus: Helsinkiin-oopperassa pukusuunnittelijoita ja -valmistajia oli kaksi, osa puvuista on tutkijan kollegan Marjut Nordbergin suunnitteleimia ja valmistamia.

Taiteellinen tutkimus ja käsityötieteen tutkimus yhdistyvät mielekkäällä tavalla käytäntölähtöisessä (practice-led research<sup>48</sup>) tutkimusperinteessä, joka juontaa varsinkin taideteollisuuden tutkimuksesta jo 1970–80-luvuilta<sup>49</sup>. Käytäntölähtöisessä tutkimuksessa keskeinen päämäärä on tuoda esiin tietoa ja teoriaa joka on lähtöisin tutkijan omasta toiminnasta esimerkiksi suunnittelijana<sup>50</sup>. Taiteellisen tutkimuksen näkökulman siirtäminen taiteen prosessimaisuuden, materiaalisuuden ja tekijyyden suuntaan tekee tutkimuksesta vuorovaikutteista ja osallistavaa<sup>51</sup>. Käytännöllisen tiedon tuottaminen selkeäksi kieleksi voi olla haasteellista, koska sitä ei käsitellä kielen vaan käytännön kautta<sup>52</sup>.

Taiteellisen tutkimuksen kohteena voivat olla prosessit, työstettävän materiaalin erilaiset käyttömahdollisuudet ja taiteelliset kokeilut<sup>53</sup>. Prosessinkuvauksen ympärille voidaan rakentaa erilaisia yleismetodeja. Esimerkiksi itsereflektio ja luonnosten dokumentointi voivat toimia tutkimuksen perusmetodeina<sup>54</sup>. Myös (auto)etnografista menetelmää on käytetty tuottamaan taiteilijan prosessista sanallistettua tietoa. Esimerkiksi Pedgley esitti 2007 tavan, jolla suunnittelupäiväkirjaa voitaisiin hyödyntää tekijän oman suunnittelutyöprosessin tallentamisessa<sup>55</sup>. Tieteellisen tutkimuksen osana ollessaan taiteellisen tutkimuksen pitää voida tuottaa tietoa ja havaintoja, jotka ovat taideyhteisön lisäksi myös tieteellisen kentän arvioitavissa. Tästä syystä taiteellisen tutkimuksen yhdistäminen varteenotettavaan tieteelliseen tutkimukseen ei ole välttämättä helppo tehtävä.

Siukosen mukaan tieteen ja taiteen erilaisuuden ongelma voidaan kiertää vetoamalla moniin akateemisessa käytännössä hyväksytyihin tapoihin, joilla taide ja tiede voidaan liittää toisiinsa. Tietyissä katsannossa taiteellisesta tutkimuksesta tulee tiedettä liittämällä taiteen oheen jokin tieteellinen metodi, melkein mikä tahansa. Hän kysyi, olisiko syytä lähestyä taiteellista tutkimusta, ”ei pohtien miten tutkimuksellinen taideteos tulisi tehdä, vaan kysyen miten me voimme oppia ja saada tietoa itse lopputuloksesta eli taideteoksesta.”<sup>56</sup> Itse kysyisin, mitä voimme oppia taiteen tekemisestä sen prosessia tutkimalla, jättäen valmiin teoksen tulkinnan taiteen tutkimuksen alueelle. Taiteellisen tutkimuksen kautta

---

<sup>48</sup> Käytäntölähtöisestä tutkimuksesta (Practice-led research) ovat kirjoittaneet esimerkiksi Nelson 2013; Smith & Dean 2009; Barrett & Bolt 2007.

<sup>49</sup> Ks. esim. Nimkulrat 2007; Mäkelä & Routarinne 2006, 17; Mäkelä, Nimkulrat, Dash & Nsenga 2011; Kershaw, Miller, Whalley, Lee & Pollard 2011, 63; käytäntölähtöinen tai taiteellinen tutkimus hyväksyttiin 2000-luvulla yliopistojen teatteri- ja esitystaiteen alueille.

<sup>50</sup> Pedgley 2007, 463.

<sup>51</sup> Kontturi & Tiainen 2007.

<sup>52</sup> Dormer 1997, 219.

<sup>53</sup> Ks. esim. Arlander 2007, 131–158.

<sup>54</sup> Ks. esim. Mäkelä, Nimkulrat, Dash & Nsenga 2011.

<sup>55</sup> Pedgley 2007, 470–471; autoetnografiasta ks. esimerkiksi myös Wall 2006.

<sup>56</sup> Siukonen 2002, 62.

voi löytää uusia näkökulmia esimerkiksi käsityötieteessä tyypilliseen prosessitai tuotetutkimukseen, jossa tutkimuskohteena on ollut esimerkiksi tekstiilitaiteilijoiden teokset ja työskentelyprosessit.<sup>57</sup> Tämänkaltaisen tutkimuksen tavoitteena on lisätä taiteen tekemisen prosessien ymmärtämistä ja läpinäkyvyyttä myös muiden ihmisten suuntaan luovilla aloilla työskentelevien lisäksi.<sup>58</sup> Kiehtovaa on myös taiteellisen toiminnan tutkiminen silloin, kun kyse on taiteen tekemisestä ryhmässä, ns. yhteistyönä tehtävästä taiteesta.<sup>59</sup>

Taiteen tekemisen prosesseja on pyritty selittämään ja mallintamaan kognitiivisten, affektiivisten, käyttäytymisperäisten ja kontekstuaalisten tekijöiden kautta, mutta harva tutkimus on keskittynyt ymmärtämään ja kuvailemaan, mitä taiteilijat oikeastaan tekevät luovan prosessin aikana. Aktiiviseen luovuuteen vaikuttavat taustalla olevien kognitiivisten mekanismien lisäksi sitoutuminen, motivaatio ja pyrkimykset sekä tekijän ammattimaisuus.<sup>60</sup> Anttilan mukaan taiteellisen työn tutkimus on mielenkiintoisessa ja haastavassa kehityksen vaiheessa, eikä vähiten siksi, ettei vielä ole varmaa tietoa siitä, mitä luovien prosessien aikana tapahtuu<sup>61</sup>, vaikka esimerkiksi käsityötieteessä prosessien tutkiminen on ollut keskiössä tieteenalan ikään nähden kauan<sup>62</sup>. Luomisprosessin tutkimuksen historiassa, jossa on ollut oma perinteensä ”erityisluovien” tiedemiesten ja taiteilijoiden luomistapahtuman tutkimuksella, tutkimuksessa erotettiin tieteellinen ja taiteellinen luova toiminta, joiden perusluonne monessa suhteessa todettiin samankaltaiseksi<sup>63</sup>.

Kirkkopellon mukaan taiteellisen tutkimuksen ollessa kyseessä tulokset korostuvat siitä syystä, että ”taide on perinteisesti ymmärretty poiesikseksi, asioiden tuottamiseksi ja valmistamiseksi jotakin tekniikkaa, tietotaitoa, hyväksi käyttäen.” Käsityötä ajatellen perinteinen taiteen ”poiesis” täyttyy sananmukaisesti.<sup>64</sup> Taiteen tutkimus pyrkii selvittämään teoksen kätkeytyä merkityksiä pyrkien ymmärtämään teoksen tai tuotteen tekijää paremmin<sup>65</sup>. Taiteen tutkimus

<sup>57</sup> Ks. esim. Salo-Mattila 1997, 2014 ja Fernström 2012.

<sup>58</sup> Ks. esim. O’Riley 2011, 8.

<sup>59</sup> Esimerkiksi Vesalainen (2008) tarkasteli tutkimuksessaan devising-teatterin muodon ilmenemistä ryhmätyönä toteuttamassaan pienoisoopperaproduktiossa, jossa taiteellinen toiminta sidottiin luovuuteen ryhmässä. Devising-teatterista ja sen tekemisestä Koskeniemi 2007.

<sup>60</sup> Mace & Ward 2002, 179.

<sup>61</sup> Anttila 2012, 116.

<sup>62</sup> Ks. esim. Salo-Mattila 2014a.

<sup>63</sup> Lepistö 1991, 164.

<sup>64</sup> Kirkkopelto 2011. Inventio ja instituutio. Puheenvuoro Suomen Akatemiassa 24.10.2011. Ks. myös esim. Kiljunen & Hannula 2001; Whitehead 2003: “*At a philosophical level I argue that poiesis may be seen as a liberating force which seeks to engage the multiple conditions of contemporary aesthetic reflection, and at a practical level I argue that the poetic act may be seen in those undercurrents of artistic activity that impel us toward a space of ‘unitary multiplicity,’ wherein the artist, the artwork, and the receiver of such a work are brought forward in all the features of their self-presentation.*”

<sup>65</sup> Luutonen 1997; 1999, 74–75.

tutkii jo olemassa olevaa teosta, kun taas taiteellisessa tutkimuksessa tutkimuksellinen ote on mukana teonprosessissa tai taiteessa itsessään<sup>66</sup>.

Taiteilija-tutkijan työn toteutus ja tapa työskennellä kehittyvät käytäntöihin liittyvän oman kritiikin ja teoretisoinnin, tavoitteiden rajaamisen ja tarkentamisen myötä ”teoksellisesta” kohti tutkimuksellisempaa eli refleksiivisempää, läpinäkyvämpää, kommunikoivampaa, fokusoidumpaa, helpommin lähestyttävää ja arvioitavaa teosta. Kirkkopellon sanoin ”Taiteilija muuttuu tutkijaksi, tai ainakin lähestyy tutkimuksellista otetta. Samalla jotakin hänen taiteellisen käytäntönsä alkuperäisestä kokonaisvaltaisuudesta ja autonomisuudesta vähenee.”<sup>67</sup>

Taideyhteisö hyötyy taiteilijan käsitteellistämistä taiteen prosesseista. Taiteen tekemiseen liittyy aina elementtejä, joita voi välittää teoksen itsensä lisäksi sanallistamalla esimerkiksi työvaiheita. Näin teoksessa käytettyjä ratkaisuja ja ongelmakenttiä voidaan avata kollegoille, taiteen tutkijoille ja harrastajille. Howardin mukaan suunnitteluprosessin avaaminen ei hävitä ”teatterin taikaa”, vaan yleisö on usein hyvin kiinnostunut siitä, mitä kulissien takana tapahtuu, ja prosessien tunteminen jopa saa yleisön näkemään teokset laajemmalla ymmärryksellä<sup>68</sup>. Näin prosessien avaaminen ei hyödytä ainoastaan taiteilijoita vaan myös taideyleisöä. Gyllingin mukaan voimme pitää ”hyödyllisyyttä” oikeutettuna tutkimuksen kriteerinä, mutta emme pysty saavuttamaan yksimielisyyttä hyödyn määritelmästä. Hän korosti, että tutkimuksen monipuolisuus tarkoittaa mahdollisimman suurta vaihtoehtojen ja uusien tutkimussuunnitelmien määrää. Tärkeää on se, miten tutkitaan, ei niinkään se, mitä tutkitaan. Voidaan ajatella, että kun saadaan valituksi perustellut tutkimus- ja aineistonkeruumetodit, tulee perusteluksi myös tutkimuksen hyödyllisyys ja oikeutus.<sup>69</sup>

Taiteesta tieteellistä tutkimusta tekeväälle tutkijalle taiteelliseen työskentelyyn osallistuminen antaa henkilökohtaisen kokemuksen ja näkökulman itse kohteesta, taiteen tekemisestä, sen prosesseista ja sisäisestä maailmasta<sup>70</sup>. On mahdollista päästä esimerkiksi näyttämöpukusuunnitteluun sisään, ymmärtää sen toimintamalleja ja -tapoja, jos itsellä on jonkinlainen kokemus sen maailman käytännöistä. Suunnittelijoita rohkaistaan kehittämään oman työnsä teoriaympäristöä sen sijaan, että he jättäisivät kirjoittamisen sellaisten henkilöiden huostaan, jotka kirjoittavat asiasta, mutta eivät itse ole tekijöitä.<sup>71</sup> Myös Pedgley luottaa siihen, että käytäntölähtöinen (practise-led) tutkimusote tuottaa tutkimusta, jossa akateemisesti suuntautuneet suunnittelijat voivat hyödyntää ammattitaitoaan ja

---

<sup>66</sup> Ks. Wallenstein 2001, 38.

<sup>67</sup> Kirkkopelto 2011. Inventio ja instituutio. Puheenvuoro Suomen Akatemiassa 24.10.2011.

<sup>68</sup> Howard 2002, 107.

<sup>69</sup> Gylling 2002, 79.

<sup>70</sup> Vrt. fenomenografinen tutkimusote, esim. Sandberg 1997.

<sup>71</sup> Press & Cusworth 1998; ks. myös Koskennurmi-Sivonen 1999, 98–99.

omaa kokemustaan<sup>72</sup>. Gröndahlin mukaan taiteellinen kokemus ja tieteellinen tutkimus eivät välttämättä kohtaa taiteen tiedostamattoman luonteen vuoksi<sup>73</sup>. Taiteen tekemisen vaiheita voidaan kuitenkin avata oppimalla havainnoimaan ja dokumentoimaan taiteellisia prosesseja ja niihin kuuluvia päätöksenteon hetkiä.

Gröndahlin mukaan myös suomalaisessa teatterikulttuurissa on perinteisesti eroteltu teoreettinen ja taiteellinen diskurssi, niin kuin ne olisivat aivan eri asia. Hän ei väitöskirjassaan oikeuttanut tätä näkökulmaa, koska käytännön työ perustuu usein sanattomiin käsityksiin teatterin tehtävistä ja toiminnoista, jotka voitaisiin identifioida teoreettisiksi, jopa ideologisiksi tai filosofisiksi näkökulmiksi. Hänen mukaansa tiedekentän ei pitäisi väheksyä taiteellisen työskentelyn käytännön olosuhteiden tärkeyttä.<sup>74</sup> Edellisiin huomioihin viitaten käsitin käsillä olevassa tutkimuksessa taiteellisen tutkimuksen taiteilijan oman taiteellisen työskentelyn ja oman taiteen kautta tutkimiseksi. Kun taiteilija tutkii omaa työtään, ongelmaksi voi muodostua etäisyyden puuttuminen tutkittavaan kohteeseen. Lisäksi taiteilija-tutkija joutuu työskentelemään useilla eri tasoilla<sup>75</sup>. Esimerkiksi säveltäjä-tutkijan ensin nuoteiksi käsitteellistämä musiikki käsitteellistetään vielä sanoiksi ja yleisemmin ymmärrettäväksi kieleksi. Sanallistaminen voi olla työlästä käsitteiden ja musiikkitermien monimutkaisuuden vuoksi:

*ilmiöiden kuvaamiseen käytetty kieli on helposti sekoitus suomea, italiankielellisiä musiikkitermejä, ammattislangia ja itse keksittyjä, enemmän tai vähemmän metaforisia käsitteitä. --- kaikilla italian- tai ranskankielisillä käsitteillä ei edes ole napakkaa suomenkielistä vastinetta. On helpompi käyttää tekstissä ilmaisua 'ricochet' kuin todeta jatkuvasti, että kyseessä on 'useamman äänen soittaminen samansuuntaisella jousella niin, että jousi pomppaa kieleltä äänten välissä'.<sup>76</sup>*

Säveltäjän työhön verrattuna näyttämöpukusuunnittelu on omana ammattialanaan nuori, ja rajanveto käsityöläisyyden ja taiteilijuuden välillä hauras, niin kuin pukusuunnittelussa yleensä. Tekijän positio näyttäytyy joko taiteilijana tai käsityöläisenä. Joko-tai -asettelun voikin korvata ilmaisulla sekä-että,<sup>77</sup> aivan niin kuin muusikko tai säveltäjä on sekä ”käsityöläinen” että taiteilija. Suuri osa varsinaisesta sävellystyöstä on taiteellisen idean käsittelemistä esitettävään muotoon, nuoteiksi, ja iso osa muusikon työstä on oman työtekniikan hiomista ja harjoittelua. Käsityötä ja musiikkia yhdistää kysymys taidosta ja taidon kehittämisestä taiteellisen ilmaisun kehittymisen rinnalla tai taidon ja taiteellisen kehittymisen yhteenpunoutumisesta.

<sup>72</sup> Pedgley 2007, 463.

<sup>73</sup> Gröndahl 2004, 12.

<sup>74</sup> Gröndahl 2004, 10.

<sup>75</sup> Gröndahl 2004, 12.

<sup>76</sup> Blogiteksti Takaisin arkeen 10.1.2012, pasilyytikainen.blogspot.com.

<sup>77</sup> Helavuori 2009, 61.

Prosessinkuvaus erilaisine valintatilanteineen on tyypillinen taiteelliseen tutkimukseen ja käsityön tai muotoilun prosessitutkimukseen liittyvä tekijä<sup>78</sup>. Tutkimuskohteina olevien oopperoiden prosessien aikana ja niiden jälkeen kootun aineiston perusteella tutkimuksen keskipisteeksi nousevat tekijöiden konkreettiset muistiinpanot ja luonnokset ja haastatteluissa esiin tulleet huomiot, jotka voidaan jakaa esimerkiksi ajallisesti prosessin eri vaiheita kuvaaviin osiin. Eri työvaiheista kootut dokumentit nostavat esiin niin taiteilijoiden itsensä kannalta tärkeitä suunnittelu- ja päätöksentekotilanteita kuin taiteellisen työryhmän yhteistyön ja vuorovaikutuksen kannalta keskeisiä elementtejä. Yhteisöllisen taideprosessin kuvaamisessa on tärkeää saada kuva jokaisen taiteilijan näkökulmasta teoksen kokonaisuuteen nähden. Näin tutkittavalle ilmiölle saadaan mahdollisimman kattava kuvaus.

### 1.3 Tutkimusotteet ja tutkijan positio

Otteeltaan fenomenografiaa lähenevän tutkimuksen pääasiallisen aineistopohjan muodostavat kolme kontekstiltään ja lähtökohdiltaan erilaista nykyoopperaa. Käsittelen oopperoita tapauksina, joiden avulla saan vertailukelpoista tietoa pukusuunnittelun ja puvustuksen merkityksestä oopperassa erilaisissa olosuhteissa. Tutkimuksen näkökulmaksi asetan esityskontekstin ”paikkasidonnaiseen” tai ”perinteiseen” näyttämöön perustuvan esityspaikan vaikutuksen näyttämöpukuun sekä puvun merkitykseen visuaalisena ja toiminnallisena elementtinä.

Fenomenografia tutkii ympäröivän maailman ilmenemistä ja rakentumista ihmisen tietoisuudessa. Käsite itsessään on muodostettu sanoista ”ilmiö” ja ”kuvata”.<sup>79</sup> Fenomenografiassa tutkitaan ihmisten kuvauksia, käsityksiä, ymmärtämistä ja käsitteellistämistä tietyissä ilmiöissä<sup>80</sup>, mutta vaikka fenomenografia perinteisesti nähdään sekä aineiston analyysimenetelmänä että tutkimusotteena, voidaan se nähdä myös tutkimusprosessia ohjaavana suuntauksena, kuten tässä tutkimuksessa<sup>81</sup>.

Fenomenografisen tutkimusotteen tavoitteena on löytää ja kategorisoida ihmisten toisistaan eroavia käsityksiä tutkimuskohteena olevasta ilmiöstä. Tutkimusnäkökulmassa erotetaan kaksi eri tiedon tasoa: Ensimmäinen aste hahmottaa tutkittavien erilaiset tavat käsittää ja ymmärtää tutkimuskohdetta. Toinen aste pyrkii luomaan ihmisten käsityksistä ja merkityssisällöistä koostuvaa tulkintaa. Tavoitteena on tarkastella sitä, millaiseksi ilmiön merkitys erilaisten käsitysten valossa muodostuu. Keskeistä fenomenografiassa on ilmiön kontekstin tunnistaminen, sillä juuri konteksti kiinnittää erilaiset käsitykset tutkittavana olevaan

---

<sup>78</sup> Ks. esim. Anttila 2006.

<sup>79</sup> Ahonen 1994, 114.

<sup>80</sup> Martonin (1981) mukaan fenomenografia kuvasi ”yksilöiden käsityksiä todellisuudesta”.

<sup>81</sup> Huusko & Paloniemi 2006; Ks. myös Eriksson & Koistinen 2005, 5 ja käsillä olevan tutkimuksen kappale 1.4 Näyttämöpuku monitapaustutkimuksen kohteena.

ilmiöön.<sup>82</sup> Fenomenografisen suunnan mukaisesti ajatellen tässä tutkimuksessa pohditaan yhtäältä sitä, mitä näyttämöpuku merkitsee oopperaproduktioissa eri tehtävissä työskenteleville ihmisille ja toisaalta sitä, miten puvun merkitys muuttuu eri konteksteissa.

Ahosen mukaan fenomenografiassa ilmiö ja käsitys ovat saman asian kaksi eri puolta. Ilmiö on ihmisen ulkoisen tai sisäisen maailman kokemus, josta hän rakentaa käsityksen. Ilmiötä ei voida erottaa käsityksestä, ja käsitys on subjektiivinen kokonaisuus, ei kuvaus ulkoisesta todellisuudesta. Otteen lähtökohtana on tietoinen ihminen, joka rakentaa itselleen käsityksiä ilmiöistä ja osaa kielellään ilmaista ne. Tästä syystä fenomenografinen tutkija ei pidättäydy vain tutkimuskohteen ulkoiseen tarkkailuun vaan on vuorovaikutuksessa kohteensa kanssa.<sup>83</sup> Fenomenografisen tutkimusotteen kannalta katsottuna tutkijan osallistuminen taiteellisiin prosesseihin voidaan nähdä tutkimusotteen mukaisena, sillä tällä tavoin tutkija tuntee tutkittavaa ilmiötä ympäröivän maailman, ja voi kuvailla sitä siinä kontekstissa, johon kohde reaalisesti sijoittuu.

Muodostettaessa käsitystä tutkimuskohteena olevien oopperoiden synty- ja tuotantoprosesseista, voidaan niihin liittyvät tapahtumat nähdä ilmiöinä ja osana prosesseja, joiden tuloksena oopperat syntyivät. Näkökulmista, joita tutkimuksessa käsitellään, voidaan esittää kysymyksiä kuten ”Miten tietty oopperaan liittyvä henkilö käsittää oopperan tai kyseessä olevan teoksen, sen valmistusprosessin ja miten hän kuvaa sen?” tai ”Mitä kukin taiteilija kokee merkitykselliseksi ja miten hän kuvailee sen?”. Tutkijan tehtäväksi jää sitoa nämä käsitykset ilmiöstä kontekstiin, jossa ne ilmenevät ja esittää, mikä on näiden merkitysten suhde kyseessä olevaan tutkimuskohteeseen. Fenomenografisen tutkimuksen tulokset esitetään erilaisten ilmiöstä muodostettujen käsitysten tai kokemusten kautta, mutta niihin voidaan sisällyttää myös ilmiön sisäisiä rakenteita, jotka yhdistävät tai selittävät yksilöiden toisistaan eroavat kokemukset tai käsitykset.<sup>84</sup>

Tutkimuksessa, joka yhdistää fenomenografisen tutkimusotteen, taiteellisen tutkimuksen ja käsityötieteen, tutkijan suhde tutkittaviin tapauksiin on väistämättä hyvin henkilökohtainen ja läheinen. Osallistuva havainnointi on osa fenomenografista tutkimusotetta, tutkija-taiteilijan mukanaolo taiteellisessa prosessissa on olennainen osa taiteellista tai varsinkin taideteollista käytäntölähtöistä tutkimusta, jolle tunnusomaista on henkilökohtaisen luovan toiminnan tai prosessin julkituominen.<sup>85</sup> Myös käsityötieteessä korostetaan tutkijan henkilökohtaista ymmärrystä käsittelemästään aiheesta, tekniikasta tai käsityön muusta alueesta.<sup>86</sup> Kun tutkittavaan prosessiin tai tutkimuskohteeseen liittyy henkilökoht-

---

<sup>82</sup> Rissanen 2006.

<sup>83</sup> Ahonen 1994, 116 ja 122; ks. myös esim. Sandberg 1997.

<sup>84</sup> Åkerlind 2012.

<sup>85</sup> Pedgley 2007, 464.

<sup>86</sup> Mäkelä & Routarinne 2006, 17; Ks. myös esim. Salo-Mattila 1997, Koskennurmi-Sivonen 1998, Fernström 2012.

tainen suhde, siitä eroon pyrkiminen voisi viedä tutkimukselta subjektiivisuuden antaman mahdollisuuden syvällisen ja vankasti kokemusperäisen tiedon tuottamiseen. Tässä tutkimuksessa esimerkiksi ajatukset siitä, miten suunnittelijan ensimmäiset mielikuvat siirtyvät näyttämölle tai miten visuaaliset luonnokset muokkaavat näyttämökuvaa, ovat tutkijan omakohtaisen kokemuksen tuottamia ideoita, jotka todentuvat tutkimusaineistossa.

Tutkimuksen tiedonhankintamenetelmät perustuvat suurelta osin kokemusperäisen tiedon sanallistamisen mahdollisuuksiin, mutta myös asiantuntijoiden – muiden taiteilijoiden – haastatteluihin ja teokseen liittyvien dokumenttien koamiseen.<sup>87</sup> Aineistonhankintamenetelmänä omien ja toisten tutkimuskohteen kanssa tekemässä olleiden henkilöiden kokemusten sanallistaminen muistiinpanoiksi ja kirjoitetuksi tekstiksi ja näiden kokoaminen ”tiheäksi kuvaukseksi” viittaavat menetelmänä myös etnografian suuntaan<sup>88</sup>. Denzinin 1997 mukaan etnografinen ja laadullinen tutkimus pyrkii tavoittamaan ja kuvaamaan erilaisten aineistojen avulla tutkittavan ilmiön mahdollisimman autenttisenä, mutta vaatii tutkijalta myös kohteen asiantuntijuutta<sup>89</sup>. Kozinets 2010 kuvaa etnografista tutkimusta osuvasti sellaiseksi, joka tutkijan henkilökohtaisen osallistumisen vuoksi mahdollistaa tutkittavan ilmiön yksityiskohtaisen ja vivahteikkaan ymmärtämisen ja tätä kautta myös väylän sen kattavaan kuvaukseen<sup>90</sup>.

Tutkijan mukanaolo oopperoiden taiteellisessa työryhmässä helpottaa aineistojen kokoamista. Omat kokemukset oopperoiden rakentumisesta avaavat näkökulmia siihen, mitä kaikkea oopperan tuottamiseen, valmistamiseen ja esittämiseen tarvitaan, mutta herättävät myös kysymyksen, miten tutkijan mukanaolo taiteellisissa prosesseissa vaikuttaa tutkimuksen tuloksiin. Työskenneltyään osana työryhmää tutkija osaa kysyä asioita, joita ei ehkä muuten osaisi kysyä, mutta toisaalta herää myös kysymys siitä, pysyvätkö haastateltavat aitoina, kun haastattelijana oli yksi taiteellisen työryhmän jäsen. Miten tutkija pystyy irrottautumaan taiteilijan roolista ja tuottamaan siitä riippumatonta tietoa? Voidaan ajatella, että tutkijan mukanaolo taiteellisissa prosesseissa tuo aineistonkeruuseen sekä hyötyjä että riskejä ja ristiriitaisuuksia, joista täytyy tulla tietoiseksi.<sup>91</sup>

Pyrin pitämään oman positioni tämän tutkimuksen kysymysten ja aineiston subjektiivisuudesta huolimatta mahdollisimman joustavana varsinkin tutkimustulosten ja aineiston tulkinnan suhteen. Silti muita taiteilijoita haastatellessa oletettavasti yhteisten kokemusten kautta tietyt tunteet ja hetket ovat jääneet yhteiseen muistiin ja käsitykset tapahtumista ovat voineet muokkautua saman-

---

<sup>87</sup> Pohdin tutkijan positiota myös artikkelissa Näyttämöpuvun merkityksen tutkiminen ja tuottaminen, Oksanen-Lyytikäinen 2014; ks. Denzin 1997, 32.

<sup>88</sup> Ks. esim. Lappalainen 2007, 9; Salo 2007, 227.

<sup>89</sup> Denzin 1997, 32.

<sup>90</sup> Kozinets 2010, 55.

<sup>91</sup> Ks. esim. Howard 2002; Monks 2010.



suuntaisiksi. Esiintyjäkyselyiden, katsojakommenttien ja tuotannon dokumenttimateriaalin tulkinnassa tällaista vaikeutta ei ilmennyt.

Henkilökohtaisemman aineiston käsittelyä varsinkin Helsinkiin-oopperan suhteen on auttanut varsinaisen taiteellisen prosessin ja tutkimuksen välille jäänyt ajallinen etäisyys. Taiteellisen prosessin aikaisista kokemuksista tunnetasolla irti pääseminen on helpottanut aineistoon pureutumista ja prosessiin vaikuttaneiden kontekstien havaitsemista. Tutkija-taiteilijana on ollut tärkeää tunnistaa teoksiin ja prosesseihin vaikuttaneet kontekstit ja toisaalta on mielenkiintoista havaita omaan työskentelyyn vaikuttaneet mieltymykset, henkilökohtaiset kokemukset ja käsitykset suhteessa tutkimuskohteeseen.<sup>92</sup>

Tähän tutkimukseen liittyvien taiteellisten prosessien tarkastelussa vielä huomioon otettava seikka on pukusuunnittelija-tutkijan ja säveltäjän avioliitto. Miten tutkitaan oman työn lisäksi puolison työtä niin, ettei tunne- ja arkielämä pääse vaikuttamaan tutkimukseen? Ilmeisesti käytännöllisesti katsoen kyseessä on kuitenkin tilanne, jossa ammatti-identiteetti ja koti-identiteetti ovat erillä toisistaan, koska työtä on tehty suuremmissa kuin kahden hengen muodostamisessa ryhmissä ja eri aloilla. Yhteinen arkielämä on sen sijaan luonut mainion mahdollisuuden tarkastella taiteellisen työn ja arjen yhteensovittamisen haasteita. Näkökulmaa saadaan molemmilta osapuolilta. Taiteellisen työn ja tutkimuksen tekeminen sopeutuvat osaksi arkielämää, ja osittain aineistonkeruu sujuu juuri tästä syystä. Aineistokelpoisen materiaalin kokoaminen onnistuu reaaliajassa, eikä sitä kokonaisuudessaan tarvitse irrottaa erilliseksi osaksi taiteellista ja tutkimusprosessia. Koti- ja työidentiteetin irrottaminen toisistaan on verrattavissa taiteilijan ja tutkijan roolijaon problematiikkaan: siihen pätee sama tekniikka tai tapa toimia kuin tutkija-taiteilija roolin sisäistämiseen. Henkilökohtaisen näkökulman tai kokemusmaailman haitat pystytään minimoimaan haasteet tiedostamalla ja mahdollisuudet voidaan maksimoida ottamalla huomioon intensiivisen vuorovaikutuksen mahdollisuudet esimerkiksi juuri aineiston keräämisen ja talentamisen kannalta.

---

<sup>92</sup> Ks. esim. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006: Prosessitutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen haasteena voidaan nähdä ulkopuolisuuden, tutkijan objektiivisuuden saavuttaminen: tutkija lähes väistämättä vaikuttaa omien henkilökohtaisten kokemustensa, taitojensa ja käsitystensä kautta tulkintoihin ja merkityksiin, joita tutkimuksessaan tuottaa. Varsinkin taiteellisessa tutkimuksessa, jossa tutkija ja taiteilija ovat sama henkilö, objektiivisuuden saavuttaminen on lähestulkoon mahdotonta. Tällöin on tärkeää, että taiteilija-tutkija määrittää mahdollisimman tarkasti oman positionsa suhteessa tutkittaviin asioihin.

## 1.4 Näyttämöpuku monitapaustutkimuksen kohteena

Tapaustutkimus on perusteltu tutkimusstrategia silloin, kun halutaan esittää kokonaiskuva tutkimuskohteesta niin, että sen kontekstisidonnaisuus säilyy<sup>93</sup>. Taiteen ja suunnittelun prosessien tutkimuksessa on aina hyvä ottaa huomioon myös sattumien ja eräänlaisten yksittäisten ideoiden tai välähdyksenomaisten ongelmanratkaisujen mahdollinen vaikutus teokseen ja sen valmistusprosessiin<sup>94</sup>. Metodologisesta näkökulmasta tämä tutkimus on luonteeltaan laadullinen monitapaustutkimus<sup>95</sup>. Monitapaustutkimukselle<sup>96</sup> muodostuu luonnollinen aineistotriangulaation<sup>97</sup> mahdollisuus, sillä monimuotoinen aineisto tukee tai haastaa eri osista nousevia ajatuksia ja tutkimuksen tuloksia, jolloin aineistoa voi ”keskustelluttaa” itsensä kanssa. Aineistotriangulaatiossa käytetään useita eri aineistoja (haastattelut, tilastot, arkistotiedot jne.) tai eri tiedon kohteita tai tiedonantajia.<sup>98</sup>

Koskennurmi-Sivosen mukaan tapaustutkimuksessa teorian rooli vaihtelee sen mukaan, painottaako tutkija yleisen aineistoon pohjautuvan teorian muodostumista (induktiivinen tutkimus) vai ei. Hänen väitöskirjassaan esiymmärrys muodostui teoreettista kehystä tärkeämmäksi, vaikkei kaikkien niin sanottujen teorialukujen sisältö vastaakaan varsinaista teorian konseptia. Esitelty tietosisältö toimi teorian tapaan nostaen tutkimusteemoja aineistosta käsin.<sup>99</sup> Tässä tutkimuksessa teoriataustaan verrattavissa oleva esiymmärrys rakentuu muun muassa tutkijan kokemukseräisen tiedon, aiheeseen liittyvän kirjallisuuden ja taiteilijoiden haastattelujen kautta muodostetusta käsityksestä pukusuunnittelun ja puvun merkityksestä kokonaistaideteoksessa, oopperassa. Esiymmärryksen pohjalta rakentuvat tutkimuksen näkökulmat ja lähestymistavat<sup>100</sup>, jotka ovat välittömästi tai välillisesti tekemisissä näyttämöpukujen ja pukusuunnittelun kanssa. Esiymmärrys on pohjana tutkimustehtävän rakentamisessa, ja tutkimusteemojen tarkentuessa myös tutkimustehtävää voidaan tarkastella kyseenalaistaen asettelua aineistosta nousseiden kysymysten kautta. On huomattava, että pelkkä tutkijan oma ymmärrys ei aina riitä, vaan tutkimuskohteesta on muodostettava kuva,

---

<sup>93</sup> Koskennurmi-Sivonen 1998, 85; Yin 2009, 6–9; ks. myös esimerkiksi Stake 1995, 236–237; Yin, 1993, 3; Eisenhardt 1989, 534.

<sup>94</sup> Esimerkiksi Hellström 2010.

<sup>95</sup> Ks. esim. Baxter & Jack 2008; aiheesta myös Oksanen-Lyytikäinen 2014, 184; Yin 2009, 17–18.

<sup>96</sup> Ks. esim. Baxter & Jack 2008, 547.

<sup>97</sup> Ks. esim. Johnson, Onwuegbuzie & Turner 2007: Yksinkertaistaen triangulaatio tarkoittaa eri menetelmien, aineistojen tai teorioiden yhdistämistä tutkimuksen luotettavuuden parantamiseksi.

<sup>98</sup> Ks. lisää esim. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka. 2006; Eskola & Suoranta 1998, 71; Tuomi & Sarajärvi 2002, 142–143; Jokinen & Juhila 2002, 109–118; ks. myös Eisenhardt 1989; Gibb Dyer & Wilkins 1991; Eisenhardt 1991. Näissä artikkeleissa käydään keskustelua tapaustutkimuksen ja ”monitapaus” tutkimuksen vahvuuksista ja heikkouksista teorianmuodostuksen kannalta.

<sup>99</sup> Koskennurmi-Sivonen 1998, 85.

<sup>100</sup> Kuvio 1. Tutkimuksen teoreettisia lähestymisiä.

jossa on otettu huomioon oman todellisuuden lisäksi myös muiden tutkijoiden tai muuten asianosaisten näkökulmat.<sup>101</sup>

Erikssonin ja Koistisen mukaan tapaustutkimus on moniulotteista, ja tutkimuksessa on hyvä, sen sijaan että lukkiuduttaisiin tiettyihin tutkimussuuntauksiin tai analyysimenetelmiin, soveltaa menetelmiä, joiden avulla saadaan vastaukset tutkimuskysymyksiin. Tapaustutkimuksessa erilaiset tutkimustyypit limityivät keskenään, jolloin tutkimuksen punaisen langan muodostaa tutkimuksen tarkoitus ja tavoite.<sup>102</sup> Tapaustutkimuksessa keskeistä on se, että tutkimuskysymys tai kysymykset, tutkimusasetelma ja aineistojen analyysit perustuvat tutkittaviin tapauksiin. Kuten fenomenografiassakin<sup>103</sup>, tutkijan mielenkiinto voi kohdistua ilmiöön, jota voidaan tarkastella tapauksena ja tutkija vetää rajan tutkittavan tapauksen ja sen ympäristön välille.<sup>104</sup> Tapaustutkimusta voidaan pitää enemmän tutkimuksellisenä lähestymistapana kuin varsinaisena aineistonkeruutai analyysimenetelmänä. Se voidaan nähdä koko tutkimusprosessia ohjaavana strategiana.<sup>105</sup>

”Itsessään arvokas” tapaustutkimus kohdistuu tiettyyn ainutlaatuiseseen tapaukseen ja sen ymmärtämiseen yksityiskohtineen. Tällaisessa tutkimuksessa korostuu taustan ja kontekstin kuvaus, mikä auttaa tapauksen tulkinnessa ja ymmärtämisessä.<sup>106</sup> Tutkimus voi olla esimerkiksi selittävä prosessuaalinen tapaustutkimus, jonka kohteena ovat prosessiin liittyvien vaiheiden ja tapahtumien väliset suhteet, ja niiden analyytinen kuvaus kuten tässä tutkimuksessa<sup>107</sup>.

Tämän tutkimuksen kohteena olevat kolme oopperaa on valittu sekä käytännöllisistä että tutkimuksellisista syistä: tutkimuksen kohteena uudet, alusta asti prosessoitavat oopperat ovat kohteina samankaltaisia, peruslähtökohdiltaan verrattavissa toisiinsa, vaikka esityskonteksteiltaan toisistaan eroavatkin. Valituissa kohdeoopperoissa toistuvat tietyt samankaltaisuudet ja hallitut eroavaisuudet, jotta niiden vertailu keskenään olisi käytännössä mahdollista. Tutkimuksen kohdeoopperoissa (*Helsinkiin, Le Saxophone...* ja *Kohtaus kadulla*) säveltäjä ja pukusuunnittelija ovat samat ja kaikki kolme ovat suurien laitusoopperoiden ulkopuolella tuotettuja uusia oopperoita. Aineistoon sisältyy myös Ooppera Skaalan tuottaman oopperan *Madame de Sade* säveltäjä Juha T. Koskisen ja oopperaryhmien ulkopuolisen näyttelijän, ”puheteatterin” tekijän, Åsa Nybon haastattelut ja pienehkö dokumenttiaineisto *Madame de Sadesta*. Pyrkimyksenä on, että näkökulma oopperoiden tekemiseen, pukusuunnitteluun, pukuun ja sen

<sup>101</sup> Ks. esim. Koskennurmi-Sivonen 1998, 86–90; ks. myös Varto 1992, 52; Alasuutari 1993, 66, 176.

<sup>102</sup> Eriksson & Koistinen 2005, esipuhe, 2.

<sup>103</sup> Ks. käsillä olevan tutkimuksen kappale 1.3.

<sup>104</sup> Eriksson & Koistinen 2005, 1.

<sup>105</sup> Eriksson & Koistinen 2005, 5.

<sup>106</sup> Eriksson & Koistinen 2005, 9–10. Ks. myös esim. Stake 1995.

<sup>107</sup> Eriksson & Koistinen 2005, 12–13.

vaikutukseen näyttelijän työssä ei jäisi liian kapeaksi ja ainoastaan kirjallisuuteen ja tutkijan omiin kokemuksiin perustuvaksi.

Käsillä olevassa tutkimuksessa oopperatapausten konteksti muodostuu niiden (historiallisesta) kulttuuriympäristöstä, tuotantoon liittyvistä organisaatioiden muodostamisesta (myös rahoituksesta) ja pukusuunnittelijan ja muiden taiteilijoiden vuorovaikutteisesta toimimisesta näissä ympäristöissä. Kontekstin tarkan määrittelyn avulla tapausten erityispiirteet tulevat ymmärrettävämmäksi<sup>108</sup>.

Uusiin oopperoihin keskittyminen avaa näkökulmia ja vertailumahdollisuuksia sekä taiteilijoiden prosesseja tarkasteltaessa että puvustuksen merkitystä pohdittaessa. Tutkimuksen kohdeoopperat ja niiden prosessit muodostavat kolme tapausta, joiden kautta tarkastellaan puvun ja pukusuunnittelun merkitystä siinä kontekstissa, joka muodostuu oopperoiden suunnittelu- ja tuotantoprosesseista esitysympäristöineen<sup>109</sup>. Uusista oopperoista voidaan tallentaa prosessit kokonaisuudessaan ja alkuperäisessä muodossaan<sup>110</sup>.

## 1.5 Oopperatapaukset

Tutkimuskohteena on kolme uutta oopperaa, joiden lähtökohtana on teksti, näytelmä, pienoisromaani tai idea, jota oopperan tuotannossa ja valmistuksessa kekeillaan. Ensimmäinen teos, *Helsinkiin-ooppera*, valmistui Savolaisen osakunnan 100-vuotisjuhliin vuonna 2005. Se perustuu Juhani Ahon samannimiseen pienoisromaniin, joka kertoo kuopiolaisen nuoren miehen Andreas-Antti Ljungbergin ensimmäisestä matkasta yliopistokaupunki Helsinkiin.

Helsinkiin-oopperan tekoprosessin aikana ja sen jälkeen pohdin pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuuksia oopperan kokonaisprosessissa, pukua osana kokonaistaideteosta, yhteistyön tekemisen tapaa, käsityötä taiteena ja käsityön arvostusta yleensä.<sup>111</sup> Tämä tutkimus keskittyy puvun merkitystä laajentavaan näkökulmaan ja puvun toiminnallisiin mahdollisuuksiin erilaisissa esitysympäristöissä<sup>112</sup>. Puku nähdään muun muassa ohjaajan ja esiintyjien työvälineenä, visuaalisen ilmaisun keinona ja merkityksen antajana.

Toinen tähän tutkimukseen mukaan valittu ooppera kuuluu osana kokeelliseen Oopperaa arjessa -sarjaan; *Le Saxophone...* esitettiin Kampin kauppakeskuksessa elokuussa 2011. Projektin ideana on sijoittaa oopperoita keskelle arkipäiväisen elämän tapahtumia. *Le Saxophonen...* erityispiirteenä oli perinteisestä poik-

---

<sup>108</sup> Eriksson & Koistinen 2005, 7; ks. myös esim. Dawson 1997, 1–2; Pettigrew 1997, 338–339.

<sup>109</sup> Vrt. Eriksson & Koistinen 2005, 6: ”--- rajattuna tapauksena onkin --- ryhmä, projekti, ilmiö tai prosessi, jolloin koko yritys on tutkimuksen kontekstia ja muodostaa ’näyttämön’.”

<sup>110</sup> Juhani Ahon ja Hector Berliozin teksteistä prosesseja ei ole ollut saatavilla.

<sup>111</sup> Oksanen-Lyytikäinen 2008.

<sup>112</sup> Esim. Lifländer 2013 on pohtinut skenografian ja tilan välistä suhdetta paikkasidonaisuuden näkökulmasta.

keavan esityskontekstin lisäksi ”soivat puvut”, eli partituuriin merkityt pukujen äänet. Tässä teoksessa Hector Berliozin saksofonin ääntä kuvailevan tekstin ja oopperan juonen suhde on lähes olematon.

Kolmantena oopperana tutkimuksessa on Oopperaa arjessa -projektin II osa, *Kohtaus kadulla*, joka kantaesitettiin Helsingissä Esplanadin puistossa ja Kasarmitorilla kesäkuussa 2013. Teoksen tarina ja libretto perustui säveltäjän Saira Susiluodolta tilaamaan runoon. Ooppera tuotettiin kadulla tapahtuneiden esitysten lisäksi myös filmatisoituun muotoon, ja esitettiin elokuvana 24.9.2013 Musiikkitalon auditoriossa Helsingissä.<sup>113</sup>

Osallistuin edellä kuvattuihin kolmeen oopperaan pukusuunnittelijana ja puvustajana, toisin sanoen sekä suunnittelin että valmistin tai olin muuten hankkimassa teosten pukuja. *Helsinkiin-oopperan* valmistamisen aikana en ollut täysin tietoinen tutkijan roolista, ajatus oopperasta tutkimuskohteena lähinnä kypsyi kyseisen produktion aikana. *Le Saxophonien...* valmistamisen aikana sen sijaan itselläni oli jo tietoinen pyrkimys kerätä oopperan valmistamiseen liittyvät luonnokset, muistiinpanot ja muu aineisto mahdollisimman kattavasti tätä tutkimusta varten. Tutkimusprosessin aikana dokumentoinnin ja aineistonkeruun tavat muovautuivat sujuvammiksi ja kolmatta oopperaa valmistettaessa dokumentointi ja aineistonkeruu sujuivat jo lähestulkoon luonnostaan: dokumentit kerättiin järjestelmällisesti niin, että ne vastasivat mahdollisimman hyvin aiemmista oopperoista kerättyä aineistoa.

Kaikki tutkimuksessa olevat oopperat sijoittuvat oopperataiteen, musiikin ja yleisesti taiteen kontekstiin mutta ovat toisaalta myös omia kokonaisuuksiaan suurempien kokonaisuuksien sisällä. Oopperataiteen kentällä tutkimuskohteena olevat oopperat ovat kaikki nykyoopperoita, jotka on kantaesitetty vuosina 2005–2013. Tyypillistä näille oopperoille on samankaltaiset taustaolosuhteet: vapaarahoitus, varsinaisen fyysisen olemispaikan puuttuminen ja työryhmän koostaminen vain kyseistä teosta varten<sup>114</sup>. Kohteena olevissa oopperoissa ero ”vanhojen” oopperoiden valmistamiseen nähden on, että jokainen näistä oopperoista on ollut uusi alusta lähtien. Teoksilla ei ole historiaa, joihin niitä olisi voinut verrata.

---

<sup>113</sup> Molemmista Oopperaa Arjessa -projektin oopperoista on kirjoitettu prosessia ylös blogiteksteinä: ks. oopperaaarjessa.blogspot.com ja pasilyytikainen.blogspot.com. *Kohtaus kadulla* oopperasta valmistettu elokuva on katsottavissa osoitteessa [www.kohtaus.com](http://www.kohtaus.com).

<sup>114</sup> Liitteessä 1 on lyhyet esittelyt oopperoista ja niiden työryhmistä.



## 2 Näyttämöpuku

### 2.1 Puvun merkityksen tutkiminen

Tarkastelen näyttämöpukua taiteena ja työvälineenä ensisijaisesti pukusuunnittelijan työn ja oman pukusuunnittelijana työskentelyni kautta. Kun tavoitteena on löytää puvun merkitys erilaisissa produktioissa ja sen vaikutus ohjaajan, esiintyjien ja muun taiteellisen työryhmän työhön, oletan merkityksen tulevan esiin eri taiteilijoiden teonprosesseissa pukusuunnittelijan, säveltäjän, ohjaajan ja esiintyjien työskentelyn kuvaamisen avulla.

Yhteistyönä tehtävien taideteosten kohdalla taiteellisen työryhmän jäsenten prosessien tuntemisen merkitys korostuu vuorovaikutteisten työvaiheiden limityksessä toisiinsa. Esimerkiksi yhden yhteistyönä tehdyn prosessin analyysi antaa paljon tietoa mahdollisuuksista, vaiheista ja kokemuksista, joita tämänkaltaisessa taiteellisessa toiminnassa voi ilmetä<sup>115</sup>. Useamman prosessin analysointi puolestaan antaa mahdollisuuden löytää olennaisia tekijöitä, jotka voivat liittyä tämänkaltaiseen toimintaan.

Pukusuunnittelun käsitän laajasti niin, että siihen sisältyy visuaalisen suunnittelun lisäksi pohdintaa puvun ominaisuuksista esiintyjän, roolien ja teoksen kokonaisuuden vaatimusten näkökulmasta, tekninen ja visuaalinen materiaali-, yksityiskohta- ja kaavasuunnittelu<sup>116</sup> sekä puvun valmistamisen tuotannollisten realiteettien huomioon ottaminen. Sijoitan pukusuunnittelun taiteellisten työryhmien kokonaisprosesseihin, joissa limittyvät yhteen erilaiset käytännöt, tuotannolliset ja fyysiset resurssit ja prosessin aikataululliset vaiheet.

Menetelmällisesti tarkasteltuna valittu aihe on selkeästi laadulliseen, sisällölliseen ja tapauksellisuuteen viittaava. Tutkimuksen laadullinen luonne, ilmiöön ja sen merkityksiin pureutuminen ohjaa aineistonkeruun ja analyysimenetelmien valintaa. Tutkimus ohjautuu vankasti tutkijan esiyymmärryksen, taustateorioiden ja tutkimusta tukevan muun kirjallisuuden mukaan.<sup>117</sup> Tutkimuksen lähtökohta sijoittuu tutkijan oman näyttämöpukusuunnittelun kautta nousseeseen intuitiiviseen tunteeseen, tietoon tai huomioon siitä, miten puvun merkitys tuntui jäävän helposti lavastuksen, ohjauksen ja musiikin varjoon, vaikka ooppera sinänsä tunnustetaan taiteenlajiksi, jossa musiikin lisäksi visuaalisella ilmaisulla on kokonaisuuden kannalta suuri merkitys. Omakohtainen prosessinkuvaus ja oman työn dokumentointi antavat mahdollisuuden koota henkilökohtainen aineisto varteenotettavaksi tiedonlähteeksi.

<sup>115</sup> Vesalainen 2008, 10.

<sup>116</sup> Ks. esim. Salo-Mattila 2014a.

<sup>117</sup> Vrt. esim. Johnson & Onwuegbuzie 2004, 14.

Lähestyn tutkimuksen aihepiiriä tarkastelemalla pukua ja sen merkitystä erilaisiin esityskonteksteihin, työryhmiin, työskentelytapoihin ja teoksen lopputuotteen muotoon liittyvien näkökulmien kautta. Suhteutan puvun merkityksen niihin olosuhteisiin, joihin tutkimuskohteena olevien oopperoiden muoto pukusuunnittelun ja puvun käyttämisen asettavat. Näiden erilaisiin esityskonteksteihin liittyvien muuttujien kautta pääsen erottelemaan pukusuunnitteluprosesseista ne osa-alueet, jotka ovat kontekstisidonnaisia.

Merkityksen tutkiminen kuuluu osaltaan myös semiotiikan alueelle<sup>118</sup>, vaikka varsinainen semioottinen tutkimus ei tässä tapauksessa kyseessä olekaan. Tutkimukseen valikoituneet teoreettiset näkökulmat liittyvät pohdimiini kysymyksiin siitä, millä tavoin tutkimuskohteena olevien oopperoiden tekemisen ja merkityksenannon prosessit voitaisiin ymmärtää, ja toisaalta siitä, miten puvun ja pukusuunnittelun merkitykset saadaan esiin tapauksissa, joissa pukuihin liittyvät kontekstit, esitystilanteet, aika, paikka ja yleisö muuttuvat jokaisella esityskerralla.

## 2.2 Semioottinen lähestymistapa näyttämöpukuihin

Semiotiikan näkökulmasta oopperaa voidaan lähestyä erilaisina merkkeinä, merkkijärjestelminä, teksteinä, vuorovaikutuksen ja käsitteenmuodostuksen kautta. Ooppera muodostuu musiikin, tekstin ja esittävien, visuaalisten taiteiden yhteenliittymästä. Sillä on oma kulttuurinsa ja oma kielensä. Oopperan kokonaisuuden jakaminen eri osa-alueisiin antaa mahdollisuuden tarkastella osa-alueita omina kielinään, omina teksteinään, jotka ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa muodostaen lopulta kokonaisuuden, joka mielletään oopperaksi.

Morrisin mukaan merkin käsite olisi voinut olla yhdistävä tekijä koko tieteen kentällä luonnontieteistä humanistisiin ja käyttäytymistieteisiin, mikäli sen merkitys olisi saatu määriteltyä.<sup>119</sup> Se, miten merkki käsitetään, miten se voidaan käsittää ja miten merkkiä milläkin alalla käytetään, on niin laajojen vaihtoehtojen kenttä, että liekö mahdollista saada aikaiseksi sellaista määrittelyä, joka kattaisi kaikki mahdollisuudet. Merkinmääritelmien malleja on käytetty merkkejä ja merkityksiä tarkastelevissa tutkimuksissa myös käsityötieteen alueella. Pukujen ja muiden artefaktien tutkimuksissa Peircen ja Saussuren merkkikäsitteitä ovat hyödyntäneet muun muassa Koskennurmi-Sivonen, Luutonen, Vihma ja Uotila.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Ks. esim. Morris 1938; Clarke 1987; Tarasti 1990; Houser & Kloesel 1992; Veivo & Huttunen 1999; De Waal 2001; Chandler 2002.

<sup>119</sup> Morris 1938, 2.

<sup>120</sup> Koskennurmi-Sivonen 1998, 100–101; Luutonen 1997; Vihma 1995; Uotila 1994.

Veivo & Huttunen 1999, 40–42: Peircen filosofia purettuu aiheeseen kuten maailman olemisen tapa tai sitä koskevan tiedon mahdollisuudet. Pragmaattinen merkkiteoria kiinnittää huomion merkin toimintaan, merkistä otetaan huomioon myös sen vaikutus, merkin aiheuttama tulkinta mielletään osaksi merkkiä. Merkkien toiminta pyritään suhteuttamaan lähtökohtaisesti merkinulkoiseen todellisuuteen. Merkkisuhteen katsotaan käsit-



Semioottisessa mielessä merkki voi olla sana, kuva, ääni, ele tai objekti. Merkkejä voidaan tutkia osana merkkisysteemiä: miten merkitys muodostuu tai muodostetaan ja miten todellisuutta kuvataan. Semiotiikka käsittelee merkityksenantoa (meaning-making) ja esittämistä (representation) monessa muodossa, näkyvimmin ”tekstin” ja ”median” kautta. Näitä termejä voidaan tulkita hyvinkin laajasti. ”Teksti” voi olla olemassa missä tahansa viestintävälineessä, sanallisessa, ei-sanallisessa, tai molemmissa muodoissa. Yleensä se viittaa viestiin, joka on jollakin tavoin tallennettu niin, että se on itsenäinen suhteessa sen lähettäjään tai vastaanottajaan. Teksti käsitetään kokoelmana merkkejä, kuten sanoja, kuvia, ääniä ja eleitä, jotka konstruoidaan ja tulkitaan suhteessa kyseessä olevan mediatyypin kommunikaatioon, siihen kontekstiin, jossa se esiintyy.<sup>121</sup> Näyttämöteoksessa tekstinä voidaan nähdä teoksen puvut tai niiden käyttäminen eleiden, ilmeiden ja ”puheen” tai ”laulun” tekstin tukena, näyttämöteoksen kommunikaation ja sen tulkinnan kontekstissa. Pukujen ja niihin liittyvän muun rekvisiitan merkitys teoksen kokonaisuudessa näyttäytyy katsojille mahdollisesti heidän omien tulkintojensa kautta, mutta on myös mahdollista, että pukusuunnittelijan tiedostetusti tuotettu viesti tavoittaa katsojan ohjaajan ja esiintyjien työn välityksellä.

Näyttämöpukusuunnittelu tutkimuskohteena viittaa *empiiriseen semiotiikkaan* teoreettisen semiotiikan sijaan. Empiirinen semiotiikka tutkii semiosiksen (merkkien muodostumisen) konkreettista toimintaa: miten merkitys muodostuu ”tietyllä alalla, tietyissä tilanteissa” eli miten merkitys muodostuu tai muodostetaan määritellyssä kontekstissa. Näin tutkitaan teoksen merkityksen syntymistä tai sitä, mihin merkitys perustuu. Empiirinen semiotiikka voi auttaa erityisalan

---

tävän kolme elementtiä: *merkkivälineen*, merkin edustaman käsitteellisen tai konkreettisen *objektin* ja merkin aikaansaaman *vaikutuksen*. Asiat tai ilmiöt, jotka esittävät objektia ja ovat tulkittavissa, ovat merkkejä. Peirce käytti merkkivälineestä nimitystä *representamen*. Merkin vaikutusta hän nimitti *interpretantiksi*. Pragmaattinen merkkikäsite esitetään kolmiona, joka esittää merkkiä; sen huipulla on merkkiväline, oikealla alhaalla tulkinta ja vasemmalla objekti. ”Merkki on triadinen suhde merkkivälineen, objektin ja tulkinnan välillä”. Merkkiväline, objekti tai tulkinta voi olla niin ajatus, asia kuin toimintakin.

Veivo & Huttunen 1999, 26, 29, 30–31: ”Strukturalistinen käsitys merkistä perustuu Ferdinand de Saussuren työhön. Hän pyrki uudistamaan kielentutkimuksen perustaa. Strukturalistisessa semiotiikassa merkki on kahden elementin, *merkityn (signifié)* ja *merkitsijän (signifiant)*, yhteenliittymä. Merkitty on käsitesisältö, joka liittyy merkitsijään eli merkkivälineeseen. Merkillä on nämä kaksi puolta, käsitteellinen merkitty ja materiaallinen merkitsijä. Merkitsijä on merkin osa silloin, kun siihen liittyy merkitty, käsitesisältö. Toisaalta merkityn on tultava havaittavaksi materiaallisen merkkivälineen avulla: ei ole merkitsijää ilman merkitystä eikä merkittyä ilman merkitsijää. Merkkijärjestelmää voidaan pitää koodina, sääntönä tai periaatteena, jonka avulla määritetään merkkivälineen ja sen korvaaman käsitteen suhde. Strukturalistisen ajattelumallin mukaisesti merkin ja merkityn suhde on *konventionaalinen*, se mielletään sopimukseen tai käytäntöön perustuvaksi, suhde perustuu tapaan tai käytäntöön, joka muuttuu ajan myötä”.

<sup>121</sup> Chandler 2002, 2–3.

tiedon jäsentämisessä, käsittelemisessä ja tulkinassa. Se mahdollistaa tiedon tarkastelun merkityksenmuodostumisen alueelle ulottuvien periaatteiden näkökulmasta tarjoten välineitä ja teorioita, joiden avulla merkitysten hahmottaminen mahdollistuu.<sup>122</sup> Empiiriseen semiotiikkaan luetaan taiteen ja kulttuurin semiotiikka. Kulttuurisemiotikassa tutkitaan merkkijärjestelmiä, niiden keskinäisiä suhteita ja toimintaa kulttuurissa<sup>123</sup>. Lotmanin mukaan kulttuurisemiotiikka tutkii erilaisten järjestelmien vuorovaikutusta, ”kulttuurien ja semioottisen monikielisyyden välttämättömyyttä”. Kulttuurissa voidaan nähdä ”teksteinä” sanallisten esitysten lisäksi esimerkiksi maalaukset, rakennukset ja näyttämöteokset.<sup>124</sup> Kulttuurisemioottisesti tarkastellen ooppera on erilaisista teksteistä ja merkkijärjestelmistä muodostuva kokonaisuus, jota voidaan lähestyä esimerkiksi vuorovaikutuksen ja käsitteenmuodostuksen tutkimisen kautta. Ooppera on vuorovaikutteisten osakulttuurien yhdistyessään muodostama kulttuuri, jolla on oma kielensä ja käsitteistönsä.<sup>125</sup>

Kulttuurisemioottisen yleistyksen mukaan oopperapuvun tutkimuksen voisi nähdä olevan yhden pienen kulttuurin, pukusuunnittelun, tutkimusta toisen, suuremman kulttuurin, oopperan ja muun näyttämötaiteen, sisällä. Kulttuurin pienten osa-alueiden tutkimuksessa painottuu lähes väistämättä tutkimuskohteiden tapauskohtaisuus suurempiin kulttuurin kokonaisuuksiin nähden. Tutkijana ei voi olla ottamatta huomioon pieneen kulttuuriin vaikuttavan suuremman kulttuurin toimintaolosuhteita, kuten esimerkiksi oopperoiden kohdalla tuotannon, ohjelmistovalintojen, yleisön tai yleisen kulttuuri-ilmapiirin toimintaa.<sup>126</sup>

Semiotiikka tutkii merkin ja merkitysten lisäksi merkitysten välittymistä lähettäjältä vastaanottajalle<sup>127</sup>. Tällaisesta näkökulmasta voidaan tutkia esimerkiksi näyttämöpukusuunnittelijan pukuihin tuottamien merkitysten välittymistä teoksen katsojille, mutta myös sitä, tuotetaanko pukujen merkitykset tietoisesti vai intuitiivisesti. Tämän tutkimuksen semioottinen näkökulma liittyy ajatukseen siitä, miten joko intuitiivinen, tiedostamaton tai tiedostettu merkityksen muodostaminen ja päätöstenteko suunnitteluprosesseissa saadaan tuotua esiin ja sanalliseen muotoon. Semioottinen lähestymistapa näkyy tutkimuksen analyysiosassa muun muassa pukujen suunnitteluprosesseja kuvaavissa kappaleissa oopperoiden tarinat ja puvut. Merkitysten välittymistä lähettäjältä vastaanottajalle tarkastellaan yleisökommenttien kautta, toisaalta pyritään pääsemään kiinni merkitys-

---

<sup>122</sup> Veivo & Huttunen 1999, 19–24; ks. myös Oksanen-Lyytikäinen 2014.

<sup>123</sup> Veivo & Huttunen 1999, 121.

<sup>124</sup> Lotman 1989, 151; Aiheesta kirjoitin myös artikkelissa Oksanen-Lyytikäinen 2014; ks. myös Chandler 2002, 2.

<sup>125</sup> Oksanen-Lyytikäinen 2014, 180.

<sup>126</sup> Ks. esimerkiksi kulttuurisemiotiikan edustaja Lotman 1989; ks. myös Oksanen-Lyytikäinen 2014.

<sup>127</sup> Vihma 2010, 11.

ten tuottamisen tapoihin ja hetkiin pukusuunnittelu- ja muiden oopperaan kuuluvien prosessien kuvausten avulla.

### 2.2.1 Käsitteet, käsitykset ja kontekstit

Magnanin mukaan käsitteellistämisen tehtävä on aistinvaraisten vaikutelmien saaminen eheäksi kokonaisuudeksi<sup>128</sup>. Läheisilläkin aloilla saatetaan käyttää samoja käsitteitä eri merkityksissä. Tämentyypisten käsitteiden ja erilaisten käsitekombinaatioiden erilaiset tulkinnat asettavat tutkimukselle omat haasteensa. Prosessitutkimuksen ja eri taiteen erojen ja samankaltaisuuksien esiintuominen vaatii käsitteiden tulkinnan yhtenäistämistä ja täsmentämistä ennen kuin yksiselitteisemmin voidaan kuvata sitä, mitä prosesseissa tapahtuu.<sup>129</sup> Käsityötieteessä on pohdittu käsityön käsitettä ja sen suhdetta esimerkiksi tiedon, taidon ja taiteen käsitteisiin<sup>130</sup>.

Pragmaattinen merkkikäsitys korostaa merkin toimintaa ajallisessa ja paikallisessa asiayhteydessään, *kontekstissa*.<sup>131</sup> Merkin olemusta voidaan lähestyä kolmesta näkökulmasta: pohtia merkkivälineen oleellisia piirteitä, tarkastella merkkivälineen ja objektin välistä suhdetta pohtimalla tapaa, jolla merkki esittää, viittaa tai edustaa kohdettaan tai tutkia merkkivälineen ja tulkinnan suhdetta, sitä, miten merkki määrittää tulkintansa.<sup>132</sup> Merkki saattaa merkkivälineen ja objektin suhteeseen keskenään ja tämä suhde ilmenee merkin määrittämässä tulkinnassa. Tässä tutkimuksessa merkin tai ennemminkin merkityksen tulkitsijana on ollut pukusuunnittelija, ohjaaja, esiintyjä, katsoja. Täytyy kysyä, kuka, mitä, miten ja missä yhteydessä tulkitsee, eli määrittää konteksti, jossa tulkitaan. Tulkinnan merkkiluonne korostaa taas merkin prosessuaalista luonnetta. Tulkinta on tulkittavissa, prosessi on päättymätön. Pragmaattinen semiotiikka kuitenkin lopettaa tulkinnan siinä vaiheessa, kun merkkien avulla muodostettu käsitys on tyydyttävä ja vaikuttaa vallitsevassa kontekstissa lopulliselta.<sup>133</sup> Merkityksen tulkinta voi olla kehämäinen, päättymätön prosessi, mutta niin voidaan ajatella puvun merkityksenkin olevan. Puvun merkitys muuttuu, kun tilanne tai konteksti, jossa sitä tulkitaan, muuttuu.

Kun käsitteen määritelmä on riippuvainen kontekstista, jossa sitä käytetään, niin on myös puvun merkityksen määritelmä; konteksti kertoo paljon esimerkiksi katsojan asemasta puvun tai esityskokonaisuuden tarkkailijana. Esitystilanne voi olla esimerkiksi ennalta tiedetty tai yllättävä. Voidaan ajatella oopperaa varta

<sup>128</sup> Magnani 2001, 42.

<sup>129</sup> Taiteilijoiden kanssa käydyissä keskusteluissa huomasin esimerkiksi käsitteiden struktuuri, materiaali ja käsityö toisistaan eroavia merkityksiä.

<sup>130</sup> Ks. esim. Rönkkö 2011; Ihatsu 2002, 2004; Kojonkoski-Rännäli 1995.

<sup>131</sup> Veivo & Huttunen 1999, 39, 40–42.

<sup>132</sup> De Waal 2001, 10.

<sup>133</sup> Veivo & Huttunen 1999, 48–49.

vasten katsomaan tulleen yleisön olevan erilaisessa kontekstissa kuin yleisön, joka saapuu esitystilanteeseen sattumanvaraisesti ja yllättäen.

### 2.2.2 Merkityksen tuottaminen

Kysyttäessä mitä taidetta tehtäessä tapahtuu, voidaan pyrkiä selvittämään myös, miten teoksen merkityksiä tuotetaan tai miten teoksen merkitykset syntyvät. Taiteen tekemisen kautta tutkittava kohde tulee taiteilija-tutkijalle läheiseksi ja tutuksi. Teonprosessiin liittyvät vaiheet on mahdollista oppia havaitsemaan ja sanallistamaan,<sup>134</sup> jolloin saadaan lisättyä taiteellisen toiminnan ja merkitysten tuottamisen prosessin läpinäkyvyyttä syvemmin kuin valmista teosta tutkimalla. Myös esimerkiksi eri taiteilijoiden välillä käytävä keskustelu tuo esiin erilaisia käsitteitä, käsitesisältöjä ja niiden merkityksiä. Näiden pohtiminen ja esiin tuominen saattaa mahdollistaa pääsyn myös vielä kirjoittamattoman tiedon lähteille.<sup>135</sup>

Uotila jakoi elokuvapuvun käsitteen elokuvaksi ja puvuksi. Elokuvan osalta puvun ominaisuutta määrittäi elokuvailmaisun erityisyys esitystapana, ja puvun osalta määrittäminen vaikutti sen suhde fyysisen materiaalin ominaisuuksiin: materiaaliin, teknisiin, rakenteellisiin ja esteettisiin.<sup>136</sup> Uotila tarkasteli elokuvapukua merkitystä välittävänä ilmaisuna: millainen merkkijärjestelmä elokuvapuku on. Tutkimus kohdistui *merkityksen muodostumisen* ongelmaan ja kattoi *merkityksen tuottamisen* ohella myös sen *tulkitsemisen*. Elokuvapuku nähtiin ”tekstinä”, jonka olemus edellytti sekä pukusuunnittelijan että tulkitsevan katsojan.<sup>137</sup> Elokuvapuvun semiotiikan tutkimuskohteena oli puvun signifikaatio eli merkityksen tuottamisen prosessi. Elokuvapuvun ilmaisujärjestelmässä oli erotettava fiktiivisen todellisuuden järjestelmä samaa ilmaisuaainesta käyttävästä arkitodellisuuden järjestelmästä, pukeutumisesta. Elokuvapuku on osa kerronnallista elokuvailmaisua, se ei ole käsin kosketeltava tuote vaan elokuvantekijän väline, jolla tuotetaan merkityksiä ja kuvataan todellisuutta: ”Merkityksen tuottamisen välineenä pukuun sisältyy kriteerinä tekijän tavoite ja mahdollisuutena katsojien monimuotoinen tulkinta.” Uotila päätyi elokuvataiteen kokonaisilmänsun kannalta olennaiseen seikkaan: elokuvapuvun merkitys on sidoksissa muihin ilmaisuaineksiin, muihin kokonaisuuden osana oleviin kieliin, kuten lavastukseen, maskeeraukseen, kuvaukseen, valaistukseen, leikkaukseen, näyttelijöiden karismaan ja fysiologiaan. Osatekijät ovat toisistaan riippuvaisia ja osallistuvat yhdessä elokuvailmaisun merkityksen tuottamiseen. Puvun on tuettava myös

---

<sup>134</sup> Ks. esim. Polanyi 1966; Niiniluoto 1989; Dormer 1994; Sternberg et al. 2000; Anttila 2006; Toom 2006; Toom et al. 2008; ks. esim. Von Krogh et al. 2000: Hiljaista tietoa on tutkittu myös muun muassa tuotantoteollisuuden ja työnteon tutkimuksissa.

<sup>135</sup> Oksanen-Lyytikäinen 2014, 183.

<sup>136</sup> Uotila 1992, 6, 10.

<sup>137</sup> Uotila 1992, tiivistelmä.

kokonaisilmaisun yleisiä tavoitteita, henkilöohjausta, tyyllilajia ja kerrottavaa tarinaa.<sup>138</sup>

Myös omassa tutkimuksessani merkityksen muodostamisen ja tuottamisen problematiikka on tärkeässä asemassa: miten puvun merkitys suhteessa suunnittelijaan, muuhun taiteelliseen työryhmään, esiintyjiin ja katsojiin tulee esiin eri esityskonteksteissa? Näyttämöpukua oopperassa voidaan käsitellä samaan tapaan kuin Uotila elokuvapukua: purkamalla käsite oopperaan ja pukuun, lähestymällä oopperaa taiteenlajina ja pukua sen omista materiaalisista ja esteettisistä ominaisuuksista käsin. Kun tavoitteena on tutkia pukua, sen merkitystä, teoksen kokonaisuuden eri osa-alueiden näkökulmista, piiryy esiin kuva puvusta ja sen suhteesta sen eri käyttäjiin. Puku siirtyy sujuvasti osana kokonaisuutta kontekstista toiseen, kun se nähdään suhteessa pukusuunnittelijaan, ohjaajaan, tuotantoon, esiintyjiin ja katsojiin. Kukin osatekijä muodostaa oman erityisen suhteensa pukuun ja sen merkitykseen kokonaisteoksessa. Tämä käy ilmi aineistosta, kun puvun merkitystä tarkastellaan sen suunnittelijan ja sitä eri tavoin omassa työssään käyttävien taiteilijoiden puvusta muodostamien käsitysten kautta.

Käsitystieteessä Uotila rakensi käsitteen ”pukeutumiskuva”, joka voitaisiin asettaa itsessään tutkimuskohteeksi sekä kuvantekijän että kokijan näkökulmasta. Pukeutumiskuvaa voisi tarkastella ajallisesti kehittyvänä kohteena visiosta luonnoksen kautta rakentuvana pukeutumiskuvana, jolloin olennaista olisi, että kuvantekijä pystyisi tunnistamaan vision, merkitsemään sen syntyvaiheet ja kykenisi visualisoimaan sen luonnokseksi. Mahdollisesti hän myös ymmärtäisi puvun syntyvaiheet luonnoksesta valmiiksi puvuksi.<sup>139</sup> Tämän tutkimuksen näkökulmasta pukeutumiskuvan tai puvun syntyvaiheiden merkitseminen ja kuvaaminen antaa mahdollisuuden päästä tarkastelemaan myös pukujen merkitysten tuottamista.

Oopperapukujen merkityksiä produktioiden eri tekijöiden näkökulmista tarkasteltaessa voidaan erotella ainakin kaksi erilaista tulokulmaa siihen, miten puvun merkitys nähdään. Tuotannollisen tai taloudellisen näkökulman silmin puvut voivat olla yksi menoerä muiden joukossa, taiteelliselle näkökulmalle on tärkeää nähdä puvut esimerkiksi ”merkitystenvälittäjinä” katsojille tai roolinraennuksen tukena esiintyjille sen lisäksi, että puvut ovat osa teoksen visuaalista kokonaisuutta. Käsitellen tutkimukseni tapausoopperoita ja pukujen merkitystä niissä näistä molemmista edellä mainituista näkökulmista.

---

<sup>138</sup> Uotila 1992, 1–2.

<sup>139</sup> Uotila 1994, 111, 61–62.

## 2.3 Puku näyttämöllä ja oopperassa

Monksin mukaan tekstikeskeisen tradition teatterimuodossa yleisö saattaa ajatella, että heidän pitäisi kyetä olla ottamatta huomioon pukuja sinänsä ja nähdä ne vain hahmon vaatetuksena tai symbolina teoksen syvemmälle emotionaaliselle tai poliittiselle ilmapiirille. Pukujen näkeminen vain pukuina saatetaan nähdä jonkinlaisena uhkana illuusiolle, jonka oletetaan olevan tärkeintä teatterikokemuksen luomisessa.<sup>140</sup> Kuitenkin hyväksyttäessä muodin teorit, jotka ankkuroivat muodin ja vaatetuksen sosiaalisiin toimintatapoihin ja ekonomiseen verkostoon, on ehkä hyväksyttävä sekin, miten näyttämöpuku on keskeinen tekijä silloin, kun luodaan ”sosiaalista kehoa” näyttämölle<sup>141</sup>. Monksin mukaan ei myöskään pidä unohtaa puvun vaikutusta esiintyjään ja katsojaan ja tarkastella pukua vain tuotteena. Puku ei ole kumppaakaan, pintaa tai merkityksiä, vaan sitä pitäisi tarkastella kokonaisuutena, jossa tietyt ainekset luovat erilaisia vaikutuksia ja merkityksiä riippuen siitä, mistä näkökulmasta sitä tarkastellaan.<sup>142</sup>

Monks kirjoitti myös, että näyttämöpukujen semioottiseen lähestymistapaan liittyy merkitysrakenteiden tarkastelu yksittäisissä puvuissa tai pukujen ja niiden merkitysten väliset suhteet muihin merkityssystemeihin näyttämöllä. Voitaisiin kysyä esimerkiksi, miten näyttelijän eleet, ilmeet ja liike sekä muu teoksen skenografinen suunnittelu tekevät puvun merkitykselliseksi katsojalle. Puvun merkitykset muuttuvat aina sen mukaan, missä suhteessa muihin esityksen elementteihin sitä tarkastellaan. Semioottinen katsantokanta olettaa, että pukua katsotaan sen merkitysten vuoksi, että sen merkityksiä ja vaikutusta produktion pohditaan.<sup>143</sup> Kuitenkin joskus puku on vain puku, lähes merkityksetön. Katsojien omat kokemukset, kontekstit ja historia vaikuttavat siihen, miten he teoksen kokevat, mitä ajattelevat ja tuntevat. Kysymykset, kuten miten puvut on kustannettu tai onko ne valmistettu teosta varten, kuvaavat teoksen tuotantoprosessia mutta kertovat myös laajemmasta ekonomisesta systeemistä, jossa esiintyjät työskentelevät ja katsojat näkevät esitykset. Puvuilla on materiaallinen olemus, ne ovat kulloinkin kyseessä olevan organisaation ekonomisen systeemin tuote, ja niiden statuksella tuotteena, omaisuutena tai muotina on esteettinen vaikutus produktion laajempiin merkityksiin.<sup>144</sup>

Puvun tai puvustuksen laatu voidaan ehkä määritellä sen mukaan, miten se toimii siinä kontekstissa, mihin se on valmistettu<sup>145</sup>. Ajatusta puvusta ”pelkkänä pukuna”, artefaktina, valmistettuna tuotteena ei ole syytä hylätä merkkien ja merkitysten etsimisen nimissä, mutta toisaalta on syytä vastustaa kiusausta tulki-

---

<sup>140</sup> Monks 2010, 9–10.

<sup>141</sup> Monks 2010, 10; ks. myös esim. Kaiser 1997; Uotila 1994; Uotila 1992.

<sup>142</sup> Monks 2010, 10–11.

<sup>143</sup> Monks 2010, 5–8.

<sup>144</sup> Monks 2010, 5–8.

<sup>145</sup> Vrt. esim. Koskennurmi-Sivonen & Pietarila 2005: Suunnittelun laatu, työ soveltuu siihen, mitä varten se on suunniteltu.

ta vain pelkkää puvun pintaa huomioimatta sen merkitystä esiintyjälle, katsojalle tai koko teoksen kokonaisuudelle. Pukua ja sen merkitystä tulisikin tarkastella eri näkökulmista käsin, kontekstilähtöisesti niin, että sen merkitykset eri toimijoille tulisivat esiin.

Ooppera voidaan nähdä artefaktina, ihmisen tuottamana, laajasti katsottuna myös esineellisenä, ajassa ja paikassa tapahtuvana ilmiönä. Sitä voidaan arvottaa ja tarkastella teoksena, niin teoksen tekijöiden kuin vastaanottajienkin, yleisön, näkökulmasta. Oopperan hienous ja monimuotoisuus piilee siinä, että siinä samaan kokonaisuuteen yhdistyy monta eri taiteen alaa. Merkityksiä voi hyvin tehdyssä oopperassa löytää monilla tavoin ja kokonaisuuden valmistaminen tai vastaanottaminen antaa mahdollisuuden eläytyä fantasiamaailmaan kaikin aistein.

DeLongin mukaan pukuihin ja pukeutumisen estetiikkaan reagoidaan eri tavoin. Subjektiiivisesti ajatellen puvun katsoja pohtii, miten hän itse reagoi tiettyyn vaatteeseen tai pukuun, esimerkiksi pitääkö hän siitä vai ei. Objektiiivisesti ajatellen katsoja analysoi katsomaansa pukua syvemmin ja kykenee erittelemään siitä esimerkiksi yksityiskohtien muotoja. Konkreettisella tasolla katsoja reagoi saamaansa suoraan informaatioon ja abstraktille tasolle mentäessä pystyy näkemään merkityksellistä informaatiota, joka on saavutettavissa tieto- ja kokemustason karttuessa. Esteettiseen reaktioon sisältyy puvun ja katsojan vuorovaikutuksen lisäksi kontekstit, joissa tulee esiin sekä katsojan että puvun konkreettinen ja kulttuurinen ympäristö.<sup>146</sup> Tässä tutkimuksessa tarkastelen näyttämöpukuja erilaisiin konteksteihin ja näiden kautta muodostuviin merkityksiin nähden.

Musiikin saatetaan joskus ajatella hallitsevan oopperan merkkijärjestelmiä. Sen ajatellaan ilmaisevan ihmisen sisäistä elämää, tunteita, jotka antavat musiikille muodon. Kuitenkin harmonian olemassaolo taideteoksen kokonaisuuden kannalta on erityisen tärkeä silloin, kun taideteos koostuu useammista tekijöistä kuten ooppera.<sup>147</sup> Tarastin mukaan oopperaa merkitysyksikköjen tasolla koossa pitävä elementti on juoni: havaitsemme värejä, säveliä, eleitä ja sanoja, mutta niiden kautta seuraamme tarinaa<sup>148</sup>. Oopperassa joku sanoo toiselle jotain – laulaen, ja tarina etenee, mutta siinä saattaa myös olla pitkiä jaksoja, joissa esitys etenee vain näyttelijöiden elekielen, pantomiimin ja musiikin avulla<sup>149</sup>. Se mikä tekee oopperasta erityistapauksen, on sen sanojen, musiikin ja skenografian intiimi suhde toisiinsa. Katsojaan taidekokemukset voivat vaikuttaa alitajuisesti, mutta ne tasot, jotka korostavat katsojan kokemusta, antavat sille lisähohdetta.<sup>150</sup>

Tarkasteltaessa pukua oopperakontekstissa voidaan kysyä, mitä lisämerkityksiä puvustus tuo oopperaan, miten niitä luetaan, miten ne löydetään tai miten

<sup>146</sup> DeLong 1998, 8–9.

<sup>147</sup> Ks. Tarasti 1990, 259–260: Adolphe Appian ajatuksia oopperasta.

<sup>148</sup> Tarasti 1990, 261 Claude Bremonia lainaten.

<sup>149</sup> Tarasti 1990, 262.

<sup>150</sup> Donington 1990, 3.

katsoja näkee nuo merkitykset. Onko olemassa yleisiä merkkejä, jotka kaikki osaavat lukea vai onko kyse suunnittelijan oletuksista ja intuitiosta siitä, millaiset merkit kertovat roolihahmosta tai tarinasta jotakin? Tuleeko tulkinnassa esiin roolihahmon käyttäytymisen ja puvun kokonaisuuden yhteys?

Katsoja mahdollisesti yhdistää itselleen tutut merkitykset luodakseen mielikuvan roolihenkilön luonteesta tai toiminnan motiiveista. Ohjaus, puvustus, lavastus ja näyttämötyöskentely tukevat toisiaan toimivassa kokonaisuudessa ja luovat sen yhdessä. Oopperan tai muun näyttämöteoksen olemukseen, roolihahmojen eleisiin, puvustukseen tai lavastukseen, sisällytetyt merkitykset katsoja suodattaa teoksen, omien kokemustensa, tietojensa ja havainnointikykynsä mukaisesti.

Katsojalle puvut voivat kertoa esityksen tyyllilajin, historiallisen tapahtuma-ajan ja -paikan. Puvuilla voidaan myös kertoa, tapahtuuko tarina siinä ajassa, mihin kirjailija sen sijoitti vai jossain muualla tai onko tarina tuotu kyseessä olevassa näytelmäversiossa johonkin muuhun aikaan ja paikkaan. Puku voi myös luoda kokonaisen näyttämötunnelman. Nykyilmionä voidaan pitää sitä, että klassikoita tehdään rajoittamatta niitä alkuperäiseen tapahtuma-aikaan, näin puku on noussut osaksi esityksen muuta viestikieltä.<sup>151</sup> Jotta katsoja voi tunnistaa tai tulkita näyttämöllä olevan hahmon, sen luonteen ja tarkoituksen, puvussa täytyy olla tarpeeksi merkkejä, joiden avulla katsoja voi merkityksen muodostaa. Toisaalta taas esittäminen ja puvustuksen merkkiluonne on sopimuksenvaraista, yhteisön ajanhenkeen liittyviä haluja ja arvoja heijastavaa.<sup>152</sup>

Weckmanin mukaan puvun historiassa roolihahmot tyyppiteltiin esimerkiksi yhden hallitsevan luonteenpiirteen, yhteiskunnallisen aseman tai iän mukaan. Näin katsojan oli helppo tunnistaa hahmot ja niiden roolit näyttämöllä. Tunnistamisen apuna käytettiin myös värejä: muinaisen Kreikan näyttämöillä onnelliset hahmot puettiin kirkasvärisillä nauhoilla koristeltuihin tunikoihin, kun taas traagiset hahmot käyttivät harmaata, sinistä ja vihreää. Roomalaisessa teatterissa nuoret miehet pukeutuivat purppuranpunaiseen, vanhat valkoiseen ja kurtisaanit keltaiseen asuun. Myöhemmin roistot on tunnistettu mustasta, melodraamojen sankarittaret valkoisesta, merimiehet sinisestä ja köyhät kansanhämähäkit maanläheisestä väryksestä.<sup>153</sup> Pukujen kieli antaa näyttelijälle vihjeet siitä, miten rooli muuttuu eläväksi, ja näyttää yleisölle esiintyjän, ohjaajan ja näytelmän ”tekstin” [sanoman tai merkityksen] konkreettisin keinoin. Värienkin merkitykset ja vaikutukset voivat muuttua sen mukaan, miten näyttelijä tai näytelmän hahmo toimii ja käyttää pukuaan.<sup>154</sup> Värien käyttö kuvallisessa sijoittelussa on verrattavissa säveltäjän valitsemaan musiikilliseen skaalaan: kun valinta on tehty, ääripää

---

<sup>151</sup> Harju 1991, 27–34; Howard 2002, 93.

<sup>152</sup> Paavolainen 1991, 19.

<sup>153</sup> Weckman 2004, 10.

<sup>154</sup> Howard 2002, 94.



skaalan kummassakin päässä kohdallaan, kaikki muut sävyt sopivat näiden ääripäiden väliin. Samalla tavoin kuin muodot, myös värit tasapainottavat tilaa. Huolellisesti sijoitettuna ne opastavat katsojan katseen merkityksellisiin tiloihin tai kohtiin näyttämöllä.<sup>155</sup>

Doningtonin mukaan [puvustuksen] värit voivat olla viitteellisiä, esimerkiksi musta pimeyden ja pahan tai valkoinen avoimuuden, hyvyyden ja puhtauden symboleina. Väreillä ja valoilla on hyvin suuri merkitys tunteisiin vaikuttamisessa. Ohjaaja, joka poikkeaa totutuista symbolimerkityksistä, saattaa aiheuttaa sen, että symbolit assosioituvat väärin tai ei-halutulla tavalla, varsinkin jos ne ovat liian henkilökohtaisia eivätkä tarpeeksi kollektiivisella tasolla.<sup>156</sup> Symbolien tarkoituksena ei kuitenkaan ole tuottaa ajatuksia vaan esiintyä sanoissa, musiikissa ja lavastuksessa osana teosta itseään<sup>157</sup>.

## 2.4 Puku ilmaisun apuna ja toiminnallisena työvälineenä

Puku on osa teoksen kokonaisuutta, eikä sen tarkoitus ole viedä huomiota esitykseltä. Taidokkaasti suunniteltu ja toteutettu puvustus saattaa huomaamattomuudessaan jättää sen vaikutelman, ettei se olisi tärkeä. Weckmanin mukaan puku parhaimmillaan vaikuttaa katsojan alitajuntaan tunnelmaa luoden. Sen avulla pääsee matkustamaan eri aikaan, paikkaan ja maailmaan. Visuaaliselta muodoltaan tyyppiteltyjenkin hahmojen takana on dramaturginen kokonaisajattelu, ja tietoinen estetiikan valinta. Näyttämöpuku voi itsessään olla taideteos, mutta ensisijaisesti se on osa esiintyjää ja hänen hahmoaan. Esiintyjä voi kokea puvun kaikilla aisteillaan ja käyttää sen ominaisuuksia hyväkseen hahmoaan rakentaessaan.<sup>158</sup>

Puvun erityinen asema ja merkitys näyttämöllä on siinä, että teatterin tai oopperan osatekijöistä juuri se on suorassa kontaktissa esiintyjään. Hyvin suunniteltuna se voi olla avain niin ulkoisista kuin sisäisistäkin ilmaisumuodoista koostuvaan näyttämöhahmon tulkintaan.<sup>159</sup> Pukusuunnittelu on näyttämöllä osa kokonaisuutta ja näyttelijää palvelevaa työtä. Tandefeltin mukaan hyvä puku yllättää, kehittää ja luo vastusta näyttelijän työlle; siihen ei riitä, että puku on kauneudellaan tai erikoisuudellaan ensi silmäyksellä hurmaava<sup>160</sup>. Itse käsitän puvun luovan vastusta näyttelijän työlle siinä mielessä, että esimerkiksi sen paino, tuntu tai liike voivat haastaa näyttelijää työstämään roolihahmoa sen mukaiseksi, mitä puku tuntuu vaativan, kuten liikehtimään tai ilmehtimään tietyllä tavalla<sup>161</sup>.

<sup>155</sup> Howard 2002, 52.

<sup>156</sup> Donington 1990, 19–20.

<sup>157</sup> Donington 1990, 192.

<sup>158</sup> Weckman 2004, 13 – 14.

<sup>159</sup> Gradova & Gutina 1987, 6.

<sup>160</sup> Tandefelt 1991, 36.

<sup>161</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu Åsa Nybo 14.11.2010.

Weckmanin mukaan hyvä puku on sellainen, jota ei ole pystytty kuvittelemaan: esiintyjän käyttäessä pukuaan ”siitä tulee enemmän kuin osiensa summa”<sup>162</sup>. Harjun mukaan voidaan kysyä, onko näyttämöpuvun tragedia ja paradoksi siinä, että se on parhaimmillaan silloin, kun sitä ei huomaa. Hän esittää asian kysymällä, onko puvustus alistettu esityksen kokonaisuudelle niin, että sen merkitys on välillinen tai jopa itsestään selvä tai onko esityksessä jotain ongelmia, jos siitä jää katsojan mieleen vain tapa, jolla ihmiset on puvustettu?<sup>163</sup>

Pukua ei voi lukea vain esteettiseksi esineeksi; sen täytyy toimia roolin vaatimalla tavalla, olla sopiva käyttäjälleen, sallia esimerkiksi liikkeitä ja äänenkäyttö. Sillä on siis myös funktionaalinen arvo, ja toinen elementti ei voi olla kokonaisuuden kannalta tärkeämpi kuin toinen. Roolihenkilön ulkoinen hahmo on näyttelijän työväline. Sen avulla hän kertoo, mitä roolihenkilö haluaa muille näytelmän henkilöille viestittää tai mitä salata.<sup>164</sup> Esiintyjien kriteerit puvun suhteen saattavat vaihdella, olla ristiriitaisetkin: puvun on istuttava hyvin, mutta se saattaa tarkoittaa esiintyjien keskuudessa mitä vain, hyvin tiukasta hyvin väljään, ei kuitenkaan liian tiukkaan tai väljään. Hankalaakin pukua solisti kantaa mielellään, mikäli se tuo roolista esille jotakin tärkeää. Huonosti valmistetut, laulamista ja esiintymistä hankaloittavat tai muuten henkilökohtaisesti epäsopiivat puvut ovat laulajalle epämieluisia. Puku on solistin työväline. Pukusuunnittelijan tuottama taiteellinen visio tai pukusuunnitelma on turha, mikäli puvut eivät salli laulajien hengittää tai liikkua vapaasti. Myös budjetti on huomioitava. Pukusuunnittelijan rooli voi olla näkyvä, joskus naurettavakin, sekoitus luovuutta ja käsityötä<sup>165</sup>. Puvun laatua voidaan ajatella määriteltävän esimerkiksi sitä kautta, miten puku vastaa käyttäjän vaatimuksiin ja miten se toimii siinä käyttötilanteissa, mihin se on suunniteltu<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> Weckman 2004, 13–14.

<sup>163</sup> Harju 1991, 26.

<sup>164</sup> Sandström 2000, 292.

<sup>165</sup> Jordan 2002.

<sup>166</sup> Ks. esim. Hussain & Keitsch 2010, 146.

## 3 Pukusuunnittelijana toimiminen

### 3.1 Puku ja skenografia

Skenografia voidaan nähdä teatterin tekemiseen liittyvien visuaalisten lähtökoh-  
tien kokonaisuutena. Käsite itsessään juontaa kreikan sanaan *sceno-grafica*,  
jonka voisi suomentaa tai yleistäjuistaa ”teatteritilan kirjoittamiseksi”. Käsitettä  
käytetään yhä enemmän, ja sen yleistyessä sille myös annetaan ”paikallisia mer-  
kityksiä”. Skenografit mieltävät itsensä *mise en scène* – näyttämöllepanon –  
luojiksi enemmän kuin ”vain” suunnittelijoiksi ja myös ylittävät rajoja ohjauksen  
ja suunnittelun suhteen. Skenografilta vaaditaan muutakin kuin näyttelijöiden  
taustan luomista: näyttämöllepano vaatii tasa-arvoa itsenäisissä rooleissa, erilai-  
silla vastuualueilla ja lahjakkuuden aloilla, työskentelevien taiteilijoi-  
den/teatterintekijöiden kesken. Tärkeää uuden teatterin tekemiselle on, että teat-  
teriproduktioihin liittyvät eri taiteenalat ymmärtävät toistensa työskentelyproses-  
sit ja vahvuudet. Skenografien on ymmärrettävä esiintyjien tarpeet: se, mitä esiin-  
tyjillä on päällään, toimii näyttämökuvan laajentajana, merkityksenantajana ja  
merkkinä teoksen tarinasta. Esiintyjät ovat osa skenografiaa, ja tämän vuoksi  
”pukujen” erottaminen ”lavastuksesta”, skenografisesti ajatellen, luo ristiriidan.  
Jotta skenografi voisi olla osa näyttämökuvan luomista, täytyy luoda struktuuri,  
jossa skenografit voivat työskennellä ohjaajan kumppaneina niin, että ”kirjalli-  
nen” ja ”visuaalinen” mieli voivat työskennellä yhdessä, olla yhdessä osa pros-  
essia.<sup>167</sup> Ilmaisun kaikki mahdollisuudet – käsikirjoituksesta esiintyjään – on  
otettava huomioon: niille kaikille on paikkansa<sup>168</sup>.

McKinney ja Butterworth määrittelevät skenografian esitysympäristön mani-  
pulaatioksi ja orkestroinniksi. Tyypillisesti tämä tapahtuu arkkitehtonisten ra-  
kenteiden, valojen, äänien, pukujen ja tarpeiston kautta. Skenografia ei heidän  
mukaansa ole pelkästään näyttämökuvien luomista yleisöä varten, vaan sen tar-  
koituksena on luoda suhde yleisöön.<sup>169</sup> Howardin mukaan näyttämölle sijoitetut  
esineet ja elementit eivät itsessään kerro tai merkitse mitään, ne on sijoitettava  
tiettyyn suhteeseen tilaan ja toisiinsa nähden, jotta niillä olisi jokin kieli ja mer-  
kitys. Näyttämösijoittelussa esine merkitsee enemmän kuin pelkästään itsenään:  
se tukee näyttelijän työtä, ja luo visuaalisia kuvia katsojalle.<sup>170</sup>

Myös näyttämöpukua voidaan ajatella tilana ja tilassa: millaisen tilan puku  
luo esiintyjälle, ja miten esiintyjä puvussa asettuu näyttämötilaan ja suhteessa  
muihin esiintyjiin? Onko puku yksinään merkityksellinen vai tarvitseeko se si-

<sup>167</sup> Howard 2002, 125–126; Pantouvaki 2010, 68.

<sup>168</sup> Howard 2002, 17.

<sup>169</sup> McKinney & Butterworth 2009, 4.

<sup>170</sup> Howard 2002, 51.

sälleen näyttelijän ja ympärilleen lavastuksen tullakseen merkitykselliseksi? Howardin mukaan varsinainen puvustustyö alkaa vasta sovitusvaiheessa, kun luonnosten mukaisia pukuja ryhdytään rakentamaan milloin uusista materiaaleista, milloin vanhojen ja vuokrattavien pukujen pohjalta. Puvustus on pukusuunnittelijan, esiintyjien ja pukujen valmistajien yhteistyönä luoma kokonaisuus, josta jokainen asiaan kuuluva näkee leikkaukset, linjat, rakenteet ja väriyhdistelmät.<sup>171</sup>

Gröndahl käsitti skenografian monitasoiseksi spatio-visuaalisia havaintoja käsitteleväksi ongelmakentäksi, ja taiteellisen kommunikaation keinoksi teatteri[maailma]ssa. Teatterin yleisessä käytännössä skenografia tarkoittaa lähinnä lavastuksen suunnittelua ja rakentamista. Modernissa, nykyisessä teatterissa se viittaa kokonaisvaltaiseen, holistiseen esitystilaan, jonka ei välttämättä tarvitse esittää mitään tiettyä ympäristöä. Suomessa sana skenografia sisältää myös puvut, valot, tarpeiston, kampaukset, meikit: esityksen kaikki visuaaliset signaalit poislukien näyttelijän ilmeet ja eleet. Skenografian ei voida ajatella olevan erillään teatteriesityksestä, jonka usein ajatellaan olevan kokonainen ainoastaan silloin, kun vuorovaikutus esiintyjän ja katsojan välillä on olemassa. Kuitenkin, vaikka lavastus ja puvustus nähdään menneyttä tapahtumaa dokumentoivina artefakteina, tai artefakteina itsessään, niihin ei voi viitata ”skenografiana” elävän esityksen ulkopuolella. Näin ollen ei voida myöskään puhua skenografiasta itsenäisenä taiteellisenä hankkeena. On käytännöllisempää nähdä skenografia erityisenä näkökulmana esityksen tarkastelemiseen.<sup>172</sup>

Howardin mukaan teatterissa keskeisenä osana on kieli ja skenografiaa [lavastuksen ja puvustuksen visuaalisuutta] voidaan käyttää korostamaan ja paljastamaan, mitä tekstin ja tarinan takana on. Tunnetuissa näytelmissä skenografian tarinankerronta tuo teokseen yksilöllisen näkökulman, jonka kautta se voi tulla tuoreella tavalla esityksi. Tekstin tutkiminen on visuaalisten johtolankojen etsintää, mikä tarkoittaa tekstin ajatuksella lukemista ja tutkimista niiden kysymysten kautta, joihin etsitään vastauksia.<sup>173</sup> Käytännössä tämä tuli esiin esimerkiksi *Helsinkiin-oopperan* suunnitteluvaiheessa, jolloin oli keskeistä ymmärtää teksti, nähdä sen monikerroksisuus, jotta pystyi ymmärtämään, mitä näyttämölle suunniteltiin. Jos ei olisi tuntenut tarinaa, olisi teoksen suunnitteluun ollut vaikea päästä kiinni.

---

<sup>171</sup> Howard 2002, 95.

<sup>172</sup> Gröndahl 2004, 24–25.

<sup>173</sup> Howard 2002, 17, 21, 36.

### 3.2 Pukusuunnittelijan työnkuva

Teatteripuvustuksen historiassa oli pitkään tyypillistä, että näyttelijä itse hankki ja usein myös maksoi pukunsa itse. Suomessa vasta 1960-luvun alussa näyttelijöiden työsopimuksista poistettiin ehto, jonka mukaan he hankkivat ja kustansivat muut kuin periodipukunsa itse, silti edelleen pienissä teattereissa tai teatteriryhmissä tilanne saattaa vaatia, että näyttelijät käyttävät osin omia tai esitystä varten hankkimiaan vaatteita. Myös ensimmäisen kotimaisen teatterin, Suomalaisen teatterin<sup>174</sup>, alkuvaihetta väritti rahapula. Teatterilla oli oma pukuvarasto ja ompelimo, mutta teatterin johtaja osti historiallisia pukuja matkoiltaan ja oman aikakauden vaatteita lainattiin esimerkiksi myös sukulaisilta. Nuoret ja vanhemmat näyttelijättäret auttoivat ompelimossa, mikä oli tyypillistä talkootyötä myös myöhemmissä suomalaisissa teattereissa vielä pitkään 1900-luvulla. Teatteriseurueiden sääntönä oli, että tähtinäyttelijöillä oli upeimmat asut. He saivat valita pukunsa varastosta ennen muita ja heillä oli oikeus saada myös uusia pukuja, mitä oikeutta muilla seurueen jäsenillä ei ollut. Seurueiden johtajat, usein itsekin näyttelijöitä, saattoivat antaa määräyksiä käytettävistä puvuista, kuitenkin niin, että kun näyttelijä joutui itse kustantamaan asunsa, oli hänellä tiettyjen traditioiden sisällä mahdollisuus päättää omasta ulkomuodostaan. Kun kustannusvastuu 1960-luvun alussa siirtyi teattereille, näyttelijän vaikutusvalta kaventui. Siinä vaiheessa, kun näyttelijät vielä itse vastasivat puvuistaan, ongelmaksi saattoivat muodostua ristiriidat lavastuksen ja kanssänäyttelijöiden asujen kanssa, vaikka ohjaajat antoivat ohjeita tai määräyksiä, ja puvustonhoitaja, jollainen oli 1940-luvulla jo jokaisessa teatterissa, avusti näyttelijää pukujen valinnassa. Puvustonhoitajat saattoivat suunnitella esityksen puvut saamatta siitä erikseen mitään korvausta.<sup>175</sup>

Pukusuunnittelijoiden historiasta on Suomesta vielä hyvin vähän tutkittua tietoa. Pukusuunnittelijoiden ammattikunnan synty sijoitetaan yleensä 1960-luvulle, ja kasvun kannalta tärkeä olikin vuosi 1961, jolloin näyttelijöiden sopimuksista poistettiin pukujen hankintaan liittyvät velvoitteet. Tämä saattoi muuttaa puvustonhoitajan aiempaa työnkuvaa ja toisaalta syntyi tarve palkata vakituisen suunnittelija. Aiemmin pukuja olivat suunnitelleet puvustonhoitajat, lavastajat, näyttelijät, ohjaajat ja muutkin näyttämö- ja elokuva-alalla työskennelleet henkilöt. Myös eri alojen taiteilijoita ja taideteollisuuden edustajia saatettiin kutsua suunnittelemaan teosten pukuja.<sup>176</sup>

<sup>174</sup> Weckman 2004, 9: Teatteri perustettiin 1872, johtajanaan Kaarlo Bergbom.

<sup>175</sup> Weckman 2004, 8-9, 13.

<sup>176</sup> Weckman 2005, 209–210.

### 3.3 Pukusuunnittelija työryhmässä: vuorovaikutus ja prosessit

Taiteellisen työryhmän yhteistyön ja vuorovaikutussuhteen tutkiminen voi laajentaa kokonaisprosessin ymmärrystä ja tuoda oopperaan liittyville eri taidemuodoille niiden ansaitseman arvostuksen kokonaistaideteoksen osana. Kokonaisprosessin tutkimisen kautta eri osa-alueet voidaan nostaa esiin niiden erityisominaisuuksien näkökulmasta ja niitä voidaan tarkastella myös suhteessa toisiinsa.

Produktioon liittyvien taiteilijoiden keskinäiset suhteet<sup>177</sup> ja oopperan tuottamisen tapa vaikuttavat lopputulokseen. Ammatillisiin rooleihin mukautuminen sisältää usein kilpailevia intressejä, joita hallitaan produktion normien ja musiikillisen tyylin mukaan. Vaikka ryhmän työnteko tähtääkin yhteisiin päämääriin, sisältyy yhteistyöhön kuitenkin ryhmän muodostavien yksilöiden ehkä ristiriitaiset vaatimukset ja tarpeet. Varsinkin oopperan ollessa kyseessä asettuvat vastakkain voimakkaat yksilöt, aikataulupaineet, taiteelliset vaatimukset, taidemuoto, henkilökohtaiset päämäärät ja toisaalta sosiaalisen organisaation toimivuus.<sup>178</sup> Myös esiintyvän ja ei-esiintyvän henkilökunnan väliset suhteet vaikuttavat oopperaa tuottavan organisaation luonteeseen ja rakenteeseen. Millä tavoin olisi siis otettava huomioon arvot, suhteet ja etiikka, joiden avulla organisaation rakenne ja sen luonne esittävänsä taiteena pysyisivät tasapainossa?<sup>179</sup>

Esimerkiksi Seitamaa-Hakkarainen, Lahti ja Hakkarainen ovat käsityön näkökulmasta tutkineet yhteisöllisen suunnittelun työtapoja, kuten miten virtuaalisen ympäristön avulla voidaan tukea yhteisöllisiä suunnitteluprosesseja ja miten opiskelijat jakoivat suunnitteluprosessejaan virtuaalisessa ympäristössä<sup>180</sup>. Yhteisöllinen suunnittelu määriteltiin aktiivisesti kommunikoivaksi prosessiksi, jossa yhdessä työskennellen asetettiin suunnittelutehtävät, niihin liittyvät haasteet ja tuotettiin suunniteltu ratkaisu esitettyyn tehtävään<sup>181</sup>. Koululuokissa ja korkeakouluopiskelijoiden ryhmissä toteutetut tutkimukset ja esitetty yhteisöllisen suunnittelun malli soveltuvat myös oopperoiden työryhmien työskentelyn kuvaamiseen, vaikka kyseessä onkin ammatillisista tai taitavista amatööreistä koostuvien ryhmien työskentelyn kuvaus.

Tutkimukseen liittämässäni haastatteluissa yhteistyön tekemisen onnistumisen yhtenä edellytyksenä tuli esiin työryhmän ”tuttuus”. Sellaisessa tapauksessa, jossa työryhmä on tehnyt työtä yhdessä pidemmän aikaa tai aikaisemminkin, yhteisymmärryksen ja yhteisen kielen löytäminen on helpompaa: löytyy erään-

---

<sup>177</sup> Pantouvaki 2010, 110.

<sup>178</sup> Martorella 1982, 4–6.

<sup>179</sup> Martorella 1982, 116–117.

<sup>180</sup> Ks. esim. Lahti, Seitamaa-Hakkarainen & Hakkarainen 2004; Seitamaa-Hakkarainen, Lahti & Hakkarainen 2005.

<sup>181</sup> Lahti, Seitamaa-Hakkarainen & Hakkarainen 2004, 351.

lainen herkkyys toisen ymmärtämiselle, yhteinen kieli ja ymmärrys siitä, mitä toinen milloinkin tarkoittaa, tai mitä ideaa hakee. Esimerkiksi näyttelijä Åsa Nybo kertoi Falska Barnet –näytelmän synnystä, että teos ikään kuin ”*tuli --- todella nopsaan ja alkoi kirjoittaa --- itse itseään*”, koska työryhmä oli työskennellyt niin monta kertaa yhdessä aiemminkin.<sup>182</sup>

Yhteistyöstä ja ehkä varsinkin yhteisestä tekijyydestä puhuttaessa lähes väistämättä törmätään työn arvostuksen tai sen puutteen kysymyksiin. Howard puuttui 2002 voimakkaasti yhteistyön puutteeseen ohjaajan ja skenografian välillä: hän oli huomannut, että skenografien ongelmana ”hallinnon” ja ohjaajien yleistävistä puheista huolimatta olivat kokemukset kaltoinkohtelusta, esimerkiksi työssä kohdatusta ylimielisyydestä. Arvostuksen puutteen tunne ja kysymys siitä, kenelle kunnia mistäkin osa-alueesta kuuluu, saattoi aiheuttaa skenografien keskuudessa tunteen myös siitä, että heidän tekemästään työstä kiitettiin ohjaajaa, vaikka he kokivat ja tiesivät olevansa ohjaajalle korvaamaton apu esimerkiksi näytelmän roolihahmojen ja kontekstin luomisen suhteen.<sup>183</sup>

Howard nosti esiin myös pukusuunnittelijan roolin, ei vain pukusuunnittelijana vaan myös esiintyvien taiteilijoiden tunteiden vastaanottajana. Usein pukua ei ajateltu roolihahmon, vaan näyttelijän omaa persoonaa reflektoiduna vaatteena ja harvemmin päästiin keskustelemaan roolihahmon psyykestä ja vaateuksesta. Suunnittelijalle saattoi olla halvaannuttavaa, jos hänelle asetettiin rajoituksia näyttelijöiden henkilökohtaisten mieltymysten mukaan<sup>184</sup>, ja tämä aiheutti tilanteen, jossa suunnittelija vieraantui harjoituksista ja teki työnsä erillään muusta työryhmästä.<sup>185</sup> Pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuudet pukujen lopullisiin valintoihin, visuaaliseen ulkomuotoon suhteessa teoksen muihin osiin, ovat osittain kiinni siitä työnteon kulttuurista, missä kulloinkin toimitaan. Päätösvalta, vaikka se periaatteessa olisi työryhmän yhteinen ja pukusuunnittelijan omaan osuuteen kuuluva, on esimerkiksi Nybon mukaan kuitenkin käytännössä helposti ohjaajalla ja esiintyjällä. Pukusuunnittelijan on tärkeää jo produktion alussa selvittää, miten ja millä tavalla hän haluaa työskennellä ja millaiset vastuut kantaa. Tiukan päätöksen puvuista ja niiden käytöstä kuitenkin usein tekevät ohjaaja ja esiintyjät: ”---kyllä mä luulen, ett se on valitettavasti pukusuunnittelija joka tavallaan saa sit antaa periks ---.”<sup>186</sup>

Howardin mukaan puvustuksen lopputulos on sitä menestyksekkäämpi, mitä enemmän näyttelijä on halukas yhteistyöhön pukusuunnittelijan kanssa: näyttelijän (esiintyjän) ymmärtäessä pukusuunnittelijankin tarvitsevan aikaa ja tilaa

<sup>182</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu Åsa Nybo 14.11.2010. ”Falska Barnet” oli Teatern Universumin / Venus ohjelmistossa vuonna 2010.

<sup>183</sup> Howard 2002, 72.

<sup>184</sup> Howard 2002, 75: Esimerkkinä tilanne että joku esiintyjä ”ei koskaan käytä vihreää” tai ”käyttää aina pitkiä hihoja”.

<sup>185</sup> Howard 2002, 75.

<sup>186</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu Åsa Nybo 14.11.2010.

työskentelylleen lopputulos on varmemmin onnistunut<sup>187</sup>. Joskus työryhmän työskentelytapa voi olla niin tiivis, että varsinaiset roolit sekoittuvat. Åsa Nybo kertoi myös produktiosta, jossa puvut syntyivät näyttelijöiden oman toiminnan tuloksena harjoitusprosessin aikana ja pukusuunnittelijan rooliksi jäi puvustuksen rakentaminen kokonaisuudeksi: ”Niin että ihan vahinko --- me näyttelijät --- otettiin pukusuunnittelijan rooli --- mut[ta] sit[ten] [pukusuunnittelija] tulee ja lisää omia juttuja, mikä tekee sen [teoksen] kokonaiseks[i]”<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Howard 2002, 97.

<sup>188</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu Åsa Nybo 14.11.2010.



## 4 Ooppera

### 4.1 Ooppera taiteena

Oopperassa olennaista on draaman ja musiikin yhdistäminen<sup>189</sup>. Ooppera käsittelee usein ihmisyyden suuria intohimoja ja ristiriitoja yksinkertaisten tilanteiden kautta, ja sen hahmot ovat usein sellaisia, joiden kohtaloihin on helppo samastua siitä syystä, että katsoja tunnistaa ne jossain määrin myös itsessään. Alitajuisen tiedostamattoman merkityksellisyyden läsnäolo tiedostetuissakin aikeissa voi olla hyödyksi, eikä sitä voi jättää huomiotta.<sup>190</sup> Ooppera on draamaa, jonka dramaturgia perustuu sanojen, musiikin, näyttämöllepanon ja näyttämötoiminnan yhteisvaikutukseen<sup>191</sup>.

Mikä tekijä saa oopperan monidiskurssisen kokonaisuuden pysymään koossa? Tätä ongelmaa käsittelevät oopperan tutkijat jo 1900-luvun alussa. Monet näistä tutkijoista olivat taiteilijoita ja pystyivät luomaan intuitiivisen taiteelliseen käyttöön pohjautuvan näkemyksen asiasta. Toteamus intuitiosta saattaa kuulostaa naiivilta mutta toimii lähtökohtana semioottiselle oopperan tutkimukselle, kun ajatellaan oopperan luonteen olevan intertekstuaalinen merkkikokonaisuus. Jokainen esitys perustuu lukuisten merkkijärjestelmien yhteisvaikutukseen: oopperan vastaanottaja odottaa kokevansa jotain yhtä aikaa sävelinä, väreinä, sanoina ja eleinä.<sup>192</sup>

Ooppera on ajassa, paikassa ja hetken todellisuudessa oleva teos, joka muodostuu monista erilaisista esteettisistä prosesseista, jotka esityksen ajaksi liitetään yhteen. Koolla ovat tekijät, teos ja vastaanottaja: esiintyjät, ohjaaja, työryhmä, yleisö ja teos. Kokonaisuuden yhtäaikaisuus muodostaa taideteoksen tapahtumisen, sen olemassaolon, jonka kukin ymmärtää ja arvioi omasta lähtökohdastaan ja näkemyksestään käsin.<sup>193</sup> Esityksen illuusiomaailman voi nähdä näyttämön metamaisemaksi, visuaalis-emotionaaliseksi kokonaisuudeksi, johon kuuluvat reaalisien skenografian osa-alueiden, lavastuksen, puvustuksen, valaistuksen, äänien, musiikin, laulajien ja näyttelijöiden lisäksi myös teosta ja näyttämötilaa ympäröivä henki, hetken universaali. Jokainen osatekijä toteuttaa omalla tavallaan teoksen maailmankuvaa, vaikka tekijöiden painotukset vaihtelisivatkin.<sup>194</sup>

---

<sup>189</sup> Ks. esim. Auvinen 2000, 7–8.

<sup>190</sup> Donington 1990, 4.

<sup>191</sup> Bacon 1995, 17.

<sup>192</sup> Tarasti 1990, 258–259.

<sup>193</sup> Esimerkiksi Routila 1986.

<sup>194</sup> Sandström 2000, 249.

Baconin mukaan ”ooppera on omimmillaan”, kun draaman etenemiseksi tarvitaan sekä teksti että musiikki. Musiikki, niin kuin tekstikin, välittää merkityssisältöjä, vaikka se ei sanojen tapaan suoraan viittaisikaan mihinkään. Draama taas puolestaan esittää henkilöitä tilanteissa, joista he ominaisuuksiensa ja sisäisen tilansa mukaan pyrkivät selviytymään. Nämä ongelmat ja sisäiset tilat ovat yleensä jollakin tasolla palautettavissa yleisinhimillisiin tunteisiin ja näin ollen ymmärrettävissä. Renessanssin taiteentutkijoiden uusplatonisen näkemyksen mukainen ajatus pyrkimyksestä tavoittaa ihmisen sisäinen todellisuus ulkoisten tapahtumien esittämisen kautta on vaikuttanut keskeisesti oopperan syntyyn. Tästä johtuen oopperassa ulkoinen todenmukaisuus voidaan hylätä sisäisen to- tuudellisuuden hyväksi.<sup>195</sup>

Heiniön mukaan ooppera kohooa ”musiikkikulttuurisena ilmiönä ja ilmaismuotona” omaan luokkaansa ja oopperaproduktio on enemmän aikaa ja työvoimaa vaativa, monitahoisempi ja kalliimpi kuin ”monumentalisinkaan” sinfoni- an esitys. Ooppera kertoo tarinan konkreettisesti niin, että sekä yleisö että lehdis- tö voivat tuottaa kielellisen tulkinnan vaivattomammin kuin ”helppotajuisim- mastakaan sinfoniasta”. Tulkinnan ei tarvitse edes perustua pelkästään itse esi- tykseen, vaan apuna on ainakin yksi valmis verbalisaatio, synopsis, joka on pai- nettu käsiohjelmaan. Oopperaa voi käsitellä miltei kuka tahansa eivätkä vain musiikkikoulutuksen saaneet kriitikot.<sup>196</sup> Vuonna 2006 säveltäjä Lyytikäistä kiehtoi oopperassa *semmonen speaktaakkelimaisuus --- että se on todella irti kai- kesta olemisesta --- tietynlainen rituaali, joka tempaa mukaansa --- oopperassa nimenomaan musiikki toimii sellaisena välittäjänä [tuoden] sellasta informaatiota esitykseen ja näyttämötoteutukseen jota ei pystyittäis sanoin kuvaamaan*. Hänen mukaansa musiikki myös tavallaan tuo esitykseen yhden tason lisää.<sup>197</sup>

## 4.2 Suomalainen ooppera

Suomessa oopperatoiminnan katsotaan alkaneen Carl Gottlieb Seuerlingin teatte- riseurueen vierailusta Turussa vuonna 1768. Esitetty teos oli Johan Theilen sä- veltämä Maailman luominen – Luotu, langennut ja uudelleen ylösnoussut ihmi- nen vuodelta 1678. Ensimmäinen kotimaisin voimin järjestetty oopperaesitys toteutui 1849, kun joukko helsinkiläisiä seurapiirinuoria esitti ruotsiksi Rossinin Sevillan parturin. Suomalaisen oopperan syntyä voi pitää saksalaisen Fredrik Paciuksen ansiona. Hänen ensimmäistä oopperaansa varten libreton kirjoitti kirjailija Sakari Topelius. Taiteilijoiden yhteistyön tuloksena syntyi ooppera *Kung Karls jakt* 1852. Suomen kielellä oopperoita on esitetty vuodesta 1870 lähtien, kun Suomalainen Seura esitti Arkadia-teatterissa Verdin Trubaduurin.

---

<sup>195</sup> Bacon 1995, 16–17.

<sup>196</sup> Heiniö 1999, 24–25.

<sup>197</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut, säveltäjä Pasi Lyytikäinen 4.9.2006.

Jo vuonna 1873 perustettiin Suomalaiseen teatteriin – joka oli perustettu Kaarlo Bergbomin johdolla 1872 – lauluosasto eli Suomalainen ooppera. Ensimmäinen suomenkielinen ooppera Oskar Merikannon Pohjan Neiti esitettiin Viipurin laulujuhliilla 1908, kun sävellys voitti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran järjestämän sävellyskilpailun ainoana osanottajana. Suuremman menestyksen sai kuitenkin Merikannon Jalmari Finnen librettoon säveltämä Elinan surma vuodelta 1910. Kansallisteatterissa esitettyjen oopperoiden innoittamana perustettiin Kotimainen Ooppera, jonka kapellimestarina toimi vuoteen 1922 saakka Oskar Merikanto. Kotimainen Ooppera muuttui 1914 osakeyhtiöksi ja otti käyttöön nimen Suomalainen Ooppera. Seurueelle annettiin väliaikaiseksi esityspaikaksi käyttöön vuonna 1879 valmistunut Aleksanterin teatteri, ja se toimikin siellä vuoteen 1993 saakka. Savonlinnan oopperajuhlat aloitti Aino Acté vuonna 1912 järjestämällä oopperaesityksiä Olavinlinnassa. Vuonna 1930 esitettiin Madetojan Pohjalaisia ja Ilmari Hannikaisen laulunäytelmä Talkootanssit, muuten esitystoiminta jatkui vasta 1967, kun nykyiset oopperajuhlat aloitettiin.<sup>198</sup>

1920-luvulla taloudelliset vaikeudet keskeyttivät oopperatoiminnan. Ooppera sai valtiolta jonkin verran tukea, mutta poliittisista tahoista esimerkiksi Maalaisliitto olisi halunnut tehdä lopun tästä rappeutuneena pidetystä taiteenlajista. Oopperan kannalta kohtuullinen, joskin hieman arveluttava ratkaisu ongelmiin oli vuonna 1926 sallitut erilaiset raha-arpajaiset, joiden tuottoa käytettiin esimerkiksi oopperan hyväksi. Suomalainen Ooppera pyrki vakio-ohjelmiston ylläpitämisen lisäksi myös seuraamaan aikaansa, esimerkiksi Wagnerin myöhäisteosten esitykset 1930-luvulla osoittivat, ettei oopperajohdolta puuttunut ainakaan kunnianhimoa ja uskallusta. Myös kotimaisia uutuuksia esitettiin. Suomalaisen oopperan kehityksen kannalta painokkaimpia teoksia olivat Aarre Merikannon ja Leevi Madetojan oopperat. Merikanto sävelsi esimerkiksi Aino Actén Juhani Ahon Juha-romaanin pohjalta tekemään librettoon pohjautuvan Juha –oopperan vuosina 1915–1921. Juha tosin esitettiin ensi kerran radiossa vasta 36 vuotta valmistumisensa ja kolme kuukautta säveltäjänsä kuoleman jälkeen. Se oli aikanaan ollut liian moderni esitettäväksi.<sup>199</sup>

Sota-aikana Kansallisoopperassa suuntauduttiin lähinnä suosikkioopperoiden ja -operettien esittämiseen. Sodan jälkeen suomalaisista oopperasäveltäjistä näkyvimmäksi kohosi Tauno Pylkkänen, ainakin tuotantonsa laajuuden suhteen. Muita suomalaisen oopperan säveltäjiä ovat olleet Ahti Sonninen, Tauno Marttinen, joka on säveltänyt myös Ahon tuotantoon pohjautuvan oopperateoksen Lea (1967), Joonas Kokkonen, Aulis Sallinen, joka teki oopperoissaan läheistä yhteistyötä kirjailija Paavo Haavikon kanssa (esimerkiksi Ratsumies 1974), Eino-

<sup>198</sup> Bacon 1995, 585–592: Fredrik Pacius (1809–1891); Sakari Topelius (1818–1898); Kaarlo Bergbom (1843–1906) Oskar Merikanto (1868–1924); Jalmari Finne (1874–1938); Aino Acté (1876–1944); Leevi Madetoja (1887–1947); Ilmari Hannikainen (1892–1955).

<sup>199</sup> Bacon 1995, 594–595: Aarre Merikanto (1893–1958); Juhani Aho (1861–1921).

juhani Rautavaara ja Paavo Heininen, jota on pidetty ”suomalaisen musiikin kauhukakarana, tinkimättömänä modernistina, joka ei lipeä oikeana pitämältään linjalta”. Lisäksi voidaan mainita esimerkiksi Kalevi Aho ja kansallisoopperan johtajanakin ollut ”musiikin monitoimimies” Ilkka Kuusisto ja tärkeänä pidetty vanhemman polven säveltäjä Erik Bergman, jonka ensimmäinen ooppera *Det sjungande trädet* (Laulava puu) syntyi vasta vuosina 1986–1988 ja ensiesitettiin vasta vuonna 1995.<sup>200</sup>

### 4.3 Suomalainen nykyooppera ja paikkasidonnaisuuden idea

Mikään muu kotimainen taidemusiikki, lukuun ottamatta Sibeliusta, ei ole saanut osakseen niin suurta menestystä ja laajaa julkisuutta kuin uudet oopperat, erityisesti ne, joita on kutsuttu ”karvalakkioopperoiksi” ja joiden myötä Suomessa alkoi varsinainen ”oopperaboomi”.<sup>201</sup> Mitä sitten on nykyooppera? Onko nykyoopperan kehitys verrattavissa nykyteatterin kehitykseen vai kehittykö ooppera teatterista irrallaan? Teatterikeskuksen nettisivustolla artikkelissa Nykyoopperan taitajat lainataan ooppera Skaalan ohjaajaa Janne Lehmusvuota, jonka mukaan ”Ooppera on siitä erikoinen taidemuoto, että sitä on tehty samalla tavalla jo 400 vuotta” ja ”Oopperassa ei ole tapahtunut samaa kehitystä kuin esimerkiksi teatterissa samana aikana. Se on siis täynnä käyttämättömiä mahdollisuuksia.”<sup>202</sup> Koskenniemen mukaan nykyteatterina voi pitää kaikkia sellaisia esityksiä, jotka perustelevat itsensä ja olemassaolonsa suhteella nykyteatteriin: nykyteatterille taas on ”ominaista eri taiteenalojen ilmaisukeinojen ja ääriviivojen hämärtyminen eri taidelajien välillä.”<sup>203</sup> Edelliseen vedoten nykyoopperana voi pitää kaikkia niitä oopperoita, joiden tekijät perustelevat teoksen suhteella nykyoopperaan. Nykytaiteena voitaneen pitää taidetta, joka tehdään tai joka tapahtuu ”nyt”, kuluvana aikakautena. Hotisen määritelmän mukaan nykytaiteessa voi olla käytössä kaikki mahdolliset materiaalit ja välineet, materiaalina voi käyttää esimerkiksi ihmisen kehoa, erilaisia visuaalisia ja tilaa hyödyntäviä ratkaisuja kuten valokuvia, projisoituja kuvia, elokuvia, runoja ja tarinoita.<sup>204</sup> Nykyteatteri voidaan nähdä myös eräänlaisena muutoksen ilmentymänä, sopimuksenvaraisena toimintana ja eri taiteenlajien rajankäyntinä<sup>205</sup>. Nummisen mukaan, vaikka todellisuudessa

---

<sup>200</sup> Bacon 1995, 598–606; Tauno Pylkkänen (1918–1980); Ahti Sonninen (1914–1984); Tauno Marttinen (1912–); Joonas Kokkonen (1921– 1996); Aulis Sallinen (1935–); Paavo Haavikon (1931–); Einojuhani Rautavaara (1928–); Paavo Heininen (1939–); Kalevi Aho (1949–); Ilkka Kuusisto (1933–); Erik Bergman (1911– 2006).

<sup>201</sup> Heiniö 1999, 15.

<sup>202</sup> [http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com\\_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv](http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv).

<sup>203</sup> Koskenniemi 2007, 12.

<sup>204</sup> Hotinen 2002, 51.

<sup>205</sup> Numminen 2010a, 10–11.

draamateatteri ja nykyteatteri eivät olekaan selkeästi erotettavissa, nykyteatterissa ”tehdään esityksiä, joiden lähtökohta ei ole kirjoitetun draamateatterin näytämöllepano”<sup>206</sup>.

Gröndahlin mukaan modernissa teatterissa tehtiin jatkuvia kokeiluja näyttämötilaa koskien. Tilallisia ja näyttämöllisiä ratkaisuja ei lainattu konventionaalista käytännöstä, vaan ne räätälöitiin, luotiin, jokaiselle produktiolle erityisesti. Tästä johtuen tarvittiin paljon aiempaa enemmän yhteistyötä tiimin jäsenten kesken. Suunnittelijatiimin ja esiintyvien taiteilijoiden välinen suhde muuttui kompleksisemmaksi. Skenografi työskentelee produktion harjoitusperiodin aikana ja häneltä vaaditaan enemmän paikallaoloa kuin ennen. Nykyteatterissa, jossa hyväksytään aiempaa enemmän erilaisia taiteellisia arvoja ja työskentelymetodeja, skenografin täytyy kyetä joustamaan ja muokkautumaan tilanteen mukaan. Vaikka tilanteen mukaan toimiminen saattaa kuulostaa skenografin oman persoonallisen ilmaisun aliarvioimiselta, se kuitenkin antaa mahdollisuuden taiteelliselle identiteetille, joka jaetaan teatterikokoonpanon kesken: pääasia on esitys, ei skenografia omana erillisenä yksikkönään.<sup>207</sup>

Nykyoopperaa esitetään Suomessa muun muassa Kansallisoopperassa, mutta oopperoita tuottavat myös pienemmät toimijat kuten Ooppera Skaala ja myös musiikkiteatteriin profiloitunut teatteri Kapsäkki<sup>208</sup>. Ooppera Skaala muotoutui 1990-luvun puolivälissä. Ryhmää olivat perustamassa muun muassa baritoni Vikke Häkkinen ja mezzosopraano Päivi Loponen. Motivaationa Skaalan luomiseen oli halu luoda tilaisuuksia nykyoopperan tekemiselle. Skaalan jäsenenä nykyään on eri taiteenalojen ammattilaisia, kuten muusikoita, laulajia, tanssijoita, lavastajia ja ohjaajia.

Ooppera Skaala -ryhmä syntyi Juha T. Koskisen omaan librettoon perustuneen produktion Velhosiskot ympärille: ” --- mä näytin sitä juttua laulaja Päivi Loposelle, joka sitten siitä innostu --- ja alko kokoamaan ryhmää ja sitten löytyi tää Janne Lehmusvuo ohjaajaksi ja --- mutta mä en jääny siihen --- mä en ollu silloin Skaalan hallituksessa enkä ollu siinä silloin sillä lailla toimimassa mukana.” Tästä kuitenkin syntyi ryhmä, joka on toiminnassa edelleen.<sup>209</sup>

Suurten laitsoopperoiden (ja -teattereiden) ulkopuolella toimivilla pienillä ryhmillä on kaikilla samankaltaisia haasteita. Esimerkiksi rahoitus on hankittava jokaiseen produktioon erikseen, eikä säännöllistä tukea välttämättä ole mahdollista saada, jolloin tuotantojen aikaansaaminen on kiinni erillisistä rahoitusläh-

<sup>206</sup> Numminen 2010b, 29.

<sup>207</sup> Gröndahl 2004, 29.

<sup>208</sup> Ooppera Skaalasta ks. esim.: [www.oopperaskaala.fi](http://www.oopperaskaala.fi); [http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com\\_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv](http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv); Kapsäkistä ks. esim.: <http://www.kapsakki.fi/info/mika-kapsakki>.

<sup>209</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu, säveltäjä Juha T. Koskinen 17.2.2011; ks. myös. <http://www.oopperaskaala.fi/velhosiskot-1996>.

teistä<sup>210</sup>. Myös esimerkiksi vakituisten tilojen puute hankaloittaa toimimista ja tuotantojen loppuun saattamista: ”on hankala löytää noita tiloja --- kun ei oo sitä omaa tilaa, jonka vois vuokrata sit pidemmäks aikaa ja olla siellä ihan rauhassa ---”<sup>211</sup> Koskinen näki oopperaryhmällä vielä oman erityisen haasteensa siinä, ettei oopperaa välttämättä mielletä musiikkiin eikä teatteriin, josta syystä se jää usein jo olemassa olevien tukirakenteiden ulkopuolelle: ”--- on vielä semmonen erikoisuus, että oopperaryhmät, että [niillä] ei oo oikein omaa paikkaansa, että kun ei kuulu teatteriin, eikä se kuulu musiikkiin, että --- se jää näiden rakenteiden ulkopuolelle. --- se on saanu sen rahoituksensa [enemmän] sieltä musiikin puolelta --- on ollut tärkeetä että tilataan säveltäjiltä teoksia, mutta ois parempi, jos olis parempi rahoitus, niin silloin vois palkata ohjaajia enemmän ulkopuolelta tai vielä enemmän panostaa just tähän visuaaliseen puoleen --”<sup>212</sup>

Millä tavoin taideorganisaatioihin, ryhmiin tai laitoksiin sitoutumaton ooppera tuotetaan, mitä haasteita tulee eteen, kun oopperasta on vastuussa yksittäinen taiteilija tai taiteilijan yhtä teosta varten kokoama ryhmä eri alojen tekijöitä? Valotan tätä lähemmin tapausoopperoiden tuotannon kuvaamisen kautta erityisesti luvussa seitsemän.

Paikkasidonnainen esitys suunnitellaan toteutettavaksi esimerkiksi jossakin teoksen tai teoksen tekijän kannalta merkityksellisessä paikassa. Kayen mukaan paikkasidonnaisuuden voi yksinkertaisimmillaan ymmärtää niin, että jos teoksen äänet, toiminnot tai tapahtumat ovat saaneet vaikutteita ”paikallisesta sijainnista” (”local position”), se voidaan käsittää paikkasidonnaiseksi<sup>213</sup>. Paikkaerityisyyteen ja paikan kokemiseen kuuluvat kiistatta myös aistein havaittavat ilmiöt, kuten valo, varjo, äänet ja tuoksu.<sup>214</sup>

Gröndahlin mukaan paikkasidonnainen esitys herättää esiin paikkaan liittyvät muistot ja historian, mikä antaa ympäristölle ajallisen ja kerronnallisen ulottuvuuden. Tila käsitetään elettävänä, ei vain abstraktina, ajan ulkopuolisena arkkitehtuurisena yksikkönä vaan kokemusten säiliönä: paikkasidonnaisessa teoksessa lavastajaa ei välttämättä houkuttele tilan geometria, vaan sen paikallisuus ja historia.<sup>215</sup> Chaudurin mukaan paikkasidonnainen teatteri on jatkumoa dada-

---

<sup>210</sup> Ks. esim.

[http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com\\_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv](http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv).

<sup>211</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu: säveltäjä Juha T. Koskinen 17.2.2011.

<sup>212</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu: säveltäjä Juha T. Koskinen 17.2.2011.

<sup>213</sup> Kaye 2010, 102; Ks. myös Irwin 2007 Paikkasidonnaisuudesta (site-specific) ja paikan teokseen tuottamasta merkityksestä; Pearson 2010 Paikkasidonnaisen performanssin (tai teatterin) tekemisen erilaisista mahdollisuuksista ja metodeista.

<sup>214</sup> Forss 2007, 79; ks. Lyytikäinen & Oksanen-Lyytikäinen 2012: Säveltäjä Lyytikäinen käytti *Le Saxophonien...* kohdalla myös ilmaisua ”äänierityinen”.

<sup>215</sup> Gröndahl 2004, 35–36.

ismista ja esimerkiksi Brechtin eppisestä teatterista alkaneelle näytelmien ja tilan käytännön kysymysten muodostamalle historialle, joka on järjestänyt uudelleen perinteiset käsitykset teatteritilasta<sup>216</sup>. *Kohtaus kadulla* -oopperan visuaalisen ilmeen perustana oli Helsingin kaupunginarkkitehtina 1930-luvulla toimineen Gunnar Taucherin suunnittelemien lankarullakioskien<sup>217</sup> ja Esplanadin puistoa ja Kasarmitoria ympäröivien rakennusten muoto ja väri: näin teos myös puvustuksen värien ja muotojen kautta muodostui paikkasidonnaiseksi.

---

<sup>216</sup> Chauduri 2010, 119.

<sup>217</sup> Ks. esim. Mäkinen, A. Puistojen koristus ja katutilan kaunistus – Helsingin kioskien historiaa. <http://www.tieteessatapahtuu.fi/032/makinen.pdf>, s. 4/6; [http://fi.wikipedia.org/wiki/Gunnar\\_Taucher](http://fi.wikipedia.org/wiki/Gunnar_Taucher)





## 5 Tutkimuskysymykset

Tutkimuksen oopperatapauksista kerättiin laaja ja moniulotteinen aineisto, joka jaettiin useaan osaan kuten taiteellisten prosessien kuvauksiin ja tuotannollisiin dokumentteihin esimerkiksi budjeteista ja markkinointisuunnitelmista<sup>218</sup>. Tutkimuskysymykset määrittyivät ja täsmentyivät tutkimuksen kuluessa pääteemaan puvun ja pukusuunnittelun merkityksistä teosten kokonaisuuksissa.

Prosessinkuvausten lisäksi tärkeän osan aineistosta muodostavat ohjaajien ja säveltäjän haastattelut ja esiintyjille tehdyt haastattelunomaiset avoimet kyselyt sekä esimerkiksi Le Saxophonon... harjoitusperiodilta kuvatut videoaineistot.

Tutkimuksen pääkysymyksenä esitän:

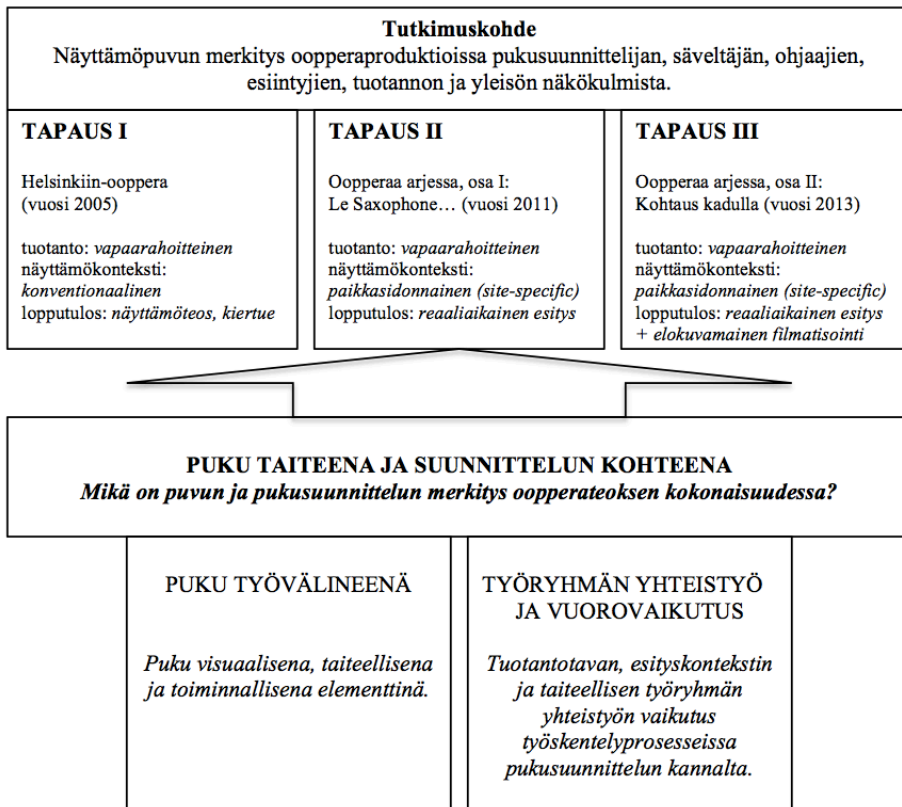
**Mikä on puvun ja pukusuunnittelun merkitys oopperateoksen kokonaisuudessa?**

Pääkysymystä täydentää kysymys siitä, miten tuotantotapa, esityskonteksti ja taiteellisen työryhmän yhteistyön ja vuorovaikutuksen laatu vaikuttavat työskentelyprosesseihin pukusuunnittelun kannalta katsottuna? Puvun ja pukusuunnittelun merkityksen käsittelyyn sisällytän puvun visuaalitaiteellisen ja toiminnallisen eli puvun *työvälineellisen* merkityksen tutkittavien tapausten kohdalla musiikin, ohjauksen ja esiintyjien näkökulmista.

Esiin tulee eri taiteenalojen yhteen liittämisen ja yhteistyön tekemisen haasteita, joita pohditaan erityisesti puvun ja pukusuunnittelun vaikutusmahdollisuuksien valossa. Tarkasteltaessa kolmea tapausta saadaan esiin, millaisia pukusuunnitteluun ja puvustukseen liittyviä elementtejä eri tuotantotapoihin ja esityskonteksteihin sisältyy. Eri tapausten piirteitä keskenään vertailemalla voidaan esittää oletuksia siitä, mitkä elementit kuuluvat tämäntyyppisiin tuotantoihin ja mitkä elementit puolestaan johtuvat produktioiden erityispiirteistä. Kuviossa 2 esittelen tutkimuskysymykset suhteessa tapauksiin ja tutkimuskohteeseen.

---

<sup>218</sup> Ks. Liite 1.



**Kuvio 2.** Tutkimuskysymys suhteessa tutkittaviin tapauksiin ja tutkimuskohteeseen.

Tutkimus rakentuu näyttämöpuvun suunnittelun, puvun toiminnallisen ja visuaalisen funktion, sekä puvun ja pukusuunnittelun merkityksen ja vaikutusmahdollisuuksien ympärille erilaiset esityskontekstit ja tuotantotavat huomioiden. Kuvio 3 esittää pukua ja pukusuunnittelijaa oopperaproduktion kokonaisuudessa. Keskiössä on näyttämöpuku, sen olemus taiteellisena osana oopperateosta ja toisaalta sen mahdollisuudet käyttäjien työvälineenä. Käyttäjillä tässä tarkoitetaan esiintyjä, jotka pukeutuvat pukuihin rooleissaan ja ohjaajaa, joka voi hyödyntää pukujen toiminnallisia mahdollisuuksia osana ohjaustaan.

Pukusuunnittelijaan vaikuttavat kolme osa-aluetta: ideointi, resurssit ja toteutus. Ideointi pitää sisällään myös visuaalisen luonnosteluprosessin alkaen oopperan tarinan, libreton ja musiikin aikaansaamien mielikuvien konkretisoinnista esimerkiksi pukuluonnoksiksi. Luonnosten kohdalla voi puhua myös mielikuvan rakentamisen, visualisoinnin ja karakterisoinnin vaikutusmahdollisuuksista.



**Kuvio 3.** Puku ja pukusuunnittelija oopperaproduktion kokonaisuudessa.

Resurssit on määritelty tuotannollis-taloudellisista lähtökohdista ja esimerkiksi teoksen aikatauluun liittyvistä seikoista käsin. Niihin voi laskea kuuluvaksi myös saatavilla oleva työvoima sekä käytettävissä olevat konkreettiset materiaalit ja niiden hankintamahdollisuudet<sup>219</sup>. Toteutuksen osa-alueeseen kuuluvat osittain myös materiaali- ja työvoimakysymykset, pukujen rakenteellinen suunnittelu, kuten kaavat, yksityiskohdat ja erilaiset valmistustekniikat.

Kuviossa 3 on esitetty pukusuunnittelijan ja näyttämöpuvun suhde tuotantoon, esityskontekstiin, ohjaajaan, esiintyjiin ja muuhun taiteelliseen työryhmään. Siinä tulevat esille myös haasteet, joita pukusuunnittelija kohtaa kommunikoidessaan toisten suunnittelevien taiteilijoiden ja puvun käyttäjien kanssa sekä toimiessaan vuorovaikutuksessa esimerkiksi tuotantotaloudellisten ja taiteellisten päämäärien keskellä. Jo pelkästään puvun ja esiintyjän välinen suhde voitaisiin määritellä useammasta näkökulmasta<sup>220</sup>, mutta tässä tutkimuksessa suhdetta on tarkasteltu lähinnä käytännöllisistä näkökulmista, esimerkiksi roolinrakennuksen kannalta.

---

<sup>219</sup> Koskennurmi-Sivonen & Anttila 2006.

<sup>220</sup> Ks. esim. Monks 2010: missä puku loppuu ja näyttelijä alkaa?

## 6 Tutkimusaineistot ja niiden käyttäminen

### 6.1 Tutkimuksen aineisto

Käsillä olevan tutkimuksen vanhimmat materiaalit ovat *Helsinkiin-oopperan* suunnitteluvaiheesta noin vuodelta 2004. Joitakin sävellystyötä koskevia materiaaleja on olemassa myös tätä edeltävältä ajalta<sup>221</sup>. *Helsinkiin-oopperan* ajalta oleva prosessia kuvaava aineisto on alun perin sattumanvaraisten muistiinpanojen ja päiväkirjamerkintöjen, säilytettyjen luonnosten ja onnekaista sattumista johtuvien tallennusten kokoelma. Ajatus tutkimuksen tekemisestä syntyi vasta oopperan tekoprosessin aikana tekemiäni huomioiden myötä. *Helsinkiin-oopperan* aineiston myötä selkeni se, millaista aineistoa tutkimukseen tulevista oopperoista olisi mielekästä kerätä. Aineiston keruussa käytettiin useita metodeja, ja aineistolähteitä oli monia. Pääosa tutkimusaineistosta koostui haastatteluisista, lehtiartikkeleista, valokuvista ja prosessien aikana kootuista dokumenteista, kuten luonnoksista, muistiinpanoista ja päiväkirjamerkinnöistä. Oopperaa arjessa -projektin osien I ja II vastaava aineisto kerättiin tietoisesti tutkimusaineistoksi, päämääränä aineistoa kerätessä oli taiteellisen prosessin päätöksentekoa ja tunnelmaa kuvaavan materiaalin saaminen.

Tiedostettu aineistonkeruu helpotti materiaalin fokusointia varsinkin *Le Saxonophonien...* aikaan. Kerättävä materiaali koottiin ja kategorisoitiin tutkimuksen tekemistä ajatellen, ja se oli alusta alkaen helpommin hallittavissa. Haasteelliseksi muodostui henkilökohtaisten muistiinpanojen ja päiväkirjamerkintöjen tekeminen. Kysymyksiä herätti esimerkiksi se, miten taiteellinen prosessi voitaisiin dokumentoida niin, että tunnelataukset ja henkilökohtaiset ajatukset saataisiin mahdollisimman autenttisina esiin. Käytännössä taiteellinen prosessi oli kuitenkin niin intensiivinen, että vaikka muistiinpanojen tekeminen oli tietoista, ei niitä voitu tehdä muuten kuin omien välittömien havaintojen ja tunnelmien pohjalta. Päiväkirjamerkinnät ja prosessin eteneminen kirjoitettiin säveltäjän ja pukusuunnittelijan osalta julkiseen blogiin, jotta sekä taiteellista että tieteellistä työtä seuraavalla yleisöllä olisi mahdollisuus päästä tarkastelemaan prosessin etenemistä luonnosvaiheesta valmiiseen teokseen<sup>222</sup>. Blogin tarkoituksena oli tallentaa prosessin vaiheet mahdollisimman aitoina ja raottaa esityksen valmistusprosessia kiinnostuneille sekä kerätä yleisön reaktioita, kommentteja ja tunnelmia esityksestä.

Julkinen blogi prosessinkuvauksen ja muun aineistonkeruun välineenä herätti kysymyksen, miten julkisuus vaikuttaa aineiston laatuun. Sekä omaan prosessinkuvaukseen että yleisön kommentteihin saattoi vaikuttaa tiedostettu tai tiedosta-

<sup>221</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, säveltäjän muistiinpanot.

<sup>222</sup> oopperaaarjessa.blogspot.com.

maton itesesensuuri, taiteilijoiden henkilökohtaisessa aineistossa (blogin lisäksi työpäiväkirjat, muistiinpanot, haastattelut) tietysti myös kunkin alan ammatillisen kielenkäytön tavat, eräänlainen taiteilijakuvan vaaliminen, asioiden esittäminen hyvässä tai jännittävässä valossa – kirjoittajan tai kommentoijan tiedostaessa sen, että sanottu tai kirjoitettu pohdinta päätyisi aineistoiksi<sup>223</sup>. Uskon, että prosessien auki kirjoittaminen näytti taiteilijoille itselleen, teoksen katsojille ja myös tutkimuksellisesta näkökulmasta aineistosta kiinnostuneille sen, miten teos syntyi, mitä näyttämön takana ennen esityksiä ja niiden aikana tapahtui. Oopperoiden yleisön kommentteja tavoitettiin myös sosiaalisen median kautta, mikä osaltaan toi aineistoon mielenkiintoisen lisän<sup>224</sup>. Nimimerkin käyttämisen mahdollisuus antoi yleisölle kommentointivapauden ja esimerkiksi blogityökalun automaattinen julkaisu- tai muokkausajan tallentuminen paransivat tämän aineistonosan uskottavuutta. Kozinetsin 2010 mukaan internetissä tapahtuva, netnografinen, aineistonkeruu usein liittyy tutkimukseen jossa muutenkin yhdistetään erilaisia menetelmiä<sup>225</sup>.

Aineiston avoimuuden ajatus oli tässä tutkimuksessa mielekäs myös siitä syystä, että osa teosten harjoituksista järjestettiin julkisissa tiloissa, samoissa joissa varsinaiset esityksetkin. Myös ohjaaja Minna Vainikainen oli *Le Saxophonea...* ohjatessaan pannut merkille, että yleisöä kiinnosti, miten ohjaaminen tapahtuu, mitä kulisseyksissä tapahtuu ja miten teos syntyy. Kampin kauppakeskuksessa harjoiteltaessa ihmiset pysähtyivät mielellään katselemaan harjoituksia ja jopa keskustelemaan tekijöiden kanssa. Vainikaisen mielestä ”*oli sitten ihan hauska seurata ihmisten reaktioita, kun ethän sä missään normaalissa, tyhjässä harjoitussalissa näe ihmisten reaktioita, tavallisten ihmisten, että mitä tapahtuu --- kaikkee mitä siinä laitellaan, äänentoistoo ja ---*”. Harjoitusten alkaessa laulajia jännitti ihmisten keskellä harjoittelemisen, mutta he mukautuivat nopeasti tilanteeseen, kun ohjaaja ja kapellimestari pitivät kiinni harjoitusten rutiineista. Vainikaisen mukaan ”*ihan ensimmäisten kertojen jälkeen, kun oltiin siellä Kampissa niin kaikki vapautu --- tai kenelläkään ei ollu tarvetta stressata sitä tilannetta: että otetaan tämä tällaisena hetkenä.*”<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Ks. <http://oopperaarjessa.blogspot.fi>: Tähän tutkimukseen liittyvässä blogissa, jossa aineistoa ja yleisön kommentteja kerättiin, ilmoitetaan heti etusivulla, että kyseessä on blogi, jonka sisältöä käytetään tutkimukseen. Näin kirjoittajilla, kommentoijilla ja lukijoilla oli tiedossaan, että heidän tekstejään saatetaan hyödyntää tutkimuksessa; Kozinetsin (2010, 147) mukaan tutkijan mukanaolosta ja siitä mihin hän aineistonkeruullaan tähtää, ei saa olla epäselvyyttä.

<sup>224</sup> Sosiaalisen median käytöstä aineistonkeruussa (netnografiasta) ks. Seitamaa-Hakkarainen & Koskennurmi-Sivonen 2014, 118.

<sup>225</sup> Kozinets 2010, 55.

<sup>226</sup> Haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2011.



**Kuva 1.** Minna Vainikainen Le Saxophonen... harjoituksissa – vuorovaikutusta katsojan kanssa.

Aineisto jakautui visuaaliseen, tekstipohjaiseen ja tuotantoa käsitteleviin kategorioihin. Visuaalisen osan aineistosta muodosti puvustuksen kannalta merkityksellinen valokuva- ja videoaineisto, joka sisälsi kuvia ja videoita niin harjoituksista kuin esityksistäkin. Valokuva-aineisto kertoi pääasiassa oopperoiden visuaalisesta ilmeestä ja sen kehittymisestä, kun taas videoissa, varsinkin *Le Saxophonessa...* ja *Kohtaus kadulla* tapauksissa, oli nähtävissä myös harjoitusprosessin kulkua ja yleisön reaktioita.

Toisenlaisen näkökulman prosesseihin sai pukusuunnittelijan ja säveltäjien<sup>227</sup> työmuistiinpanoista, luonnoksista, päiväkirjamerkinnoista ja produktioiden aikatauluista. Tärkeän osan tekstiaineistosta muodostivat säveltäjien ja ohjaajien haastattelut, joissa käsiteltiin tutkimuskysymyksiä kulloinkin kyseessä olleen oopperan näkökulmasta sekä lehdistön ja muiden medioiden oopperoita käsitelleet artikkelit ja kritiikit. Oopperoiden tuotantoprosessien kannalta tärkeää aineistoa olivat esimerkiksi oopperoiden tuotantoa käsitelleet kokouspöytäkirjat, sähköpostit, budjettilaskelmat ja sopimukset eri toimijoiden ja taustayhteisöjen välillä.

Aineiston prosessikuvauksista voidaan erottaa ajallisesti katsottuna kolme eri osa-alueita sillä perusteella, missä vaiheessa dokumenttimateriaali on tuotettu. Esimerkiksi puvun ja pukusuunnittelun vaikutusta teokseen voidaan tarkastella suunnitteluprosessin, harjoitusperiodin ja teoksen esitysten aikana.

Puvun ja pukusuunnittelun merkityksen kannalta tärkeitä tarkastelun kohteita aineistossa olivat suunnittelijan, ohjaajan ja säveltäjän prosessit ennen harjoitusperiodia sekä taiteellisen työryhmän ja esiintyjien yhteistyön ja kommunikoin-

<sup>227</sup> Monikko tässä viittaa tutkimuksen varsinaisten kohdeoopperoiden säveltäjän P. Lyytikäisen lisäksi tapausten ulkopuoliseen aineistoon, Ooppera Skaalan J.T. Koskisen säveltämään Madame de Sadeen.

nin tavat harjoitusperiodien aikana. Puvun merkityksen lisäksi aineistosta löytyi myös viitteitä siitä, miten teokset rakentuivat kokonaisuuksiksi eri osaprosessien yhdistyessä. Oopperateosten tuotannon ja esitysympäristön eroavaisuuksien ja yhtäläisyyksien kartoittaminen sekä niiden vaikutukset taiteelliseen työskentelyyn toivat esiin puvun merkityksen eri konteksteissa. Yleisön reaktiot ja kommentit kertoivat siitä, miten pukusuunnittelun ajateltu merkitys oli tavoittanut yleisön.

## 6.2 Oopperojen tapauskohtainen aineistojen hankinta

Tutkimuksen hahmottuessa ja taustakirjallisuuden lukemisen myötä Helsinkiin-oopperan aikana kokempohjaisesti muodostuneet mielenkiinnon kohteet tarkentuivat käsittelemään lähemmin niitä teemoja, joita käyn läpi tässä tutkimuksessa. Haastattelin näyttelijä Åsa Nyboa tutustuakseni nykyteatterin tekijän ajatuksiin aiheesta pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuudet teatterissa ja puvun merkitys näyttelijän työssä. Samaan tapaan haastattelin säveltäjä Juha T. Koskista, jotta saisin vertailukelpoista lisäaineistoa oopperan tekemisen prosesseista<sup>228</sup>. Koskisen Ooppera Skaalan Madame de Sade -produktiossa oli samankaltaisia piirteitä kuin tämän tutkimuksen varsinaisissa kohdeoopperoissa.

### 6.2.1 Helsinkiin-ooppera

Omalta kohdaltani Helsinkiin-oopperan prosessi piirtyi mieleen hyvin voimakaina mielikuvina, joiden kautta oopperan tekemistä saattoi myös jälkikäteen muistella. Ymmärrettyäni Helsinkiin-oopperasta luonnostaan jääneen aineiston, kuten luonnosten, muistiinpanojen ja esitystallenteiden tutkimukselliset mahdollisuudet totesin, että olisi tarpeen haastatella ainakin joitakin oopperan taiteilijoista, ja haastattelin oopperan säveltäjää ja ohjaajaa jo vuonna 2006<sup>229</sup>. Näitä haastatteluja käytin osa-aineistona pro gradu -tutkielmassani, joka käsitteli Helsinkiin-oopperan prosesseja ja käsityötä osana kokonaistaideteosta. Haastattelussa ja tutkielman kirjoittamisen aikana esiin nousi mielenkiintoisia teemoja, joiden myötä päädyin tutkimaan aihetta lisää. Taulukossa 1 esitän Helsinkiin-oopperan aineistot lukumäärinä.

---

<sup>228</sup> <http://www.korjaamo.fi/fi>.

<sup>229</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelu säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006: haastattelu olosuhteiden vuoksi kotona, häiriötekijät (kissa ja lapsi) rajattiin minimiin mahdollisuuksien mukaan; pyrkimyksenä oli pitää yllä ammatillinen roolitus. Haastattelu nauhoitettiin ja on litteroitu kokonaisuudessaan; Haastattelu ohjaaja Ville Saukkonen 5.6.2006: Haastattelin Saukkosta hänen kotonaan, haastattelu nauhoitettiin ja on litteroitu kokonaisuudessaan.



**Taulukko 1.** Helsinkiin-oopperan aineistot lukumäärinä ja kestoina. \*merkintä A4 tarkoittaa muistikirjasta puhtaaksikirjoitettua tai litteroitua tulostetta A4 –koossa \*\*lähetyksen tai mahdollisten vastausten lukumäärä (tässä tapauksessa kyselyt lähetetty usea vuosi oopperan jälkeen, eikä odotukset vastausten määristä olleet korkeat).

	Taiteellinen työryhmä	Esiintyjät	Tuotanto (työryhmä)	Aineiston lukumäärä
<b>Helsinkiin-ooppera</b>	11 henkilöä	Solisteja 8 Kuorolaisia n. 30	Aktiiveja 13–15 hlö + vapaaehtoisia osakuntalaisia	
<b>PUVUT</b>				Pukujen kokonaisuusmäärä 42 (Solisteja 8, joista kahdella useampi puku. Kuorolaisia n. 30)
<b>Haastattelut</b>	Ohjaaja Saukkonen  Säveltäjä Lyytikäinen			1 kpl (12 A4*)  1 kpl (11 A4*)
<b>Kyselyt</b>		Solistit Kuorolaiset		5/8 2/n. 30**
<b>Muistiinpanot</b>	Pukusuunnittelijan muistiinpanot  Säveltäjän muistiinpanot			12 sivua A4*  17 sivua A4*
<b>Pukusuunnittelu-luonnokset</b>				12 kpl (valokuvattuina)
<b>Valokuvat</b>				113 kpl (kenraaliharjoitus/ Kimmo Brandt)
<b>Videotallenteet</b>			<a href="http://www.youtube.com/watch?v=t1guVZQUb7l">http://www.youtube.com/watch?v=t1guVZQUb7l</a>	Kuopion esitys/ 1 kpl Kulttuuriuutiset 24.2.2005: kesto 2.34 min
<b>Muut dokumentit</b>			Kokouspöytäkirjoja, aikatauluja, budjettilaskelmia	
<b>Säveltäjän luonnokset</b>				Graafinen partituuri useita metrejä pitkä + useita yksittäisiä luonnoksia esimerkiksi oopperan kokonaisuudesta

Helsinkiin-oopperasta tallennettiin Kuopion esitys, jossa teoksen kokonaiskesto oli noin 60 minuuttia. Taiteellisessa työryhmässä jäseniä oli yhteensä yksitoista, esiintyjistä solisteja oli kahdeksan ja kuorolaisia yhteensä noin kolmekymmentä. Tuotannon työryhmässä tilanteen mukaan kolmestatoista viiteentoista henkilöä ja heidän lisäksi vapaaehtoiset osakuntalaiset. Sain tätä tutkimusta varten

Helsinkiin-oopperasta käyttöni lisää dokumenttiaineistoa kuten oopperan rahoitussuunnitelmia ja oopperatoimikunnan kokousten pöytäkirjoja, joissa projektin etenemistä oli seurattu tiiviisti. Näiden lisäksi säveltäjän arkistoista löytyi muun muassa useita erilaisia luonnosversioita sävellyksen eri vaiheista. Vielä keväällä 2013 otin yhteyttä oopperan solisteihin ja kuorolaisiin saadakseni heiltä joitakin muistoja Helsinkiin-oopperasta ja erityisesti sen puvuista<sup>230</sup>. Otin huomioon myös sen, että aikaa esityksistä oli kulunut jo vuosia, mutta yllätyin positiivisesti siitä, miten hyvin esiintyjät kuitenkin oopperan tunnelmia ja tapahtumia muistivat.

### 6.2.2 Le Saxophone...

*Le Saxophonen...* esitys kesti noin 20 minuuttia, teoksen taiteellisen nelihenkinen ydinryhmän muodosti säveltäjä, pukusuunnittelija, teoksen tilaaja ja solisti sekä ohjaaja. Tuotanto tässä teoksessa oli säveltäjän omalla vastuulla. Esiintyjä teoksessa oli yksitoista.

*Le Saxophonen...* prosessista ja tuotannosta aineistoa kerättiin tietoisesti tutkimusaineistoksi. Esiintyjille kerrottiin heti tavatessa produktion tutkimuksellisesta ulottuvuudesta. Jo varhaisessa vaiheessa oli tiedossa, että kirjoittaisimme oopperan prosessista artikkelin, joka sivuaisi oopperan tekemisen prosesseja myöhemmin määriteltävästä näkökulmasta. ”Puku partituurissa” käsitteli pukusuunnittelun ja sävellyksen prosesseja suhteessa toisiinsa ja toisaalta prosessin dokumentointitapojen mahdollisuuksia<sup>231</sup>. Koska produktio oli taloudellisilta resursseiltaan huomattavasti Helsinkiin-oopperaa pienempi, on aineistokin tältä osin huomattavasti suppeampi. Kuitenkin on huomattava, että luonteeltaan pienellä tiimillä tuotetun oopperan dokumentointi ja dokumenttien tallentaminen oli yksinkertaista verrattuna useiden ihmisten työpanoksen laaja-alaiseen dokumentointiin. Taulukossa 2 esitän *Le Saxophonen...* aineistot lukumäärinä ja kestoina.

---

<sup>230</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille keväällä 2013.

<sup>231</sup> Lyytikäinen & Oksanen-Lyytikäinen 2012.

**Taulukko 2.** Le Saxophonon... aineistot lukumäärinä ja kestoina. \*merkintä A4 tarkoittaa muistikirjasta puhtaaksikirjoitettua tai litteroitua tulostetta A4 –koossa \*\*lähetettyjen tai mahdollisten vastausten lukumäärä (esiintyjät olivat alun perin tietoisia siitä, että teokseen liittyy tutkimuksellinen osuus).

	Taiteellinen työryhmä	Esiintyjät	Tuotanto (työryhmä)	Aineiston lukumäärä
<b>Le Saxophone...</b>	Ydinryhmä 3 (4) hlö	11 hlö	1 hlö (oma tuotanto / säveltäjä)	
<b>PUVUT</b>				11 pukua
<b>Muistiinpanot</b>	Erillisiä muistiinpanoja, käsinkirjoitettuja			n. 15 kpl (säilyneet)
<b>Pukusuunnittelu-luonnokset</b>				8 kpl (alkuperäiset)
<b>Valokuvat</b>				+ 100 kpl
<b>Haastattelut</b>	Ohjaaja Vainikainen			1 kpl (13 A4*)
<b>Kyselyt</b>		Esiintyjät		8/11 **
<b>Videotallenteet</b>	Kari Paajanen – videotallenteet (harjoitukset kauppakeskuksessa + esitykset)  Johanna Oksanen-Lyytikäinen Videotallenteet (harjoituksista ja esityksistä)			Useita tunteja  11 kpl yht. n. 34 min
<b>Muut dokumentit</b>	Blogikirjoitukset: oopperaarjes-sa.blogspot.fi Säveltäjä Pukusuunnittelija  Lehtijutut Muu media: radio + internet			21 kpl joista 2 kpl 19 kpl  9 kpl arkistoituina 6 kpl
<b>Säveltäjän luonnokset</b>				n. 10 kpl (osin tulkinnanvaraisia)

Harjoitusperiodin aikana, pukujen valmistuttua, vetäydyin oopperan tekemisestä sivuun ja tallensin sekä laulu- että pukuharjoituksia videoiden ja valokuvaten. Ensimmäisissä ohjaajaharjoituksissa olikin nähtävissä hyvin, miten ohjaaja ja esiintyjät lähtivät yhdessä rakentamaan tarinaa, jonka pohjalla olivat pukusuunnittelijan kirjoittamat kuvaukset hahmojen historiasta. Esityspaikalla Kampin kauppakeskuksessa harjoiteltaessa mukana oli myös valokuvaaja Kari Paajanen, jolta sain käyttööni harjoitus- ja esityksperiodin aikana kuvatut raakavideot ja valokuvat, joissa on nähtävissä myös yleisön reaktioita sekä harjoituksissa että esitysten aikana.

Produktion päättyessä haastattelin ohjaaja Minna Vainikaista saadakseni tarkemman kuvan ohjaajan roolista tässä teoksessa ja toisaalta tallennettua hänen ajatuksiaan ohjaajan ja pukusuunnittelijan suhteesta yleensä. Helsingin kamari-

kuoron esiintyjät vastasivat sähköpostikyselyyn, jossa kartoitin esiintyjien kokemuksia näyttämöpuvuista ja esiintymisasuista.

Mielenkiintoinen lisä tämän produktion aineistonkeruuseen oli prosessia kuvaava julkinen blogi. Oopperan pukusuunnittelu- ja osittain sävellysprosessi kuvattiin vaihe vaiheelta niin, että halukkaat katsojat pystyivät seuraamaan prosessia myös ”kulissien takana”. Lehdistön kritiikeissä olikin mainittu taustatiedon helpottavan teoksen ymmärtämistä<sup>232</sup>. Saimme blogiin pian esitysten jälkeen myös muutaman toivotun katsojakommentin<sup>233</sup>.

### 6.2.3 Kohtaus kadulla

*Kohtaus kadulla* oli tuotannoltaan kohdeoopperoista pienimuotoisin, mutta loi mielenkiintoisen näkökulman siihen, miten puvustus rakennetaan, kuten *Le Saxophonessakin...* ihmisten arjen keskelle, mutta tällä kertaa ei yhteen tiettyyn paikkaan vaan toimimaan osana tarinankerrontaa sekä esitystilanteessa kahdessa eri ympäristössä että teoksen elokuvaksi muokatussa esitysmuodossa. Teoksen kesto on noin 30 minuuttia.

Pukusuunnittelijan varsinainen työskentely suunnittelu- ja valmistusvaiheineen kesti tässä produktiossa intensiivisesti vajaan kuukauden: vain ideointipalaveri visuaalisen ohjaajan ja säveltäjän kanssa sijoittui tämän intensiivisemmän ajanjakson ulkopuolelle. Aineistonkeruussa keskityttiin taiteellisista prosesseista jääneiden dokumenttien kokoamiseen sekä luonnosten ja prosessia kuvaavien blogikirjoitusten tallentamiseen.

Tuotanto oli pieni, ja se hoidettiin itse. Taiteelliseen ydinryhmään kuului kuusi henkilöä. Oopperan teossa hyödynnettiin myös taiteilijoiden yhteistyön mahdollisuuksia. Säveltäjä teki Henna-Riikka Halosen ja Elina Lifländerin kanssa yhteistyösopimuksen ajatuksella ”palvelus palveluksesta” osana yhteisiä opintoja. Pääosan esittäjä Eija Räisänen, muut kuvaajat ja äänittäjä saivat työstään Jenny ja Antti Wihurin säätiön apurahalla rahoitetun palkkion. Runoilija Saira Susiluodon työ rahoitettiin Suomen Säveltäjäin Pegasos-rahaston apurahalla. Pukusuunnittelijatutkijana tyydyin tässä tapauksessa siihen palkkioon, että taiteilijat antoivat omat kokemuksensa aineistoksi ja esimerkiksi sähköpostiviestintää oli mahdollista käyttää tutkimusaineistona.

Taiteellinen prosessi muuttui tämän oopperan kohdalla selvästi tutkimustietoiseksi. Oli vaikea heittäytyä taiteelliseen tekemiseen ajattelematta teoksen tutkimuksellista puolta, toisaalta taas prosessinkuvaaminen oli myös itsessään selkeästi prosessi, joka kehittyi. Esimerkiksi luonnosten päivääminen, muistiinpanojen tallettaminen kunnollisiin muistikirjoihin ja erilaisten tapahtumien valo-

---

<sup>232</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, lehdistö.

<sup>233</sup> <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/08/olitko-paikalla.html#comment-form>.

kuvaaminen muodostui luontevaksi osaksi taiteellista työskentelyä<sup>234</sup>. Uutta edellisiin oopperoihin nähden oli, että myös oopperan teksti oli uusi; aineistona oli myös runoilija Saila Susiluodon tekstiluonnoksia ja muistiinpanoja libreton kirjoittamisen vaiheista. Taulukosta 3 selviää Kohtaus kadulla -teoksen aineistot lukumäärinä ja kestoina.

**Taulukko 3.** Kohtaus kadulla: aineistot lukumäärinä ja kestoina.

	Taiteellinen työryhmä	Esiintyjät	Tuotanto (työryhmä)	Aineiston lukumäärä
<b>Kohtaus kadulla</b>	6 hlö yhteensä	3 hlö	1 hlö (oma tuotanto / säveltäjä)	
<b>PUVUT</b>				3 pukua
<b>Muistiinpanot</b>	Pukusuunnittelijan muistiinpanot, käsinkirjoitettu			
<b>Pukusuunnittelu-luonnokset</b>				Muutama luonnosmainen piirros 2–3 kpl Kaavasuunnitelmia 2 kpl
<b>Valokuvat</b>				+ 100 kpl
<b>Videotallenteet</b>	Pasi Lyytikäinen  Henna-Riikka Halonen  Minttu-Maari Mäntynen  Alisa Javits			Harjoituksia musiikkitalolla+ esiintyjien haastattelut  Useampi tunti kuvamateriaalia sekä harjoituksista että esityksistä + elokuvamuotoon leikattu ”Kohtaus kadulla” -esitys. (www.kohtaus.com)
<b>Kyselyt</b>		Päärooli – solisti		1/1 **
<b>Muut dokumentit</b>	Runoilijan luonnosmateriaalia  Kohtaus suunnitelmia  Blogi – prosessinkuvaus  Sähköposteja		Lupa-asioita Aikatauluja	3 A4 (käsinkirjoitettu, alkuperäinen)  Useita luonnoksia kohtauksista ja esityspaikoista  18 kpl joista Pukusuunnittelija 8 kpl ja Säveltäjä 10 kpl  Säveltäjän ja Vartijan esittäjän Elina Lifländerin välistä sähköpostikeskustelua teoksen muodosta ja toteuttamisesta harjoitusperiodin ajalta.

<sup>234</sup> Kohtaus kadulla -oopperan prosessinkuvausta kirjattiin ylös oopperaajarjes-sa.blogspot.fi -blogiin.

### 6.3 Aineistojen arkistointi, käyttötarkoitukset ja analyysi

Kokosin aineistot myös yksityiskohtaiseen taulukkoon (liite 2), johon kirjasin aineiston sisällön, säilytysmuodon, päiväyksen, arkistointipaikan ja käyttötarkoituksen<sup>235</sup>. Aineiston jatkokäyttöä helpottaa tieto aineistojen sisällöstä, muodosta ja sijainnista<sup>236</sup>. Aineistotaulukon ryhmittelin siten, että jokaisen oopperan aineistosta yksi osio kuvaa taiteellisia prosesseja (autoetnografiseksi luokiteltavissa oleva aineisto), työryhmän vuorovaikutusta ja puvun merkitystä ja sen muodostumista eri konteksteissa (fenomenografinen ilmiöstä käsityksen muodostumista käsittelevä aineisto). Toiseen osioon kirjasin median ja yleisön reaktioita ja kommentteja esittelevän aineiston. Kolmannessa osiossa on tuotantoon liittyvä aineisto, jolla kuvaan oopperatapausten konteksteja. Tällä tavoin kategorisoituna aineistosta sai hyvän kokonaiskuvan: pukua voidaan tarkastella tekijöiden, esiintyjien ja yleisön näkökulmista, mutta myös osana tuotantokokonaisuutta. Taulukossa 4 esitän aineiston tiivistetyssä muodossa suhteutettuna tutkimuskysymyksiin ja analyysimenetelmiin.

Tekstipohjaiset aineistot analysoin sisällönanalyysin tavoin, teemoitellen esimerkiksi haastatteluissa ja blogiteksteissä käsitellyt aihealueet tutkimuskysymysten mukaisesti. Hahmottelin jokaisen oopperatapausten aineiston näihin teemoihin, mutta pyrin analysoimaan sisällöt kontekstisidonnaisesti niin, että analyysissa tulisivat esiin oopperatapausten erityispiirteet. Omien kokemusten perusteella tehdyt havainnot pyrin peilaamaan aiempaan pukusuunnittelijoiden ja skenografien työtä kuvaavaan tutkimus- ja muuhun kirjallisuuteen. Oopperaan liittyviä ilmiöitä, kuten käsityksiä pukujen ja pukusuunnittelun merkityksestä eri toimijoiden näkökulmista analysoin niin haastatteluiden ja kyselyiden sisällön kuin omien kokemusteni kautta argumentoiden. Valokuvat ja luonnokset analysoin prosessia kuvaavana dokumenttiaineistona. Visuaalisesta aineistosta nousi esiin selkeitä teemoja esimerkiksi luonnosten ja näyttämökuvien yhtäläisyyksien välillä.

Tutkimusaineisto on kerätty useilla menetelmillä tapaustutkimukselle ominaiseen tapaan. Aineistonkeruu toteutettiin haastatellen, kirjoituspyyntönä, videoiden, osallistuvalla havainnoinnilla tai sosiaalisen median avulla. Henkilötietolain voimaantumisen jälkeen on tullut tärkeäksi informoida tutkittavia tutkimusaineiston käsittelystä ja kohtalosta, ei ainoastaan aiheesta ja tiedollisista tavoitteista. Tutkittavien tulisi saada tieto myös tutkimusaineiston käytöstä.<sup>237</sup> Tutkimuskohteena olleille tai tutkimukseen osallistuneille henkilöille esiteltiin

---

<sup>235</sup> Ks. liite 2. Yksityiskohtainen aineistotaulukko.

<sup>236</sup> Koneen säätiö on suositellut, että sen rahoittamien tutkimusten aineistot arkistoidaan jatkokäyttöä varten. Lisätietoa arkistoinnista löytyy esimerkiksi Yhteiskuntatieteellisestä tietoarkistosta (FSD), [www.fsd.uta.fi](http://www.fsd.uta.fi).

<sup>237</sup> Kuula 2006, 99, 105; Henkilötietolaki 1999; ks. myös esim. Eriksson & Koistinen 2005, 4.

teosten lisäksi niihin liittyvän tutkimuksen ja aineistonkeruun tarkoitukset ja päämäärät. Kyselyihin ja haastatteluihin osallistuneilta esiintyjiltä ja ohjaajilta saatiin suostumukset vastausten tutkimuskäyttöön.

Kuula esitti 2006 kysymyksiä aineiston käyttöoikeuksien, anonymiteetin tai tietoturvan kannalta ratkaistavaksi<sup>238</sup>. Haastatellut ohjaajat, säveltäjät ja ohi kohdeopperoiden haastateltu näyttelijä esiintyvät tutkimuksessa sovitusti omilla nimillään, kun taas kyselyihin vastanneet kuorolaiset esiintyvät tutkimuksessa nimettöminä.

**Taulukko 4.** Tutkimuskysymykset, niihin liittyvät aineistot ja analyysimenetelmät.

<i>Tutkimuskysymys</i>	<i>Aineistot</i>	<i>Analyysi</i>
<p><b>Pääkysymys:</b> Mikä on puvun ja pukusuunnittelun merkitys oopperateoksen kokonaisuudessa?</p>	Puvut Luonnokset, valokuvat Muistiinpanot Päiväkirjamerkinnot, Blogitekstit Havainnot Haastattelut	Analyytinen kuvaus Sisällön analyysi
Puku visuaalisena, taiteellisenä ja toiminnallisena elementtinä	Muistiinpanot Haastattelut ja Kyselyt Luonnokset ja Valokuvat Videotallenteet	Analyytinen kuvaus Sisällön analyysi Visuaalinen havainnointi (Lamb & Kallal: FEA – malli / DeLong: Esteettisen reaktion malli)
Tuotantotavan, esitystekstin ja taiteellisen työryhmän yhteistyön ja vuorovaikutuksen merkitys teosten kokonaisuudessa.	Tuotantodokumentit Muistiinpanot Päiväkirjamerkinnot, Blogi Haastattelut Aiempi tutkimus ja muu Kirjallisuus	Analyytinen kuvaus Sisällön analyysi

Koska oopperoiden esitysten toteutuminen pohjautuu jokaisen tapauksen kohdalla onnistuneeseen tuotantoprosessiin, kuvaan analyysin aluksi lyhyesti kunkin oopperan tuotantorakennetta teosten kontekstin esiin tuomiseksi. Laajin tuotantoprosessia kuvaava aineisto koostuu Helsinkiin-oopperan Savolaisen osakunnan toiminnan sisälle sijoittuvan niin kutsutun oopperatoimikunnan järjestäytymistä ja työn etenemistä kuvaavista kokouspöytäkirjoista ja muistioista.

<sup>238</sup> Kuula 2006, 102.

Puvun merkitys esiintyjien kannalta käy selkeimmin ilmi sekä harjoituksia koskevassa muistiinpano- ja videoaineistossa että sitten myöhemmin toteutetuista kyselyistä. Ohjaajat puhuivat haastatteluissa siitä, miten puku on tärkeä juuri esiintyjän roolin rakennuksessa. Muistiinpanoissa on lähinnä pukusuunnittelijan/tutkijan omia huomioita siitä, miten puvustus muutti tiettyjä kohtauksia valmiimmaksi myös esiintyjien toiminnan kautta. *Le Saxophonen...* harjoitusperiodilla kuvatusa videomateriaalista löytyy otteita, joissa varsinkin ohjaajan ja esiintyjien välinen kommunikaatio tulee esiin hyvinkin selkeästi. Lisäksi on olemassa sellaisia otteita, joista näkyy kuoronjohtajan, säveltäjän ja esiintyjien välinen kommunikaatio. Helsinkiin-oopperan yhteydessä tämä kommunikaatio tuli esiin myös vuosia esitysten jälkeen toteutetun kyselyn vastauksissa:

*“Suuri apu oli siitä, että teoksen säveltäjältä saattoi aina kysyä suoraan, jos jonkin kohdan tulkinta mietitytti.”*<sup>239</sup>

Kun aineisto muuttuu tekstiaineistosta luonnos- ja valokuva-aineistoksi, muuttuu myös suhtautuminen aineistoon. Käsittelen kuvia sekä sisällön että visuaalisen tarkkailun kautta. Sekä puvustus- että sävellysluonnoksissa löytyy kehityskaari, jota seuraamalla voidaan tarkentaa prosessin eri vaiheita. Analyysimenetelmän myötä muuttuu myös aineiston tulkinnan olemus ja tutkijan oman tulkinnan taso.

Aineistosta on havaittavissa alkuoletuksena se, että puvun merkitys on jokaiselle sen käyttäjälle eri. Puku merkitsee jokaiselle teokseen osallistuneelle taiteilijalle (suunnittelutiimin jäsenelle tai esiintyjälle) ja lähes jokaiselle tuotantotiimin jäsenelle jotakin, mutta mahdollisesti prosessin eri vaiheissa eri asioita ja eri näkökulmia.

Artikkelissa *Costume in the score - Opera performance 'Le Saxophone...'* pohdittiin taiteellisten prosessien dokumentoinnin tapoja ja mahdollisuuksia taiteellista tutkimusta tukevana rakenteena. Dokumentointi toimii taustateorioiden ja kirjallisuuden rinnalla eräänlaisena käsityötieteellisen ja taiteellisen tutkimuksen menetelmänä.

Kuten aiemmin totesin, tutkimuksen aineistoksi koottiin oopperoiden tuotannon ja taiteellisten työryhmien tuottamia dokumentteja. Konkreettiseksi, materiaaliseksi aineistoksi voidaan laskea nuotit, partituurit, varhaiset nuottiluonnokset, hahmotelmat tulevan teoksen rakenteesta ja muistiinpanot ideoista ennen sävellystyön aloittamista. Pukusuunnittelusta jäi parhaimmillaan muistiin kirjoitettuna tai muunlaisina merkintöinä ensimmäiset ideat, suunnittelun raamit, resurssit, roolihenkilöhahmotelmat, pukuluonnokset, kaavasunnitelmat ynnä muut vaiheet ennen varsinaisen puvustuksen valmistamisen aloittamista. Myös esitysten jälkeen jääneet puvut ovat osa aineistoa.<sup>240</sup> Dokumentaatio voidaan ymmärtää esimerkiksi tutkija-taiteilijan välineenä, jolla hän voi sekä yrittää ta-

<sup>239</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille keväällä 2013: Vuokko Saariaho esiintyi Helsinkiin-oopperassa Antin äidin ja loppukohtauksen ”Kassi-Alman” rooleissa.

<sup>240</sup> Oksanen-Lyytikäinen & Lyytikäinen 2012.



voittaa taiteensa tutkimuksellisuuden, että toisaalta levittää tutkimuksellisuuden taiteelliseen toimintaansa. Dokumentaatio on mahdollista monien eri medioiden kautta, ja 2000-luvulla yleistyneet dokumentointivälineet helpottavat teosten tallentamista.<sup>241</sup>

Käsityötieteessä keskeisinä suunnitteluprosessien tutkimuskohteina 1990-luvulta lähtien ovat olleet muun muassa ulkoisten representaatioiden, kuten luonnosten ja muistiinpanojen merkitys suunnitteluprosessin tukena.<sup>242</sup> Tämän tutkimuksen aineistodokumenttien näkökulmasta kiinnostavaksi nousee huomio, että aineisto sisälsi teosta kuvailevia säveltäjien sanallisia muistiinpanoja, kaa-viokuvia, nuotti- ja lavatoimintaluonnoksia, jotka olivat samankaltaisia kuin pukusuunnittelijan luonnosarkistoissa.

Dokumenttien arviointiin vaikuttaa niiden yhteiskunnallinen tai historiallinen yhteys, se konteksti ja kulttuuri, johon ne on tuotettaessa tarkoitettu. Luutosen mukaan tuotetutkimuksessa voidaan tuotteiden ja muun aineiston avulla etsiä ilmiön olemusta. Aineisto on usein erillään, irrallaan käyttöyhteydestä, jolloin kysymys muuttuu ongelmallisemmaksi. Tuotteet sijoitetaan muun aineiston ja tiedon avulla osaksi kokonaisuutta.<sup>243</sup> Kun tutkimuksen kohteena on ilmiö, yksittäinen tai tiettyyn genreen kuuluva tapaus, kuten ooppera, ja se on nähty tutkimuskohteena sen olemisen alkuhetkiltä saakka, ovat siihen vaikuttaneet toimintatavat ja kontekstitkin helpommin määriteltävissä.

Näen valittujen oopperatapausten synty- ja tuotantoprosessit tärkeänä osana tutkimuksen teemaa, ja niihin liittyvät tapahtumat tärkeänä osana tutkittavan ilmiön kokonaisuutta<sup>244</sup>. Havaittava on, miten paljon tuotannolliset-taloudelliset tai henkilöresursseihin liittyvät näkökulmat liittyvät myös pukusuunnitteluun ja pukusuunnittelijan työnkuvaan esimerkiksi materiaalihankintojen kannalta. Esitelen tapausten tarinat ja tuotannolliset prosessit analyttisenä kuvauksena.

Oopperoiden pukusuunnittelua ja pukuja tarkastelin Lamb & Kallalin vuonna 1992 esittelemän FEA-mallin (Functional, Expressive, Aesthetic) mukaisten elementtien avulla. Puvuissa nousi esiin toiminnallisia, ilmaisullisia ja esteettisiä elementtejä, jotka otettiin huomioon jo oopperakokonaisuuksien suunnitteluvaiheessa.<sup>245</sup> Pukujen suunnittelussa otettiin huomioon myös oopperoiden esityskontekstit, ja toisaalta esityskontekstien lisäksi myös katsojien ja teosten kulttuuriset kontekstit. Katsojan ja kulttuurin konteksti tulee esiin DeLongin ”esteettisen reaktion mallissa”<sup>246</sup> Yleisön reaktioita ja puvustusten vastaanottoa hahmot-

<sup>241</sup> Ledger, Ellis & Wright 2011, 162–163.

<sup>242</sup> Seitamaa-Hakkarainen 1999, 106.

<sup>243</sup> Luutonen 1999, 81.

<sup>244</sup> Eriksson & Koistinen 2005, 7.

<sup>245</sup> Lamb & Kallal 1992 esittivät ”integroidun viitekehysten vaatesuunnittelun opetusta varten” ja tätä havainnollistaakseen kaksi kuviota, ”FEA-mallin kuluttajan tarpeista” ja ”Vaatesuunnittelun viitekehysten”.

<sup>246</sup> DeLong 1998, 8–9; ks. aiheesta myös luvussa 4.1.

taessa oli tärkeää kartoittaa myös konteksteja, joista lähtien katsojat teoksia ja pukuja arvioivat.

Tutkimuksen aineisto tuli tutkijalle hyvin henkilökohtaisesti ja läpikotaisin tutuksi oopperaprosessien ja tutkimuksen aikana. Lopullinen analyysi näyttämöpukujen kontekstiriippuvaisista merkityksistä muodostui tutkimuskysymysten ja aineiston väliseksi vuoropuheluksi, jossa haastatteluista, kyselyistä, havainnoista ja kokemuksista esiin nousseet huomiot peilautuivat tutkimuksen teoreettisiin näkökulmiin ja taustakirjallisuuteen lähestulkoon tarinan (tai narratiivin) muodossa. Eriksson ja Koistisen 2005 mukaan klassisen tapaustutkimuksen tavoitteena pidetyn ”tiheän” kuvauksen tai ”hyvän tarinan” tavoitteena on, että sen avulla kerrotaan tapaukseen liittyvistä kulttuurisista merkityksistä. Narratiivin tuottamisen katsotaan jo itsessään olevan teoriaa luovaa.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> Eriksson & Koistinen 2005, 11: ”Klassisen tapaustutkimuksen tavoitteena on usein pidetty ’tiheän’ kuvauksen (Geertz 1973; ks myös Shank 2002) tai ’hyvän tarinan’ tuottamista (Dyer & Wilkins 1991). Tavoitteena on, että tiheä kuvaus kertoo tapaukseen liittyvistä kulttuurisista merkityksistä. Lisäksi ajatellaan, että hyvän tarinan (narratiivin) tuottaminen on jo itsessään teoriaa luovaa. Tämä perustuu näkemykseen, jonka mukaan eräs inhimillisen toiminnan ominaisuus on etsiä asioille yhteyksiä, muodostaa palasista kokonaisuuksia ja tätä kautta ymmärtää maailmaa (Bruner 1991). Maailman ymmärtäminen tapahtuu tarinoina, ja tällöin tarinan juonta voidaan ajatella teoriana (Chzarniawska 1998). Klassinen kuvaileva tapaustutkimus ei siis ole ’vain’ tapauksesta kertomista tai yleistä kuvailevaa kirjoitusta, jolla ei ole yhteyksiä teoreettiseen ajatteluun.”

## 7 Tapausten analyttinen kuvaus – tuotanto, tarinat ja puvut

### 7.1 Helsinkiin-ooppera

Helsinkiin-oopperan ensimmäinen, aavisteleva idea syntyi säveltäjä Pasi Lyytikäisen kertoman mukaan vuonna 1997, kun hän luki kirjastosta löytämänsä Juhani Ahon Helsinkiin-nimisen pienen romaanin. Ensilukemalta kirja ei säväyttänyt, mutta jäi kuitenkin hautumaan mielen pohjalle. Palatessaan tekstiin uudestaan säveltäjä löysi sisällöstä syvempiä tasoja ja alkoi miettiä sitä näyttämötaiteen kautta. Teksti jäi hautumaan muutamaksi vuodeksi. Kun Helsingin yliopiston Savolainen osakunta alkoi syksyllä 2000 valmistella 100-vuotisjuhliansa, säveltäjä tarttui ajatukseen uudestaan ja ehdotti, että osakuntaa voisi mahdollisesti juhlaa 100-vuotisopperalla.<sup>248</sup>

Osakunnassa juhlavasta ideasta innostuttiin, kun osakunnan silloinen inspehtori Mauno Kosonen ja kuraattori Jukka Parviainen tekivät esityksen oman oopperan tuottamisesta 100-vuotisjuhlavuodeksi. Ensimmäinen konkreettinen tuki oopperan valmistamiselle tuli vuonna 2001, kun Suomen Kulttuurirahaston Eero Hämäläisen rahasto myönsi säveltäjälle apurahan libreton muokkaamiseen. Työ libreton parissa alkoi syksyllä 2001.

Oopperan ohjaaja Ville Saukkonen tuli mukaan työryhmään hyvin varhaisessa vaiheessa, jo ennen libreton kirjoittamisen alkua. Saukkosen mukaan tulemissa oli myös sattumaa mukana. Säveltäjä Lyytikäinen oli kuullut mielenkiintoisesta oopperoihin erikoistuneesta ohjaajasta aiemmin, mutta ei ollut koskaan tavannut tätä. Saukkonen sattui eräänä iltana istumaan viereiseen pöytään ravintola St Urho's Pubissa, esitteli itsensä ja tuli kiinnitettyksi oopperan työryhmään lähestulkoon saman tien: viikkoa, kahta myöhemmin – ohjaajan luettua Helsinkiin-pienen romaanin – pidettiin ensimmäinen palaveri oopperan libreton muokkaamisen ja oopperan visuaalisen suunnittelun aloittamiseksi. Ensimmäisessä suunnittelupalaverissa olin pukusuunnittelijana mukana säveltäjä Lyytikäisen ja ohjaaja Saukkosen kanssa.<sup>249</sup> Hyvin pian tämän palaverin jälkeen pyysin ja sain teokseen mukaan toiseksi pukusuunnittelijaksi kollegani Marjut Nordbergin<sup>250</sup>.

<sup>248</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: Haastattelu säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>249</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot / Säveltäjän päiväkirjat ja kalenterit 2001–2005, Pukusuunnittelijan kalenterit 2003–2005: Palaveri pidettiin säveltäjän ja pukusuunnittelijan kotona Mannerheimintie 65 A 8 (syksyllä 2001).

<sup>250</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistitieto.

### 7.1.1 Tuotannon rakenne

Helsinkiin-oopperan kokonaisbudjetti vastasi osakunnan kymmenen vuoden kokonaisbudjettia. Laitosopperoiden ulkopuolella tuotettavaksi teokseksi suunnitelmassa oleva ooppera ja sen riskit olivat yleensä ottaen suuret ja tarkat suunnitelmat rahoituksen hankkimiseksi muodostuivat tärkeiksi.<sup>251</sup> Oopperaprojekti haluttiin esittää tukijoille ja rahastoille sekä maakunnallisesti että kansallisesti merkittävänä hankkeena. Oopperan hallintoa varten koottiin oopperatoimikunta, joka vastasi oopperan käytännön seikoista sen aikaansaamiseksi ja muodostui eri sidosryhmien vaikuttajista.<sup>252</sup>

Oopperatoimikunta perustettiin Savolaisten Ylioppilaiden Säätiön hallintaan. Edustajia toimikunnassa oli ainakin Savolaisten Ylioppilaiden säätiöstä, Savolaisesta osakunnasta, Savolaiset seniorit ry:stä, Helsingin yliopistosta ja Sibelius-Akatemialta.<sup>253</sup> Helsinkiin-oopperatoimikuntaan valittiin arvovaltainen edustajisto, mikä mahdollisti laajan markkinoinnin lisäksi koko projektin onnistumisen kannalta tärkeitä kontakteja sekä maakuntiin, että valtakunnalliseen poliittiseen ja taloudelliseen elämään.<sup>254</sup>

Oopperatoimikunnan tehtäväksi muotoutui oopperan toteuttamiseen tarvittavien resurssien kartoittaminen, tuotannon ja markkinoinnin järjestäminen. Savolaisten ylioppilaiden säätiön hallinnassa työskennellyt oopperatoimikunta piti huolen muun muassa siitä, että taiteellinen ja tuotannollinen ryhmä pysyivät tilanteen tasalla esimerkiksi sopimusasioiden, taloudellisten resurssien ja oopperan aikataulujen osalta. Oopperan tuottajana toimi alkuvaiheessa Susanna Ruohonen, ja hänen siirtyessään muihin töihin tuottajana jatkoi Milla Tommila produktion loppuun saakka. Tuottajan työnkuvaan kuului muun muassa toimiminen

---

<sup>251</sup> Oopperan yleisesti ottaen katsotaan olevan kallis taidemuoto, myös laitoksissa. Rahoitusmalleja on maailmanlaajuisesti käytössä monenlaisia täysin valtiorahoitteisista täysin yksityisrahoitteisiin. Ks. Auvinen 2000, 3.

<sup>252</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot / Säveltäjän päiväkirjat ja kalenterit 2001–2005, Pukusuunnittelijan kalenterit 2003–2005.

<sup>253</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: HELSINKIIN-oopperatoimikunnan kokous 17.2.2003 Savolainen osakunta. Pöytäkirja päivätty Helsingissä 19.2.2003 Tuija Kurvinen, kokouksen sihteeri;

Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: HELSINKIIN-oopperapalaveri 24.2.2003 Senaatti-kiinteistöt. Tuija Kurvinen, mukana ollut. (Paikalla tapaamisessa olivat Aulis Kohvakka, Mauno Kosonen, Lauri Tarasti, Tuija Kurvinen ja Pasi Lyytikäinen).

<sup>254</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisen osakunnan oopperatoimikunnalle 31.3. tapaamisen pohjaksi. Helsingissä 28.3.2003 Tuija Kurvinen, osakunnan oopperatoimikuntalainen. Ehdotetut henkilöt: Lauri Tarasti, hallintoneuvos; Mauno Kosonen, Savolaisen osakunnan inspehtori; Tuija Kurvinen, Savolaisen osakunnan kuraattori; Aulis Kohvakka, Savolaisten ylioppilaiden säätiön hallitus; Mirja Saari, Savolaisen seniorit ry; Olavi Martikainen, ent. Kuopion läänin maaherra; Pasi Lyytikäinen, mus. yo, oopperan säveltäjä; Paavo Puranen, Savolaisen osakunnan 100-vuotisjuhlamestari; Pirkko Luttinen, Savolaisen osakunnan taloudenhoitaja; Jukka Parviainen, Savolaisen osakunnan kuraattori emeritus; Sanna Syrjänen, Sibelius-Akatemia; Päivi Setälä, Helsingin yliopisto; rouva Eeva Ahtisaari.

linkkinä oopperatoimikunnan ja taiteellisen työryhmän välillä. Taiteellinen työryhmä sai vapauden päättää omasta kokoonpanostaan, toisin sanoen ehdottaa ja valita työryhmän jäsenet, sekä vapauden taiteellisen ilmaisun päätöksiin. Työryhmällä oli kuitenkin vastuu taloudellisten resurssien ja aikataulujen rajoissa pysymisestä.

### 7.1.2 Oopperatoimikunnan käytännöllinen toimenkuva

Aktiiviset osakuntalaiset ja oopperatoimikunnan jäsenet hoitivat esimerkiksi oopperan markkinointiin liittyvien materiaalien hankintaa. Markkinointitoimenpiteinä oli muun muassa lipunmyyntikirjeiden lähettäminen ja henkilökohtainen lipunmyynti, jonka toteuttaisi maakunnassa oopperatoimikunta ja Helsingissä osakunta. Oopperaesityksiin oli myös tilattavissa oheisohjelmana esitys joko 100-vuotiaasta osakunnasta tai oopperan synnystä ja valmistamisesta. Sovittiin myös oopperajulisteiden ja myyntiesitteen valmistamisesta sekä ravintolaillan järjestämisestä Helsingin juhlanäytännön, Mikkelin ja Kuopion näytäntöjen jälkeen.<sup>255</sup> Oopperan käsiohjelmat, julisteet ja myyntiesitteet tilattiin tarjousten perusteella.<sup>256</sup> Vapaaehtoiset osakuntalaiset osallistuivat monin tavoin oopperan valmisteluihin ja markkinointiin, suhteet savolaisiin kotikuntiin ja toisaalta innokas osallistuminen ja oma-aloitteinen aktiivisuus auttoivat markkinoinnissa ja rahankeruussa.

Tärkeitä tapahtumia oopperan tuotannon kannalta olivat tilaisuudet, joissa kaikki oopperan tekemiseen jollakin tavalla liittyvät ihmiset kokoontuivat yhteen keskustelemaan ja kuulemaan, mikä tuotannon tilanne milläkin hetkellä oli. Ensimmäinen tällainen tilaisuus järjestettiin Hanasaaren ruotsalais-suomalaisessa kulttuurikeskuksessa toukokuussa 2003. Tilaisuudessa esiteltiin produktion taiteellinen ja tuotannollinen työryhmä ja työryhmien työnjaot. Myös oopperatoimikunta oli paikalla. Myöhemmin tällaisia tilaisuuksia järjestettiin esimerkiksi lavastajan ja pukusuunnittelijoiden esitellessä lavastuksen pienoismallia ja pukusuunnittelun luonnoksia savolaisen osakunnan tiloissa uudella ylioppilastalolla syyskuussa 2004<sup>257</sup>.

Myös tiedottaminen medialle aloitettiin ajoissa oopperan esitysaikatauluun nähden. Ensimmäinen tiedotustilaisuus järjestettiin marraskuussa 2003, yli vuosi ennen teoksen ensi-iltaa<sup>258</sup>. Toinen tiedotustilaisuus järjestettiin oopperan taiteel-

<sup>255</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: 18.5.2004 päivätty dokumentti ”SavO:n 100-vuotisjuhlat ja Helsinkiin-ooppera”.

<sup>256</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisten oopperatoimikunnan kokouspöytäkirja 25.8.2004: Jussi Gustafsson, savolaisen osakunnan tietotekniikkasihteeri hoiti tarjouspyyntöjen tekemisen ja tarjoustensa vastaanottamisen.

<sup>257</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot ja kalenterit.

<sup>258</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot ja kalenterit.

lisen työryhmän ”oopperamatkan” aikana teoksen alkuperäisen tekstin kannalta autenttisissa olosuhteissa höyrylaivalla Saimaalla heinäkuussa 2004<sup>259</sup>.

### 7.1.3 Budjetin muodostuminen

Hallussani olevassa kokouspöytäkirja-aineistossa ensimmäinen merkintä oopperan kokonaisbudjetista löytyy maaliskuussa 2003 päivätyn Savolaisen osakunnan oopperatoimikunnalle osoitetusta muistiosta: Osakunnan inspektori Kososen mukaan oopperan kokonaisbudjetti oli noin 200 000 euroa, ja siitä Sibelius-Akatemian osuudeksi suunniteltiin noin puolta, mikäli oopperan solisteina, orkesterina ja kapellimestarina toimisivat Akatemian opiskelijat. Helsingin yliopiston osuus arvioitiin noin kymmenen prosentin tuntumaan. Lipputuloina arveltiin saatavan budjetista noin viisi prosenttia.<sup>260</sup>

Ooppera haluttiin myös kiertueelle maakuntaan. Esitykset toteutuivat Kuopioon ja Mikkeliin, mutta myös Savonlinnaa ja Iisalmea harkittiin. Huhtikuussa 2004 (vajaa vuosi ennen esityksiä) oli laskettu, että esitys yhdellä paikkakunnalla maksaisi noin 20 000–25 000 €. <sup>261</sup> Oopperan budjetti tarkentui rahoituksen, yhteistyökumppaneiden, esityspaikkojen ja -aikojen varmistuessa. Arvioitu budjetti elokuussa 2004 oli 170 000 €, jos Helsingissä olisi kolme esitystä, Mikkeliissä ja Kuopiossa molemmissa yksi esitys. Myös rahoitussuunnitelma oli tarkentunut.<sup>262</sup>

Varsinkin yritysten hankkeen rahoitukseen mukaan saaminen oli paljon henkilökohtaisten verkostojen ja nimekkäiden henkilöiden tekemän työn varassa. Neuvoteltaessa taiteen ja yritysten välisestä yhteistyöstä oli osattava esittää asiat sellaisella tasolla, että molemmat, sekä yritysmaailma että taidemaailma, saavuttaisivat yhteistyöllä tiettyjä etuja.

---

<sup>259</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisten oopperatoimikunta, kokouspöytäkirja, ke 25.8.2004, 5/2004. ”Oopperamatkasta” tarkemmin luvussa 7.1.6.

<sup>260</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: 28.3.2003 päivätty Savolaisen osakunnan oopperatoimikunnalle osoitettu muistio 31.3.[2003]: [Samassa muistiosta lopussa maininta: Helsingin yliopiston rehtori on myöntänyt oopperalle rahoitusta 10000 euroa.].

<sup>261</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisten oopperatoimikunta Helsinki KOKOUSPÖYTÄKIRJA Paikka: Savolainen Osakunta, Mannerheimintie 5 A ylin krs. Aika: ma 19.4. klo 17.00.

<sup>262</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisten oopperatoimikunnan 25.8.2004 klo 16.30 päivätyssä kokouspöytäkirjan liitteessä 1: Apurahoja oli saatu Helsingin yliopistolta, Niilo Helanderin ja Alfred Kordelinin säätiöiltä, Suomen säveltäjäin Sibelius-rahastolta, Suomen Kulttuurirahastolta, Olvi-säätiöltä ja Valtion säveltäjätoimikunnalta. Rahoitusta oli saatu myös Kuopion ja Mikkelin kaupungeilta ja Osakunnan Talakkunajuhlista. Kuopion kaupungin osuuteen sisältyi vapautus tilavuokrasta. Haussa oli vielä joitakin apurahoja ja uusien hakemusten tekemistä suunniteltiin. Yritysrahoitusta oli tässä vaiheessa tullut Helsingin yliopiston ylioppilaskunnilta (HYY), Ravintola Kappelilta, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta (SKS), Savon medialta ja Genelec Oy:ltä.

Budjetin kokonaissummaan nähden pukusuunnittelun ja puvustuksen osuus oli pieni. Kokonaisuudessaan pukusuunnittelijoiden palkkoihin ja puvustuksen materiaaleihin varattiin yhteensä noin 5000 €: Molemmille pukusuunnittelijoille maksettiin kolmessa erässä 1500€ (viimeiset erät työn valmistuttua) ja materiaalihankintoihin kului yhteensä noin 1500–2000€. <sup>263</sup> Ottaen huomioon, että tuolla summalla hankittiin materiaalit 42 pukuun (38 esiintyjää, joista kahdella useampi puku), vaadittiin pukusuunnittelussa ja valmistamisessa myös taloudellista ajattelua. Kovin kalliisiin ratkaisuihin ei ollut mahdollisuuksia, mikä otettiin huomioon jo suunnitteluvaiheessa.

### 7.1.4 Taiteellisen työryhmän kokoaminen, pukusuunnittelijaksi ryhtyminen ja sopimusasioita

Tuotannon ja taiteellisen prosessin välillä oli tiivis yhteys, oopperan säveltäjä Lyytikäinen oli mukana oopperatoimikunnan kokouksissa ja osallistui osaltaan myös oopperan tuotantotyöhön. Muun muassa helmikuulta 2002 oopperatoimikunnan kokouspäiväkirjassa löytyy merkintöjä säveltäjän tekemästä työstä. Hän osallistui esimerkiksi apurahahakemusten tekemiseen. <sup>264</sup>

Helsinkiin-oopperan taiteellisen työryhmän kokoaminen oli mielenkiintoinen yhdistelmä onnekkaita sattumia ja aikaisempien yhteistyökokemusten perusteella tehtyjä turvalliseksi koettuja valintoja. Itselleni pukusuunnittelijaksi ryhtyminen oli tietystä miehestä yksinkertainen päätös: totta kai halusin osallistua puolisololleni niin tärkeäksi muodostuneeseen projektiin jo pelkästään yhteistyön tekemisen mahdollistumisen vuoksi, mutta myös siitä syystä, että teollisen suunnittelijan ja (tässä vaiheessa vielä keskeneräisen) käsityönopeettajan koulutuksen lisäksi ammatillisen suunnittelukokemuksen saaminen näyttämöpukusuunnittelusta oli mielenkiintoinen haaste, jossa pystyin testaamaan sekä kykyäni työskennellä taidekentällä että opintojeni aikana syntyneitä ajatuksiani siitä, miten eri alojen työskentelyprosessit tukisivat toisiaan.

Tapasimme ohjaajan sattumalta ravintolassa iltaa viettäessämme, kuten jo aiemmin mainitsin. Saukkonen kuunteli ehdotuksemme oopperasta, suostui lukemaan Ahon tekstin, ja vaikka ensisilmäyksellä ei siihen ihastunutkaan, muutama viikon päästä pidimme suunnittelupalaverin, jossa keskustelimme tulevan oopperan kohtauksista ja visuaalisesta muodosta ensimmäistä kertaa. <sup>265</sup>

Saukkosen ehdotusten mukaan myöhemmin työryhmään pyydettiin lavastaja Jani Uljas, jonka kanssa ohjaaja oli työskennellyt aiemmin, ja valaisija Jarkko Lievonen. Myös kapellimestari Eva Ollikainen valittiin ohjaajan suosituksesta.

<sup>263</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot ja muistitieto / JO-L.

<sup>264</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Oopperatoimikunnan kokouspöytäkirja 17.2.2002.

<sup>265</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot / Säveltäjän päiväkirjat ja kalenterit 2001–2005, Pukusuunnittelijan kalenterit 2003–2005: Palaveri pidettiin säveltäjän ja pukusuunnittelijan kotona Mannerheimintie 65 A 8 (syksyllä 2001).

Säveltäjä Pasi Lyytikäisen ja kapellimestari Eva Ollikaisen kanssa Savolaisten ylioppilaiden säätiö teki erilliset sopimukset<sup>266</sup>.

Sibelius-Akatemian laulumusiikin ja orkesterisoiton osaston, Savolaisten osakunnan laulajien (SOL) ja muiden taiteellisten toteuttajien kanssa sopimuksia allekirjoitettiin sitä mukaa, kun sopimusten sisällöt selkeytyivät.<sup>267</sup> Säveltäjän (Pasi Lyytikäinen) ja kapellimestarin (Eva Ollikainen) kohdalla sovittiin, että säätiö tekisi erilliset sopimukset.<sup>268</sup> Toukokuun 2004 lopulla sopimukset kapellimestarin, ohjaajan, apulaisohjaajan ja pukusuunnittelijoiden kanssa oli solmittu. Lavastajan kanssa sopimus solmittaisiin heti, kun tila-asiat [harjoitustilat ja esityspaikat] olisivat selvillä. Kallen rooliin oltiin kiinnittämässä entinen SOL:n laulaja bassobaritoni Kouta Räsänen.<sup>269</sup>

Elokuuhun 2004 mennessä solistirooleihin lukuun ottamatta pääroolia olivat laulajat tiedossa. Pääroolin esittäjä varmistuisi vasta elokuun lopulla, jolloin päärooliin kysytyn tenorin (Petri Bäckström) muut aikataulut selviäisivät. Kuoron ja orkesterin osalta sopimukset olivat kunnossa, myös korrepetiittori oli valittu. Taiteellisesta työryhmästä puuttui vielä valosuunnittelija, tässä päätettiin tiedustella ohjaajan mielipidettä. Valosuunnittelijaksi pyydettiin Jarkko Lievon. Sopimus Musica Nova -festivaalin kanssa oli sovittu solmittavaksi alkusyksystä. [Säveltäjä oli alun perin neuvotellut Musica Novan silloisen taiteellisen johtajan Kimmo Hakolan kanssa oopperan saamisesta Novaan jo vuoden 2003 kesällä.] Neuvotteluissa oli sovittu, että oopperatoimikunta maksaisi esitystilojen vuokrat ja vastaavasti saisi esityksistä kaikki lipputulot.<sup>270</sup>

Taiteellinen työryhmä aloitti varsinaisen, konkreettisen työskentelynsä [säveltäjää lukuun ottamatta] keväällä 2004, vajaa vuosi ennen teoksen kantaesitystä. Pukusuunnittelijoiden sopimusneuvottelut pidettiin ja sopimukset allekirjoi-

---

<sup>266</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Sopimus 28.3.2003 SOPIMUSASIAT SAVOLAISTEN YLIOPPILAIDEN SÄÄTIÖN JA SIBELIUS-AKATEMIAN VÄLILLÄ HELSINKIIN-OOPPERAPRODUKTIOON LIITTYEN.

<sup>267</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisten oopperatoimikunta. Helsinki. KOKOUSPÖYTÄKIRJA. Paikka: Savolainen Osakunta, Mannerheimintie 5 A ylin krs. Aika: ma 19.4.2004 klo 17.00.

<sup>268</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: SOPIMUS 28.3.2003 SOPIMUSASIAT SAVOLAISTEN YLIOPPILAIDEN SÄÄTIÖN JA SIBELIUS-AKATEMIAN VÄLILLÄ HELSINKIIN-OOPPERAPRODUKTIOON LIITTYEN. Allekirjoittajat: Sibelius-Akatemia: rehtori Pekka Vapaavuori ja Savolaisten ylioppilaiden säätiö: hallituksen pj. Aulis Kohvakka.

<sup>269</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisten oopperatoimikunta. Helsinki. KOKOUSPÖYTÄKIRJA. Paikka: Savolainen Osakunta, Mannerheimintie 5 A ylin krs. Aika: ti 18.5.2004 klo 17.00.

<sup>270</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisten oopperatoimikunta. Helsinki. KOKOUSPÖYTÄKIRJA. Paikka: Savolainen Osakunta, Mannerheimintie 5 A ylin krs. Aika: ke 25.8.2004 klo 16.30.



tettiin maaliskuussa 2004 ravintola Kappelissa.<sup>271</sup> Muiden taiteilijoiden sopimukset allekirjoitettiin samoihin aikoihin.

### 7.1.5 Taiteellisen tuotannon tärkeitä päivämääriä ja pukusuunnittelu

Visuaalinen työryhmä<sup>272</sup> kokoontui ensimmäisen kerran yhteiseen suunnittelupalaveriin maaliskuun 2004 lopussa. Keskusteltiin (ja sovittiin) aikatauluista, tarvittavista luonnoksista, jossain määrin teoksen visuaalisesta mielikuvasta ja oopperan tarinan kohtausten järjestymisestä sekä näyttämöllisistä lähtökohdista. Pukuluonnosten tekeminen aloitettiin huhtikuussa 2004, ja alustavat ideat esiteltiin työryhmän kesken toukokuun lopussa pukusuunnittelijoiden työhuoneella Helsingin Töölössä.<sup>273</sup> Seuraavan kesäkuun ajan luonnoksia työstettiin sovittuun suuntaan. Aiemmissä suunnittelupalavereissa oli sovittu muun muassa siitä, miten teoksen visuaalinen ilme muuttuisi alun realistisesta lopun absurdimpaan tunnelmaan ja miten Alman henkilöhahmo pysyisi koko oopperan ajan eterisenä ja unenomaisena<sup>274</sup>. Työryhmän suunnitteluosuus huipentui Juhani Ahon Helsinkiin-pienoisromaanin henkeen toteutettuun laivamatkaan Saimaalla.

Syksyllä 2004 alkoi varsinainen visuaalisen osuuden valmistusvaihe. Oopperan pukuluonnokset ja lavastuksen pienoismalli esiteltiin osakunnalle ja oopperatoimikunnalle syyskuun 2004 loppupuolella<sup>275</sup>. Ooppera (musiikki kokonaisuudessaan) valmistui lokakuussa 2004 ja säveltäjä aloitti teoksen puhtaaksikirjoittamisen saman tien. Ensimmäiset musiikkiharjoitukset pidettiin Sibelius-Akatemian Pitäjänmäen toimipisteessä lokakuun alussa 2004. Tässä tilaisuudessa esiteltiin luonnokset solisteille ja kuorolaisille. Näistä harjoituksista lähtien sekä solistit että kuorolaiset harjoittelivat säännöllisesti esityksiin saakka.<sup>276</sup>

Marras-joulukuussa 2004 hankittiin puvustuksen materiaaleja, mitattiin laulajat, valmistettiin kaavoja ja aloitettiin ensimmäiset sovitukset kuorolle ja solisteille. Näyttämöharjoitukset alkoivat 19.1.2005: lavastaja ja pukusuunnittelijat työskentelivät tiukasti omien osa-alueidensa parissa, mutta osallistuivat myös harjoituksiin seuraamalla näyttämötilanteiden kehittymistä.

Tammikuun lopussa 2005 järjestettiin vielä taiteellisen työryhmän oma kokous, jossa sovittiin viimeisistä asioista esitysten suhteen. Läpimeno- ja harjoitukset, joissa oli mukana solistit, kuoro ja orkesteri yhtä aikaa, aloitettiin helmikuun

<sup>271</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot ja kalenterit /JO-L: Paikalla olivat pukusuunnittelijat Johanna Oksanen-Lyytikäinen ja Marjut Nordberg, oopperan tuottaja Tommila ja oopperatoimikunnan puheenjohtaja Tarasti.

<sup>272</sup> Tässä tarkoitan visuaalisella työryhmällä taiteilijoita, jotka vastasivat teoksen visuaalisesta kokonaisuudesta, ohjaajaa, lavastajaa, pukusuunnittelijaa (myös valosuunnittelija ja maskeeraaja liittyivät tähän ryhmään myöhemmässä vaiheessa).

<sup>273</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot ja kalenterit /JO-L.

<sup>274</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistitieto / JO-L.

<sup>275</sup> Ks. s. 183: Laulajien kommentteja puku- ja lavastusluonnoksista.

<sup>276</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, oopperan harjoitusaikataulu.

alkupäivinä 2005. Ensimmäinen läpimeno harjoitus, jossa lavastus ja puvut olivat mukana, järjestettiin Aleksanterin teatterissa 12.2.2005. Puvut valmistuivat 17.2.2005. Oopperan kenraaliharjoitus, jossa myös yleisöä oli mukana, järjestettiin 18.2.2005.

Helsinkiin-ooppera kantaesitettiin Savolaisen osakunnan 100-vuotisjuhlanäytöksenä 19.2.2005 Aleksanterin teatterissa Helsingissä. Kiertueelle lähdettiin 21.2.2005: Mikkelin näytös oli 23.2. konsertti- ja kongressitalo Mikaelissa ja Kuopion näytös 25.2. Kuopion musiikkikeskuksessa. Kiertue päättyi 26.2.2005. Ooppera oli takaisin Aleksanterin teatterilla 4.3.2005 mennessä: neljäs ja viides näytös järjestettiin 4. ja 5.3.2005 Musica Nova -festivaalin yhteydessä.

Kevään 2005 kuluessa ooppera ”purettiin”; lavastus ja puvustus kierrätettiin tai varastoitettiin ja tuotannon viimeiset tehtävät hoidettiin. Oopperan dokumentteja kerättiin muun muassa kansallisarkistoon, osakunnalle (Tuija Kurvinen) ja tekijöiden yksityisarkistoihin.

### 7.1.6 Helsinkiin: ”Oopperamatka”

Yhteiset kokoukset ja palaverit olivat tärkeitä, mutta yksi tärkeimmistä työryhmän yhteistyötä edistävästä elementeistä oli ”elämysmatka”, jonka taiteellinen työryhmä teki heinäkuussa 2004 Juhani Ahon romaanin aitoihin maisemiin, aikakauden tyyliin laivalla Kuopiosta Lappeenrantaan, josta matka jatkui junalla Helsinkiin. Matkan aikana käytiin läpi luonnoksia, oopperan vastavalmistunutta partituuria ja suunniteltiin oopperan toteutuksen seuraavia vaiheita. Tarkoituksena oli hioa oopperan kohtaukset mielikuvista luonnoksiksi ja konkreettisiksi ideoiksi ja varmistaa, että jokaisella työryhmän jäsenellä on samansuuntainen ajatus lopputuloksesta ennen materiaalisten elementtien rakentamista. Matkalla oli suuri merkitys myös siinä, että työryhmän jäsenet oppivat tuntemaan toisensa paremmin intensiivisen työskentelyjakson aikana. Ohjaajan mielestä --- *nimenomaan se kun ihmiset ei tuntenu niin paljon toisiaan, niin siks[i] oli vielä tärkeempi tässä työryhmässä se yhteinen matka --- nimenomaan se et ihmiset hitsautu yhteen.*<sup>277</sup> Tämä helpotti oopperan työstämistä myös myöhemmässä ja kiireisemmässä vaiheessa. Myös säveltäjän mukaan --- *solistien ja lavastajien ja puvustajien kanssa toimiminen oli kiinnostavaa ja --- työryhmäpalaverit oli hedelmällisiä, varsinkin se laivaristeilyllä [tapahtunut yhteistyö]*<sup>278</sup>.

Matkan varrelle oli järjestetty oopperan toinen tiedotustilaisuus, jossa taiteellinen työryhmä kertoi produktiosta ja omasta työstään. Savolaisten oopperatoimikunnan kokouspöytäkirjassa, kohdassa Muut asiat, työryhmän matkasta kerrotaan seuraavasti:

---

<sup>277</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

<sup>278</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

”Oopperan taiteellinen työryhmä eli säveltäjä, ohjaaja, kapellimestari, lavastaja, puvustajat ja tuottaja tekivät heinäkuussa matkan Kuopiosta Helsinkiin samoilla liikennevälineillä kuin oopperassakin. Matka oli onnistunut. Sen aikana suunniteltiin oopperan ohjausta, lavastusta ja puvustusta. Lisäksi pidettiin lehdistötilaisuus M/S Puijolla. Julkisuutta saatiin hyvin. Savon Sanomat uutisoi oopperahankkeen etusivullaan. Oopperasta oli juttuja myös Ylen maakuntauutisissa (tv) ja musiikkiuutisissa (radio)”.<sup>279</sup>



**Kuvat 2–4.** Helsinkiin-oopperan taiteellinen työryhmä matkusti Ahon tarinan matkan Kuopiosta sisävesilaivalla Lappeenrantaan ja sieltä junalla Helsinkiin.

Tärkeää matkan antia oli tutustuminen muihin oopperoihin ja niiden toteutukseen. Kävimme tutustumassa Nilsiä louhosareenan oopperatarjontaan (Mozartin Taikahuilu), Savonlinnan oopperajuhliin (Puccinin Turandot) ja pohdimme ohjauksen, lavastuksen ja puvustuksen yleistä olemusta näiden teosten avulla. Itselleni näillä edellä mainituilla kokemuksilla oli suuri merkitys. Suuri merkitys oli myös niillä elämyksillä, joita Kuopion toriin, satamaan, sisävesilaivaan, Lappeenrannan rautatieasemaan ja muihin Ahon romaaniin liittyviin paikkoihin tutustuminen antoi. Kuopiossa tutustuimme muun muassa 1800-luvun lopun aikalaiselämään kaupunginmuseossa, ja museokäynnistä lähtöisin on esimerkiksi idea valokuvaaja ”Victor Barsokevitschista”<sup>280</sup> näyttämöllä Kuopion satamassa laivan lähtöhetkellä<sup>281</sup>.

Savonlinnan oopperajuhlilta saimme kiinnitetyksi oopperan pääsolisti Petri Bäckström Antin rooliin: niin sanottu koelaulu järjestyi, kun Bäckström esiintyi oopperajuhliin kuuluvassa ulkoilmakonsertissa. Esiintymisen perusteella häntä pyydettiin koko työryhmän voimin mukaan Helsinkiin-oopperaan. Bäckströmin mukaan tuleminen varmistui syksyllä, kun laulaja oli saanut varmistettua muut aikataulunsa vuodelle 2005.<sup>282</sup>

<sup>279</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta: Savolaisten oopperatoimikunta, kokouspöytäkirja, ke 25.8.2004, 5/2004.

<sup>280</sup> Kuopiolainen valokuvaaja ja valokuvausliikkeen omistaja Viktor Barsokevitsch (1863–1933) oli 1800 – 1900-lukujen vaihteessa tunnetuimpia valokuvaajia Suomessa. Ks. esim. <http://vb.kuopio.fi/victor-barsokevitsch>.

<sup>281</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistitieto/JO-L.

<sup>282</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistitieto/JO-L.

## 7.2 Helsinkiin-oopperan tarina

Helsinkiin-oopperassa näyttämön tapahtumien kantavana ideana oli visuaalisen esityksen kehittyminen alkuasetelman realistisesta maisemasta lopun absurdiin tunnelmaan. Oopperan tarina seuraili Ahon alkuperäistekstin rakennetta, mutta libretossa otettiin vapauksia tulkita henkilöhahmoja myös oopperan absurdimaksi ja lähemmäksi nykyaikaa muuttuvan ilmaisun mukaiseksi. Oopperan juoni käy pääpiirteittäin selville seuraavista otteista oopperan synopsisesta ja libretosta<sup>283</sup>.

### SATAMA [Kuopio]

#### Lähtö

Satama. Perhe on saattamassa Anttia ja Pekkaa laivaan. Nuori vävyehdokas, teologian ylioppilas Pekka on huomion keskipisteenä. Antti yrittää katseellaan etsiä väkijoukosta ihaillemaansa Almaa, mutta Alma ei ole hyvästelijöiden joukossa. Antti tuntee itsensä petetyksi.<sup>284</sup>

#### Libretto:

Antin äiti: *"Ketä sinä Antti katselet?"* Antti: *"En ketään!"* Äiti: *"Muistitko Antti, ottaa kalvokkaat käteesi?"* Antti: *"Kuinka minä nyt niitä käteeni?"* Äiti: *"Järvellä tuulee niin kylmästi... Vaan ehkä sinä oletkin salongissa... Oletkin vaan salongissa!"* Äiti: *"Miksi sinä olet niin kärsimätön?"* Isä puuttuu asiaan: *"Mutta minkätähden et sinäkään anna sen olla rauhassa? Et sinä sen perässä enää kuitenkaan saata sen pitemmälle hypätä!"*<sup>285</sup> (Kuvat 5–7.)



Kuvat 5–7. Antti (Petri Bäckström) ja Antin äiti (Vuokko Saariaho), Antti ja Antin isä (Atlan Karp), Pekka (Mikael Pennanen). Valokuvat Kimmo Brandt.

<sup>283</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma ja libretto.

<sup>284</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

<sup>285</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, libretto.

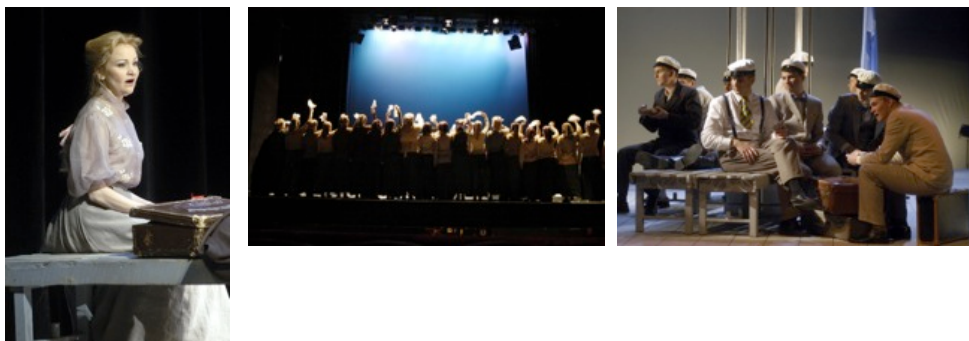
## Alman sanaton laulu I

Antin noustessa laivaan hän on kuulevinaan Alman äänen.<sup>286</sup>

### Libretto:

Alma: ”Aaaaa...”<sup>287</sup>

Alma esiintyy oopperassa vain Antin mielessä tai mielikuvituksessa. Alman lauluissa ei ole sanojakaan, ennen kuin aivan oopperan lopussa. Musiikki ja sanaton laulu kuvaavat [teoksessa] Antin syvää kaipuuta.<sup>288</sup> Vähitellen Antin mielikuva Almasta katoaa ja satama täyttyy iloisesta hyörinästä. Satama muuttuu laivaksi ”naisesiripun” takana ja matka alkaa. Naisesiripun takaa paljastuu laiva piippuineen ja joukko ylioppilaita. (Kuvat 8–10)



Kuvat 8–10. Haaveista laivalle: Alma (Laura Leisma) on Antin ensirakkaus, kuoron naiset ”esirippuna” satamassa ja kuoron miehet ylioppilaina laivan kannella. Kuvat Kimmo Brandt.

## LAIVA

### Snapsit ja hepreaa

Anttia kiinnostaa vapaus ja iloinen opiskelijaelämä. Hän kertoo tahtovansa oppia maailmanmiehen elkeet. Antti päättää näyttää Pekalle ja menee ryyppylle laivan kabinettiin. Miesten välille tulee sanaharkkaa. Antti kohtaa kabinettissa bufettineiti Lottenin. Antti ihastuu punatukkaisen Lottenin reippauteen ja rehevään kauneuteen. Lottenissa on jotain siitä paheellisuudesta, joka Anttia kiehtoo. Pekka syventyy heprean kielioppiin. Talonpoikaisylioppilaat kuuntelevat huvittuneina Antin paatoksellista yksinpuhelua.<sup>289</sup>

### Libretto:

Pekka: ”Eikö sua ryyppystä varoitettu? Minulla on kirjakin, jossa todistetaan...” Antti: ”...och en half öl...” Pekka: ”Millä rahalla sinä...!” Antti: ”...ja hyvä sikari!” Pekka: ”Äitisi rahat! Niitä et kyllä...!” Antti: ”Ne ovat nyt minun! Paina mieleesi!” Pekka: ”Mitä sinä tuota bufettineitiä...?” Antti: ”Katsoit tuota itsekin! Ja vielä kiihkeämmin! Mikä sinä olet muita neuvomaan? ... Minne sinä menet?” Pekka: ”Lukemaan. Kertaan kielioppia. Hep-

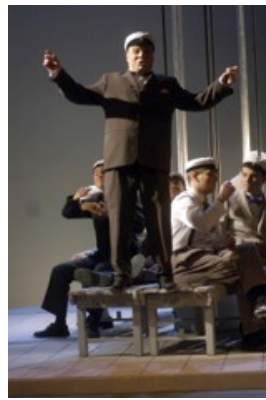
<sup>286</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

<sup>287</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, libretto.

<sup>288</sup> Oksanen-Lyytikäinen 2008, 82.

<sup>289</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

reaa.” Antti: ”Heprean kielioppia? Niinkö kovat ajat? Hepreaa jo matkalla Helsinkiin? Hän ei ymmärrä asioita oikein! ...”. (Kuvat 11–13)



Kuvat 11–13. Bufettineiti-Lotten (Jutta Holmberg), Pekka (Mikael Pennanen) paheksuu Anttia ja opiskelee hepreea ja Antin yksinpuhelu. Kuvat Kimmo Brandt.

### Kieliriita

Talonpoikaisylioppilaat hurjistuvat kuullessaan ruotsinkielisten säätyläisiä, jotka pitävät suomen kieltä kehittymättömänä. Antti joutuu keskelle kieliriitaa.<sup>290</sup>

#### Libretto:

Säätyläisylioppilaat: ”*Finska! Det är inget riktigt språk!* Talonpoikaisylioppilaat: ”*Mitä helvettiä! Sanokaapas uudestaan! Eikö teitä lyseossa piesty tarpeeksi!?* Säätyläisylioppilaat: ”*Suo-men kie-li*” *Ha ha ha! Det passar bättre på ladugård, än till vetenskap!* Talonpoikaisylioppilaat: ”*Kuulitteko tuon! Mitä me vielä odotamme? Nyt taotaankin säätyläispentujen päähän suomen kieltä ... Ja mikäs sinä olet?*” Antti: ”*Anttihan minä, kyllähän te minut tunnette!*”



Kuva 14. Kieliriita: Talonpoikais- ja säätyläisylioppilaat. Antti keskellä. Kuva Kimmo Brandt.

Antti ei osaa valita kumman puolelle asettuisi, suomenkielisten talonpoikaisylioppilaiden vai ruotsinkielisten säätyläisten. (Kuva 14).

<sup>290</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

### Kalle ja Rähjä-Nieminen

Kalle ja Rähjä-Nieminen saapuvat. Kalle lopettaa ylioppilaiden riidan. Kalle kehuskelee viftireissuillaan ja Antti ja Kalle ottavat yhdessä ryypyt. Antti ihailee Kallea ja tahtoo tulla hänen veroisekseen.<sup>291</sup>

#### Libretto:

Kalle: *”Terve mieheen! Mikä loistava seura! Päästäkääs se poika irti... Ylioppilaat: ”Entrez monsieur! Missä mies viivyttelit?” Kalle: ”Heitin hyvästit kaikille flammoilleni, joita oli tuolla laivasilta notkuen! Eivätkä nuo ees itkeneet, vaan liehuttivat typeriä liinojaan! Eilen ryypittiin Savonlinnassa ja se oli kunnan vifti! ...Siellä tapasin tämän Rähjä-Niemisen, tämän Niemis-Rähjän! Rähjäkkeen! ... Arvon läsnäolijat! Minulla on kunnia esitellä teille kaksi parasta ystävääni: Herra Andreas Ljungberg, ylioppilas, ja Civis Academicus Abraham Nieminen! ...”* (Kuvat 15–16)



Kuvat 15–16. Kalle (Kouta Räsänen) ja Rähjä-Nieminen (Timo Riihonen) nousevat laivaan Savonlinnasta. Kuvat Kimmo Brandt.

### Kalle opettaa Anttia

Kalle yrittää opettaa Anttia valloittamaan Lottenin. Antin kömpelöt lähestymisyritykset eivät kuitenkaan tuota tulosta. Kalle lupaa, että ”Antista tehtäisiin vielä mies”. Antti julistaakin haluavansa oppia elämää. Antti kuitenkin oksentaa pöytään ja herättää hilpeyttä Rähjä-Niemisessä ja ylioppilaissa. Pekka nuhtelee humalaista Anttia.<sup>292</sup>

#### Libretto:

Kalle: *”Lisää viinaa! Lisää viinaa Lotten! Kuulitko! Lotten! Lotten: ”Herrojen sopii muistaa, että laivalla on muitakin! ... Kalle: ”Sinä näytät liika kiihkeältä. Se laimentaa tuollaisia tyttöjä. Niiden kanssa pitää olla kylmä. Etkö nähnyt, kuinka minä olin äsken? Otin hänet aivan viileästi polvelle kuin koi-*

<sup>291</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

<sup>292</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

*ran. Seh! Tule tänne, pane pääsi tähän! Sinä et ole hukassa, kun olet miesten seurassa. ... ”*

*Pekka: ”Sinähän olet juovuksissa! Ja missä siivossa... Milloinka sinä olet ehtinyt juoda itsesi tuohon kuntoon? ... Sinun täytyy oitis panna maata! Tule, minä vien sinut hyttiisi!” ...*

*Antti: ”Minä tahdon suudella! Anna minun mennä!”*

Kalle opettaa Anttille, miten naisia kohdellaan (Kuvat 17–19).



**Kuvat 17–19.** Kalle opettaa Anttia miesten tavoille: Antti on ”aika siivossa” Kallen koulutuksen jäljiltä. Nieminen ja Kalle kannattelevat Anttia. Kuvat Kimmo Brandt.

## **Alman sanatun laulu II**

Antti uneksii Almasta.<sup>293</sup>

### **Libretto:**

Alma: ”Aaaa...”<sup>294</sup>

Antti sammuu laivan kannelle Almasta uneksien. Alman aariassa viimeistään tulee esille oopperan herkempi puoli, Antti kaipaa Almaa kaikesta uhostaan huolimatta. Alma ilmestyy Antille unessa. (Kuva 20.)



**Kuva 20.** Antti sammuu ja uneksii Almasta.

<sup>293</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

<sup>294</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, libretto.

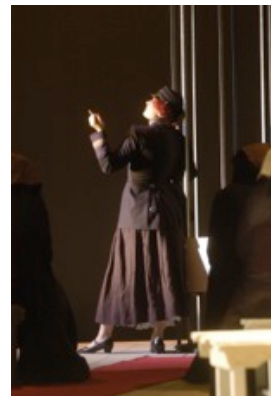


**JUNA****Kohmelo**

Sammunut Antti herää junassa. Kalle tarjoaa Antille ryyppyä. Pekan estelyistä huolimatta Antti siemailee jälleen viinaa.<sup>295</sup>

**Libretto:**

Pekka: ”Antti! Olisit vielä satamassa, jos minä en olisi kantanut sinua onnetonta, sammunutta selässäni junaan.” Antti: ”Junaan? Kuinka suu voi olla näin pahan makuinen? Ja päätäni vihloo!” ...Kalle: ”Kuulehan Antti! Ne on ne kohmelot niitä miesten tauteja, ja tämä on parasta lääkettä mitä olla taitaa.” Pekka: ”Älä kuuntele onneton heitä!” ...Kalle: ”...tottelet minua. No! Älä puistattele! Pohjaan vaan yhtäkkiä irvistelemättä!” ...Antti: ”Olenkohan minä hyvin maalaisen näköinen? Voisinko minä tulla koskaan oikein hienoksi herraksi ja istua kauniin naisen vieressä ja jutella hänen kanssaan hauskaasti, niin kuin sinä!” Kalle: ”Katsos poikaa! Antti, se on julkinen nainen!” ...Antti: ”Sinä panet omiasi! Tuoko hieno nainen, joka kävelee kuin ylimys?”. (Kuvat 21–24)



**Kuvat 21–24.** Matkustajat siirtyvät junaan Lappeenrannassa. Kalle kertoo Antille totuuksia krapularyypystä ja ”julkisista naisista”.

<sup>295</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

## Naiset junassa

Antti päästää mielikuvituksen valloilleen ja uneksii naisista. Pekka herättää Antin ja suostuttelee Helsingissä lähtemään mukaansa nukkumaan. Antti onkin suostumassa, kunnes Kalle ja Rähjä-Nieminen saavat houkutelua hänet mukaansa.<sup>296</sup>

### **Libretto:**

Lotten: *”Miksi tuijotat, kun voisit astella luokseni? Mikset sano mitään, vaikka näen että haluaisit? Ja minkä tähden sinä siihen jäit, jos et kuitenkaan uskalla?”* Viettelijättäret: *”Jos pelkää, ettet osaa, niin lupaan, etten naura. Jos pelkää lähtöäni aamulla, niin muista, että tapaat minut jälleen asemalta.”*

Antti: *”En pelkää! En pelkää! Tulkaa naiset! Pekka: ”Herää! Herää Antti! Sinä näet painajaista! Antti: ”Minä näen aivan ihanaa unta”. ...<sup>297</sup>*

Antti nukahtaa junaan ja uneksii. Junan ”körttimummot” kuoriutuvat huiveistaan, paljastuvat ”julkisiksi naisiksi” ja houkuttelevat Anttia luokseen. Antti innostuu naisista ja rohkaistuu, mutta Pekka herättää Antin ja katkaisee ”ihanun unen”. (Kuvat 25–27)



Kuvat 25–27. Antti uneksii naisista, Lotten näyttäytyy ”viettelijättärenä”, Pekka herättää Antin.

## HELSINKI

### **Kappeliin!**

Juna on saapunut Helsinkiin. Asemalla juhliivat ylioppilaat ottavat riemuiten Antin vastaan. Joukko lähtee kohti Kappelia. Antti tuntee olevansa joukon keskipiste. Hän ihastelee Helsingin yöelämää ja tarjoaa kaikille kierroksen. Ravintola suljetaan ja Antti huomaa olevansa yksin ja ilman naista.<sup>298</sup>

### **Libretto:**

Kalle: *”Ja kysy aina minulta, kun haluat tietää neuvoa! Minä tiedän paremmin kuin professorit! Kyllä täällä niitä riittää, jotka hautautuvat kirjoihinsa.*

<sup>296</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

<sup>297</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, libretto.

<sup>298</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis.

*Eivät tunne kuin luentosaliensa seinät! Ja niissä ei jumalaut' ole paljon tutkimista! Täällä voi olla helvetin hauskaa, jos vaan sattuu hyvään seuraan.”*

*Antti: ”Voi tätä Helsingin elämää! Tällaista tämä onkin? On tämä omi-tuista, mutta hauskaa tämä on! Voi peeveli sentään!”*

*Ylioppilaat: ”Antti! Me sanottiin täällä sinusta, että siin' on mies, josta tehdään ensi vuosijuhlaan marsalkki!!”<sup>299</sup>*

*Äiti: ”No ala mennä siitä, mitä vielä toljotat? Hyvä herrasväki, ravintola suljetaan! Antti: ”Suljetaan? Ja minulla ei ole edes naista!”<sup>300</sup> (Kuvat 28–30)*



**Kuvat 28–30.** Antti saapuu perille ja toivotetaan tervetulleeksi Helsinkiin. Nykyaikaan sijoitettu elämän laita puolta edustava ”Äiti” sulkee ravintolan ja Antti huomaa jääneensä aivan yksin. Kuvat Kimmo Brandt.

### Loppukohtaus

*Libretto:* Alma: ”Aa...” Antti: ”Minä rakastan sinua, enemmän kuin ketään muuta koko maailmassa.” Alma: ”Ole hyvä ja päästä irti. Kyllä sinä vielä löydät sen, joka sinulle sopii. Sinä olet vielä liian nuori, liian kokematon. En voi olla sinulle kuin vanhempi sisar...”<sup>301</sup> (Kuva 31)



**Kuva 31.** Loppukohtaus. Antti on Almalle liian nuori ja liian kokematon. Kuva Kimmo Brandt.

<sup>299</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, libretto.

<sup>300</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, libretto.

<sup>301</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, libretto.

### 7.3 Helsinkiin-oopperan puvut

Helsinkiin-oopperan visualisointi alkoi palaverista, jossa ooppera muotoiltiin ensimmäistä kertaa Ahon kirjan juonen mukaisiksi kohtauksiksi. Tämän tapaamisen aikana muodostettiin ensimmäinen mielikuva koko tulevasta oopperasta.<sup>302</sup> Säveltäjä kertoi, miten *häkellyttävää oli, kuinka paljon siitä ensimmäisen illan palaverista kun me jaettiin tää Helsinkiin kohtauksiin, niin kuinka paljon siitä jäi sitten – esitykseen saakka – niin se oli ällistyttävä määrä*. Mielikuvat siirtyivät nopeasti myös musiikkiin, ja säveltäjä oli tyytyväinen siihen, että ne vastasivat myös hänen aikaisempia *vähän salaa* -ajatuksiaan.<sup>303</sup>

Kun pukujen varsinainen suunnittelu- ja valmistusprosessi vuoden 2004 alkupuolella käynnistyi, aloitin oman osuuteni<sup>304</sup> lukemalla Juhani Ahon Helsinkiin-pienoisromaanin, tutustumalla säveltäjän ja ohjaajan yhdessä kirjoittamaan librettoon ja kirjoittamalla itselleni ylös Ahon hyvin kuvailevasta ja visualisovasta tekstistä suoria lainauksia ja omia mielikuviani oopperan päähenkilöistä ja tapahtumien ympäristöistä. Pukusuunnittelu oli hyvä aloittaa alkuperäisen tekstin herättämistä voimakkaista visuaalisista mielikuvista. Kirjoitin omaa prosessiani ylös oopperan esitysten jälkeen, ja olin merkinnyt muistiin muun muassa, miten *mielikuvien konkretisoiminen alkoi Helsinkiin-teoksen kuvailevien kohtien uudelleenlukemisella*. Ajattelin Ahon käyttämän kirjoitetun kielen olleen *rikasta ja kuvaileva[a]*, jolloin *tunne siitä, että jo heti prosessin alkuvaiheessa oli olemassa voimakas mielikuva henkilöistä* olisi juontanut juurensa siihen, *että teksti on hyvin visualisoivaa*. Aho oli kuvaillut lähes jokaisen kirjassa esiintyneen henkilön *tarkasti sekä ulkomuodon että luonteen osalta*.<sup>305</sup>

Konkreettisia visuaalisia esikuvia oopperan henkilöille etsin taidehistorian merkkiteoksista. Esimerkiksi talonpoikaisylioppilaita kuvasin Pekka Halosen *Niittomiehet* -teoksen<sup>306</sup> avulla ja ”junanaisten” olemukseen vaikutti Toulouse-Lautrecin varieteekuvat<sup>307</sup>. Bufettineiti-Lottenia edusti Elin Danielsson-Gambogin omakuva *Tauolla*<sup>308</sup>. (Kuvat 32–34)

---

<sup>302</sup> Ohjaaja, säveltäjä ja pukusuunnittelija Mannerheimintie 65 A 8 ensimmäinen palaveri, syksyllä 2001.

<sup>303</sup> Aineisto: Haastattelu säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>304</sup> Suunnittelimme ja toteutimme Helsinkiin-oopperan yhdessä pukusuunnittelija Marjut Nordbergin kanssa, keskustelimme teoksen tunnelmasta ja kohtauksissa yhdessä ja ja oimme suunniteltavat mallit keskenämme. Luonnoksiin on merkitty, kumman käsialaa piirros on.

<sup>305</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan prosessinkuvaus oopperan jälkeen / JO-L.

<sup>306</sup> Pekka Halonen, öljymaalauk *Niittomiehet* 1891:  
[http://www.halosenniemi.fi/sivu.tmpl?sivu\\_id=206](http://www.halosenniemi.fi/sivu.tmpl?sivu_id=206).

<sup>307</sup> Henry de Toulouse-Lautrec *Jane Avril Dancing*  
[http://sv.wikipedia.org/wiki/Henri\\_de\\_Toulouse-Lautrec](http://sv.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec).

<sup>308</sup> Elin Danielson-Gambogin öljymaalauk, 67 x 94 cm, *Päättynyt aamiaisen/Teepöydän ääressä*, 1890. Yksityiskokoelma. Kuva: Gallen-Kallelan Museo/Douglas Sivén.



**Kuvat 32–34.** Halonen 1891, Niittomiehet. Toulouse-Lautrec 1893, Jane Avril Dancing. Danielson-Gambogi 1890, Päättynyt aamiainen/Teepöydän ääressä/Tauolla.

Pukuluonnoksia työparini Marjut Nordbergin kanssa piirtäessämme pyrim pitämään yllä mielikuvia teoksen tapahtumista sisävesilaivalla, junassa, Helsingin rautatieasemalla ja ravintola Kappelissa, sekä ottamaan mahdollisimman pitkälle huomioon, mitä roolihahmo pukuunsa mahdollisesti tarvitsisi. Aivan ensimmäiset piirrokset (kuvat 35–36), mitä tein, olivat enemmän suunnittelupalaverien jälkimainingeissa syntyneitä nopeita ajatelmaluonnoksia, mielikuvien nopeita visuaalisia muistiinpanoja, kuin varsinaisia pukuluonnoksia.

Ensimmäisissä luonnoshahmotelmissa näkyy kuvauksia Antin ”piipottavasta” nenäliinasta, Anttia satamaan saattavista vanhemmista, Antille rukkaset antaneesta Almasta ja Toulouse-Lautrecin inspiroimista junanaisista<sup>309</sup>.



**Kuvat 35–36.** Ensimmäisiä visualisointeja suunnittelupalaverien jälkimainingeissa /JO-L

[http://blog.chosun.com/web\\_file/blog/137/60637/8/elin\\_danielson-gambogi-smoking-girl.jpg](http://blog.chosun.com/web_file/blog/137/60637/8/elin_danielson-gambogi-smoking-girl.jpg).

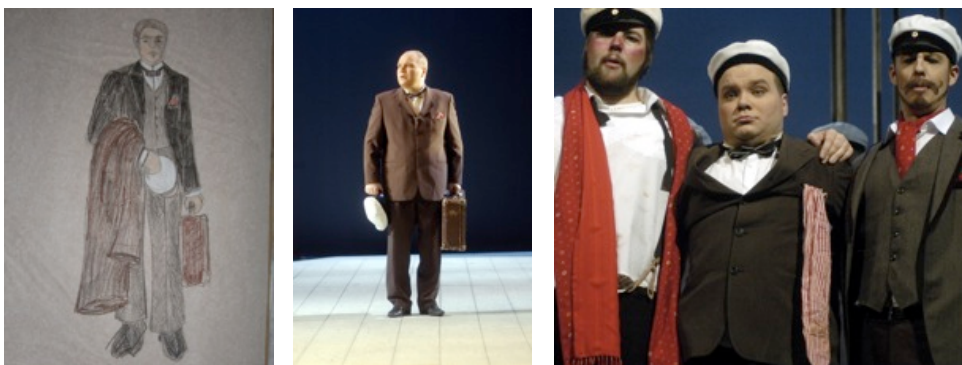
<sup>309</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan luonnoksia / JO-L.

### 7.3.1 Antti

**Antti / Andreas Ljungberg** oli Helsinkiin-oopperan päähenkilö, ensimmäisen vuoden ylioppilas, joka matkusti Kuopiosta laivalla Lappeenrantaan ja sieltä junalla Helsinkiin. Aho kuvasi Antin ulkoasua näin:

*Päässä oli valkoinen rutistumaton sisarien puhtaaksi pesemä ylioppilaslakki ja kaulassa riippui nahkainen matkalaukku, hiukan takanapäin vasemman lanteen käänteessä. Palttoo oli nähtävästi uusi, eilen räätälistä saatu, samet-tisella kauluksella, ja pienestä rintataskusta piipotti punaraitainen nenäliina, joka juuri kotoa lähdeittäessä oli siihen siististi ja varovasti hypistetty.*<sup>310</sup>

Itse olin kirjoittanut Antin hahmosta muistiin seuraavaan tapaan: *Antti: vaaleat housut, pitkä musta takki, siisti kaulus, palttoo, kaulaliina ja kalvokkaat olemassa, vaan ei näkyvissä. Punaraitainen nenäliina siististi taskussa. Puhdas lakki. Matalat, teräväkärkiset kengät.*<sup>311</sup> Pukuluonnoksessa on esiteltynä siististi pu-keutunut opiskelija-Antti Kuopion satamassa. Vaatteet ovat vielä siistit ja kaikkiin puolin järjestyksessä.<sup>312</sup>



**Kuvat 37–39.** Antti mielikuvasta näyttämölle: luonnos, Antti Kuopion satamassa matkaan lähdeössä ja Antin repsahdus laivalla. Kuvat Kimmo Brandt. (Kuvan 39 rajaus JO-L.)

Antin pukua ilmaisullisesta tai esteettisestä näkökulmasta tarkasteltaessa Kuopiosta matkaan lähtiessään Antti oli vielä perheen poika, pikkuveli ja äidin lemmikki. Hahmo puettiin pehmeän ruskeaan, hyvin istuvaan pukuun ajatellen, että paidan kaulukset hohtavat puhtauttaa ja jokainen ulkoinen kohta on rakkaudella kiillotettu ja silitetty. Poika on siisti, puhdas ja vielä äidin huolenpidon alainen. Punaraitaisen nenäliinan ”hypistäminen” takin taskusta ”piipottamaan” oli se vihje, josta puku sai toiminnallisen ideansa. Kun hypistetty nenäliina pikkuhiljaa repsahti ja jäi roikkumaan kuin kieli takin rintataskusta, se viittasi Antin rappeutuvaan olotilaan ja uudenlaiseen holtittomuuteen. Nenäliinaa varten takin rintataskun pohja leikattiin auki, jotta nenäliinan pitkä osa saatiin piilotettua ensin

<sup>310</sup> Aineisto: Aho, 1889 (1997), 3.

<sup>311</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot 29.4.2004/ravintola Kappeli.

<sup>312</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset / JO-L.

takin sisään ja josta nenäliinan sai vedettyä Antin kunnan heiketessä pikkuhiljaa ulos roikkumaan. Myös uusi hohtavanvalkoinen ylioppilaslakki viittasi turmelumattomuuteen ja nuoruuden viattomuuteen. Ajatuksena oli, että lakin likaantuesssa myös elämän ja suuren maailman kokemukset olivat karttuneet. Näitä puvun viittaavia elementtejä voisi kuvailla myös puvun sisään piilotetuiksi viesteiksi tai ohjauksellisiksi funktioiksi. (Kuvat 37–39.)

Puvun funktionaalisuus käytettävyyden näkökulmasta ei niinkään näkynyt päälle, vaan esimerkiksi niin, että aidon, vanhan pukupaidan, ajanhenkeen sopiva pystykaulus piti rakentaa sellaiseksi, että laulajalla oli fyysisesti tilaa laulaa. Kaulus ei saanut kiristää missään asennossa. Myös puvun housuihin piti hankkia sellainen vyö, joka kestäisi kieliriitakohtauksen, jossa Anttia riepoteltiin yli laivan reunan. Yksi riepottelijoista piti kiinni Antin vyöstä, ettei tilanne kärjistynyt oikeaksi vahingoksi harjoituksissa tai esityksissä. Puvun avulla huolehdittiin näin myös esityksen turvallisuustekijöistä.

### 7.3.2 Alma

**Alma**, Antin ensirakkaus, ihailun kohde ja unelmien nainen, jolta rukkaset saataan Antti ajautuu rappion tielle matkalla Helsinkiin. Aho kuvasi Almaa:

*Pekan sisar Alma oli totinen ja vakava. Hänen sinisissä silmissään oli jotain äidillistä kiiltoa ja hänen koko olennossaan pehmoista, lämmintä hellyyttä. Hänellä oli pitkä, vaalea palmikko, joka valui alapuolelle notkahtelevia vyötäisiä ja taipui siellä niin miellyttävästi.*<sup>313</sup>

Omiin muistiinpanoihini olin merkinnyt Almasta kuvailevia sanoja ja ensimmäisiä ideoita: *vaalea, kaareva, pehmeä, äidillinen, sinisilmäinen. Pitkä pellavainen mekko, unikuva. Lantiolla keikkuva palmikko (jatkuuko aavistuksenomaisesti helmaa kohti?)*<sup>314</sup>



**Kuvat 40–41.** Alma mielikuvasta näyttämölle: Alman pukuluonnos Marjut Nordberg 2004. Alma Antin roikkuvan rakkauden kohteena lavalla. Kuvat Kimmo Brandt.

<sup>313</sup> Aineisto: Aho, 1889 (1997), 15.

<sup>314</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot 29.4.2004/ravintola Kappeli.

Alman puku oli oopperan puvuista eteerisin. Sen oli tarkoitus kuvata Antin ajatuksia Alman herkkyydestä, ja ilmentää myös Alman ”Antin mielikuvana, kuvitelmana” esiintymistä (kuva 40). Alman pusero oli läpikuultava, herkillä kukkakuvioinneilla kirjailtu aito vanha ja ystävältä lainattu (kuva 41). Sen vaaleanpunertava sävy sopi ihanteellisesti Alman luonnonpellavasta aavistuksen violettiin sävytettyyn hameeseen ja läpikuultavuus toimi valojen kanssa Alman ääri- viivoja häivyttäen. Aivan alkuperäinen ajatus Alman hameesta oli, että sen helma olisi jatkunut pitkänä laahuksena<sup>315</sup> lähes yli näyttämön, mutta käytännöllisistä syistä tästä jouduttiin luopumaan. Voimakkaasti takapainotettu, taakse las- kostettu hame oli raskas tällaisenaankin, ja kovin paljon pidempänä sen liikkeitä olisi ollut hankala hallita. Vaikka Alman kengät eivät ehkä kovin pitkälle katso- moon näkyneetkään, ne maalattiin eteerisyyttä, unenomaisuutta ja todellisuuden ulkopuolella oloa korostaen hopeisiksi.

### 7.3.3 Pekka

**Pekka**, oopperan esimerkillinen nuori mies, kunnianhimoinen opiskelija ja An- tin äidin ja muidenkin mielestä se, jota Antin pitäisi kuunnella. Myös Pekalle tapahtui oopperan kuluessa muodonmuutos, hän repsahti kirjan tarinasta poike- ten juhlahumuun myös. Aho kuvasi Pekan näin:

*Pekka, joka sieltä tuli, oli näet nuoremman sisaren sulhanen. Eivät he kuiten- kaan vielä julkikihloissa olleet. Ainoastaan sukulaisille oli sanottu asiasta, jota ei tahdottu ilmaista ennen kuin Pekka oli suorittanut papintutkintonsa, joka tapahtui jouluksi --- siivo poika, kuului raittiusseuraan, ei tupakoinnut, joi ainoastaan kahvia, teetä ja vesiä, luki ahkeraan ja rakasti jutella. --- Antti --- ei voinut sietää Pekkaa. Sellainen sileänaamainen esimerkki, josta hänen alinomaä käskettiin vaaria ottamaan.*<sup>316</sup>

Itse kuvasin Pekan ytimekkäästi: *kunnollinen, ”hyvä ihminen” (ilme). Siisti sän- tillinen.*<sup>317</sup>

Mielikuva Pekasta oli heti ensilukemalta hyvin vahva: papiksi opiskeleva ja luonteeltaankin hyvin mustavalkoiselta vaikuttava hyveellinen Pekka pukeutuisi mustavalkoiseen, jo papin asulta vaikuttavaan kokonaisuuteen. Pekan lakki oli useamman vuoden käytöstä huolimatta moitteettoman siisti, valkoinen pysty- kaulus mustan pystykaulusisen takin alla näytti papin kauluksilta ja valkoinen silkkihuivi korosti Pekan hyveellisyyttä varsinkin verrattuna Kalleen, jonka pa- heellisuutta puolestaan korostettiin punaisella kaulahuivilla.

---

<sup>315</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset / MN: pukuluonnoksessa näkyvissä vielä alkuperäinen idea Alman ympärille kiedottavasta, abstraktimmasta, helmastaan hituvasta puvusta.

<sup>316</sup> Aineisto: Aho, 1889 (1997), 7.

<sup>317</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot 29.4.2004/ravintola Kappeli.





**Kuvat 42–43.** Pekka mielikuvasta näyttämölle: sekä luonnoksessa<sup>318</sup> että näyttämökuvassa kohtaus, jossa Pekka lukee jo laivalla hepreaa. Kuvat Kimmo Brandt (kenraaliharjoitus 17.2.2005).

Pekan takki rakennettiin vanhasta naisten edestä napitettavasta musliinimekosta, se tuettiin tukikankaalla paksummaksi ja jäykemmäksi, jotta siihen saatiin miesten tai pappimainen pitkää takkia muistuttava vaikutelma. (Kuvat 42–43)

### 7.3.4 Lotten

**Bufettineiti-Lotten:** Laivan buffetissa tarjoilee rehevän lämpöinen Lotten, jota kaikki miespuoliset matkustajat tuntuivat ihailevan. Antti alkoi unelmoida Lottenista. Oopperan kuluessa Lotten muuttui bufettineidistä vietteleväksi konduktööriksi ja Havis Amandaksi. Lottenin kuvauksessa Aho kiinnitti huomion suoraan hahmon vaatetukseen:

*Päivällistä syötyään sattui Antti asettumaan niin, että bufettineiti muille tarjotessaan tuli yhtämittaa kumartumaan hänen yllitsensä. Hänen täytyi melkein tämän kainalon suojassa odottaa siksi, kunnes vastapäätä istuva oli täyttänyt lautasensa. Neiti oli pukeutunut harmaaseen villahameeseen ja punaseen ruumiin mukaiseen trikooliiviin, joka jo ulommaksikin vaikutti lämpöisesti ja kiihoittavasti.*<sup>319</sup>

Lottenin kohdalla päädyimme pitämään kiinni Ahon kuvauksessa trikooliivin ja harmaan hameen kohdalla. Muistiinpanoissani luki seuraavasti: *pitkä harmaa hame, punainen trikooliivi (ulkoapäinkin ”kiihoittavasti” lämmittävä)*<sup>320</sup>. Kollegani Marjut Nordberg luonnosteli<sup>321</sup> Lottenin näiden muistiinpanojen pohjalta ja valmisti hänelle muiden naisten (Antin unikohtaus, junanaiset) samankaltaisista asuista poikkeavan runsaammin koristellun ja näyttävämmän puvun. (Kuvat 44–45)

<sup>318</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset / JO-L.

<sup>319</sup> Aineisto: Aho, 1889 (197), 43.

<sup>320</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot 29.4.2004/ravintola Kappeli.

<sup>321</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset / MN.



**Kuvat 44–45.** Lotten mielikuvasta näyttämölle: pukuluonnos (Marjut Nordberg) ja Bufettineiti-Lotten (Kuva Kimmo Brandt)



**Kuvat 46–48.** Lotten konduktöörinä, viettelijättärenä ja Havis Amandana. (Kuvat Kimmo Brandt / kenraaliharjoitus 17.2.2005).

Lottenin puvun lähtökohtana oli Ahon alkuperäinen teksti, jossa Lotten kuvataan harmaaseen hameeseen ja punaiseen trikooliiviin pukeutuneeksi. Lottenista tuli kaikkien Anttia houkuttelevien naisten esikuva. Trikooliivi naamioitiin hieman korsettia muistuttavaksi, ja myöhemmässä junakohtauksessa kaikki junassa matkustavat, Antin unessa viettelijöiksi kuvittelemat naiset muuttuivat kopioiksi Lottenista. Lotten muuttui matkan jatkuessa junassa konduktööriksi, kun hänelle puettiin aito vanha konduktöörin takki ja lakki, jotka lainasin Jokioisten museorautatieyhdistykseltä<sup>322</sup>. Loppukohtauksessa Lotten muuntui vielä Havis Amandaksi, ylioppilaiden juhlan keskipisteeksi, johon hyveellinen Pekkakin sortui ihastumaan. Patsasmaisen asun valmisti Marjut Nordberg kiiltävästä, valuvasta ja vihreänharmaan kirjavasta ”lokinkakkakankaasta”. (Kuvat 46–48)

<sup>322</sup> <http://www.jokioistenmuseorautatie.fi>.

### 7.3.5 Kalle ja Nieminen

**Kalle** on rikkaan tehtaanomistajan poika, jolla ei ole huolta huomisesta. Oopperassa hän esiintyi maailmanmiehen elkein, johdatti Anttia Helsingin huumaan ja opetti ”tosiasioita elämästä”. Aho Kallesta:

*Yht’äkkiä revähti salongin ovi auki suurella melulla ja oveen jäi seisomaan nuori, kaunis mies, ylioppilaslakki takaraivolla ja koko vartalo siinä hiukan taapäin nojaten. Hän jäi tahallaan kynnykselle ja oli suotta ihmettelevinään. - Mikä loistava seura! hän huudahti ja osoitti isolla näyttelijän liikkeellä pulottettua pöytää.<sup>323</sup>*

Minun muistiinpanoissani Kalle esiintyi näin: *Rikas, huoleton, ”kokenut”, reteä, hieman lipevä, luhukin. Ylimielinen.*<sup>324</sup> Kallen asun silmiinpistävin elementti oli punainen kaulaliina, silkkihuivi, jolla korostettiin, kuten jo aiemmin mainittu, Kallen ”maailmallisuutta” ja paheellisuutta. Kallen puvussa tuotiin esille hahmon keikarimaisuutta muun muassa valkoisilla hansikkailla, kävelykepillä ja punaisilla yksityiskohdilla, solmiolla ja nenäliinalla. (Kuvat 49–50)

Nieminen on Kallen seuraan lyöttäytynyt ikuinen ylioppilas, joka hyväksyy Kallen ylimielisen suhtautumisen itseensä saadakseen osansa muiden ihailusta. Niemistä voisi kuvailla myös oopperan koomiseksi hahmoksi. Aho kuvaili Niemisen ja Kallen kohtaamista antaen samalla vihjeen ikuisen ylioppilaan ulkomuodosta:

*Se oli ollut silloin kuin Kalle oli tavannut tämän Niemis-rähjän, tämän rähjä-Niemisen.<sup>325</sup>*

Itse muodostin mielikuvan Niemisestä seuraavien sanojen kautta: *hieman ”törkyinen” siivelläeläjä, viinaanmenevä, turpea pallomahainen.*<sup>326</sup>

Niemisellä ei ollut puvun takkia, hänet puettiin vanhennettuun ja liattuun kauluspaitaan, irrallaan repsottavaan solmukkeeseen, vanhanaikaisiin henkseleihin ja kellastettuun ja sotkettuun ylioppilaslakkiin. Emme tuhonneet oikeaa ylioppilaslakkia kellastamalla sitä, vaan valmistimme valkoisesta sametista lakin päälle irrotettavan kuoren, joka käsiteltiin teellä kellertävän sävyn aikaansaamiseksi. Niemisen puku korosti rähjäisyyttä, välinpitämättömyyttä, runsasta nautintoaineista nauttimista, eikä ennustanut kantajalleen kovin ruusuista tulevaisuutta. (Kuvat 49 ja 51)

<sup>323</sup> Aineisto: Aho, 1889 (1997), 56.

<sup>324</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot 29.4.2004/ravintola Kappeli.

<sup>325</sup> Aineisto: Aho, 1889 (1997), 61.

<sup>326</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot 29.4.2004/ravintola Kappeli.



Kuvat 49–51. Kalle ja Nieminen mielikuvasta näyttämölle: Kalle saapuu laivaan, ja Nieminen seuraa.  
Kuvat Kimmo Brandt.<sup>327</sup>

### 7.3.6 Äiti ja Isä

**Äiti ja Isä** saattoivat Antin Kuopion satamasta matkaan kohti Helsinkiä. Kuopion satamassa vanhemmat kuvattiin maalaiskaupungin porvareina. Aho kirjoitti:

*Koko perhe oli tietysti saattamassa, nimittäin isä, äiti, kaksi sisarta ja muutamia sukulaisia ja tuttavita. --- Äiti oli pieni, matala ja hento eikä ylettynyt poikaansa kuin parahiksi kainaloon. Levottomana ja huolekkaana koetti hän kuitenkin saavuttaa edes silmiin näkemään. ---*

*— Mutta minkä tähden et sinäkään anna sen olla rauhassa? murahti siihen isä, joka seisoi toisella puolen Anttia ja oli tyytymätön siitä, ettei odotus jo loppunut.<sup>328</sup>*

Aluksi Antin vanhempien ajateltiin olevan prameasti pukeutuneita ja hieman muihin pikkukaupungin asukkaisiin nähden ylimielisiäkin, mutta tätä ensimmäistä ajatusta muokattiin ensimmäisten palaverien jälkeen vähemmän prameaksi ja enemmän maalaismaiseksi. Muutos näkyy luonnoksessakin kerroksellisuutena. Ensimmäinen prameampi olemus kuultaa toisen maalaismaistemman olemuksen alta.<sup>329</sup> (Kuva 52)

Äidillä on hillitty ruskeasävyinen asu, joka viittasi sovinnaiseen perheenäidin olemukseen. Laadukas villakankainen hame koristeltiin etuosastaan laskoksilla ja jugendhenkisillä napeilla, jotta vaate sovinnaisuudestaan huolimatta kertoisi perheen arvokkuudesta ja varallisuudesta. Oopperassa Äiti muuttui alun hienostuneesta rouvasta oopperan lopun traagiseksi hahmoksi vaihtamalla huolella laskostettu villahame ohueen ja roikkuvaan puuvillaiseen hameeseen sekä paita ja huivi kirpputorilta hankittuun vanhaan villakangastakkiin ja pipoon.<sup>330</sup> (Kuvat 53 ja 54)

<sup>327</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, valokuvat / Kimmo Brandt.

<sup>328</sup> Aineisto: Aho 1889, 96–97 (Aho, J. Kootut teokset WSOY 1954).

<sup>329</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset / muistitieto / JO-L.

<sup>330</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistitieto / JO-L.

Antin isää esittänyt Atlan Karp halusi ehdottomasti pukeutua omistamaansa vanhaan tyylikkääseen pukuunsa, mikä sopi erittäin hyvin oopperan henkeen ja visuaaliseen ilmeeseen<sup>331</sup> (Kuva 55).



**Kuvat 52–55.** Äiti (Vuokko Saariaho) ja Isä (Atlan Karp) luonnoksesta näyttämölle. Antti ja huolehtiva Äiti Kuopion satamassa. Äiti-Kassialma loppukohtauksessa "laitapuolen kulkijana". Antti ja Isä Kuopion satamassa. Kuva Kimmo Brandt<sup>332</sup>.

### 7.3.7 Ruotsinkieliset ja suomenkieliset ylioppilaat

**Ruotsinkieliset ylioppilaat** esiintyivät vaaleissa kesäasuissaan, hienoina ja siisteinä. Puvustuksessa ruotsinkielisyyttä ja suomenruotsalaisuutta korostettiin jokseenkin kliseisillä keltasinivalkoisilla solmioilla, ruseteilla, ja nenäliinoilla. Ahon kuvaus ruotsinkielisistä ylioppilaista oli seuraava:

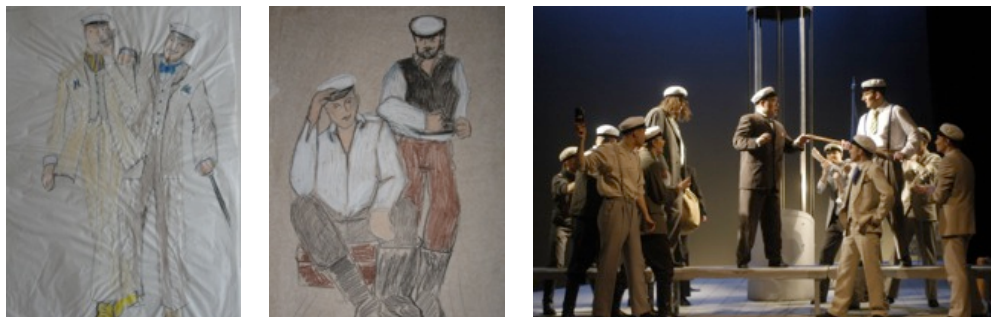
*»Ruotsalaiset» olivat herrasperheistä, he kävivät hienosti puettuina, heillä oli rahaa enemmän, he tanssivat iltahuveissa, lauloivat kvartetteja, pitivät serenadeja ja olivat hienompien piirteittensä, solakampien vartaloittensa ja vapaamman käytöksensä kautta kaupungin naisten suosituista.*<sup>333</sup>

<sup>331</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistitieto / JO-L.

<sup>332</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, valokuvat / Kimmo Brandt.

<sup>333</sup> Aineisto: Aho, 1889 (1997), 34.

Ensimmäinen mielikuvani ruotsinkielisistä ylioppilaista oli selkeä, enkä ollut merkinnyt muistiin mitään ennen luonnosten tekemistä. Luonnoksessa pyrin tuomaan esiin herraskaista käytöstä ja fyysisen työn puutteen tuomaa kepeyttä.<sup>334</sup> Puvut koottiin kirpputorilöytöjä hyödyntäen, vaaleat vanhanmalliset miesten puvut ja pukupaidat höystettiin kelta-sini-valkoisista kankaista valmistetuilla liinoilla, solmioilla ja ruseteilla. Myös esimerkiksi kalvosinnapit rakennettiin väreiltään suunnitelmaan sopivia tavallisia nappeja yhdistelemällä. (Kuvat 56 ja 58)



Kuvat 56–58. Ruotsinkieliset ja suomenkieliset ylioppilaat luonnoksesta näyttämölle ja kieliriitakoh-  
taus näyttämöllä. Suomenkieliset ylioppilaat kuvassa ja ruotsinkieliset oikealla. Kuva Kimmo  
Brandt<sup>335</sup>

**Suomenkieliset ylioppilaat** olivat ehkä köyhiä ja nuhruisempia kuin ruotsinkieliset luokkatoverinsa, mutta ylpeitä saavuttamastaan asemasta ylioppilaina ja varmoja ahkeralla työllä saavutettavasta menestyksestä tulevaisuudessa. Talonpoikaisuutta tuotiin esiin karkeilla ja vanhanaikaisilla vaatteilla, sarkatakeilla, villakankaisilla housuilla ja riihipaitojen näköiseksi muokatuilla paidoilla. Housujen lahkeita jätettiin tarkoituksella liian lyhyiksi ja muutenkin valittiin huonosti istuvia vaatteita, jotta saatiin aikaan mielikuva maalaisräätälien valmistamista tai isiltä perityistä asuista. Aho kuvasi talonpoikaisylioppilaat näin:

*...heillä oli sarkanen päällystakki ja ylioppilaslakki oli päällystetty palttinal-  
la. Takin kaulus oli sametista ja arvatenkin koko puku jonkun maaräätälin  
tekemä. ... Niskasta longistui kaulus toisella alas, niin että koko kaulustin,  
aika tavalla jo käytetty... Housujen lahkeet olivat lyhyet ja ahtaat, jalat isot ja  
kengät yhtämukaa, sekä lisäksi kiilloittamattomat.*<sup>336</sup>

Muistiinpanoissani luki: *Talonpoikaisylioppilaat: huonosti istuvat sarkapuvut,  
lyhyet kapeat lahkeet, isot kengät. (kiilloittamattomat)*<sup>337</sup> Luonnokseen pyrin

<sup>334</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset / JO-L.

<sup>335</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, valokuvat / Kimmo Brandt /17.2.2005 kenraaliharjoitus.

<sup>336</sup> Aineisto: Aho, 1889 (1997), 34.

<sup>337</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot 29.4.2004/ravintola Kappeli.

saamaan kuvan reippaista ja suoraselkäisistä itsestään ja saavutuksistaan ylpeistä ylioppilasta<sup>338</sup>. (Kuvat 57 ja 58)

Oopperan loppukohtauksessa, joka kuvasi opiskelijaelämän humua ja juhlaa, ylioppilaita esittäneet miehet vaihtoivat puvun takkien tilalle frakit, jotka lainattiin Sibeliuksen Akatemian puvustosta. Frakit koristeltiin värikkäillä liinoilla ja kangaskukilla. (Kuva 61)

### 7.3.8 Naiset

**Naiset** saivat Helsinkiin-oopperassa vaihtaa rooleja alun saattajista (Naiset Kuopion satamassa) junamatkustajiin ja Antin syyllisyydentuskaisissa unissa hurjastelevisiin viettelijättäriin ja Anttia ja kumppaneita Helsingissä vastaanottaviin ylioppilaisiin (kuva 60).

Oopperan alussa naiskuorolaiset pukeutuivat tummiin hameisiin ja peittivät valkoiset paitansa eri ruskeansävyisiin kirpputoreilta hankittuihin villatakkeihin ja huiveihin, jotka peittivät ”viettelijätär”-kohtauksen hurjemmat meikit ja kampaukset (kuva 59). Hameet oli kiinnitetty edestä niin, etteivät vuoriin ommellut punaiset röyhelöt olleet näkyvissä. Paidat valmistettiin valkoisesta trikoosta perusmuotoisena ja osin sarjatyön omaisesti. Naiset jaoteltiin mittausten jälkeen koottain niin, että paidat saatiin leikattua käytännöllisesti noin neljänä eri kokona, eikä tarvinnut tehdä jokaiselle laulajalle omaa kaavaansa. Ylimääräinen väljyys koottiin kumilankaompeleilla, jotka kiristivät hihansuut, helmat ja pääntiet kullekin laulajalle sopiviksi.<sup>339</sup>

Viettelijättäriksi naiset muuttuivat vaihtamalla ruskeat villatakit punaisiin trikooliiveihin (vrt. Lottenin liivi), riisumalla huivinsa ja avaamalla hameidensa halkiot. Hameiden sisäpuolelle oli ommeltu punaista ja mustaa röyhelöä, joka liivien ja käytöksen lisäksi korosti naisten jopa pelottavaksi muuttunutta ”paheellisuutta”. Trikooliivit ommeltiin yksinkertaisesti puuvillaneuloksesta, jonka luonnollinen jousto helpotti liivien mitoittamista kullekin laulajalle sopivaksi. Liivit kiinnitettiin edestä näyttävillä vetoketjuilla niin, että kiinnitys näkyi myös kauemmaksi katsomoon ja saattoi antaa jonkinlaisen vihjeen myös liivin korsettimaisuudesta. Laulajista yksi halusi kiinnittää itse liiviinsä korsettiluutkin, mitä emme panneet pahaksemme. Osa esiintyjistä hankki myös itsenäisesti sukkanauhoja ja muuta mielekästä rekvisiittaa ”viettelijätär”-kohtaukseen.

Helsingissä Antin ja kumppanit vastaanotti iloinen joukko ylioppilaita. Mieskuoro pukeutui frakkeihin ja naiskuorolaiset vaihtoivat punaiset liivinsä pastelisävyisiin toppeihin ja koristautuivat keltaoransseilla kangaskukilla. Kohtaukseen oli tarkoitus tuoda vappukarnevaalin tunnelmaa ja samalla myös näin onnitella 100-vuotiasta Savolaista osakuntaa.

<sup>338</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset / JO-L.

<sup>339</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot / JO-L.



**Kuvat 59–61.** Naiset (Savolaisen osakunnan kuoron naiskuorolaiset) eri rooleissa ja miehet eli ruotsin- ja suomenkieliset ylioppilaat frakeissaan juhlahumussa. Kuvat Kimmo Brandt.



## 7.4 Oopperaa arjessa, osa I: “Le Saxophone...”

*Le Saxophone...* syntyi kahden projektin yhteensulautumana. Säveltäjä Lyytikäisen Sibelius-Akatemian taiteellisen jatkotutkimuksen osasisällöksi oli suunniteltu arkeen sijoittuvien pienoisoopperoiden sarjaa. Suunnitelman teon aikoihin vuonna 2009 saksofonisti Olli-Pekka Tuomisalo oli tehnyt Lyytikäiselle sävellystilauksen konsertoivasta teoksesta alttosaksofonille, sekakuorolle ja lyömäsoittimille<sup>340</sup>. Tuleva teos alkoi kuitenkin hahmottua teatteri-ilmaisun suuntaan ja yhdeksi näistä pienoisoopperoista Tuomisalon löydettyä teoksen tekstiksi Hector Berliozin bassosaksofonin ääntä kuvailevan artikkelin vuodelta 1849. Huhtikuussa 2011 Oopperaa arjessa -teoksen sävellystyö oli ollut käynnissä jo kauan, sävellysprosessin pitkittyessä säveltäjän läpikäydessä henkilökohtaista tyylimurrosta.<sup>341</sup> Säveltäjän mukaan produktio sijoittui alun perin kuvataiteessa kehittyneeseen paikkasidonnaiseen perinteeseen. Hän kuvaili esityspaikkaa käsitteellä *äänierityinen tila*.<sup>342</sup>

### 7.4.1 Tuotannon rakenne

*Le Saxophonien...* tuotantorakenne oli esimerkiksi *Helsinkiin-oopperan* tuotantorakennetta yksinkertaisempi. Säveltäjä tuotti teoksen itse, koska vaikka teos oli rakenteeltaan kevyt, sen erikoinen konsepti olisi vaatinut tuottajan perusteellisen perehdyttämisen tehtävään jolloin säveltäjä katsoi, että teos oli helpompi tuottaa itse. Myös aikaisempi tuottajakokemus vaikutti osaltaan tähän päätökseen.

Tärkeimmistä rahoittajista yksi oli Sibelius-Akatemian kehittämiskeskus, jonne säveltäjä teki rahoitushakemuksen jo vuoden 2010 alussa. Hakemus jätettiin työryhmänä, jossa jäseninä olivat säveltäjän lisäksi MuT Olli-Pekka Tuomisalo, solisti ja teoksen tilaaja, ja KM Johanna Oksanen-Lyytikäinen, puvustaja ja jatko-opiskelija (Helsingin yliopisto). Hakemusvaiheessa oopperan ohjaaja oli vielä valitsematta, mutta kuoro-osuuksista käytiin neuvotteluja Helsingin kamarikuoron johtajan Nils Schweckendiekin kanssa. Hakemuksessa mainittiin, että teos liittyy tutkimuksellisenä osana pukusuunnittelija-puvustajan väitöstyöhön ja että sen ympärille oli tarkoituksena rakentaa monitieteinen ja -taiteinen työryhmä, joka tuottaisi teoksesta myös tieteellistä materiaalia. Projektin yhtenä tavoitteena oli osoittaa, että monitieteiset ja -taiteiset projektit soveltuvat myös musiikkiyliopistoon ja että niiden ympärille voidaan koota laaja-alainen tutkija-

<sup>340</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* dokumentteja tuotannosta: <http://www.composers.fi/fi/tietosivut/madetoja-saeatioe/madetoja-saeatioe-avustukset-2009/>.

<sup>341</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* blogiteksti: PL 11.4.2011: <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/04/saveltajan-mietteita-i.html>.

<sup>342</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* dokumentteja tuotannosta: Säveltäjän työsuunnitelma. ”Äänierityisellä” säveltäjä tarkoitti paikkaa, jossa on sille ominainen äänimaisema, kuten esimerkiksi lentokenttä, rautatieasema tai niin kuin tässä teoksessa, kauppakeskus, kuu-  
lutuksineen.

taiteilijaryhmä. Muita hakemukseen kirjattuja tärkeitä syitä projektin rahoittamiselle olivat muun muassa teosmuodon ainutlaatuisuus, teoksen monitaiteisuus, tiivis yhteistyö ympäröivän yhteiskunnan kanssa. Säveltäjä näki teoksessa tärkeänä ensisijaisesti sen, että lopputulos suunnattiin kaupungilla oleville ihmisille, myös niille, jotka eivät käy [klassisen musiikin] konserteissa.<sup>343</sup>

Edellä mainittu tavoite toteutuikin, siitä on todisteena muun muassa keskustelu, jonka kävin sattumalta paikalle osuneen vilpittömän katsojan kanssa: Katsoja: *Maksaisit sä ihan oikeesti kuullakses tällasta?* Minä: *Miksipäs en...* Blogitekstiin tästä keskustelusta kirjoitin kyllä myös, miten olen eri tavalla kiinni teoksessa, kuin satunnainen kulkija.<sup>344</sup>

Oopperan kannalta tärkeää oli myös esitykseen sopivan kuoron mukaan tuleminen mahdollisimman aikaisessa vaiheessa. Neuvottelut Helsingin kamarikuoron johtajan Nils Schweckendiekin kanssa aloitettiin hyvissä ajoin ennen suunniteltua esitysjankohtaa<sup>345</sup>. Schweckendiek ja Helsingin Kamarikuoro lähtivät mukaan projektiin mielenkiinnolla ja mielellään. Kuoro esitti erilaisia hintavaihtoehtoja miehityksen, harjoitusten ja esitysmäärien suhteen<sup>346</sup>. Kuoron oma tuottaja Anna Huuskonen toimi yhteyshenkilönä kuoron ja oopperaproduktion välillä. Tärkeää tuotannon kannalta oli myös, että teoksen harjoituksia pystyttiin järjestämään Sibelius-Akatemian tiloissa, koska teos oli osa säveltäjän jatko-opintoja. Harjoitustilojen hankkiminen muuten olisi tuonut huomattavia lisäkustannuksia produktiolle.

Esityspaikan valikoiduttua Kampin kauppakeskukseen oli yhteistyön tekeminen myös kauppakeskuksen päättävien henkilöiden kanssa tärkeää. Säveltäjä oli yhteydessä suoraan Kampin kauppakeskuspäällikkö Heli Vainioon ja sai lupasiat kuntoon esityksiä varten. Vainiolle toimitettiin selkeä teosesittely ja suunnitelma esitysajoista. Tavoitteena oli saada esitys kauppakeskukseen vastavalmistuneen Musiikkitalon avajaisviikolla, ajankohtana jolloin ihmisiä olisi mahdollisimman paljon liikkeellä.<sup>347</sup> Lopulliseksi esityspäiväksi valikoitui elokuun ensimmäinen 2011. Ajateltiin, että tällöin liikkeellä olisivat kesälomansa juuri lopettaneet ja toisaalta vielä lomaansa viettävät koulunalkua varten hankintoja tekevät perheet ja varsinkin Keski-Euroopasta saapuneet turistit.

---

<sup>343</sup> Aineisto: Le Saxophone... dokumentteja tuotannosta: Sibelius-Akatemia Kehittämiskeskus HAKEMUS No 050 29.1.2010.

Teoksesta julkaistiin artikkeli Puku partituurissa – Yhteistyö, ideat ja luonnokset teoksessa *Le Saxophone...* Sibelius-Akatemian Trio-lehdessä.

<sup>344</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogi: <http://oopperaaarjessa.blogspot.fi/2011/08/olitko-paikalla.html>.

<sup>345</sup> Aineisto: Le Saxophone... dokumentteja tuotannosta: Sibelius-Akatemia Kehittämiskeskus HAKEMUS No 050 29.1.2010.

<sup>346</sup> Kahdentoista laulajan ja johtajan palkkaaminen erilaisilla harjoitusesityskombinaatioilla maksaisi 7700–12 500 €.

<sup>347</sup> Aineisto: Le Saxophone... dokumentteja tuotannosta: Neuvottelut Kampin kauppakeskuksen kanssa.

Vaikka teoksen tarkoituksena olikin olla esitys, joka osuu sattumanvaraisten ohikulkijoiden katseltavaksi ja johon ei varsinaisesti kutsuta yleisöä muuten kuin taiteellisiin ja tieteellisiin prosesseihin kuuluneita henkilöitä ja taiteilijoille muuten tärkeitä henkilöitä, kävi lopulta niin, että päädyttiin myös julkiseen tiedottamiseen projektin loppuvaiheilla. Laadittiin lyhyt lehdistötiedote, joka lähetettiin muutamille tahoille, kuten STT:lle ja kulttuuritoimituksille eri medioissa.<sup>348</sup>

#### 7.4.2 Budjetin muodostuminen

*Le Saxophonen...* budjetista noin 2/3 muodostui esiintyjien palkkioista. Rahoitushakemuksessa palkkioihin budjetoitiin yhteensä n. 9500 €, joista kuoron osuus oli 3700 € ja työnantajakulut 1748 €. Loput suunniteltuun budjettiin merkityt menoerät olivat pukujen materiaalihankinnat, soitinvuokrat, vakuutukset, kuljetukset ja markkinointi, joihin budjetoitiin yhteensä noin 5800 €. Sibelius-Akatemian kehittämiskeskukselta haettiin 10 000 €, ja loput noin 15 000 € kokonaisbudjetista suunniteltiin haettavaksi muualta. Kehittämiskeskuksen hakeuksen teon aikaan ulkopuolinen rahoittajataho oli vielä avoin.<sup>349</sup>

Ulkopuoliseksi rahoittajatahoksi saimme Kordelinin säätiön, joka tuki produktiota 5000 €:lla.<sup>350</sup> Oopperan lopullinen budjetti muodostui suurin piirtein suunnitelman mukaiseksi ja se tuli maksamaan palkkioineen 14 000–15 000 euroa.

Pukusuunnittelijan muistiinpanoista löytyi yksityiskohtainen taulukko siitä, miten puvustuksen materiaalikustannukset jakautuivat lopulta. Koko oopperan puvustuksen lopulliseksi hinnaksi jäi noin 850 €. Hankintapaikkoina oli Helsingissä helposti saavutettavat lanka- ja kangaskaupat ja niiden lisäksi second hand-liikkeet ja joiltain osin myös nettikaupat, joiden valikoimista löytyivät suunnitelmien mukaisia materiaaleja ja värejä.<sup>351</sup>

#### 7.4.3 Taiteellisen työryhmän kokoaminen ja sopimusasioita

*Le Saxophone...* oli ensimmäisistä hetkistä alkaen projekti, joka suunniteltiin toteutettavaksi yhdessä säveltäjän ja pukusuunnittelijan kesken. Ei ole muistissa tarkkaa päivämäärää siitä, miten asiasta sovittiin, mutta projektista tuli yhteinen

<sup>348</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* dokumentteja tuotannosta: Lehdistötiedote.

<sup>349</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* dokumentteja tuotannosta: Sibelius-Akatemia Kehittämiskeskus HAKEMUS No 050 29.1.2010.

<sup>350</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* dokumentteja tuotannosta:  
[http://www.kordelin.fi/apurahat\\_2010.php](http://www.kordelin.fi/apurahat_2010.php):

Säveltäjä, musiikin maisteri Pasi Lyytikäinen, musiikin tohtori Olli-Pekka Tuomisalo ja kasvatustieteen maisteri Johanna Oksanen-Lyytikäinen Oopperaa arjessa I -ääniteoksen toteuttamiseen 5.000.

<sup>351</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* dokumentteja tuotannosta: puvustuksen materiaalikustannukset.

viimeistään siinä vaiheessa, kun säveltäjä päätti, että pukuihin tulisi jollakin tavoin soivia elementtejä, ja itse innostuin kehittämään ideaa. Teoksen tilaajana saksofonisti Olli-Pekka Tuomisalo oli produktiossa itsestään selvästi mukana. Voidaan sanoa, että me kolme, säveltäjä, pukusuunnittelija ja saksofonisti muodostimme tuotannon ydinryhmän.

Oopperan ohjaajaksi pohdittiin muutamaa vaihtoehtoa, lopulta säveltäjä kuitenkin päätyi kysymään mukaan Minna Vainikaista, jonka aiemmista teoksista oli vaikuttanut. Vainikainen kiinnostui produktiosta ja yhteydenpidosta sovittiin lyhyehköllä sähköpostiviestillä.<sup>352</sup>

Haastattelussa ohjaaja Vainikainen kertoi säveltäjän lähettäneen hänelle sähköpostia ensimmäisen kerran ... *yli vuosi sitten, puolitoista vuottakin sitten*. Ohjaaja oli ensin epäillyt, ettei ehtisi työtä tekemään, koska hänellä oli juuri sinä kesänä iso Cirque Dracula -produktio Turussa. Lyytikäinen oli kuitenkin ottanut yhteyttä uudelleen keväällä 2011 ja Cirque Draculan ensi-illan siirrettyä sopivasti kesäkuulle hän ehtisikin ohjata lyhyehkön oopperan. Vainikainen oli tosin ajatellut, että olimme löytäneet teokselle toisen ohjaajan, kun yhteydenottojen välillä oli ollut niin pitkä aika ja hän oli itse alun perin ollut epävarma omista aikatauluistaan. Kuitenkin säveltäjän palattua *iloisesti asiaan* ohjaaja otti työn vastaan, vaikka oli lomaakin suunnitellut pitävänsä.<sup>353</sup>

Kuoron valintaan säveltäjä päätyi sillä perusteella, että teoksen kokeelliset ja vaativat kuoro-osuudet tarvitsivat ammattikuoron, jolla on paljon kokemusta nykymusiikin esittämisestä.

#### 7.4.4 Taiteellisen tuotannon tärkeitä päivämääriä ja pukusuunnittelu

Vuonna 2009 Olli-Pekka Tuomisalo teki säveltäjälle tilauksen ”konsertoivasta teoksesta saksofonille, lyömäsoittajalle ja kamarikuorolle”<sup>354</sup>. Saman vuoden kuluessa säveltäjä tajusi yhdistää tilauksen Oopperaa arjessa -teoksiin. Tuomisalo hyväksyi idean ja työ saatiin käyntiin. Itse otin mielelläni vastaan mielenkiintoisen pukusuunnittelu- ja puvustustyön. Säveltäjä aloitti työnsä vuoden 2010 keväällä.

Pukusuunnittelun kannalta varsinainen työskentely alkoi vuoden 2011 alussa. Idea oli ollut tuttu aivan projektin alkuvaiheista saakka, mutta varsinaisesti työhön pystyttiin ryhtymään vasta siinä vaiheessa, kun alkoi olla selvää, mitä ja millaisia rooleja teoksessa olisi. Ensimmäisen yhteisen suunnittelupalaverin pidimme kotona työpöydän ääressä tammikuussa: palaverin sisältönä oli lähinnä oopperan tyyppien roolit, erilaiset käytettävät äänimateriaalit (Mitä ovat äänelliset materiaalit puvustuksessa?) ja työryhmältä toivottavan tutkimusmateriaalin

---

<sup>352</sup> Aineisto: Le Saxophone... dokumentteja tuotannosta: Sähköpostia Minnalle 7.9.2010.

<sup>353</sup> Aineisto: Le Saxophone... haastattelu Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>354</sup> Aineisto: Le Saxophone... muistitieto/PL.

sisältö.<sup>355</sup> Toinen palaveri pidettiin heti viikon päästä ensimmäisestä. Tällöin käsitelimme Oopperaa arjessa -produktion taustoja lähinnä musiikillisista lähtökohdista. Kävimme läpi muun muassa hälyn olemusta ja sen säätelyn mahdollisuuksia kyseessä olevassa teoksessa ja yleisemminkin.<sup>356</sup>

Huhtikuun alussa tapasimme ohjaaja Minna Vainikaisen ensimmäisen kerran oopperan suunnittelun merkeissä. Pohdimme joitakin oopperan yleisilmeen piirteitä sekä sisällöllisesti että visuaalisesti, mahdollisia harjoitustapoja ja sitä, miten kuoro suhtautuisi edessä olevaan tehtävään. Sovittiin myös siitä, että teosta varten perustamani prosessia kuvaava blogi, johon jaoin kirjoitusosoikeuden myös säveltäjälle ja ohjaajalle, oli mahdollista asettaa julkisesti luettavaksi.<sup>357</sup>

Ensimmäisiä pukusuunnitteluluonnoksia kuvasin edellä mainittuun blogiin huhtikuun lopussa. Tiedostin luonnosten merkityksen teoksen visuaalisen ilmeen muodostumisessa ja koin, että *Oopperaa Arjessa puvustuksen luonnostelun aloittaminen vaati pitkän kypsytelyn*. Tässä vaiheessa meneillään oli tarkempien pukusuunnitteluluonnosten tekeminen.<sup>358</sup> Tarkemmat luonnokset olivatkin valmistuneet jo seuraavaksi päiväksi, ja niiden avulla lähdin kartoittamaan ja hankimaan puvuissa tarvittavia materiaaleja.<sup>359</sup>

Pukusuunnittelijana tapasin kuorolaiset ensimmäisen kerran vasta mittauspäivinä toukokuun lopulla. Mielenkiintoista oli, että yllättäen olin ensimmäinen, jolle kuorolaiset purkivat tuntojaan nähtyään teoksen partituurin ja omat osuutensa siitä.<sup>360</sup>

Ensimmäiset musiikkiharjoitukset pidettiin kuoron ja Nils Schweckendiekin kanssa kesäkuun puolivälissä. Harjoitusten jälkeen pukuja sovitettiin ensimmäisen kerran.<sup>361</sup>

Kesäkuun viimeisenä päivänä puvut alkoivat olla joitakin yksityiskohtia vaille valmiit ja niitä sovitettiin ja valokuvattiin harjoitusten aikana. Pidettiin myös lyhyt palaveri ohjaajan ja säveltäjän kanssa: lopputulemana oli se, että esityksen raamit alkoivat olla mielikuvina vahvat ja että tästä olisi hyvä lähteä jatkamaan

<sup>355</sup> Aineisto: Le Saxophone... muistiinpanot: 12.1.2011. JO-L Muistiinpanoja. Kotona työpöydän ääressä Pasin kanssa.

<sup>356</sup> Aineisto: Le Saxophone... muistiinpanot: 19.1.2011 Kotipalaveri Pasi Lyytikäinen Johanna Oksanen-Lyytikäinen.

<sup>357</sup> Aineisto: Le Saxophone... muistiinpanot: 16.4.2011 kahvila Tin Tin Tango / klo 12.30–14.30. Minna Vainikainen, Pasi Lyytikäinen, Johanna Oksanen-Lyytikäinen [Venla ja Johannes Lyytikäinen]. Muistiinpanossa huomautus: Blogi perustettu 8.4.2011: [www.oopperaarjessa.blogspot.com](http://www.oopperaarjessa.blogspot.com) – ei vielä julkisesti luettavissa – julkaistaan myöhemmin.

<sup>358</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti: <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/04/luonnoksia.html>.

<sup>359</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti: <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/04/luonnoksia-ii.html> / 27.4.2011.

<sup>360</sup> Aineisto: Le Saxophone... muistiinpanot: Mittaukset perjantaina 27.5.2011 klo 14 → R-talo kapuluokka 501.

<sup>361</sup> Aineisto: Le Saxophone... muistiinpanot: 16.6. 2011 I harjoitukset klo 15.45 – 18.15 HKK/Nils Scweckendiek.

esityksen rakentamista heinäkuun lopun intensiivisellä harjoitusperiodilla tekijöiden pienten kesälomien jälkeen.<sup>362</sup> Työhön palattiin 19. heinäkuuta, noin kahda viikkoa ennen kantaesitystä<sup>363</sup>. Säveltäjän omasta blogista löytyi samalta päivältä merkintöjä vielä ennen kantaesitystä hoidettavista työvaiheista, jotka liittyivät sekä tuotantoon että työn taiteelliseen prosessiin. Hoidettavana oli muun muassa vielä harjoitusten ja esitysten ajankohtien käytännön seikat kuten tavaroiden säilytys, harjoitusperiodin suunnittelu ja teoksen tallennuksen käytännöt sekä lyömäsoittimien rakennus.<sup>364</sup>

Lehdistötiedote lähetettiin tiistaina 26.7.2011 Suomen tietotoimistolle (STT) ja joillekin yksittäisille lehdistön edustajille<sup>365</sup>. Viimeinen harjoitusperiodi ennen esityksiä alkoi 27. heinäkuuta. Paikalla olivat kaikki esiintyjät lyömäsoittajaa lukuun ottamatta, ohjaaja, säveltäjä ja pukusuunnittelija. Harjoituksia leimasi keskustelu musiikin sävyistä, tehtiin pientä muuntelua partituuriin ja ohjaajan mukanaolo innosti hahmottelemaan jo näyttämöllä liikkumista, sijainteja, vaikka musiikissakin oli vielä tekemistä.<sup>366</sup> Samana päivänä puvustus alkoi olla kokonaisuutena valmis. Edelleen jotain yksityiskohtia oli hiomatta. Kirjoitin seuraavana päivänä blogiin näin:

*Pahin jännitys esityksen suhteen laukesi eilen, kun vihdoinkin näin, että kokonaisuus lähtee tosiaan toimimaan: kuorolaiset ovat päässeet mielestäni hyvin kiinni teokseen, sekä lauluosuuksiin, että hahmoihinsa. Tuntuu ihan mieltömän hienolta, kun esiintyjät saavat tyypit heräämään eloon.*<sup>367</sup>

Torstaina 28.7.2011 julkistettiin teoksen esitysajat<sup>368</sup>. Lauantaina 30.7. edessä oli yksi vapaapäivä ennen julkista kenraaliharjoitusta ja kahta esitystä. Harjoitusperiodi oli ohi ja teos valmis. Kirjoitin blogitekstin, jossa kerroin *olon olevan sanaton ja mielen odottavan iloinen*. Oli helpottavaa huomata, että mielikuva oopperasta oli konkretisoitunut näyttämölle.<sup>369</sup>

---

<sup>362</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti:  
<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/06/tyyppien-tarinat.html>.

<sup>363</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti:  
<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/07/paluu-tyohon-pari-viikkoa-ennen.html>.

<sup>364</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti:  
<http://pasilyytikainen.blogspot.fi/2011/07/takaisin-sorvin-aareen-tyolistoja.html>.

<sup>365</sup> Aineisto: Le Saxophone... dokumentteja tuotannosta: Lehdistötiedote: lähetetty tiistaina 26.7.2011 STT.

<sup>366</sup> Aineisto: Le Saxophone... muistiinpanot: 27.7.2011 klo 15 →.

<sup>367</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti:  
<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/07/harjoitusperiodi-ensimmaisen-paivan.html>.

<sup>368</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / dokumentteja tuotannosta:  
<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/07/le-saxophone-oopperaperformanssi-kampin.html>. [klo 12.30 julkinen kenraaliharjoitus, klo 13.30 kantaesitys ja klo 14.40 2. esitys].

<sup>369</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti:  
<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/07/harjoitukset-harjoiteltu-edessa.html>.

Oopperaa arjessa osa I: Le Saxophone... kantaesitettiin 1.8.2011 Kampin kaupakeskuksessa Gekko-nimisen keramiikkateoksen, metron sisäänkäynnin ja kahvila Le Rougen läheisyydessä.<sup>370</sup>

## 7.5 Le Saxophone...: tarina ja puvut

*Le Saxophonien...* teksti ei ollut tavanomaisen oopperan librettoa vastaava dramatisoitu tarina tai dialogi vaan lyhyt lehtiartikkeli, säveltäjä Hector Berliozin vuonna 1849 kirjoittama kuvaus saksofonin äänestä:

“Le saxophone [...] son principal mérite, selon moi, est dans la beauté variée de son accent, tantôt grave et calme, tantôt passionné, rêveur ou mélancolique, ou vague comme l'écho affaibli d'un echo, comme les plaints indistincts de la brise dans les bois et, mieux encore, comme les vibrations mystérieuses d'une cloche, longtemps après qu'elle a été frappée. Aucun autre instrument de musique existant, à moi connu, ne possède cette curieuse sonorité, place sur la limite du silence.”

“Saksofoni [...] sen merkittävin ansio, minun mielestäni, on sen soinnin moninaisessa kauneudessa – soinnissa, joka on vuoroin matala ja hillitty, vuoroin intohimoinen, unelmoiva tai surumielinen, tai joka aaltoilee kuin toistojensa heikentämä kaiku, kuin metsätuulen utuinen huokailu ja, vielä parempaa, kuin jo aikaa sitten soitetun kirkonkellon salaperäiset värähtelyt. Mikään muu olemassa oleva soitin ei, minun tuntemani mukaan, omaa tätä erikoista, hiljaisuuden rajalle sijoittuvaa sointia.”<sup>371</sup>

*Le Saxophone...* ei edelliseen viitaten kerro varsinaista tarinaa, vaan teoksen suhde oopperaan syntyi muuta kautta. Keskeinen oopperamainen materiaali muodostui arjen ja esityksen sekä pukujen ja niiden tuottamien äänien välisestä suhteesta.

Tarinaa pohdittaessa ideana oli, että partituuriin kirjoitetut hahmot jollain tapaa saataisiin vuorovaikutukseen keskenään ja esitys kasvamaan kokonaisuudeksi, jonka katsoja kykenisi hahmottamaan tarinaksi.<sup>372</sup> Pukusuunnittelu oli näkyvässä roolissa oopperan henkilögallerian luomisessa. Partituuriin merkityt äänet toimivat osviittana pukusuunnitteluun. Pukuihin liittyvät äänet on määritellyt partituurissa mahdollisimman yleisluontoisesti, esimerkiksi seuraavaan tapaan: ”hard heels”, ”shell suite textile”, ”soft heels”, ”crutches”. Oopperan dra-

<sup>370</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti:

<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/08/olitko-paikalla.html>. Tekstin kommentteissa myös yleisön palautetta.

<sup>371</sup> Berlioz, H. 1849. Journal des Débats 21.4.1849, suomennos Rebekka Angervo 2009.

<sup>372</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / JO-L:

<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/05/materiaalinhankintaa.html>.

matisointi alkoi pukusuunnittelun kautta, sillä partituuri ei juurikaan anna viitteitä tapahtumiin. Henkilöillä oli pukusuunnittelijan hahmottelemat alustavat ”elämäntarinat” ennen ohjaajan mukaan tuloa produktioon. Ohjaaja puolestaan rakensä musiikin, pukujen ja arjen kohtaamisen välille pieniä tilanteita.<sup>373</sup> Puvustuksen kannalta keskeinen haaste oli perinteisen näyttämökontekstin puuttuminen. Suunnittelun lähtökohtana oli kysymys siitä, miten pukusuunnittelu toimii esitystä kannattavana tekijänä, kun toimitaan arkisessa ympäristössä, julkisessa tilassa, siihen sulautuen mutta lopulta kuitenkin omaksi kokonaisuudekseen erottuen.

Partituuriin kirjoitetut tuulipuvun kahina, työmiesten työkalut, puhelimen pirinä, matkalaukun vetoketju, korkokenkien kopina ja kainalosauvojen kolina olivat ne yksityiskohdat, joista henkilöhahmojen tarinat lähtivät liikkeelle<sup>374</sup>. Kuoro jaettiin pareiksi niin, että sopraanot tuottivat laulun lisäksi korkokenkien kopinan, altto ja mezzosopraano puhelimen ja matkalaukun äänet, työmiehinä olivat lyömäsoittaja ja yksi kuorolaisista, kainalosauvat olivat kuoron basson hahmolla, ja kaikki tuottivat jossain määrin tuulipuvun kahinaa. Kahinasta osa tuotettiin pukujen kahisevia osia tai pukujen sisään piilotettuja kahinasoittimia hankaamalla ja osa pahvista ja tuulipukukankaasta rakennettujen kahistimien avulla.

Oopperan konsepti oli normaalista poikkeava, kun tarkoituksena oli sijoittaa esitys arkielämän keskelle niin, etteivät esiintyjät kauppakeskuksessa kulkiesaan juurikaan erottuisi siellä muuten liikkuvista ihmisistä. Tarkoitus oli kuitenkin muodostaa esityksestä lopulta visuaalinen kokonaisuus ja jonkinlainen tarina, joten pukujen piti arkisuudestaan huolimatta myös yhdessä erottautua joukosta siinä vaiheessa, kun esitys koottiin enemmän näyttämönomaiseen muotoon.<sup>375</sup>

Tarinassa henkilöt sidottiin löyhästi toisiinsa niin, että jokaisen parin välille syntyi jotain vuorovaikutusta jonkun toisen parin kanssa. Äidin ja Tyttären kanssa yhteyden otti Hevari, joka katseli ja vikitteli Tytärtä. Seminaarinaiset hämmensivät Kainalosauvaäijää, joka kompuroi myös yleisön seassa lippuautomaatilla. Hawaijipaitatyypin oli kiinnostunut Työmiesten työmaasta ja kuoronjohtaja käyttäytyi hieman niin kuin olisi ollut Työmiesten pomo. Ainoastaan Katusoittaja oli muusta porukasta hieman irrallinen hahmo, vaikka saksofonin ääni olikin ”mystinen voima”, joka paransi kaatuneen Kainalosauvaäijän, jonka ympärille muut esiintyjät kokoontuivat laulamaan.

Aloittaessani *Le Saxophonon...* pukujen suunnittelua minulla ei ollut tietoa siitä, ketkä oopperaan tulisivat esiintymään. Aloitin suunnittelun hieman ennen partituurin valmistumista, siinä vaiheessa, kun tiesin, mitä ääniä puvuissa pitäisi olla.

---

<sup>373</sup> Ks. esim. Lyytikäinen & Oksanen-Lyytikäinen 2012.

<sup>374</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* partituuri / PL.

<sup>375</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* blogiteksti JO-L:  
<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/05/materiaalinhankintaa.html>.



Lähtökohtaisesti äänet olivat mielenkiintoinen rajaus puvustukselle: ensimmäinen ajatus tuulipuvuista ja korkokengistä samassa asussa oli haaste, josta liikkeelle lähteminen ei ollut aivan yksinkertaista<sup>376</sup>.

Puvuissa oli yksityiskohtia, jotka toistuvat eri muodoissa eri hahmoilla. Yksi niistä on virolainen perinneneulemalli ”raha” tai ”rahakiri”, jota sovelsin Äidin ja Tyttären neuleisiin ja toisen Seminaarinaisen kaulahuiviin. Rahakiri antoi idean myös työmiesten t-paitapainatukseen, jossa toistui myös tietty vihreä väri ja ympyrän muoto. Se, miksi puvuissa oli niin paljon neulottuja osia, johtui osaksi omasta, myös ammatillisesta kiinnostuksestani neuleisiin<sup>377</sup>. Neulomalla oli myös mahdollista toteuttaa esimerkiksi Katusoittajan pusero juuri haluamallani raidoituksella ja toisaalta tiesin tietynlaisten neulemallien, kuten Äidin bole-ron, sopivan monen kokoisille käyttäjille. Neuloessani näitä puvustuksen osia en ollut vielä tavannut, enkä mitannut esiintyjä.

### 7.5.1 Äiti ja tytär

Tarina, josta aloitin Äidin ja Tyttären hahmojen suunnittelun kuului näin:

*Äiti ja tytär ovat tulleet bussilla Mikkelistä Helsinkiin sukulaispojan rippijuhliin ja ovat ehkä hieman jännittyneissä tunnelmissa; juhliin meneminen on aina vähän hermostuttavaa, saati sitten silloin, kun murrosikäinen tytär äitinsä kanssa matkustaa vieraaseen kaupunkiin ja naiset yrittävät löytää oikeaa osoitetta ja keinoa päästä sinne. Tiedossa on pientä kinaa, ehkä jalanpolkemista ja äänekkäämpää riitelyäkin. Juhlapuvut on huolella valittu yhteensopiviksi, kuitenkin liikaa samanlaisuutta vältellen.*<sup>378</sup>

Oopperan alussa Äidin kännykkä soi äänekkäästi matkalaukussa ja Äiti vastaa siihen Berliozin tekstiin kuuluvilla sanoilla: ...selon moi...<sup>379</sup> (Kuva 65).

<sup>376</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukusuunnittelijan muistiinpanot.

<sup>377</sup> Ennen hakeutumistani käsityönopettajakoulutukseen Helsingin yliopistoon, olin valmistunut Hämeen ammattikorkeakoulusta Wetterhoffilta teolliseksi neulesuunnittelijaksi ja myös työskennellyt neuleteollisuudessa. Opettajakoulutuksen aikana ja sen jälkeen olen työskennellyt useita vuosia koneneulonnan ja muiden lankatekniikoiden tuntiopettajana Helsingin kaupungin työväenopistossa väitöskirjatyöskentelyn ja jatko-opintojen ohella.

<sup>378</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / JO-L:  
<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/06/tyyppien-tarinat.html>.

<sup>379</sup> Aineisto: Le Saxophone... teoksen teksti/libretto/ Hector Berlioz 1849.



**Kuvat 62–65.** Äiti ja tytär luonnoksista näyttämölle: Kuvarajaus ensimmäisestä muistiinpanon kaltaisesta piirroksista<sup>380</sup>. Luonnos ennen esiintyjien tapaamista<sup>381</sup> Äiti (Susanna Tollet) sovituksissa<sup>382</sup> ja Äiti ja Tytär (Iida Antola) esityksessä Kampin kauppakeskuksessa<sup>383</sup>.

**Äidin ja tyttären** asuissa näkyy siisti asiallisuus matkustamisen tuoman arki-suuden rinnalla. Kun ajatus oli, että he ovat matkalla sukulaispojan rippijuhliin ja ovat saapuneet Kamppiin bussilla, vaatetuksen piti olla samalla järkevä, mukava ja kesäisiin juhliin sopiva. (Kuvat 62–64) Äidin bolerossa ja Tyttären mekossa näkyy virolainen ”rahakiri” -pitsikuvio, joka oli ensimmäisiä konkreettisia ideointivaiheen elementtejä (Kuvat 66–69).

Kaavaltaan yksinkertaiset, mutta muuten näyttävät neuleet osana puvustusta toimivat hyvin tässä tapauksessa, jossa pukujen piti soveltua arkiseen kauppakeskuelämään ja näyttämötoimintaan yhtä aikaa. Pellava materiaalina oli kesäiseen ulkolämpötilaan sopivan viileä, mutta toisaalta soveltui viileämpään kauppakeskukseen myös esiintyjää lämmittäen.

<sup>380</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukuluonnokset ja muistiinpanot/ JO-L.

<sup>381</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukuluonnokset / JO-L.

<sup>382</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia pukujen sovituksista / PL.

<sup>383</sup> Aineisto: Le Saxophone... kuvakaappaus esitysvideolta / PL (video KP).



**Kuvat 66–69.** Virolainen neulemalli ”Rahakiri” sovellettuna ”setelinvihreään” huiviin (ks. Seminaarinaiset), Äidin boleroon ja Tyttären mekkoon/tunikaan.

Äidin ja Tyttären tarinaa kehitellessäni ajattelin, että Äiti oli ehkä itse tehnyt nämä asut juhlia varten ja halusi yhdistää niihin yhdistäviä tekijöitä kuitenkin pakottamatta itseään tai tyttärtään ikäkautta vastaamattomiin vaatteisiin. Äidin mekon alle kätettiin yksi kahinasoitin, se kiinnitettiin mekon alla oleviin trikoiisiin, ja sitä pystyi soittamaan ohuen mekkokankaan läpi hankaamalla. Äitiä esittänyt altto Susanna Tollet kertoi ja kuvaili teosta ja radiotoimittajan mukaan *auditiivista* pukuaan seuraavasti:

*meillä oli kaikilla niin kuin sellainen tuulipukukangaspaikka tässä vaatteessa, mulle se on tässä, itse asiassa se mun tuulipukuosa on ommeltu --- [sukkahousuihin].*<sup>384</sup>

Naisten korkokengät valitsin asianmukaisesti kenkäkoon, mutta myös yhdessä säveltäjän kanssa korkojen tuottaman äänen perusteella. Mitä kipakampi kopina kivilattiaa vasten kengistä lähti sitä paremmat olivat kengät.

### 7.5.2 Seminaarinaiset

Seminaarinaisten taustatarinaksi muodostui ajatus siitä, miten työmatka Helsinkiin saattaa muodostua myös houkuttelevaksi tilaisuudeksi pitää vähän vapaata työnteon lomassa:

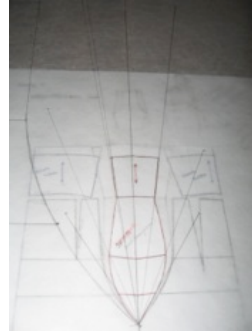
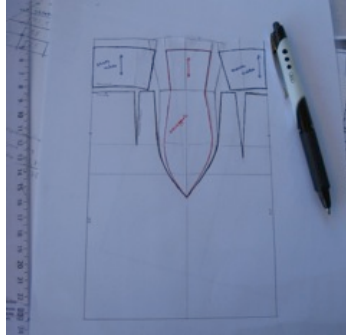
*Seminaarinaiset ovat työreissulla, osallistuvat seminaariin ja ovat pukeutuneet sen mukaisesti. Ovat tulleet lounastauolla Kamppiin syömään ja vähän ostoksillekin. Ei ehkä ihan hirveästi haittaa, jos seuraavan puhujan puheet jäävätkin alusta hieman kuulematta...*<sup>385</sup>

**Seminaarinaisten pukuja** ryhdyin valmistamaan vasta sen jälkeen, kun olin tavannut laulajat ja saanut mitattua heidät kaavojen piirtämistä varten. Hyvin istuvien pukujen valmistaminen ilman huolellista mittaamista ja peruskaavaa olisi ollut haastavaa. Oli myös tärkeää, että tiesin, minkä oloisia Seminaarinaisia

<sup>384</sup> Aineisto: Le Saxophone... Litteroitu radiohaastattelu Kultakuume-ohjelmasta 8.8.2011.

<sup>385</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / JO-L:  
<http://oopperaajarjessa.blogspot.fi/2011/06/tyyppien-tarinat.html>.

esittävät laulajat olisivat, koska arjen keskelle sijoituessaan esiintyjillä ei voisi olla vahvoja maskeja, peruukkeja tai muuta, millä ulkomuotoa ja esimerkiksi esiintyjän ikää olisi voinut muokata. Tärkeää oli myös keskustella esiintyjien kanssa esimerkiksi siitä, minkä tyyppiset asut olisivat heille luonnollisimmat, esimerkiksi hameiden tai housujen käytöstä.



**Kuvat 70–72.** Seminaarinaiset luonnoksista kavasuunnittelun kautta näyttämölle. Seminaarinaiset luonnoksessa<sup>386</sup>, Seminaarinaisen hame pienoiskaavana 1:4 –koossa ja hameen kaavan mittakaavan suurentaminen 1:1<sup>387</sup>.



**Kuvat 73–74.** Seminaarinaisten puvut valmiina ennen viimeisiä sovituksia<sup>388</sup> ja Seminaarinaiset (Mirjam (Schulman) Solomon ja Hanna Tuomela) Kampin kauppakeskuksessa 1.8.2011 sulautumassa yleisön joukkoon<sup>389</sup>.

Naisten pukuihin olin jo aiemmin valinnut säveltäjän kanssa mahdollisimman kahisevan tuulipukukankaan, lähinnä auditiivisten ominaisuuksiensa vuoksi. Kangasta valitessa ei juurikaan otettu huomioon kankaan muita ominaisuuksia, kuten joustoa, hengittävyyttä, laskeutuvuutta tai ommeltavuutta. Näiden ominaisuuksien puute oli tarpeen ottaa huomioon pukuja kaavoitettaessa. Käytön kan-

<sup>386</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukuluonnokset / JO-L.

<sup>387</sup> Aineisto: Le Saxophone... kaavaluonnokset / JO-L.

<sup>388</sup> Aineisto: Le Saxophone... puvut / JO-L.

<sup>389</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia esityksistä / KP.

nalta oli tärkeää, että kahiseva kangas saatiin sijoitetuksi sellaisiin kohtiin, jossa sitä oli helppo soittaa ja toisaalta taas visuaalisesti ja rakenteellisesti oli tärkeää saada kangas sijoitetuksi vaatteisiin niin, ettei se pistäisi silmiin tai erottuisi kovin pahasti arkivaatetetun ihmismassan joukosta. Kaavassa tuulipukukangas piti sijoittaa niin, että se jäykkyystään huolimatta oli mahdollista ommella suunniteltuun muotoon (Kuvat 71–72)<sup>390</sup>. Seminaarinaisten pukusuunnittelussa korostui visuaalisen ulkomuodon lisäksi siis myös vaatteiden käyttöominaisuuksien, materiaalin ja muodon suhteuttaminen mahdollisimman hyväksi kompromissiksi niin, että jokainen alue oli tasapainossa puvustuksen tavoitteiden kanssa. (Kuvat 70–74)

### 7.5.3 Hevari

Hevarin hahmoon yritin päästä kiinni pohtimalla, millainen on jo keski-ikää lähestyvä mies, joka ilmeisen intohimoisesti kuitenkin haluaa näyttää musiikkimakunsa ja elämäntyyliänsä myös pukeutumisessaan:

*Vanha Hevari on persoonallinen kaveri, pukeutuu ehkä ikäisekseen hieman provosoivasti, mutta muuten mukava tyyppi joka tulee juttuun kaikkien kanssa. Ei oikein itsekään tiedä, miten on Kampin kauppakeskukseen eksynyt, katselee ympärilleen illan keikkaa odotellessaan.*<sup>391</sup>

Aivan ensimmäisessä ajatusluonnoksessa Hevari kolisteli potkulautaa (Kuva 75). Päädyin kuitenkin siihen, että vain hänen vaatetuksessaan on kiliseviä elementtejä (Kuva 76). Hevarin bändipaidan valitsin vain sopivien värien perusteella. Lopulta kaivoin esiin myös Hevarin mainostaman bändin musiikkia, sen verran piti hahmon sielunmaisemaan päästä. Suunnittelin Hevarille myös ”kuvatonta” t-paitaa, jossa olisin käyttänyt kuviointina trikooseen leikattuja viiltoja, mutta hylkäsin tämän vaihtoehdon sen hitauden vuoksi (Kuva 76). Ostettu bändipaita tuntui myös soveltuvan paremmin arjen sekaan kuin selvästi yksittäiskappaleena valmistettu paita.

Valmistin myös Hevarin housut soveltuvien osin kahisevasta tuulipukukaasta. Lahkeiden valkoiset sisäosat tuottivat ääntä kävellessä, niin kuin tuulipuvun housut tuottaisivat (Kuva 78). Tarkoitus kuitenkin oli, että Hevari näyttäisi jokseenkin katu-uskottavalta, sekä ikäänsä että muuhun olemukseensa nähden. Perusilme on siisti, mutta esimerkiksi kilisevät soljet ja niittivyöt kuitenkin kertoivat hahmon musiikkimieltymyksestä ja elämäntavasta. (Kuva 79)

<sup>390</sup> Ks. myös Oksanen-Lyytikäinen, J. & Lyytikäinen, P. 2013.

<sup>391</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / JO-L: <http://oopperaajarjessa.blogspot.fi/2011/06/tyyppien-tarinat.html>.



Kuvat 75–77. Hevari (Juha-Pekka Mitjonen) luonnoksesta harjoituksiin ja näyttämölle. Kilisevä Hevari luonnoksissa ja kokeilu "viiilletty trikoo" -tekniikasta.<sup>392</sup>



Kuvat 78–79. Hevari harjoituksissa vielä ilman kaikkea kilisevää rekvisiittaa.<sup>393</sup> Oopperan tarinassa Hevari ottaa kontaktin Tyttäreän ja neuvoo tietä.<sup>394</sup>

#### 7.5.4 Hawaijipaitatyypin

Hawaijipaitatyypin syntyi helteisen kesän myötä syntyneestä mielikuvasta miehestä, joka on saanut viettää lomansa rauhassa terasseilla istuskellen:

*Hawaijipaitatyypin on viettänyt jo pitkään lomaa, istuskellut terasseilla, polttanut nenänsä iloisen punaiseksi ja no, ehkä juonut itsensä rennoksi ja turhista pukeutumiskooodeista piittaamattomaksi. Paidanhelma roikkuu, sortsit ovat kulahtaneet ja feikkicrocsit ovat tosiaan mukavat jalassa. Kampissa on helppo hengailta ja avoimesti tuijotella ja kommentoida remonttiäijien tekemisiä ja no, pikkuisen ehkä kivannäköisiä tyttöjäkin...*<sup>395</sup>

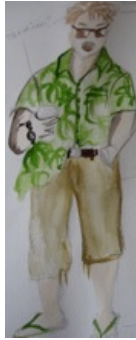
<sup>392</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukuluonnokset / muistiinpanot / (kokeilut) / JO-L.

<sup>393</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia harjoituksista / JO-L.

<sup>394</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia esityksistä / KP.

<sup>395</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / JO-L:

<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/06/tyyppien-tarinat.html>.



**Kuvat 80–83.** Hawaijipaitatyypin (Jarno Lehtola) luonnoksesta näyttämölle. Hawaijipaitatyypin luonnoksissa<sup>396</sup>, harjoituksissa<sup>397</sup> ja Hawaijipaitatyypin saksofonisoolo esityksessä<sup>398</sup>.

**Hawaijipaitatyypin** puvustamisessa osansa oli onnella: sattumalta löysin ostoksilla käydessäni lyhythihaisen paidan, joka sopi tarkoitukseen kuviointinsa ja värinsä puolesta. Ostetuissa vaatteissa oli tässä produktiossa se hyvä puoli, että ne ainakin sulautuivat kauppakeskuksen asiakasmassaan täydellisesti. Keväällä ja kesällä 2011 oli paljon myynnissä myös erilaisia hellehattuja, joita puvustuksessa hyödynsin muutenkin. Hatulla oli rooli myös ohjauksessa, harjoitusten aikana keksittiin, että Hawaijipaitatyypin saattaisi kerätä kolehtia yleisön joukossa. Joitakin euroja hattuun myös saatiin. Näillä euroilla hankimme muun muassa kartan, josta Hevari näytti Tyttäreille reittiä sinne minne Äiti ja Tytär olivat menossa.<sup>399</sup>

Hawaijipaitatyypin pukuun ei piilotettu kahisevia eikä muuten soivia osia, ainostaan kengistä, juurin oikeansävyisistä vihertävistä kopiocrocseista lähti löntystellessä hiljainen suhina, joka tuskin tallentui teoksen äänimaailmaan ihmiskorvin kuultavana. Esiintyjällä oli teoksessa myöhemmässä vaiheessa oma tärkeä soolonsa, jossa hän lauloi saksofonin ääntä matkien. Hänellä oli myös käytössään kahinasoitin, jolla hän pystyi osallistumaan kahinan tuottamiseen partiurin vaatimissa paikoissa. (Kuvat 80–83)

<sup>396</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukuluonnokset ja muistiinpanot/ JO-L.

<sup>397</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia harjoituksista / JO-L.

<sup>398</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia esityksestä / KP.

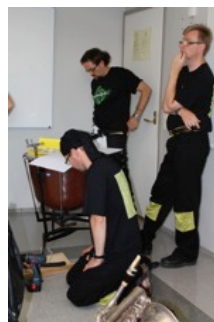
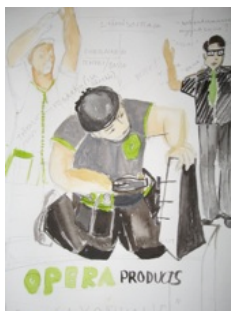
<sup>399</sup> Aineisto: Le Saxophone... muistitieto/ JO-L.

### 7.5.5 Työmiehet

Työmiesten kuvittelin rakentavan jonkinlaista myyntikojua kauppakeskukseen:

*Työmiehet rakentavat myyntikojua Le Saxophone... -tuotemerkille (hajuvesiä, kasvo- ja käsivoiteita ym?) Yksi selkeästi tietää mitä tekee, toinen työmiehistä pääsee vähemmällä, on tekevinään jotakin, mutta antaa ahkeramman touhuta rauhassa.*<sup>400</sup>

Työmiehistä toinen oli teoksen lyömäsoittaja (Aki Virtanen) ja toinen kuoron laulaja, tenori (Jukka Jokitalo). Myöskään työmiesten asuissa ei ollut varsinaisia soivia osia, vaan heidän osuutensa teoksen musiikin ja äänimaailman tuottamiseen liittyi muuhun näyttämörekvisiittaan. (Kuvat 84–86) Lyömäsoittaja soitti kaikkea, mitä hänen työkalupakistaan löytyi (Kuva 87).



**Kuvat 84–88.** Työmiehet luonnoksesta näyttämölle.<sup>401</sup> Työmiehet (Aki Virtanen ja Jukka Jokitalo) harjoituksissa Sibelius-Akatemialla<sup>402</sup>. Teoksen lyömäsoittaja Aki Virtanen soitti esityksessä muun muassa roska-astiaa<sup>403</sup>. Työmiesten t-paidoissa oli "firman" logo selkään painettuna<sup>404</sup>.

Teos alkoi rytmikkäillä vasaraniskuilla ja poraamisen äänillä. Teoksessa soittimina käytetyt vasarat ja pora hankittiin myös yhteistyössä säveltäjän kanssa

<sup>400</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / JO-L:  
<http://oopperaajarjessa.blogspot.fi/2011/06/tyyppien-tarinat.html>.

<sup>401</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukuluonnokset ja muistiinpanot/ JO-L.

<sup>402</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia harjoituksista / JO-L.

<sup>403</sup> Aineisto: Le Saxophone... kuvakaappaus esitysvideosta / PL (video KJ)

<sup>404</sup> Aineisto: Le Saxophone... puvut, Työmiesten t-paita painatuksella "Le Saxophone... Operations".



niistä lähtevien äänten perusteella: tietynlaisesta kumivasarasta lähtee erilainen ääni kuin metallisista perusvasaroista ja rautakaupan myyjän avustuksella löysimme myös poran, jossa oli mahdollisimman kova ja ruma ääni.

Työmiehet edustivat firmaa nimeltä ”*Le Saxophone Operations*”. Suunnitellin työmiesten t-paitoihin painatukset ja tilasin paidat painettuna tällä kuviolla (Kuva 88). Samalla kuviolla tilattiin myös käyntikortteja, joissa kerrottiin oopperasta ja pyydettiin palautetta blogiin. Kortteja jaettiin katsojille ja ohikulkijoille oopperan esitysten aikana.

### 7.5.6 Kainalosauvaäijä

Kainalosauvaäijä syntyi selkeimmin musiikkiin tarvittun äänen myötä. Teokseen piti saada henkilö, joka kulkisi pitkin kauppakeskusta kolisevien kainalosauvojen kanssa:

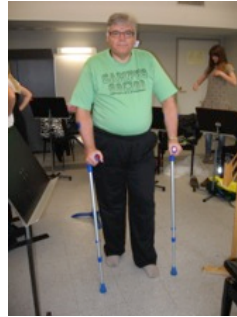
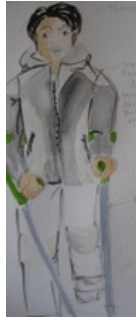
*Kainalosauvaäijä on loukannut jalkansa mökillä ja pakotettu palaamaan kaupunkiin liian aikaisin. Päälle on jäänyt mökkivaatetus, eikä jalkaansa po-  
tevan ehkä odotetakaan pukeutuvan liian finiisti. Mukavuus ennen kaikkea.*<sup>405</sup>

**Kainalosauvaäijän** puku hankittiin tarkoituksenmukaisesti tarjouskaupasta halpoja lenkkareita myöten. Ajatuksena oli, että kainalosauvat olivat tulleet tarpeeseen kesämökillä tapahtuneen onnettomuuden myötä, eikä mies ollut vielä kyennyt vaihtamaan kaupunkikelpoiseen vaatetukseen mökkikauden jäätyä kesken. Kainalosauvat hankittiin nettikirpputorilta, niiden ruuveja löysättiin sen verran, että niistä saatiin kuulumaan halutunlainen kolina niiden iskeytyessä maahan. Aluksi ajattelin hahmolle tuulipuvun takkia, mutta tajusin, että kesähelteellä tuulitakki ei olisi mikään miellyttävä esiintymisasu.

Kainalosauvaäijä oli hahmoista se, joka parhaiten sotkeutui katsojien silmissä kauppakeskuksen arkisiin kulkijoihin. Kaatumiskohtaus oopperan alussa sai yhden ohikulkijan säikähtämään harjoitusten aikana. Yhdessä katsojakommentissa kerrottiin, kuinka katsoja oli jo vierustoverilleen ehtinyt kuiskuttaa, että miten tuo mies nyt keskelle esitystä tulee sauvojensa kanssa kolisemaan ja häiritsemään, ja miten miehen liityttyä kuoroon katsoja tarkasteli epäillen jokaista yleisöön kuuluvaa ajatellen, että kuka tahansa heistä saattoi sittenkin kuulua esitykseen.<sup>406</sup> (Kuvat 89–92)

<sup>405</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / JO-L:  
<http://oopperaajarjessa.blogspot.fi/2011/06/tyyppien-tarinat.html>.

<sup>406</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / katsojakommentit – Maura:  
<http://oopperaajarjessa.blogspot.fi/2011/08/olitko-paikalla.html>.



**Kuvat 89–92.** Kainalosauvaajia luonnoksesta näyttämölle: Kainalosauvaajia luonnoksissa<sup>407</sup>. Kainalosauvaajia (Keimo Joensuu) harjoituksissa Sibelius-Akatemialla<sup>408</sup>. Kainalosauvaajia kaatuu ”kesken esityksen”.<sup>409</sup>

### 7.5.7 Katusoittaja

Katusoittaja sai olla hieman teoksesta ja arkisesta irrallisempi hahmo kuin muut esiintyjät:

*Katusoittaja on tyyppi sinänsä: hänelle on muodostunut oma tyyliensä, karika-tyyriinomaisesti. Hän on enemmän irrallinen, ulkopuolelta tuleva hahmo, ei ehkä niin kiinni arjessa kuin muut. Hänellä voisi olla hiukan sirkustirehtöörimäisiä tai posetiivarin taipumuksia, tai hänen voisi ehkä ajatella olevan myös mielikuvituksen tuotetta, viite johonkin muuhun maailmaan.*<sup>410</sup>

Katusoittajan hahmoa lähdin rakentamaan hakemalla kuvia bassosaksofonista. Itselläni ei ollut mielikuvaa edes siitä, minkä kokoinen soitin oli kyseessä. Internetistä löytämieni soitinkuvien avulla pystyin suurin piirtein kuvittelemaan, miten soitinta soitetaan. (Kuvat 93–95) Katusoittajalle mietittiin aluksi myös eräänlaista posetiivarin tai tirehtöörin osaa, mutta tällaiset hahmot olisivat ylittäneet

<sup>407</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukuluonnokset ja muistiinpanot/ JO-L.

<sup>408</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia harjoituksista / JO-L.

<sup>409</sup> Aineisto: Le Saxophone... kuvakaappaus esitysvideolta / PL (video KP).

<sup>410</sup> Aineisto: Le Saxophone... blogiteksti / JO-L:

<http://oopperaajarjessa.blogspot.fi/2011/06/tyyppien-tarinat.html>.

arkeen sijoittuneisuuden rajan, vaikka ajatus olikin, että solisti saisi olla yli arki-  
sen hahmon.



**Kuvat 93–95.** Katusoittajan ajatelmaluonnos ja Katusoittajan ulkomuoto tarkentuu<sup>411</sup>. Katusoittaja (Olli-Pekka Tuomisalo) harjoituksissa<sup>412</sup>.



**Kuvat 96–97.** Kampin kauppakeskuksessa "Gekon" vierellä<sup>413</sup>. Katusoittajan neuleen raitarytmi<sup>414</sup>

Saksofonistin ensimmäinen tärkeä pukuelementti oli hattu, toinen tärkeä elementti oli ruskea väri, jonka toisaalta ajattelin sopivan muiden pukujen vihreä-valkoinen-harmaa-musta –värimaailmaan ja toisaalta erottavan soittajan solistiksi. Ehdottomasti halusin Katusoittajalle myös vihreä-valkoraidallisen paidan, ja kun mieleistäni kangasta ei löytynyt, päätin neuloa juuri mielikuvani kaltaisen neuleen. Puvun takki olisi käytännössä ollut liikaa neuleen päällä joten päätin jättää sen pois. Raidallinen neule viritti myös säveltäjän ajatuksia. Hän kertoi neuleen alun nähtyään saaneensa idean tietynlaisesta jazz-tyylisestä rytmistä ja sävellettyään tämän jälkeen oopperaan pätkän, jossa raitarytmin vaikutus tulee esiin:

*--- Luonnokset ja idea rennosta, vähän elähtäneestä neuleesta siirtyi mukanani työhuoneelle ja varmistuvin tyylistä ja asenteesta, joka solistilla olisi.*

<sup>411</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukuluonnokset ja muistiinpanot/ JO-L.

<sup>412</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia harjoituksista / JO-L.

<sup>413</sup> Aineisto: Le Saxophone... valokuvia esityksistä ja niiden jälkeen / KP.

<sup>414</sup> Aineisto: Le Saxophone... puvut / valokuvat puvuista / JO-L.

*Rento ja vähän räjähtynyt, nostalginen ja hieman omituinen. Oopperaan syntyi pieni pätkä freejazz –vaikutteista musiikkia.*<sup>415</sup> (Kuvat 96–97)

Saksofonistille oli tärkeää, että hän pystyi fyysisesti liikkumaan ja soittamaan raskasta soitintaan. Harjoitusten ajan hän suojasikin kaulaansa hiertymiltä liinalla, ja jälkepäin tajusin, että olisin toki voinut suunnitella paitaan kauluksen tai pukuun sopivan huivin, joka olisi suojannut esiintyjää myös esitysten aikana.



Kuva 98. Katusoittaja kulki katsojien joukossa<sup>416</sup>.

## 7.6 Oopperaa arjessa, osa II: Kohtaus kadulla

*Kohtaus kadulla* -oopperaperformanssin tarina perustui säveltäjän (Pasi Lyytikäinen) ideoihin, joissa teos tapahtuisi julkisessa katutilassa kuten raitiovaunupysäkillä. Tarkoituksena oli teos, jonka muoto perustuisi oopperan keskushenkilöiden, ”Naisen” (Eija Räisänen) ja ”Vartijan” (Elina Lifländer), dialogille. Ajatusten taustalla oli, että Nainen reagoisi *johonkin* jotenkin voimakkaasti tai tapahtuisi esimerkiksi *jonkinlaista kielilläpuhumista*.<sup>417</sup>

Teoksen libreton kirjoitti runoilija Saira Susiluoto säveltäjän tilauksesta. Säveltäjä ja runoilija rakensivat tarinaa yhdessä kohtauksittain niin, että runoilijalla oli tiedossaan jonkinlainen raami tai rytmi, johon tekstin tulisi soveltua. Esityksen kokonaisuudeksi suunniteltiin esimerkiksi sellaista vaihtoehtoa, jossa esiintyjät reagoisivat yleisön tai ympäristön tapahtumiin improvisoiden. Keskustelua käytiin esimerkiksi miniatyyrimäisistä kohtauksista, joita voitaisiin esittää niin, että kohtausten välillä saattaisi olla pidempikin tauko tarpeen vaatiessa.<sup>418</sup>

Koska *Kohtaus kadulla* liittyi Oopperaa arjessa -projektiin, sen konsepti seurasi jossain määrin *Le Saxophonien...* mallia, jossa ympäristön äänet sulautuivat

<sup>415</sup> Le Saxophone... blogiteksti: <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/05/laulavat-langat.html>.

<sup>416</sup> Aineisto: Le Saxophone... kuvakaappaus esitysvideolta / PL (video KP).

<sup>417</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, prosessinkuvaus: Suullinen tiedoksianto 10.3.2014 / Pasi Lyytikäinen.

<sup>418</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, prosessinkuvaus / muistiinpanot: Musiikilliset miniatyyrit vk 2 2012 ja muut runoilijan kirjoittamat muistiinpanot tarinan juonta ja runon/libreton rakennetta suunniteltaessa.

teokseen ja jossa käytettiin hyväksi esityspaikan ympärillä olevien rakenteiden tai esineiden ääniä. Ero näiden kahden oopperan välillä syntyi luonnollisesti esityspaikkojen eroavaisuuksista, mutta myös esiintyjien määrän ja *Kohtaus kadulla* esityksen voimakkaamman ympäristöön sulautumisen myötä. Teoksen esityspaikat Esplanadin puisto ja Kasarmitori tuottivat enemmän sattuman mahdollisuuksia kuin *Le Saxophonien...* rajatumpi esitystila kauppakeskus Kampissa. Tuotantoon vaikuttivat myös muita produktioita enemmän ennakoimattomat muuttujat kuten mahdollinen esityspäivän huono sää ja esityspaikoista ”kilpailevat” ryhmät: Esplanadin puistossa jouduimme maksamaan romanialaisen katusoitajaryhmän hiljaiseksi esityksen ajaksi – ja käyttämään tässä myös Vartijan ”virka-apua”, jotta ryhmä todella suostui pysymään hiljaa sovitun ajan. Kasarmitori puolestaan jouduttiin esityksen aikana jakamaan yllättäen sotilassoittokunnan kanssa, siitä huolimatta, että olimme tehneet paikkaan oman varauksen. Näissä tapahtumissa konkretisoituivat arkielämän ennakoimattomat yllätykset.<sup>419</sup>

### 7.6.1 Tuotannon rakenne ja budjetin muodostuminen

*Kohtaus kadulla* -ooppera tuotettiin vapaasti, suurten taidelaitosten ja myös pienempien organisaatioiden ulkopuolella. Tuottajana myös tässä produktiossa toimi säveltäjä itse, samoilla perusteilla kuin *Le Saxophonessa...*, mutta perustamansa yrityksen kautta<sup>420</sup>.

Produktio oli tuotannoltaan huomattavasti *Helsinkiin-oopperaa*, ja esimerkiksi esiintyjämäärään nähden myös *Le Saxophonea...*, pienempi. Teoksessa korostui ympäristön äänimaiseman ja paikkasidonnaisuuden lisäksi myös sen taltiointi ja dokumentointi. Esiintyjä oli kolme ja varsinaisia tallentajia, kuvaajia kolme, äänittäjiä ja leikkaajia yksi sen lisäksi, että pukusuunnittelija, säveltäjä ja Vartijan esittäjä omilla tahoillaan panostivat prosessinsa dokumentointiin. Mielenkiintoisen lisän *Kohtaus kadulla* -oopperaan toi taiteilijoiden yhteenkietoutuneet ja tietyllä tavalla ristiin menneet roolit. Tärkeäksi teoksen taustatoimijaksi muodostui taideyliopistojen taiteellisen tutkimuksen tohtorikoulun (TahTO) opiskelijoiden yhteistyö, josta enemmän kappaleessa taiteellisen työryhmän kokoaminen ja sopimusasioita.

Aluksi esityksistä oli tarkoitus tehdä elokuvallinen taltiointi, lähinnä tutkimuksellisen ja taiteellisen dokumentoinnin vuoksi. Elokuvaversio valmistuttua syntyi kuitenkin idea esittää se ensi-iltamaiseen tapaan Musiikkitalon auditoriossa. Sibelius-Akatemian Docmus-tohtorikoulu, Genelec Oy ja säveltäjän kustantamo Fennica Gehrman Oy tukivat erityisesti oopperan lyhytelokuvaversioon

<sup>419</sup> Aineisto: *Kohtaus kadulla*, muistitieto.

<sup>420</sup> Necto Ensemble perustettiin vuonna 2011, alun perin Helsinkiin-oopperan konserttiversioon tuottamista ajatellen. *Le Saxophone...* tuotettiin yrityksen ulkopuolella.

ensiesitystä Helsingin Musiikkitalossa<sup>421</sup>. Lyhytelokuvaversio toi oopperan tarinaan erilaisen näkökulman ja syvyyden verrattuna varsinaisiin esityksiin Esplanadin puistossa ja Kasarmitorilla.<sup>422</sup>

*Kohtaus kadulla* valmistettiin pieneksi puristetulla budjetilla. Esitysten ja lyhytelokuvan yhteisiksi kokonaiskuluiksi arvioitiin noin 6000 €, jossa mukaan laskettuna tekijöiden palkkiot, laitevuokrat, matkakustannukset, esitykseen tarvittu rekvisiitta, puvustuksen materiaalit, tekijänoikeusmaksut ja muut pienemmät kulut.<sup>423</sup> Runoilijan palkkioon apurahan myönsi Suomen Säveltäjien, Suomen kirjailijaliiton ja Finlands Författareföreningens yhteinen Pegasos-rahasto<sup>424</sup>.

Antti ja Jenny Wihurin säätiö tuki produktiota 4000 eurolla. Tuki myönnettiin kohdennetusti teoksen esittämiseen ja taltioimiseen.<sup>425</sup>

### 7.6.2 Taiteellisen työryhmän kokoaminen, pukusuunnittelijaksi ryhtyminen ja sopimusasioita

Työryhmä koottiin pitkälti henkilökohtaisista lähtökohdista ainoastaan kyseistä teosta varten. Tärkeäksi yhteistyötoimijaksi muodostui taideyliopistojen (SibA, TaiK, KuvA ja TeaK) taiteellisen tutkimuksen tohtorikoulutusohjelmaan osallistuvien tohtorikoulutettavien ryhmä. Säveltäjä Pasi Lyytikäinen, visuaalinen suunnittelija, kuvataiteilija Henna-Riikka Halonen ja Vartijan roolin esittänyt skenografi Elina Lifländer työskentelivät kaikki kolme mainitussa tohtorikoulutusohjelmassa (TAHTO)<sup>426</sup>. Tekstin kirjoittaja Saira Susiluoto, Naisen pääroolin esittänyt sopraano Eija Räisänen, kuvaaja Minttu-Maari Mäntynen, kuvausassistentti Alisa Javits, äänittäjä Anders Pohjola ja pukusuunnittelija Johanna Oksanen-Lyytikäinen pyydettiin ja osallistuivat produktioon aiempien yhteistyökemusten ja/tai henkilökohtaisen tuntemisen perusteella. Taiteelliseen työryhmään kuului kokonaisuudessaan 9 henkilöä.

Sopraano Eija Räisänen oli säveltäjän mielessä rooliin sopiva jo ennen kuin teoksen sävellystyö oli kunnolla alkanutkaan. Säveltäjä kertoi, että hyvin pian

---

<sup>421</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, dokumentteja tuotannosta: Genelec myönsi 1500 € tuen elokuvan ensi-iltaa varten, Fennica Gehrman kustansi käsiohjelmat ja Sibelius-Akatemian Docmus-tohtorikoulu myönsi tilat elokuvan esitykseen ja ensi-iltakaronkkaan Musiikkitalolla.

<sup>422</sup> Oopperan taltioinneista koostettiin lyhytelokuva: elokuvan ohjasi Henna-Riikka Halonen, kuvasivat Minttu-Maari Mäntynen, Henna-Riikka Halonen ja Alisa Javits. Leikkaus Mia Mäkelä ja äänet Anders Pohjola. Oopperan elokuvaversio voi katsoa osoitteessa [www.kohtaus.com](http://www.kohtaus.com).

<sup>423</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, suullinen tiedonanto Pasi Lyytikäinen 12.3.2014.

<sup>424</sup> Suullinen tiedonanto / Pasi Lyytikäinen.

<sup>425</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, dokumentteja tuotannosta: <http://www.wihurinrahasto.fi/jako2012.pdf>: Musiikin maisteri Pasi Lyytikäinen Oopperaa arjessa II -osaprojektin esittämiseen ja taltiointiin osana taiteellista tohtorin tutkintoa 4000€.

<sup>426</sup> Ks. esim. <http://www.teatterikorkealehti.fi/uutiset/147-2-tahtoyhdist%C3%A4%C3%A4-taiteellisen-tutkimuksen-jatko-opiskelijoita.html>.

teosidean kehittymisen jälkeen ajatus teoksen säveltämisestä juuri Räisäselle soveltuvaksi varmistui.<sup>427</sup> Sävellystyön aikana, käytännössä lyömäsoittimen käyttöä kokeillessaan ja harjoitellessaan, Lyytikäinen päätti esittää lyömäsoittajan roolin itse huomattessaan, miten hankalaa olisi ohjata ja harjoittaa lyömäsoittajaa oikeanlaisten äänien tuottamiseen.

Kohtaus kadulla -oopperan sopimusasiat hoituivat kohtuullisen pienimuotoisesti. Työryhmän kohdalla riittivät sähköpostitse ja jopa suullisesti tehdyt sopimukset. Joitakin sopimustyyppisiä asioita piti kuitenkin hoitaa kaupungin viranomaisten kanssa. Esityksiin pyydettiin lupa Helsingin kaupungin ympäristövirastolta ja myös Helsingin poliisilaitokselle ilmoitettiin tiedoksi, että tällainen esitys on tulossa, jotta poliisi ja mahdollisesti esimerkiksi hätäkeskus olisi tietoinen, jos esiintyminen aiheuttaisi jonkinlaisia hätäntilanteiden kansalaisten ilmoituksia.<sup>428</sup>

### 7.6.3 Taiteellisen tuotannon tärkeitä päivämääriä ja pukusuunnittelu

Kohtaus kadulla -oopperaperformanssin sävellystyö alkoi vuoden 2012 alkupuolella teoksen libreton valmistuttua. Toukokuun 2013 puolivälin jälkeen säveltäjä kirjoitti Oopperaa arjessa -blogiin oopperan valmistuneen ja samalla mainitsi sen olleen *haastavin sävellysprojekti ikinä*<sup>429</sup>.

Puku- ja muun visuaalisen suunnittelun alkusysäykseksi järjestimme säveltäjän, pukusuunnittelijan ja visuaalisen suunnittelijan [ts. kuvatallenteen ohjaajan] kanssa huhtikuun 2013 alussa palaverin, johon sisältyi kävelykierros mahdollisissa esityspaikoissa. Paikkoja katsellessamme kävimme läpi tilojen värimaailmaa, haimme yhteistä visuaalista kieltä tilojen ja pukujen välille, pohdimme teoksen viestiä sekä esityksellisestä että elokuvallisesta näkökulmasta. Visuaalisen kokonaisuuden sitojiksi ja esityspaikoiksi valikoituivat Gunnar Taucherin vuonna 1928 suunnittelemat ”lankarullakioskit” ja niitä ympäröivä muoto- ja värimaailma.<sup>430</sup>

Toukokuun 2013 alkupäivinä olin kirjoittanut blogiin siitä, miten hitaasti puvustusprosessi otti tuulta alleen. Ideat ja värimaailmat olivat selkeät, mutta luonnosten tekeminen, saati puvustuksen materiaalien hankkiminen ja pukujen valmistuksen aloittaminen aiheuttivat hankaluuksia. Olin aloittanut pukujen valmistamisen ”helpoimmasta” päästä. Naisen hattu oli valmistunut ja sen myötä yritin päästä liikkeelle myös muiden asujen kanssa. Blogitekstissä esitän myös muistikirjani sivuja. Muistiinpanot on kirjoitettu huhtikuun palaverin aikana kaupun-

<sup>427</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, blogiteksti: <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2013/05/ehka-on-ihan-hyva-kiirehtia-hitaasti.html>.

<sup>428</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, prosessinkuvaus, tuotantoa: <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2013/05/juoksevia-asioita.html>.

<sup>429</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, prosessinkuvaus / blogiteksti: <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2013/05/ooopperaperformanssin-musiikista.html>.

<sup>430</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, muistiinpanot 3.4.2013 / JO-L. Ks. myös Mäkinen 2003.





Oopperan musiikkiharjoitukset alkoivat 30. toukokuuta. Esiintyjät aloittivat harjoitusperiodin Musiikkitalon tanssistudiossa, jossa säveltäjän mukaan oli tilaa sekä äänelle että liikkeelle. Harjoitusten jälkeen sovitin Elinalle Vartijan liiviä, ja keskustelimme Vartijan varustuksesta muuten. Toukokuun 27. päivä säveltäjä oli käynyt ohjaajan ja kuvaajan kanssa oopperan kuvaussuunnitelmaa läpi ja kiertämässä esityspaikat uudelleen. Myös visuaalinen suunnittelu eteni aikataulussa.<sup>434</sup> Puvustus oli valmis 4.6.2013<sup>435</sup> (Kuva 103).



**Kuva 103.** Puvustus valmiina. Vartijalle jäi vapaa muokkaus-oikeus liivin alla olevaan paitaan ja muihin asusteisiin.

Sää suosi esityksiä. Kohtaus kadulla -oopperaperformanssi esitettiin torstaina 6.6.2013 klo 12.00 ja 13.00 Esplanadin puistossa ja perjantaina 7.6.2013 klo 12.00 Esplanadin puistossa ja klo 13.00 Kasarmitorilla.<sup>436</sup>

<sup>434</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, blogiteksti:  
<http://oopperaaarjessa.blogspot.fi/2013/05/kohti-musiikkiharjoituksia.html>.

<sup>435</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, blogiteksti:  
<http://oopperaaarjessa.blogspot.fi/2013/06/valmista.html>.

<sup>436</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, blogiteksti:  
<http://oopperaaarjessa.blogspot.fi/2013/06/kohtaus-kadulla-esitystiedot.html>.

## 7.7 Kohtaus kadulla – oopperan tarina

*Kohtaus kadulla* -oopperaperformanssin perusjuoni oli melko yksinkertainen. Nainen on ehkä varastanut kaupasta jotain ja Vartija juoksee hänen peräänsä. Kohtauskuvaukset tammikuulta 2012 löytyivät säveltäjän muistiinpanoista<sup>437</sup>. Libreton ja varhaisen kohtaus suunnitelman mukaisesti kuvattuna tarina kulki suurin piirtein seuraavaan tapaan:

### Kiinniotto

Vartija juoksee naisen kiinni. Aidonoloinen kiinniotto, naisen epätoivoinen kontaktinotto ”yleisöön”. Onko eettistä ongelmaa? Entä riskit? Vartijan kiinniotto laukaisee tilanteen. Tilanne jää kuitenkin jumiin, kun nainen ei suostu lähtemään mukaan.

---

Nainen alkaa puhua kiihtyvällä, nopeutuvalla vauhdilla. Puhetapa muuttuu nopeasti sekavaksi. (Pitäisikö puheen puuroutua nyt tai myöhemmin?) Vaah-to suusta? Epileptisiä oireita? Kouristuksia? Luhistuminen? Vartija hätkähtää tai lamaantuu, ei osaa toimia.<sup>438</sup>

### Libretto:

Syöksyminen kaupasta, kiinniotto

Jakkupukuinen, huoliteltu nainen ryntää katua pitkin tai syöksyy liikkeen sisältä ulos, esimerkiksi Stockan kellon alle, vartija perässä. Naisella on liikkeen kassi, ja käsilaukku.

NAINEN:

(juostessaan pakoon, huutaa yleisöön päin):

*Apua, apua, auttakaa joku!*

Vartija saa naisen kiinni ja pitelee tätä rauhallisesti.

VARTIJA:

*No niin. Ei tässä hätää.*

Vartija suuntaa sanansa sekä naiselle että yleisölle, koettaa saada naista liik-kumaan kauppaa kohti. Nainen ei hievhadakaan.

NAINEN:

*En ole ottanut mitään! En varasta mitään! Minulta on kaikki viety, rahat ja elämjä sydän, ja tuo vei loputkin! (viittaa vartijaan). Ihmisen kunnia! Mitä siitä! Mitäs mikä on, mitäs mikä on, mitäs mikä on!*<sup>439</sup>

---

<sup>437</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saila Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

<sup>438</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saila Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

<sup>439</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, Libretto, SS.



Kuva 104. Kohtaus kadulla, kiinniotto.

### Vartija puhuu radiopuhelimeen

Nainen alkaa laulaa tai ulista ”vokaliisia”. Vartija ottaa naisen hihasta kiinni ja puhuu radiopuhelimeen. Pyytää lisäapua, tai sanoo, että on tulossa kohta naisen kanssa vartijoiden tilaan. Nainen yrittää pakoonsa, juoksevat peräkkäin lähistöllä olevan työmaan luo, jossa nainen kompastuu.<sup>440</sup>

### Libretto:

Vartija hapuilee toisella kädellään puhelinta, pitelee toisella kädellä naista, joka huojuu paikallaan ja laulaa. Samaan aikaan putkityöntekijä (korjaaja, yleismies yms.)

NAINEN:

*Aaaaaaaaaaaaaa*

VARTIJA:

(toiselle, puhelimeen, rauhallisesti)

*Joo, tässä edessä kadulla (osoite tai paikka), tulehan sieltä.*

Nainen riuhtaisee itsensä irti vartijan otteesta ja syöksyy eteenpäin. Vartija kiroaa, juoksee perään. Juoksevat lyhyen matkaa.<sup>441</sup>



Kuva 105. Vartija pyytää apua.

<sup>440</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saira Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

<sup>441</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, Libretto, SS.

### **Kaatuminen**

Nainen kaatuu kadulle, kassi putoaa maahan Sieltä purkautuu kosmetiikkaa purkkeja ja pulloja. Nainen koettaa kerätä, vartija saa naisen kiinni ja nostaa ylös. Työmies tulee auttamaan ja kerää tavarat kassiin. Naisen lyhyt monologi.<sup>442</sup>

#### **Libretto:**

Nainen kaatuu kadulle putkityöntekijän viereen, kassi putoo maahan, sieltä vierii paljon kosmetiikkaa, purkkeja ja pulloja. Nainen koettaa kerätä niitä takaisin kassiin kiireellä, vartija saa naisen kiinni, auttaa tämän ylös. Sivuhenkilö kerää tavarat kassiin, ojentaa sen vartijalle. Vartija kiittää.

VARTIJA (naiselle):

*Oletteko kunnossa?*

NAINEN: (arvokkaasti, osoittaa liikettä)

*Minä omistan tämän kaupan. Minua ei voi syyttää mistään. Aaaaa! Otan vain sen mikä minulle kuuluu, minulle kuuluu kaikki! Aaaa!*

Samaan aikaan putkityöntekijä pitää mekkalaa.<sup>443</sup>



**Kuva 106.** Naista ei voi syyttää mistään.

### **Nainen potkii putkia**

putkien kolinaa, hämmästynyt työntekijä yrittää kerätä putket kasaan. Naisen monologi.<sup>444</sup>

#### **Libretto:**

Nainen potkaisee putkea. Hämmästynyt työntekijä. Vartija rauhoittelee.

NAINEN:

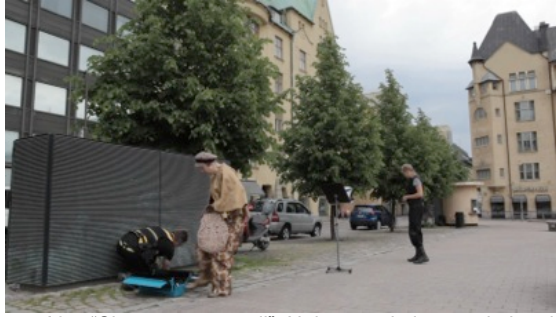
*Sietämätön meteli! Täällä ei kuule edes omaa sydäntään! Täällä revitään kaikki auki, aina revitään, paikataan jotta voidaan taas repiä, joka ikinen päivä ja öisin etenkin, mitä sellainen elämä on! Mikäs mitä on! Mitäs mikä on! Ihmisiä putoaa joka paikasta, ihminen voi pudota mistä vaan!*<sup>445</sup>

<sup>442</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saila Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

<sup>443</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, Libretto, SS.

<sup>444</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saila Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

<sup>445</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, Libretto, SS.



Kuva 107. "Sietämätön meteli", Nainen potkaisee työkalupakkia.

### Nainen puhuu vartijalle

Pitkä jeremiaadi, osoitettu vartijalle. Työmies yrittää syventyä työhönsä. Syn-tyy eräänlainen duetto putkien ja naisäänen välille.<sup>446</sup> (Huom. Tästä kohtauksesta ei ole kuvaa, sillä kohtaus jätettiin pois lopullisesta teoksesta. Kohtaus kuitenkin vaikutti Naisen hahmon muodostumiseen.)

#### **Libretto:**

Nainen puhuu vartijalle.

NAINEN:

*Aaaa. Kaaduin kerran rapuissa, löin pääni, makasin verta valuen ja tajuttomasti, joku vei laukkuni ja avaimet, en ikinä päässyt kotiini enää, ja sillä sipuli, ipuli, puli, uli, li, i! Hän ne vei, mun rakas vei multa kaiken, mitään ei jäänyt, mistä vaan voi pudota, minä rakastin häntä, kuuletteko! Il enorme macchina del vento, tutto muta in vela quando s'alza il vento! Il enorme macchina del vento, tutto muta in vela quando s'alza il vento! Kuuma ja tuulinen aurinko nousi! Kaikki rahat meni. Millä täällä elää enää, kalja on halvempaa kuin maito! Aaaa!*<sup>447</sup>

### Nainen heittää kolikot

Kolikot kilisevät katuun muutamassa erässä. Työmies menee pakettiautoon (chimes, grotales, kolikkoja metallialustalla). Työmies tuo ulos kuusikulma-avaimia, ruuveja, muttereita metallisessa työkalupakissa. Nainen sekoaa, raamatullista julistusta.<sup>448</sup>

#### **Libretto:**

Nainen työntää toisen kätensä taskuun, kaivaa kolikkoja, heittää ne ilmaan.

NAINEN:

<sup>446</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saila Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

<sup>447</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, Libretto, SS.

<sup>448</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saila Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

*Ottakaa! Ottakaa, tämä on minun ruumiini, ottakaa ja syökää! Rahalla saa! Mitä vaan! Fascismo! Gusto! Uno, due, tre, quattro! Il enorme macchina del vento, tutto muta in vela quando s'alza il vento! Aaaaa! Ilmiantajat, nöyristelijät, köyriäjät, hännystelijät, hamsterit!*<sup>449</sup>



Kuva 108. Nainen heittää kolikoita ja lankarullia: “---ottakaa ja syökää!”

### Nainen huutaa yleisölle, monologi

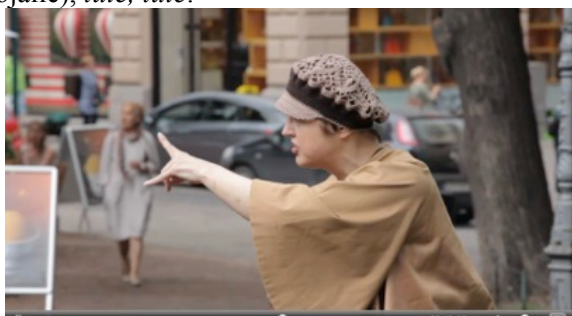
Nainen osoittaa sanansa ”yleisölle”. Ottaako kontaktia? Työmaa hiljainen. Pelkkä naisen ääni.<sup>450</sup> (Kuva 108)

### Libretto:

Nainen huutaa yleisölle.

NAINEN:

*Vaikka näette köyhiä keskellänne, annatteko almun? En anna minäkään! Köyhä on tiensä tasoittanut ja tullut sen päähän! Säällinen pää! Aivot jäätyvät jos on tarpeeksi kylmä, ja mikä on sydämen laita! Vasen! Vasektomia! Vivisektio! Caesar on kuollut, eläköön! Elämä on juhla josta heitettiin ulos, ulostettiin! Kun kutsuun lakkaa vastaamasta, sitä ei enää tule! Tule, tule (viittaa katsojalle), tule, tule.*<sup>451</sup>



Kuva 109. “Kun kutsuun lakkaa vastaamasta...”

<sup>449</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, Libretto, SS.

<sup>450</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saira Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

<sup>451</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, Libretto, SS.

### **Nainen heijaa kauppakassia sylissään**

Nainen heijaa kassia kuin vauvaa. Heittää yllättäen kassin maahan ja sylkääseen perään ”kaula poikki vaan!”<sup>452</sup> (Kuva 109)

#### ***Libretto:***

Nainen kiskaisee kauppakassin vartijan kädestä, heijaa sylissään kauppakassia kuin vauvaa, vartija koettaa pitää toisesta kädestä kiinni, vartijan käsi heijautuu mukana.

NAINEN:

*Tuu tuu tupakkarulla Katso meidän pientä vauvaa, tuu tuu tupakkarulla. Ei niin saa enää laulaa!*

Nainen heittää kassin maahan ja sylkääseen perään.

NAINEN:

*Pthy! Kaula poikki vaan! Joutsenet poikki ja pinoon! Vino ino no on oi voi voin! Oon vino, oon voimissain. Sain sulta kaiken, heti kaikki meni! Peni! Penis! Fenix!*



**Kuva 110.** Nainen heijaa kassiaan kuin pientä vauvaa.

### **Naisen rukous**

Työmies aloittaa määrätietoisen työnteon. Nainen kohottaa katseensa taivaaseen ja polvistuu, työmies yrittää pitää naista pystyssä. Naisen rukous (kuva 111). Poistuminen. Työmies jatkaa, kunnes kokoaa tavaransa pakettiautoon ja poistuu.<sup>453</sup>

#### ***Libretto:***

Toinen vartija saapuu

Toinen vartija saapuu paikalle.

Naisen rukous.

Nainen kohottaa katseensa taivasta kohti ja polvistuu, vartija koettaa pidellä pystyssä, on itsekkin horjahtaa. Toinen vartija puhelimessa.

<sup>452</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saila Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

<sup>453</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, ajatuksia Saila Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL.

1. VARTIJA: *Soita ambulanssi.*

Toinen vartija soittaa.

NAINEN:

*Aaaaaaaa*

NAINEN:

*Oi suuri lintu! Anna mulle jokapäiväinen elämä! Edes yhtenä päivänä anna se! Ja anna kaikille heidän leipänsä, ja meidän leipämme anteeksi vaikka emme anna niille! Servus et humilis! Il enorme macchina del vento, tutto muta in vela quando s'alza il vento! Oi armoitettu! Rakas!<sup>454</sup>*



Kuva 111. "Oi suuri lintu!"

## 7.8 Kohtaus kadulla -oopperan puvut

### 7.8.1 Nainen

Kohtaus kadulla -oopperan Naisen puvun, varsinkin jakun lähtökohtana oli lippakioskien muoto. Värivalinta perustui huhtikuusen esityspaikkojen etsintäpalaverin tuloksena syntyneeseen värimaailmaan: lippakioskien vaalea beige ja alkukeväisen ympäristön maisema muotoutui nopeasti mielessäni "mummimaisen" tyylikkääksi kokemaani värisävyyn. Värityksen assosioitui mielessäni äidinäitiini "Kuopion mummiin", joka oli aina hillitty, hallittu ja tyylikäs, päinvastainen Kohtaus kadulla -oopperan päähenkilölle. Beigen pääväriytyksen kontrasti kirkkaan taivaansinisen kanssa oli haave, joka toteutuisi säätilan ollessa armollinen. Lippakioskien muodon siirsin myös naisen virkattuun hattuun, jonka sävytys ja muoto viittasivat kioskin lippaan ja sen tuottamaan varjoon kioskien yläreunassa (Kuva 111).

Haalarimallisten housujen eräänlainen "hienostunut" väljä malli yhdistettynä kankaan kissakuosiin toi tarkoituksella esiin Naisen eksentristä luonnetta, ajatusta hieman omituisesta "kissa-rouvasta", joka ei ihan aina elä arkitodellisuuden rajoissa (Kuva 116). Kohtaus kadulla -elokuvaversioon esityksen jälkeen eräs

---

<sup>454</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, libretto, SS.



katsoja, tekstiilisuunnittelija itsekin, tuli sanomaan minulle, hyvässä hengessä tosin:

*kukaan muu kuin hullu kissanainen ei laittaisi noin kamalia housuja jalkaansa*<sup>455</sup>.

Naisen pukuun kuului myös virkattu (tietenkin Nainen harrasti myös käsitöitä) laukku, jonka kahvoja Nainen soitti osana teoksen musiikkia. Alun perin oli tarkoitus, että Nainen soittaisi partituuriin merkityt koputukset kengänkoroilla, mutta soittaminen laukun kahvoilla havaittiin harjoitusten aikana tehokkaammaksi ja helpommaksi. Esplanadin puiston sorateillä kopinaa ei olisi myöskään saanut kuulumaan kunnolla.

Naisen takkia suunnitellessani siirsin kioskien pyöreän muodon myös takin kaavaan. Hahmottelin ja kuosittelin viittamaisen takin, jonka helma ja leveät hihat muodostivat tasolle asetettaessa puoliympyrän muodon. Kun yhdistin kohtuullisen raskaan ja laskeutuvan puuvilla(sekoite)kankaan pyöreään kaavamuotoon, sain luotua takille dramaattisen olemuksen, joka korostui Naisen liikkessa. Piirosluonnoksesta kaavasuunnittelun kautta kehittynyt takin muoto tuki Naisen elehdintää ja antoi liikkeelle vauhdikkuutta, mutta toimi kuitenkin hillitynä arkitakkina silloin, kun esiintyjä sulautui esitysten välillä kaupungin arkielämään. Ensimmäisissä luonnoksissa näkyvissä ollut ajatus takin istutetun hihan muodosta muuttui kaavasuunnitteluprosessissa lähemmäksi väljää ja liikkuvaa viittamaista muotoa raglanhihamuunnelman avulla. (kuvat 112–114)



Kuvat 112–114. Lippakioskin pyöreä muoto<sup>456</sup>, ensimmäisiä hahmotelmia Naisesta<sup>457</sup> ja kaavassa nähtävillä viittamaisen takin pyöreä muoto<sup>458</sup>

Naisen puvussa oli tärkeää myös sen esiintyjää sekä auringolta, soralta ja asfaltilta suojaava funktio. Tästä syystä kesäiseen säähän suunnitellussa asussa oli kohtuullisen vahvat materiaalit ja pitkät hihat ja lahkeet. Puvun oli tarkoitus korostaa teoksen dramaattista, mutta silti jossain määrin arkista tarinaa ja kuitenkin sulautua kesäisen Helsingin katukuvaan niin, että Nainen tavanomaisesti

<sup>455</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, yleisön kommentteja, muistitieto / JO-L.

<sup>456</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, valokuvat esityspaikat / Kuvausryhmä.

<sup>457</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, pukuluonnokset / JO-L.

<sup>458</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, kaavaluonnokset Naisen jakku / JO-L.

käyttäytyessään ei erottuisi juurikaan muiden kaduilla kulkevien ihmisten joukosta.

Naisen “hulluuteen” viittaavat libreton tajunnanvirtaa muistuttavat sanat. Sanojen sisällöstä käyvät ilmi Naisen laidasta laitaan heittelevät tunteet ja jokaista kuulijaa jollakin tasolla koskettava sanoma:

*En ole ottanut mitään! En varasta mitään! Minulta on kaikki viety, rahat ja elämja sydän, ja tuo vei loputkin (viittaa vartijaan) Ihmisen kunnia! Mitä siitä! Mitäs mikä on, mitäs mikä on, mitäs mikä on!*<sup>459</sup>



Kuvat 115–116. ”Täällä ei kuule edes omaa sydäntään”<sup>460</sup> ja ”Tuu tuu tupakkarulla ---”<sup>461</sup>

### 7.8.2 Vartija

Vartijalla on teoksessa (äänetön tai) puherooli. Tietyissä mielessä hän on eräänlainen taustahahmo, mutta tarinan kannalta kuitenkin ehdottoman tärkeä.

Pukusuunnittelussa pohdin sitä, miten saan vartijasta tarpeeksi vakuuttavan ja virallisen vartijan oloisen sotkematta rooliin kuitenkaan vaaraa, että joutuisimme ongelmiin vartijoiden velvollisuuksien rikkomisesta (kuva117).<sup>462</sup> Vartijan puvussa oleellisinta oli se, että hahmon olemus olisi mahdollisimman lähellä oikean vartijan olemusta ja loisi Vartijalla oikeantyyppisen auktoriteetin tunnun. Vartijan auktoriteetti tuli testatuksi Esplanadin puistossa, jossa esitysten ajaksi saimme katusoittajaryhmän hiljaiseksi “Vartijan” avulla. Elina oli sisäistänyt roolinsa erinomaisesti ja puku oli tarpeeksi uskottava.<sup>463</sup> Liivin kaavoitin ja ompelin alusta saakka esiintyjän mitoilla (kuvat 118–119). Tärkeää siinä oli

<sup>459</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, libretto / SS.

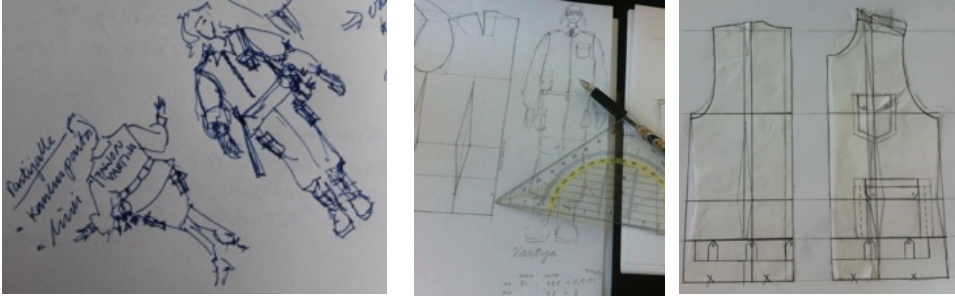
<sup>460</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, valokuvat harjoituksista / JO-L.

<sup>461</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, valokuvat esityksistä / Kuvausryhmä.

<sup>462</sup> Ks. esim. <http://oopperaajarjessa.blogspot.fi/2013/05/ehka-on-ihan-hyva-kiirehtia-hitaasti.html>: Vartijan roolihahmon rakentumisesta.

<sup>463</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, muistitieto / JO-L.

taskut ja epoletit olkapäillä. Lisäsin liivin oikealle puolelle sirkkarenkaan, johon pujotettiin vanhoista puhelimen kuulokkeista rakennettu ”mikrofonikuuloke”, jonka kautta Vartija ”oli yhteydessä työpariinsa”. Vartijan housut muokkasin sopiviksi *Le Saxophonesta*... jäljelle jääneiden työmiehen housuista. Aurinkolasit, t-paita ja maihinnousukengät olivat Vartijan esittäjän Elina Lifländerin itsensä valitsemat. (Kuvat 120–121)



Kuvat 117–119. Vartijan liivi ensimmäisistä luonnoksista<sup>464</sup> peruskaavan kautta kuositelluksi kaavaksi.<sup>465</sup>



Kuvat 120–121. Vartija harjoituksissa<sup>466</sup> ja Esplanadin esityksessä<sup>467</sup>.

### 7.8.3 Työmies

Työmiehen roolissa oli teoksen säveltäjä itse. Hän piti ehdottoman tärkeänä sitä, että näytti ”oikealta” työmieheltä. Rakennusmiehen liivi ostettiin valmiina ja pukuun kuuluvat housut olivat perua *Le Saxophonesta*... työmieheltä. Mielikuva työmiehestä oli vahva ja yhdistyi pukusuunnittelun osalta *Le Saxophonesta*...

<sup>464</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, pukuluonnos ”Paljon Vartija” / JO-L.

<sup>465</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, kaavaluonnokset, Vartijan liivi / JO-L.

<sup>466</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, valokuvat, harjoituksista / JO-L.

<sup>467</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, valokuvat, esityksistä/kenraaliharjoituksesta / Kuvausryhmä.

työmiehiin. Työmiehen roolissa tärkeitä olivat työkalupakkiin hankitut soittimet. (Kuvat 122–123)

Työmiehen ulkoinen olemus jatkoi jossakin mielessä *Le Saxophonen...* työmiesten tyyliä. Housut olivat saman ”firman” housut, toisin sanoen käytin Työmiehen puvussa *Le Saxophonesta...* jääneitä housuja. Työmiehen pukuun kuului myös rakennusmiehen liivi, jonka säveltäjä-Työmies löysi kaupasta ja ehdottomasti halusi käyttää. Pukuun kuului ensin musta päähine (samaan tapaan kuin *Le saxophonen...* työmiehellä oli), mutta se päätettiin jättää esityksistä pois, koska elokuvassa olisi saattanut näyttää siltä, että pää on leikkautunut pois. Puvun toiminnallisen osan muodostivat liivin lukuisat taskut, joissa Työmies säilytti työvälineitään, toisin sanoen ”soittimiaan” työkalupakin lisäksi.



Kuvat 122–123. Työmies työkaluineen harjoituksissa<sup>468</sup> lähellä musiikkitaloa ja Esplanadin esityksessä<sup>469</sup>.

<sup>468</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, valokuvat, harjoituksista / JO-L.

<sup>469</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, valokuvat, esityksistä / Kuvausryhmä.

## 8 Pukusuunnittelun kontekstuaalisuus

### 8.1 Tuotantorakenteen ja esitysympäristön merkitys pukusuunnittelussa

Tutkimuksen kohdeoopperoissa, joissa toimittiin valmiiden instituutioiden ulkopuolella, kaikki tuotannollinen ja taiteellinen työ oli rakennettava toimivaksi organisaatioksi vain näitä kyseisiä esityksiä varten. Esimerkiksi Helsinkiin-oopperan konkretisoitumiseen tarvittiin musiikki, esiintyjät, soittajat, mutta myös esityspaikka, lavastus, puvustus, valaistus, maskeeraus ja ohjaus. Näitä varten oli hankittava rahoitus, markkinointi, oheismateriaali, harjoitustilat ja -ajat, vakuutukset, luvat ja muut yleisissä tiloissa liikuttaessa tarvittavat tiedot. Yhteensä oopperan tuottamiseen tarvittiin noin 60 henkilön työpanos<sup>470</sup>. Teos, jonka valmistamiseen tarvitaan usein kymmenien ihmisten työpanos, on kallis. Suurimmat kustannuserät muodostuvat taiteilijoiden palkkioista, työntekijöiden palkoista ja työnantajamaksuista, mutta myös materiaalihankinnoista, varsinkin pukujen ja lavastusten kohdalla, sekä tilavuokrasta, kuljetuksista, vakuutuksista ja esimerkiksi markkinoinnin painatuskuluista.

Kun ooppera valmistettiin paikkasidonnaisesti esitysympäristöihin, joita ei ollut suunniteltu esityksiä varten, kuten *Le Saxophone...* ja *Kohtaus kadulla*, oli tuotannon vastuualueella myös esityspaikoista neuvottelemine paikoista vastaavien tahojen kanssa. Näiden oopperoiden kohdalla neuvottelut kuitenkin sujuivat hankaluuksitta, *Le Saxophonien...* kohdalla Kampin kauppakeskuksen johdon<sup>471</sup> ja vartijoiden ja *Kohtaus kadulla* osalta esimerkiksi kaupungin ympäristöviraston ja poliisilaitoksen kanssa.

Mielenkiintoista tuotannonkin kannalta ajatellen oli se, että oopperoissa työryhmät koottiin pääosin henkilökohtaisten suhteiden tai suositusten kautta. Kaikki oopperoihin kiinnitetyt taiteilijat neuvottelivat itse omat sopimuksensa palkkioista ja niiden käytäntöihin liittyvistä seikoista. Tuotannon ja eri työryhmien kanssa toimittaessa pienissäkin produktioissa oli tärkeää selkeiden sopimusten ja pelisääntöjen luominen, etteivät produktiot kaatuisi käytännöllisten asioiden epäpätevään hoitoon.

<sup>470</sup> Ks. Taulukko 1. Helsinkiin-oopperan aineistot lukumäärinä ja kestoina.

<sup>471</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* muut dokumentit: posti Kampin kauppakeskuksen johtajalle.

### 8.1.1 Tuotannon rooli

*Hyvä tuottaja on kunnan arvoinen koska se säästää ohjaajan ja laulajien hermoja.*<sup>472</sup>

Helsinkiin-oopperan ohjaaja Ville Saukkonen mainitsi haastattelussaan, että tuottaja on oopperan tärkein toimija. Jos tuotanto on kunnossa, kaikki muukin lopulta sujuu. Oopperan valmistumiseksi ei riitä ainoastaan taiteellisen työryhmän työskentelyn onnistuminen, vaan huomioon olisi otettava myös käytännön työn, rahoituksen, markkinoinnin ja tiedotuksen merkitys<sup>473</sup>. Tuottajan asema produktion käytännöllisen, taloudellisen ja taiteellisen työryhmän kommunikation välittäjänä oli Saukkosen mukaan ensisijainen. Myös säveltäjä korosti Helsinkiin-oopperan valmistumisen jälkeen ammattitaitoisen tuottajan roolia oopperaproduktion onnistumisessa: [ooppera] *on kallis taidemuoto ja jos tuotanto tökkii, sillo[ijn] koko produktio kärsii huomattavasti.*<sup>474</sup>

Helsinkiin-oopperassa tuottajan tärkeimpiä tehtäviä oli toimia taiteellisen työryhmän ja tuotannon tiedonvälittäjänä, järjestää rahoituksenhankinnan ja tiedotuksen käytännöt ja toimikunnan kokoukset, neuvotella esityspaikat, suunnitella harjoitusaikataulut ja olla ajan tasalla siitä, missä vaiheessa mikäkin tuotantoon liittyvä osatekijä on.

*Le Saxophonien...* ohjaaja Vainikainen oli ohjaaja Saukkosen kanssa samaa mieltä, että [tuottaja] *on jalokiven arvoinen*. Hänen mukaansa moni ohjaaja sanoo, että mitä isompi produktio, sitä suuremmassa roolissa tuotanto on. Silloin kun tehdään teosta isolle näyttämölle, on tärkeää, että tuottajat itsekin ymmärtävät, että he ovat todella tärkeässä roolissa, koska vaikka taiteellinen prosessi olisi *vaikka kuinka painavassa roolissa*, tuottaja määrittelee esityksen raamit ja resurssit. Vainikainen korosti myös sitä, että taiteellisen toiminnan ja tuotannon välillä pätee myös resursseista keskusteltaessa toimiva kommunikaatio ja että kompromisseja on molempien osapuolten oltava valmiita tekemään.<sup>475</sup>

Vertailuaineistoksi valitun oopperan Madame de Sade säveltäjä Juha T. Koskinen kuvasi haastattelussaan tuottajan työtä *pitkälinjaiseksi*. Vuonna 2010 kantoesitettyä oopperaa varten esitystiloja ja rahoitusta lähdettiin hakemaan jo vuonna 2006: *hirveen --- pitkälinjasta työtä, että monen vuoden ajan --- sillo(i)n 2006 --- alettiin etsiä näitä puitteita ja raho(i)tusta ja kaikkee...*<sup>476</sup> Vertailuksi mainittakoon, että Helsinkiin-oopperan tuottaminen vei aikaa noin viisi vuotta,

---

<sup>472</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: Haastattelu ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

<sup>473</sup> ks. myös Pantouvaki 2010, 71.

<sup>474</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: Haastattelu säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>475</sup> Aineisto: Le Saxophone...: Haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>476</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, Madame de Sade: Haastattelu säveltäjä Juha T. Koskinen 17.2.2011.

*Le Saxophonen...* noin puolitoista vuotta ja *Kohtaus kadulla* -oopperan noin vuoden<sup>477</sup>.

Vaikka Madame de Saden taustalla olikin pienimuotoinen instituutio, Ooppera Skaala, oli rahoituksen ja yhteistyökumppaneiden hankinta välillä hankalaa ja säveltäjän sanoin mukaan mahtui *hermostuttaviakin* vaihteita. Oopperaa ei saatu osaksi mitään festivaalia, eikä myöskään yhteistyöprojektiksi minkään julkisrahoitteisen orkesterin kanssa. Tuotannon ja rahoituksen vuoksi, kustannussyistä, alun perin kuudelletoista soittajalle ajateltu teos jouduttiin supistamaan kahden-toista soittajan teokseksi: säveltäjälle ratkaisu ei ollut helppo, koska teos oli jo aloitettu suuremmalle kokoonpanolle, mutta: *Onneks mä keksin että mä lisäsin sitten sinne sen haitarin...*<sup>478</sup> eli tuotannolliset hankaluudet tässä tapauksessa pystyttiin ratkaisemaan taiteen keinoin. Esimerkiksi Koskennurmi-Sivosen ja Anttilan mukaan taitoresursseilla voidaan kompensoida taloudellisten resurssien niukkuutta<sup>479</sup>.

Tuotannon ja rahoituksen vaikutus tutkimuksen kohdeoopperoissa pukusuunnittelun kannalta katsottuna näkyi jo luonnosteluvaiheessa. Oli tärkeää tietää ainakin suurin piirtein, kuinka paljon resursseja olisi käytettävissä muun muassa pukujen valmistamiseen. Esimerkiksi Helsinkiin-oopperassa, jossa esiintyjä oli yhteensä 38 ja pukuja muunnoksineen 41 kappaletta<sup>480</sup>, pelkästään materiaalikulut olivat suuret, eikä esimerkiksi ”junanaisten” kohtaukseen haaveiltuja korsetteja ollut puvustukseen varatulla summalla mahdollisuutta hankkia. Syksyllä 2007 pohdin oman suunnitteluprosessini kulkua seuraavaan tapaan:

*Oma prosessini useimmiten alkaa tehtävän ja sen sisältämien rajoitusten määrittämisellä. Teen kartoituksen siitä, mihin pyritään, millaista materiaalia, tekniikkaa on käytettävissä ja kuinka paljon aikaa on käytettävissä. Aloitan rajaamalla. Ajatuksena on se, että kun tiedän rajat, joiden sisällä (suurin piirtein) toimitaan, voin realistisilla mahdollisuuksilla olla niin luova kuin tilanne sallii. Mielestäni on turha suunnitella toteutettavaksi jotain sellaista, mitä ei ole käytettävissä olevilla resursseilla mahdollista toteuttaa. --- [Teollisuuden toimintatavoissa on] mielestäni paljon myös hyvää: Aikataulut, selkeä päämäärätietoisuus, tuotantotehokkuus, teknisten ja taloudellisten resurssien tarkka määrittäminen ennen uuden projektin tai tuotesuunnittelun aloittamista.--- Tuotesuunnittelun teknisten ratkaisujen suunnitelmallisuutta pidän yhtä tärkeänä kuin esteettisiä ratkaisuja. --- Intuitiolle on tilaa toimintaympäristön ja tehtävänannon luomien rajojen sisällä. On ehkä helpompikin*

<sup>477</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, *Le Saxophone...* ja *Kohtaus kadulla*, dokumentteja tuotannosta.

<sup>478</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, Madame de Sade: Haastattelu säveltäjä Juha T. Koskinen 17.2.2011.

<sup>479</sup> Koskennurmi-Sivonen & Anttila 2006, 7.

<sup>480</sup> Ks. Taulukko 1 Helsinkiin-oopperan aineistot lukumäärinä ja kestoina. Huom. esiintyjien määrä kuorolaisten osalta vaihteli hieman esityksittäin.

*antaa luovuudelle tilaa siinä vaiheessa kun realistiset resurssit on määritelty ja sisäistetty.*<sup>481</sup>

Riittävät resurssit antoivat tilaa suunnittelulle, esimerkiksi materiaalin hankinnassa ja toisaalta myös ajallisesti. Tuotannon aikaansaamat resurssit loivat pohjan suunnittelijoiden työlle ja puvustuksen valmistamiselle.

### 8.1.2 Esityskontekstin rooli

Tutkimuksessa käsitellyt tai sivutut oopperat sijoittuivat esitysympäristöiltään joko konventionaaliseen näyttämöympäristöön tai paikkasidonnaisten taiteen perinteen mukaisesti erityiseen paikkaan, joka otettiin huomioon teosta sävelletäessä tai suunniteltaessa.

Esityskontekstiin voidaan lukea kuuluvaksi esitettävän teoksen kulttuurinen ympäristö, tällä tarkoittaen esimerkiksi *Helsinkiin-oopperan* alkuperäistekstin syntymisen aikakautta ja kirjailijan kotiseutua, johon myös teoksen olemus ja tapahtumat vahvasti liittyvät teoksen tilaajan, Savolaisen osakunnan, ja säveltäjän henkilökohtaisten lähtökohtien kautta. Kulttuuriseen ympäristöön liittyy siis myös teoksen historia, ja jos teoksella on historiallista ikää, niin kuin Helsinkiin-pienoisromaanilla tai Hector Berliozin yli 150 vuotta vanhalla saksofonin ääntä kuvaavalla tekstillä, liittyy siihen myös kulttuurihistoria niin, että nykyajassa tehtyyn versioon voidaan suodattaa suurempi määrä kerrostumia kuin teokseen, joka lähinnä kuvailee vain esityksensä hetkeä ja aikakautta kuten *Kohtaus kadulla*. Kulttuurisen esityskontekstin kokemus tuli parhaiten esiin *Helsinkiin-oopperan* 100-vuotisjuhlanäytännössä Helsingissä sekä Kuopion ja Mikkelin esityksissä, jonne oli kutsuttu ja muuten saapunut paljon kotiseutuaktiiveja ja Juhani Ahon tuotannon tuntijoita. Ahoa ja kulttuurihistoriallista ympäristöä tuntevan ja arvostavan yleisön edessä jännitti eniten, miten jossain määrin alkuperäisteoksesta liioiteltu ja nykyaikaistettu esitys otettaisiin vastaan.

Myös se, millaisella kokemuksella ja asenteella esiintyjät tulevat teokseen mukaan, luo osan sen harjoitusten ja esitysten ilmapiiristä. Eräänlaisen esityskontekstin luo esimerkiksi teoksessa käytetyn kuoron esityskulttuuri ja harjoitus-tyyli. *Le Saxophonien...* ammattilaiskuoro, joka oli tottunut esittämään hyvin erityyppisiä teoksia suhtautui tehtävänsä eri tavalla kuin *Helsinkiin-oopperan* osakunnan kuoro, vaikka kummankin kuoron työskentelymetodeilla päästiin haluttuun lopputulokseen. Pukusuunnittelijan näkökulmasta mielenkiintoinen ero ammattilaisesiintyjien ja amatöörien välillä oli pukuihin ja pukusuunnitteluun suhtautumisessa. Ammattilaislaulajat uskalsivat ja osasivat kertoa, mitä vaatimuksia heillä oli puvuista esimerkiksi laulamisen tai liikkumisen suhteen,

---

<sup>481</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera: pukusuunnittelijan muistiinpanot ja päiväkirjat. Noin puolitoista vuotta oopperan kantaesityksen jälkeen syksyltä 2007 (ei tarkkaa päivämäärää).



kun taas vähemmän esiintyneiden laulajien kanssa pukusuunnittelijana ihmettelin sitä, miten kiltisti esiintyjät olisivat menneet lavalle hankaavissa kengissäkin, jos en olisi huomannut kysyä asiasta. Tottuneelle esiintyjälle pukusuunnittelija saattoi olla huonoina hetkinä jopa ”kiukun kohde”, kun taas amatöörilaulajalle pukusuunnittelijana koin enemmän olevani tukemassa rooliin kasvamista ja sen kehittämistä.<sup>482</sup> Oletettavasti kokemuksen kartuttua ammatikseen laulavat olivat selvästi tarkempia siitä, miten puvut vaikuttavat heidän esiintymiseensä, harrastajalaulajiin verrattuna. Myös ohjaaja Vainikainen huomautti, että varsinkin oopperalaulajilla pukeutuminen on tarkkaa: *heiltä tulee kyllä aika kipakkaa palautetta, jos koke[vat], että [esimerkiksi] helma on liian pitkä tai että se estää normaalia --- liikkumista tai reagoimista ---*.<sup>483</sup>

*Le Saxophonessa...* esityspaikka oli outo myös kokeneille laulajille, sillä esiintymisen turvana ei ollut näyttämön ja katsomon välistä etäisyyttä, vaan esiintyjät ja kuulijat kulkivat samassa tilassa. Varsinkin ennen ensimmäistä harjoitusta kauppakeskuksessa jännitys oli nähtävissä myös kokeneissa laulajissa. Oman turvallisen alueen ulkopuolelle astuminen vaati esiintyjältä rohkeutta. Tilanne tasoittui kuitenkin nopeasti harjoitusten myötä, myös arkipukeutumisen ta eroava vaatetus auttoi sopeutumaan omaa itseään kaukana olevaan rooliin, vaikeivät ulkopuoliset välttämättä huomanneetkaan laulajien pukeutuneen roolivaatteisiin.

Aineistosta kuitenkin kävi parhaiten ilmi konkreettisen esitysympäristön vaikutus teosten suunnitteluun ja toteutukseen. Oli eri asia, esitettiinkö ooppera [esityksestä tietoisesta] yleisöstä erotetulla näyttämöllä orkesterimontun takaa kuten *Helsinkiin-ooppera* vai esitettiinkö se keskellä satunnaista yleisöä yllättävässä paikassa kuten *Le Saxophone...* ja *Kohtaus kadulla*.

***Helsinkiin-oopperan*** fyysiset esitysympäristöt Helsingin Aleksanterin teatteri<sup>484</sup>, Mikkelin Konsertti- ja kongressitalo Mikaeli<sup>485</sup>, Kuopion Musiikkikeskus<sup>486</sup> olivat kaikki näyttämöympäristöltään lähellä perinteisiä teatterityöskentelyolosuhteita. Esitykseen vaikuttavat muuttujat olivat kohtuullisesti harjoiteltavissa ja hallittavissa näyttämötekniikan ja varsinkin lavastuksen ja valaistuksen suhteen tarkan etukäteissuunnittelun avulla. Esiintyjillä oli käytössä takahuoneet ja yleisölle tarkoituksenmukainen tila.

Haasteen varsinkin lavastuksen ja valosuunnittelun osuudelle asetti oopperakiertue ja erilaiset näyttämörakenteet eri kaupungeissa. Puvustukseen kiertue vaikutti lähinnä siinä mielessä, että puvut piti kuljettaa ja saada säilymään siirtymien aikana. Kiertueella pukuhuolto jouduttiin rakentamaan aina niihin olo-

<sup>482</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, *Le Saxophone...* muistitieto / JO-L.

<sup>483</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, haastattelu Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>484</sup> <http://www.aleksanterinteatteri.fi>.

<sup>485</sup> <http://visitmikkeli.fi/palvelut/konsertti-ja-kongressitalo-mikaeli>.

<sup>486</sup> <http://www.kuopionmusiikkikeskus.fi/web/musiikkikeskus>.

suhteisiin, jotka sattuivat olemaan saatavilla. Esimerkiksi miesten pahoin meikeistä tahrinutuneita kauluspaitoja pestiin kiertueen aikana takahuoneiden lavuureissa.<sup>487</sup>

Tuotannolle kiertueen järjestäminen oli lähes yhtä suuri ponnistus kuin koko oopperan aikaansaaminen. Kiertue vaati paljon tukijoita, sponsoreita, neuvotteleja kaupunkien kanssa. Oli otettava huomioon esimerkiksi ihmisten, lavastuksen, pukujen, muun tarpeiston kuljettaminen, majoittaminen ja aikataulutaminen harjoituksiin, esityksiin ja kiertueelle sovittuihin edustustilanteisiin.

Kampin kauppakeskus tarjosi *Le Saxophonelle...* kokeellisen kontekstin niin näyttämöllisesti kuin yleisön kannalta. Kauppakeskuksen tiloissa ei ollut esiintyjille eristettyä varsinaista näyttämötilaa (mikä teokseen nähden oli aivan tarkoituksenmukaista), vaan esitykset sijoittuivat ihmisten kulkureitin varrelle metron sisäänkäynnin, matkahuollon ja Espoon bussilaitureille kulkureitin lähettyville. Ohikulkijat sekoittuivat esiintyjiin ja päinvastoin. Puvustuksen alkuperäisenä haasteena olikin saada esiintyjät näyttämään jokapäiväisiltä Kampin kauppakeskuksen kulkijoilta tai asiakkailta ja toisaalta sitten taas esityksen edetessä puvustuksen oli tarkoitus muodostaa esitykselle yhteneväinen, näyttämöllinenkin visuaalinen kokonaisuus.

Puvustettavien roolihahmojen kannalta kauppakeskuksen ja julkisen liikenteen risteyspaikka esityspaikkana toimi mainiosti. Kauppakeskuksen asiakkaat, kauppakeskuksessa aikaa muuten viettävät ja esimerkiksi työmatkojaan keskuksen kautta tai turisteina matkustavat ihmiset muodostivat heterogeenisen joukon, johon oli mahdollista sijoittaa erilaisia tyyppisiä ihmisiä, etteivät esiintyjät oikeastaan erottuneet joukosta kovinkaan helposti. Esimerkiksi Kainalosauvamies oli mainittu katsojien kommentoissa hahmona, joka sekoitti katsojan luulemaan, että joku tulee kompuroimaan ja pilaamaan esityksen<sup>488</sup>.

Kulttuurikontekstisessä mielessä teoksen säveltämisen sekä visualisoinnin haasteet ja mahdollisuudet liittyivät, esimerkiksi verrattuna Helsinkiin-oopperan tarinan ja taustojen historialliseen painolastiin, oopperan uudelleenkonseptiin. Yhtäältä uusi tapa antoi mahdollisuudet monenlaiseen kokeiluun, toisaalta taas aiempien kokemusten ja vertailukohteiden puuttuminen vaikeutti päätösten tekemistä.

Koska teos tehtiin arjen keskelle, sen työstämisessä oli otettava huomioon se mahdollisuus, että sattumalta paikalle saapuva yleisö ei välttämättä heti ymmärrä, että käynnissä on esitys. Varsinkin kainalosauvamiehen kaatuminen oli kohdauksena sellainen, jota suunniteltaessa pohdittiin miten toimitaan, jos joku yleisöstä oikeasti säikähtää tapahtumaa. Ensimmäisten kauppakeskusharjoitusten

---

<sup>487</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistitieto / JO-L.

<sup>488</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, blogiteksti:  
<http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/08/olitko-paikalla.html#comment-form>.

aikana näin kävikin, mutta tilanteesta ei aiheutunut sen suurempaa välikohtausta.<sup>489</sup>

Kauppakeskuskulttuuriin ja kauppakeskuksen arkeen kuuluu myös järjestyksenvalvojen ja vartijoiden työ, liikkeiden mainokset ja kuulutukset ja ihmisten vapaan liikkumisen mahdollistaminen. Esimerkiksi kauppakeskuksen kanssa sovittiin, että esitysten ajaksi suljetaan kaikki mainoskuulutukset ja muu musiikki, jotta sekä esitys että arjen normaaliäänät kuuluisivat selkeämmin. Näiden asioiden hoitamisesta tehtiin sopimuksia ja suunnitelmia kauppakeskuksen eri toimijoiden kanssa esityksen ja harjoitusten ajankohdiksi<sup>490</sup>.

Esityskontekstin vaikutus pukusuunnitteluun ja pukujen valmistukseen näkyi muun muassa hahmojen taustatarinoiden rakentamisessa, kun partituuriin kirjoitetut pukusoittimet piti saada kauppakeskukseen sopivien karikatyyrien tai hahmojen ylle. Toisaalta kauppakeskus ympäristönä ja kulutuskulttuurin ilmentymänä antoi viitteitä pukujen pienemmille, lähinnä pukusuunnittelijalle merkityksellisille sisällöille. Kauppakeskus assosioitui mielessäni rahaan ja kulutukseen, rahasta tuli mieleen ”setelinvihreä” mikä puolestaan assosioituu lähinnä Roope Ankan seteleihin ja harhaanjohtavaan kuvitelmaan siitä, että setelit ovat reaali maailmassa vihreitä. Vihreä assosioitui esityspaikan kellanvihertävään Gekko-teokseen<sup>491</sup> ja kun sattumalta löysin juuri sopivan sävyisen vihreän huivilangan ja muistin virolaisen ”rahakiri” -neulemallin, oli ensimmäinen puvustuksen idea ja monistettava yksityiskohta ja tietty muoto, joka näkyy esimerkiksi myös työmiesten t-paitapainatuksissa, selvinnyt.<sup>492</sup> Jos Helsinkiin-oopperassa alkuinnoittajana oli teksti, Ahon kuvaukset eri ihmisistä ja tekstin aikakauden kuvituskulttuuri, kuten tietyt taideteokset, niin *Le Saxophonessa...* alkuinnoituksena ja ensimmäisinä visuaalisina ideoina toimivat esitysympäristön värimaailma, katsaus Kampin asiakaskuntaan, suunnittelijan henkilökohtainen intuitio ja tietynlainen viittaus rahaan ja kuluttamiskulttuuriin. Hyvin voimakkaasti paikkasidonaisuus oli läsnä myös *Kohtaus kadulla* -oopperan Naisen puvussa<sup>493</sup>.

***Kohtaus kadulla*** -oopperan fyysiset esityspaikat olivat enemmän sään ja muun ympäristön armoilla kuin näyttämöille suunnitellun *Helsinkiin-oopperan* tai sisätiloihin kauppakeskukseen suunnitellun *Le Saxophonon...*

Pukujen suunnittelun lähtökohdat muotoutuivat visuaalisen suunnittelijan ja säveltäjän kanssa esityspaikkoja läpikäydessä paikkasidonaisuuden periaatteella. Värit valittiin esityspaikkoja ympäröivän kaupunkimaiseman mukaan, vaatteiden muodot ympäröivien, kuten lippakioskien, muotojen lisäksi enemmän

<sup>489</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* muistitieto.

<sup>490</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* muistitieto.

<sup>491</sup> Pekka Paikkari, Kristina Riska ja Kati Tuominen, 2005.  
<http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=417&sortby=statue>.

<sup>492</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* muistitieto.

<sup>493</sup> Ks. kappale 7.8.1 Nainen.

teksti- tai sisältölähtöisesti. Naisen käytöksen lisäksi draaman tuntua lisäsivät takin lennokka muoto ja haalarin huomiota herättävä kissa-kuosi. Vartijan kohdalla korostettiin enemmän ”aitoutta”, taka-alalle jäämistä ja ympäristöön sulautumista.

Esityskonteksti vaikutti teosten suunnitteluun ja niiden rakenteeseen konkreettisen ja fyysisen ympäristön kautta, mutta myös teoksen sisäiseen tunnelmaan ja ilmapiiriin. Esitysympäristöön näyttäisi vaikuttavan myös työryhmien sisäinen dynamiikka: ryhmän jäsenet vaikuttavat jokainen osaltaan siihen, miten teos asettuu esitykselle suunniteltuun paikkaan. Esitysympäristön tunnelma latautuu työryhmän tunnelman mukaan ja näin, samalla kun esitysympäristö vaikuttaa ja on vaikuttanut teokseen, myös teos vaikuttaa ainakin hetkellisesti paikkaan, johon se on rakennettu.<sup>494</sup>

## 8.2 Taiteellinen yhteistyö ja vuorovaikutus pukusuunnittelun kannalta

Olofgörsin mukaan teatterityön murros pohjautuu ammattitaidon ja täysipainoisen laadun kunnioitukseen. Kokeneet teatterityöntekijät voivat vahvistaa, että toisen työn kunnioitus toimii myös silloin, kun voimakkaat tahdot kohtaavat taiteellisessa luomisprosessissa<sup>495</sup>. Yhteistyössä tai sen haasteissa kyse voi olla työn tekijän asenteesta niin työtä itseään kuin toisten työtä kohtaan. Myös persoonallisuuspiirteiden täytyy jollain tasolla kohdata, jotta yhteistyön tekeminen on järkevää tai edes mahdollista. Helsinkiin-oopperaa tehtäessä pohdin usein yhteistyön tekemisen muotoja ja käytäntöjä muualla teatteri- tai oopperamaailmassa. Keskustelin ohjaaja Saukkosen kanssa myös tästä aiheesta, ja haastattelussa hän totesi, että yhteistyön tekeminen on aina helpompaa sellaisen ihmisen kanssa, jonka työskentelytavat hän jo tuntee, kuin sellaisen, johon hän on vasta tutustumassa. Sama pätee myös pukusuunnittelijoihin:

*[taiteilijoilla] on erilaisia näkökulmia; toiset on ihan toisesta päästä kuin toiset, ei oo samanlaista lavastajaa ja samanlaista valaistusta [valosuunnittelijaa] ja se johtuu siis persoonista ja siitä mistä ne on ite kiinnostunu [ja] myös niiden taustoista. Ja sit on tietysti myös ohjaaja[na] aina helpompi, et[tä] mitä enemmän on tehny saman lavastajan kanssa --- niin tavallaan ensimmäinen kerta on vaikeempi mutta toisella kerralla tietää jo toisen maun ja tietää toisen --- tarkotusperät.*<sup>496</sup>

---

<sup>494</sup> Ks. myös esim. Lifländer 2013.

<sup>495</sup> Olofgörs 1995, 297.

<sup>496</sup> Aineisto: Helsinkiin, haastattelut, ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

### 8.2.1 Tekijöiden kommunikaatio

Martorellan mukaan teoksissa, kuten oopperat tai teatteri, joissa produktion tarvitaan joukko eri alojen taiteilijoita, lopputuloksiin vaikuttavat myös niihin liittyvien taiteilijoiden väliset henkilökohtaiset suhteet. Vaikka ryhmän työnteko tähtääkin yhteisiin päämääriin, sisältyy yhteistyöhön kuitenkin ryhmän muodostavien yksilöiden ehkä ristiriitaisia vaatimuksia ja tarpeita. Myös esiintyvän ja ei-esiintyvän henkilökunnan väliset suhteet vaikuttavat oopperaa tuottavan organisaation luonteeseen ja rakenteeseen.<sup>497</sup> Ohjaaja Vainikainen totesi 2011, että *pukusuunnittelu ja lavastus kuuluu tiiviisti [yhteen], ja että yleensä se lavastaja ajattelee tiiviisti pukusuunnittelijan kanssa sen värimaailman ---*, että ne on tietoisesti kommunikoitu ja suunniteltu yhteen ja että se, mitä näyttämöllä sitten esitetään, on tavallaan *meidän kaikkien kolmen --- yhteistyötä*<sup>498</sup>.

Myös yhteisproduktioissa jokaisella taiteilijalla on olemassa oma ajatuksensa tekeillä olevasta työstä, ja inhimillistä on, että jokainen kokee juuri oman alansa ja työnsä tärkeäksi. Yhteiseen päämäärään pyrittäessä tärkeää on ymmärtää muiden taiteilijoiden tai teokseen muulla tavoin liittyvien tekijöiden työn sisältö ja luoda vankka pohja myös sille, että jokainen työn tekijä tietää ja ymmärtää, mihin teos tähtää. Tässä yhteydessä kommunikointi- ja vuorovaikutustapojen rakentaminen kyseessä olevaan produktion soveltuvaksi auttaa tekijöitä toimimaan rakentavasti ja toisiaan ymmärtäen kohti yhteistä lopputulosta.

Ohjaaja Vainikainen oli kokenut aiemmissa produktioissa keskustelevan, *diskuteeraavan*, työskentelykulttuurin voittokkaaksi. Hän ei halua puuttua tai *viedä toisen työtilaa*, ja vain harvoin työssä on käynyt niin, ettei hän ole ollenkaan ollut samoilla linjoilla esimerkiksi pukusuunnittelijan kanssa. Myös ristiriitailanteissa keskustelu on ollut avain yhteistyön löytämiseksi ja tällöin on saatettu lähteä *ihan uudestaan sitä pukujen koodikieltä ja värimaailmaa ja sitä hakemaan....* Realistisesti ajatellen hän oli myös sitä mieltä, että aina, vaikka produktion olisi kuinka hyvin pedattu, jotakin selvitettävää tulee eteen, koska

*ihmisiähän tässä ollaan ja siihenkin pitää oppii, että ainahan se [törmäystilanne] jostain kulmalta siihen tulee ja silloin on vaan pitänyt ihan vaan istua alas ja ---- esimerkiks sähköpostikeskustelut on ihan vihonviimesin tapa hoitaa asioita, siinä syntyy niin paljon väärinkäsityksiä, ihmisille omia mielikuvia, että tässä ajassa ihmisten pitäis aina muistaa se kasvotusten tapaaminen on ihan niinkun A ja O kaikessa teatterityössä vielä kuitenkin.*<sup>499</sup>

Keskinäinen kommunikointi helpottuu ymmärryksen myötä. Kun kommunikointi helpottuu, käsitteistö yhdenmukaistuu ja osataan yhdistää oma työ toisten työhön sopivaksi ajallisesti, taloudellisesti ja laadullisestikin. Tällöin ollaan jo pit-

<sup>497</sup> Martorella 1982, 4–6, 116–117.

<sup>498</sup> Aineisto: Le Saxophone..., haastattelu Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>499</sup> Aineisto: Le Saxophone, haastattelu, Minna Vainikainen 16.9.2011.

källä onnistuneen yhteisen taideteoksen tekemisessä.<sup>500</sup> Kyse on myös käsitteistä, mielikuvien verbalisoinnista: siitä, miten yhteistyötä tehtäessä on hyvä ymmärtää, mitä kukin milläkin ehdotuksellaan tarkoittaa. Täytyy olla yhteinen ymmärrys, näkemys siitä, mitä teoksesta nostetaan esille, mitä kerronnassa korostetaan. Ohjaajalla tuntuu olevan avainasema siinä, että työryhmä tietää, millaista maailmaa ollaan hakemassa. Yhteisen tulkinnan saavuttaminen vaatii yhteisen kielen ja hyvän keskusteluyhteyden. Kun alkumielikuva saadaan vahvasti kaikkien tekijöiden tietoon, ollaan jo hyvällä alulla yhteistyön muodostumisessa.

## 8.2.2 Taiteilijoiden prosessien yhteenliittäminen

Oopperaa tehtäessä, tuotteen taiteellisesta luonteesta huolimatta, on lähes pakko pystyä tuottamaan idea, suunnitelma ja luova osuus työstä siinä vaiheessa, kun on vielä neuvottelunvaraa, mikäli halutaan, että kaikki osapuolet ovat tyytyväisiä lopputuloksen laatuun. Jokaisen taiteilijan työ sisältyy työvaiheisiin omana prosessinaan ja vaikuttaa kokonaisprosessin vaiheiden kulkuun esimerkiksi aikataullisesti ja tuotannollisesti, eikä sitä voida erottaa kokonaisuudesta juuri tämän vaikutuksen vuoksi. Yhteistoiminnallisuuden idea on, että jokainen tekijä toimii yhteisen päämäärän saavuttamiseksi toiset ja heidän työnsä vaatimukset huomioidaan ottaen ja tiedostaen.

Hirvikoski esitti 2005, että luova, ennakkosuunnittelua tekevän taiteilijakunnan yhteistyö on ”produktion ohjaava voima”. Ohjaaja ikään kuin hyväksyy lavastajan itsenäisesti piirtämän tai että lavastaja toteuttaa piirtäen ohjaajan visioiman lavastusehdotuksen. Varsinainen lavastus eli näytelmän visuaalinen maailma syntyy kuitenkin lavastajan ja ohjaajan yhteisen keskustelun ja ideoinnin tuloksena sekä tulkintana lavastajan kuvataiteellisen siivilän kautta.<sup>501</sup> *Le Saxophonon...* ohjaaja Vainikaisen mukaan

*ohjaaja [on] vähän [kuin] jääkiekko-jalkapallovalmentaja --- ohjaajan tarkoitus on ihan ensisijaisesti ohjata se koko työryhmä yhteiseen maaliin. Ja kun mä sanoin ett jokainen teos tai se tarina jota lähdetään tekemään, niin sehän nostaa tekijän vähän seinää vasten tai [on] vähän niinkun haaste --- mä yritän kompata jokaista esiintyjää tai pukusuunnittelijaa tai lavastajaa tai minua itseäni myös, että mitä tää teos oikeen haastaa meidät tekemään --- että meidän täytyy yhdessä mennä kohti sitä.*<sup>502</sup>

Hirvikosken ja muiden kirjoittajien mukaan konventionaalista teatteria vaivaa joskus osatekijöiden hajanaisuus ja kilpailuasetelma: lavastaja ja puvustaja saattavat toimia erikseen, vain omaa ilmaisuaan ajatellen, puvustaja saattaa toimia kuuntelematta näyttelijää tai ohjaaja saattaa jäädä visuaalisessa ilmaisussa lavas-

<sup>500</sup> Ks. myös Oksanen-Lyytikäinen 2008.

<sup>501</sup> Hirvikoski 2005, 40.

<sup>502</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2014.

tajan ja puvustajan jalkoihin. Näyttelijät kaipaavat oman työnsä ymmärtämistä lavastajilta, puvustajilta ja ohjaajilta ja päinvastoin puvustajat kaipaavat näyttelijöiltä, ohjaajilta ja lavastajilta arvostusta omaa työtään kohtaan. Joskus jopa eri tekijät asetetaan vihamiehiksi, toistensa kilpailijoiksi eikä teatteriteoksen yhteisiksi osatekijöiksi.<sup>503</sup>

Vaikka yhteistyön ja kokonaistaideteoksen ideaa korostettaisiinkin Brechtin mukaisesti, on puvustuksenkin merkityksen kannalta huomattava, ettei yhteisestä päämäärästä huolimatta eri osatekijöiden tarvitse sulautua toisiinsa. Eri taideelementtien välisiä eroja ei tarvitse peittää, vaan taidealojen yksilöllisyys saa näkyä, kunhan teoksen eri elementit tukevat toisiaan yhteiseen päämäärään pääsemiseksi.<sup>504</sup> Lavastaja Forsström on puolustanut lavastuksen itsenäisyyttä ja erillisyyttäkin olemalla sitä mieltä, että ”teatteri on toki kollektiivinen taidemuoto, mutta liian nöyrästi lavastuksen ei tule alistua kokonaisuuden tahtiin” esimerkiksi siitä syystä, että liiankin usein hän on joutunut huomaamaan ettei ohjaajan kanssa tehty analyysi kuitenkaan ole kantanut ohjaus- ja näyttelijäntyöhön asti.<sup>505</sup>

Van Witsen pohti 1981, että mikäli oopperaa tehtäessä on mahdollista ottaa mukaan kapellimestari tai jopa säveltäjä mukaan visuaaliseen suunnitteluun, on se tehtävä niin laajassa mittakaavassa kuin se on mahdollista, jotta ei tulisi yllätyksiä tekijöiden omien mielikuvien ja lopullisen näyttämötoteutuksen suhteen. Esityksen valmistelun aikana, kaikki siihen osallistuvat henkilöt, myös muusikot (kapellimestari ja jopa säveltäjä, jos kyse on kantaesityksestä), muodostavat jonkinlaisen kuvan siitä, miltä teos näyttämöllä näyttää. Usein ajatus voi perustua aikaisemmin nähtyihin versioihin teoksesta, mutta voi olla myös mielikuvi- tuksen tuotetta, varsinkin jos on kyse ensimmäisestä esityksestä.<sup>506</sup> Pennanen 1986 mukaan keskeistä teatteriesitykselle on, että on olemassa perustava näkemys, joka määrää työn suunnan ja jonka varaan työ voi rakentua. Teokseen kuuluu kaikkien teatteriesityksen tekijöiden työ: näyttelijöiden, lavastajien, puku- suunnittelijoiden ja ohjaajan.<sup>507</sup>

*Ohjaaja luo työilmapiirin --- määrää säännöt, joilla toimitaan. Jos sen säännöt on --- mielekkäät ja humaanit, niin ihmiset tuntee olevansa tervetulleita töihin.*<sup>508</sup>

<sup>503</sup> ks. esimerkiksi Huhtaniska 1991, 15; Rinne 1991, 9-10; Tandefelt 1991, 36, 38; Hirvikoski 2005, 31.

<sup>504</sup> Brecht (suomennettu 1991, teoksessa *Kirjoituksia teatterista*, 187). Brecht kuoli 1956.

<sup>505</sup> Kalha 1999, 122.

<sup>506</sup> Van Witsen 1981, xii.

<sup>507</sup> Pennanen 1986, 34.

<sup>508</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

**Helsinkiin-oopperan** ohjaaja ja säveltäjä totesivat osaltaan molemmat, että yhteistyö toimii ainoastaan, jos jokainen tekijä on siihen sitoutunut<sup>509</sup>. Koska Helsinkiin-oopperan tuotanto-organisaatio valmistettiin oopperan tarpeita vastaavaksi, oli mahdollista rakentaa myös taiteellisen työryhmän työtapaa ainoastaan kyseessä olevaa teosta ajatellen. Näin yhteistyön ja -ymmärryksen merkitys korostui. Useat taiteellisen työryhmän yhteiset tapaamiset ja keskustelut auttoivat näkemään mitä kaikkea mihinkin työtehtävään liittyi, ja minkä osa-alueiden ainakin pitäisi toimia esimerkiksi aikataulullisesti ja visuaalisesti yhdessä.

Mielenkiintoista Helsinkiin-oopperan valmistelussa oli, että yhteistyön ja vuorovaikutuksen idea näkyi heti libreton ja sävellystyön alkuvaiheessa. Säveltäjä kirjoitti ohjaajan avulla oopperan libreton luonnoksen ennen sävellystyön alkua. Librettoa pystyttiin muokkaamaan sävellystyön loppuun asti, jolloin se saatiin hioutumaan täysin sekä musiikin, että draaman vaatimuksiin. Ennen musiikin valmistumista aloitettu kokonaisuuden visuaalinen mielikuvasuunnitelma vaikutti myös säveltäjän työhön, ja toisaalta myös ohjaaja oli ollut tietoinen tästä:

*[ohjaaja] vaikutti musiikkiin --- mehän hahmoteltiin librettoa yhdessä ja Ville oli dramatisoimassa heti alusta pitäen tätä tekstiä ja totta kai se vaikuttaa paljon siihen --- Mulla oli päässä tavallaan oma ohjaussuunnitelma eli mä mietin miten ne ihmiset lavalla liikkuu --- ja kuinka kauan ne puhuu toisilleen. Se on nimenomaan musiikin ajoituksen kannalta tärkeätä [että] mietit että jonkun ihmisen kävely lavan reunasta keskelle kestää sen ja sen verran ja sille täytyy vaan antaa aikaa, aikaa liikkua ja tehdä asioita.<sup>510</sup>*

*Kyllä se --- nimenomaan se visuaalisuus myös vaikutti säveltäjään, et se tiesi jo, minkä olosta siit visuaalisesti on tulossa.<sup>511</sup>*

Säveltäjä oli produktion myöhemmissä vaiheissa mukana myös roolijaossa ja näyttämöharjoituksissa. Säveltäjä ja ohjaaja tekivät tiivistä yhteistyötä molempien näkökulmista hyväksyttävään lopputulokseen päästäkseen. Molemmat korostivat yhteistyön, neuvottelun ja vuorovaikutuksen merkitystä onnistuneen lopputuloksen yhtenä tekijänä ja kokivat tärkeänä, että asioista oli voitu neuvotella, ja että jokainen tekijä hoiti lupaamansa työt ajallaan ja kuten oli sovittu. Säveltäjä pohti yhteistyötä myös visuaalisen työryhmän näkökulmasta: hän kuvasi ryhmän työskentelyä enemmän yhteiseksi ideoinniksi, kuin vain ohjaajan mielikuvia visualisoivaksi. Hän korosti kuitenkin sitä, että produktiossa piti olla joku, joka teki viimeiset päätökset näyttämötoiminnan suhteen ja kantoi niistä myös kokonaisvastuun.

---

<sup>509</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006, säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>510</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>511</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.



Helsinkiin-oopperan taiteellisen työryhmän kohdalla, enemmän kuin varsinaisesta yhteistyöstä, voitaisiin ehkä puhua yhteistoiminnallisuudesta, joka perustuu siihen, että toimitaan yhteisen päämäärän hyväksi toisen työtä ymmärtäen ja sitä kautta kunnioittaen. Yhteistyökään ei tarkoita tässä tapauksessa sitä, että jokainen osa-alue olisi tehty jatkuvasti yhdessä, vaan sitä, että tekijät toivat omat työnsä ja siihen liittyvät näkökulmat esittelyyn aika ajoin ja tärkeät, kokonaisuuteen lopulta vaikuttavat päätökset tehtiin muiden tekijöiden kanssa neuvotellen. Säveltäjä Lyytikäinen kuvasi 2006 oopperan yhteistyön tekemistä seuraavasti:

*--- Helsinkiin-oopperassa toimi hyvin yhteinen suunnittelu --- sillä tavallahan se ei voi olla saumatonta että istutaan yhdessä miettimään minkälaista se musiikki [olisi] --- eikä myöskään sitä että miten ohjaus etenee tai --- ett[ä] mihiis ne napit tulee, että tulisko ne tuohon vai tähän --- joka tapauksessa se, että pidettiin toisiamme jatkuvasti ajan tasalla siitä mitä kukin tekee ja tavallaan se työ nousi sillä tavalla portaittain että --- aina tiedettiin että missä ollaan menossa --- Kaikesta ei voi äänestää, kaikista päätöksistä ei voi jatkuvasti äänestää --- (ja) nimenomaan Ville pyysi tekijöitä tuomaan ehdotuksia ja sitten niitä punnittiin yhdessä ja --- [kuitenkin] enemmän mä nostasin esille sen, että kukin tekee oman tonttinsa mahdollisimman hyvin rinta rinnan tasaverosina ja kullakin on erilaisia tehtäviä oopperassa ja tavallaan niitä kunnioittaen edetään kohti sitä yhteistaideteosta.<sup>512</sup>*

Tekijöiden keskinäisen kommunikoinnin toimimisessa produktion alkuvaiheista saakka oli ratkaisevaa, että jokaiselle yhteisen päämäärän lisäksi oli selvää, mitä kukin tekijä odotti omalta työltään, mitä hän oli valmis tekemään ja esimerkiksi kuinka suuria vapauksia hän omalta osaltaan kaipasi. Ratkaisevaa yhteistyön onnistumisessa oli myös henkilökemioiden yhteen sopiminen ja yhteisen ”säveln” löytäminen.

*---[tärkeää on] kuinka valmis toinen on kuuntelemaan toista ja miten -- löytää -- saman linjan [siitä] mitä ollaan ettimässä. -- oon kuullu -- et on ollu semmosia säveltäjiä, jotka ei oo suostunu leikkauksiin ja sanoo että tää on pyhää tää musiikki, ei nuottiakaan pois ja sit on ollut valtavan pitkiä kohtauksia ja näyttämöllisesti tullu vaikeuksia ja tylsiä juttuja sen takia --- siis Pasiin kanssa -- että oltas oltu eri mieltä jostain --- se oli niin hirveen mutkattomasti jotenkin --- mä oon kuullu semmosesta kollegoilta että yhteistyö on kaatunu jopa siihen että ei päästä yhteisymmärrykseen [siitä] mitä me ollaan tekemässä.<sup>513</sup>*

<sup>512</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>513</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

Säveltäjä jopa jossain vaiheessa koki, että ohjaaja oli hänelle ikään kuin myös opettajan roolissa.

*... niin Ville oli, on tavallaan ollu yks mun sävellyksenopettaja, siinä mielessä ett hän opetti draamasta hyvin paljon ...*<sup>514</sup>

Ohjaajalle oli tärkeää ja mielekästä päästä työskentelemään kantaesityksen parissa ja elävän säveltäjän kanssa. Näin hän pystyi vaikuttamaan musiikkiin ohjauksellisesta näkökulmasta ja pystyi esimerkiksi saamaan säveltäjän ymmärtämään ohjaukselliset tavoitteet niin, että musiikki pysyi koossa ja katsojien kannalta myös visuaalisesti mielenkiintoisena.<sup>515</sup> Laulajat, varsinkin solistit, olivat innoissaan siitä, että pääsivät keskustelemaan teoksesta ja sen tulkinnasta säveltäjän kanssa. Esiintyjät kokivat myös, että on etuoikeus luoda teokselle ensimmäistä kertaa tietynlainen esityskulttuuri: he olivat avainasemassa tulkitsemassa roolejaan. Säveltäjä Lyytikäinen muisteli laulajien kanssa työskentelyä 2006:

*... he [laulajat] oli hyvin avoimia ja tulivat puhumaan ja kysymään ett miten tää pitäis tehdä ja miltä tää nyt kuulostaa? -- saivat myös siitä sellasta intoa et pysty keskustelemaan säveltäjän kanssa -- ja moni ymmärsi sen juuri oikein ett [heillä] on etuoikeus luoda sille teokselle ensimmäistä kertaa esityskulttuuri --- mä luulen että siitä tuli varmaan paljon voimaa sitten siihen työryhmään ja tekijöihin --- Ja sit tämmösis kantaesityksissä se vielä korostuu lisää et[tä esimerkiksi:] MINÄ ensimmäistä kertaa saan esittää Lottenia.*<sup>516</sup>

Ohjaajan mukaan näyttelijän roolihahmon rakentaminen onnistui luontevimmin yhteistyötä tehden, esiintyjän omia ajatuksia kuunnellen ja huomioon ottaen. Ohjaaja keskusteli rooleista esittäjien kanssa ja muokkasi hahmoja harjoitusten edetessä. Lottenia *Helsinkiin-oopperassa* esittänyt Jutta Holmberg vahvisti tämän kertoen että *Villen kanssa on kiva tehdä töitä. Hänen kanssaan voi keskustella roolihenkilöstä. Voi tarjota omia ideoita; hän joko sitten ostaa ajatukset tai ei. Mutta ei tyrmää koskaan, näkemättä ehdotusta* ---<sup>517</sup>.

Ohjaaja vahvisti myös itse edellisen:

*se täytyy löytyy siitä esittäjästä se persoona, ja sit se pitää rakentaa sen kanssa yhteistyössä. Laulajalla pitää olla myös omia ajatuksia siitä roolista paljon. Se on mielenkiintosta. Jos on hirvittävästi vaan päälle liimattuu kaikki, jos torjuu kaikki laulajan sanomat ideat niin siit yhteistyöstä tulee aika tylsää. --- Täytyy houkutella se laulaja työhön mukaan, et JES, mäkin rakennan tätä roolia.*<sup>518</sup>

<sup>514</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>515</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

<sup>516</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>517</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013, Jutta Holmberg.

<sup>518</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

Kuitenkin ohjaaja halusi myös, että roolia esittävä solisti oli tehtäväänsä sopiva niin fyysisen olemuksensa kuin persoonansakin kautta:

--- *mä oon aina sanonu et 50% ohjauksesta on kenet laulajat sä saat. Kaikki ei pysty kaikkeen, kaikist ei saa kaikkee. --- Täytyy tietää millanen hahmo siitä tulee: kuka vois tehdä sulle Lottenin, kuka vois tehdä Alman. Täytyy olla joku ajatus siitä hahmosta ja sitten löytää se laulaja siihen hahmoon. Jos käy sit niin et sä et saa niitä hahmoja mitä sä haluat, niit laulajia nii sit mieluummin rakentaa sen persoonan kautta jotain muuta kun mitä sä olit ees ajatellu --- Täytyy houkutella se laulaja just työhön mukaan, et ”Jes, mäkin rakennan tätä roolia. Tää on mun oma.” ---.*<sup>519</sup>

**Helsinkiin-oopperan** muutkin esiintyjät kertoivat yhteistyön ohjaajan kanssa sujuneen oikein hyvin<sup>520</sup>: ohjaaja oli heidän mielestään muun muassa myös *johdonmukainen, avulias ja ystävällinen*<sup>521</sup> ja *innostava ja inspiroiva*<sup>522</sup>. Ensimmäisistä näyttämöharjoituksista monille esiintyjille tuntui jääneen mieleen jotenkin jännityksellä virittynyt tunnelma, jota kuvattiin esimerkiksi näin: *pienä kaoottisuutta oli muistaakseni ilmassa ensimmäisissä harjoituksissa ohjaajan kanssa ja ensimmäiset näyttämöharjoitukset jännittivät ja olivat vielä aika sekavat tai niin kuin Anttia esittänyt Petri Bäckström asian ilmaisi: Näyttämötyöskentely sujui mainiosti; varsinkin Balderin salissa tehdyissä harjoituksissa tuntui erityisen lennokkaalta!*<sup>523</sup>. Kuorolaiset kokivat ehkä olevansa enemmän *lauma*, jolloin ohjaajaan oli vaikeampi saada *kovin kummoista kontaktia*, mutta olivat silti yhteistyön sujumiseen tyytyväisiä<sup>524</sup>.

Ohjaaja kuvasi omia kokemuksiaan ensimmäisistä harjoituksista, vahvistaen laulajien kertomia muistoja:

--- *kenties ensimmäisen harjoituksen aloittaminen on aina yhtä kauheeta, et mä en nuku edellisenä yönä koskaan, mua pelottaa mennä laulajien eteen --- se on aivan kauhistuttava tilanne --- mut se on niinku ensimmäinen viis minuuttia ---.*

Ensimmäisen kaoottisen hetken jälkeen hän kertoi vaan eläytyvänsä esityksen maailmaan ja hyppäävänsä sinne mukaan.

---*ensimmäisessä harjoituksessa --- mä nään ne asiat miten se pitäis olla --- se on vähän mystinen juttu semmonen niinku --- ja monta kertaa on semmonen olo et se on --- palapeli tai mosaiikki, et sä löydät yhen palan ja pistät*

<sup>519</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

<sup>520</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013, Kouta Räsänen, naiskuorolainen.

<sup>521</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013, Laura Leisma.

<sup>522</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013, Petri Bäckström.

<sup>523</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013, naiskuorolainen, naiskuorolainen, Petri Bäckström.

<sup>524</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013, naiskuorolainen.

*sen ja ihmettelet miks tämmönen pala. Ja sit löytyy seuraava ja toinen ja tää on näin, tää onki tää kokonaisuus ---*<sup>525</sup>

Yhteistyö puvustajan ja lavastajan kanssa on ohjaajalle tärkeä osa prosessia. Ohjaaja pyrki kokonaisuuteen lavalla ja näki sen aikaansaamisen mahdolliseksi vain olemalla *itse kaiken takana*:

*--- lavastajan ja puvustajan kanssa alkaa työskentely niin se on mulle hirveen tärkeätä -- se, miltä joku hahmo näyttää, mitä värejä sillon päällä, mimmonen maailma sinne lavasteena rakennetaan ja sit tietysti valo vielä päälle. --- mua kiinnostaa kaikki, mikä siihen liittyy näyttämöllä. Mä en vois kuvitella-kaan että joku tois mulle lavasteet et ohjaa tohon --- tai puvut että tee näillä -- kyl mä niinku koen et mun täytyy olla --- jokaisella osa-alueella. --- siks mun ohjaukset ehkä monta kertaa näyttää niin kokonaisvaltasilta, omalle maailmalleen. Koska mä oon niin paljon itse sen kaiken takana loppupeleissä.*<sup>526</sup>

Yhteistyön korostamisesta huolimatta ohjaaja oli selvästi kokoavassa roolissa ja piti produktion kokonaisuuden hallinnassaan. Säveltäjä korosti tuttujen ja totuttujen hierarkioiden merkitystä kokonaisuuden kasassa pysymisen näkökulmasta. Helsinkiin-oopperassa kyse oli kohtuullisen suuresta tuotannosta, kun esiintyjä oli kymmeniä. Oli tärkeää, että tiedettiin, kuka tekee viimeiset päätökset musiikin tai lavatoiminnan suhteen. Säveltäjä kiteytti edellisen seuraavasti:

*Ooppera taidemuoto[na] on sellanen että siinä täytyy olla tällasia tietynlaisia hierarkioita jossa --- meillä selvästi ohjaaja toimi työnjohtajana hyvin selkeesti --- ja kapellimestari toimi sen musiikin ja --- sitten esityksissä myös sen lavatoiminnan eteenpäinviejänä tai --- luotsina --- se on vaan käytäntöä ja se on siks että koska se on että jonkun on johdettava niitä töitä --- muuten homma ei pysy kasassa.*<sup>527</sup>

***Le Saxophonessa...*** yhteistyön merkitys nousi esiin toisella tavoin kuin *Helsinkiin-oopperassa*.

Kun työryhmä oli pienempi ja tekijöitä yhteensä vain noin viisitoista, myös kommunikointi oli helpompaa. Uniikin teoskonseptin myötä yhteistyökin kehittyi tarpeen mukaan. Esimerkiksi teoksen joitakin yksityiskohtia, kuten pukujen soivia osia, työmiesten työkalujen ääniä ja naisten kengänkorkojen kopinaa, suunniteltiin ja etsittiin yhteistyössä [yhdessä] säveltäjän kanssa. Esimerkiksi kenkiä valitessa tärkeintä oli “terävä ja kuuluva” kopina kivilattiaa vasten, mitä tietenkin kaupassa ollessamme kokeilimme pitkiä katseita saaden ja poraa hankittaessa pyysimme rautakaupan myyjältä, saisimmeko mahdollisimman kova-

<sup>525</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

<sup>526</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

<sup>527</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut: säveltäjä Lyytikäinen 4.9.2006.

äänisen poran. Emme saaneet lupaa avata pakkauksia ja kokeilla, joten arvelimme, että mitä halvempi pora, sitä pahempi ääni.<sup>528</sup>

*Le Saxophon...* harjoituksista kuvatuilla videoilla tuli selkeästi esiin kuorolaisten keskinäisiä lyhyitä kanssakäymisiä ja vuorovaikutusta ohjaajan, säveltäjän ja kuoronjohtajan kanssa. Kuorolaisilla oli selkeä harjoitusprotokolla kuoronjohtaja Schweckendiekin kanssa, kun he harjoittelivat lauluosuuksia ja musiikkia. Ohjaajan kanssa harjoitellessaan kuorolaiset jakaantuivat enemmän ryhmätilanteita vastaaviin persoonallisuuttaan kuvaaviin rooleihin. Oopperan tarina kehittyi kuorolaisten ideoidessa omia roolejaan pukusuunnittelijan tarinoita syvemmälle<sup>529</sup>.



**Kuva 124.** Tilanne *Le Saxophon...* harjoituksista: Hetki, jolloin keksittiin Kainalosauvaäjän "ihme-parantuminen" saksofonin äänen avulla.

Ohjaaja Vainikainen kuvaili yhteensä noin kahden viikon harjoitusperiodeja lyhyiksi ja intensiivisiksi. Hänen mukaansa oli hyvä, ettei esitystä edes pyritty viemään täyteen toiminnallisuuteen, koska laulajien tuli saada laulaa nuottien kanssa vaativat lauluosuuksensa:

*sen mitä vuorovaikutusta syntyy tämän aikana, se oli musta hirveen kiva, kun se mitä mä ehdottomasti halusin, siis nähdä kun nämä hahmot löytyy, mitä he ovat ja sieltähän alko niinkun ihan automaattisesti, ihan itse heillä alko myös vähän kuplia näitä ajatuksia --- että "mitäs jos minä kaadun ja minun ympärille ja minä saan sairaskohtauksen" ett[ä] --- luontevasti alko syntyä tätä tarinaa ja juttua ja ---tässä oli sitä heidän omaa näyttelijäntyötään, että tätä tuli myös siinä mielessä.<sup>530</sup>*

<sup>528</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* muistitieto/JO-L.

<sup>529</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* kuvakaappaus harjoituksissa kuvatulta videolta / JO-L, SibA, harjoitusperiodi 27.7.2011/Kainalosauvaäjän kohtauksen suunnittelu.

<sup>530</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2010.

Tärkeää ohjaajalle tämän lyhyen harjoitusperiodin aikana oli, ettei hän lähtenyt kovin raskaasti viemään omaa mielikuvaansa esitykseen, vaan *mitä nyt sitten vähän kevyellä kädellä panin sitten siihen --- raameihin, että vähän niinkun näin...* ja pyrki viemään esitystä eteenpäin omalla painollaan ja esiintyjien itsensä näkemysten kannattelemana. Tietoisena työtapana hän piti nimenomaan sitä, ettei hän

*missään nimessä tule puuttumaan niinkun mihinkään epäkohtaan tai mitä pitäis tehdä paremmin tai rupee niinkun lyömään kiilaa tai niinkun hankaluuksia, että päinvastoin, mä niinkun lähden viemään positiivisesti niinkun eteenpäin, koska ei ihmiset niinkun neljässä päivässä, viidessä harjoituksessa pysty tekeen ihmeitä. Elikkä mä yritän aina ratkasta sen sitä kautta, että mä ikään kuin en näe edes niitä epäkohtia, että niinkun työryhmän, en ota niitä edes esiin, tai nosta niitä esiin.*<sup>531</sup>

**Kohtaus kadulla** -oopperan tekemisessä oli myös vahvasti yhteistyöllinen leima, joskin työskentelytavat poikkesivat edellä kuvatuista *Helsinkiin-oopperasta* ja *Le Saxophonesta*.... Teoksen prosessissa suunnitteluvaiheessa korostui enemmän yhteistyön tekemisen muoto, jossa jokainen taiteilija hoiti oman alueensa ja luotti toisten hoitavan omansa. Aika ajoin kokoonnuttiin palaveeraamaan siitä, mitä on saatu aikaan ja mitä kukin ajattelee jatkosta. Pukusuunnittelijan näkökulmasta sanoisin, että *Kohtaus kadulla* -pukusuunnitteluprosessia kuvaisi parhaiten ilmaisu ”vapaa kädet”. Sain heti ensimmäisen suunnittelupalaverin aikana tarpeeksi taustatietoa siitä, mitä visuaalinen ohjaaja Henna-Riikka Halonen ajatteli teoksen kokonaisuudesta<sup>532</sup>. Ohjaaja Halonen ajatteli teosta elokuvamaisesta ja taltioinnin vaatimasta näkökulmasta, esimerkiksi sitä, miten esityksen ympäristö säilyisi paikalle tulevien katsojien kannalta mielekkäänä, mutta näyttäisi hyvältä myös erilaisista kuvakulmista elokuvataltioinneissa<sup>533</sup>. Yhteistoiminnallisuus tuli esiin varsinkin toukokuun viimeisinä päivinä, kun esiintyvä osa ryhmästä aloitti harjoitusperiodin Musiikkitalolla<sup>534</sup>. Ensimmäisissä harjoituksissa ei ollut mukana muita kuin he, ja oopperan tarinan ja näyttämötapauhtumien syventäminen jäi esiintyjien itsensä harteille.

Elina Lifländer, joka esitti teoksessa Vartijan roolin, suhtautui hyvin vakavasti ja pohtivasti siihen, mitä teoksessa missäkin kohtaa tapahtuisi, jottei esitys kääntyisi yhtäältä farssin tai puskateatterin tapaiseksi, toisaalta nykyteatterin tai niin kuin hän sanoo, *draaman jälkeisen teatterin* idean vastaiseksi:

---

<sup>531</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2010.

<sup>532</sup> Aineisto: *Kohtaus kadulla*, muistiinpanot, JO-L, I suunnittelupalaveri 3.4. 2013 / esityspaikkoja etsimässä.

<sup>533</sup> Aineisto: *Kohtaus kadulla*, muistitieto, tulkinta / JO-L.

<sup>534</sup> Harjoitusperiodi alkoi 30.5.2013.

*Kansallisoopperassa harjoituksia vuosia seurattuani huomasin perinteisemmälle oopperalle tyypillisen hierarkian, jolloin ohjaaja kiinnittää huomionsa solistiin ja solisti ääneensä tai orkesterin sekä yleisön tai vastaanäyttelijän kanssa 'kommunikointiin', jolloin kaikki muu toiminta ja ympäristö jää helposti toissijaiseksi lajin intensiteetin ja vaativuustason vuoksi. Tämä painolasti on myös näkyvissä tässä nykyoopperaan pyrkivässä toteutuksessa, jossa myös kuljetaan vaativamman tehtävän 'armoilla' eli solisti ja musiikki edellä, joka on hyvin ymmärrettävää, mutta tekee hallaa nykyaikaisemmalle ja organaisemmalle näyttämötyöskentelylle. ---<sup>535</sup>*

Toisaalta Lifländer myös epäröi oman roolinsa kohdalla, ajatteli omaa rooliaan Vartijana, mutta myös työryhmän jäsenenä ja ammattilaisena, esitystaiteilijana, skenografina, ohjaajana kenties, mutta ei esiintyjänä nykyteatterin ja esitystaiteen näkökulmasta: hän koki menevänsä liian kauaksi omalta alueeltaan ja tunsikin itsensä lähinnä amatöörinäyttelijäksi. Parhaimmillaan Elinan pohdinta teoksesta tuli esiin sähköpostikeskustelussa, jossa hän esitti ajatuksiaan teoksesta, itsekin omaa asemaansa tässä kohtaa nykyteatteri/esitystaiteilijan näkökulmasta, ei niinkään vain rooliaan esittäväksi, kuvaillen. Hänen ajattelussaan näkyi selvästi hyvin ammattimainen ote, ja hänen työskentelynsä sekä skenografian että ohjaamisen parissa tuli selkeästi esiin sellaisina näkökulmina, joita säveltäjä tai pukusuunnittelija ei olisi koskaan tullut ajatelleeksi.<sup>536</sup>

Se, että Lifländer esitti viestissään tietyllä tavalla katsottaessa tiukkoja kannanottoja, kriittisiä ja koko teosta tietyssä mielessä ravistelevia, on mielestäni paras osoitus siitä miten hienosti yhteistyö eri ammattilaisten välillä voi toimia hyvin avoimena. Silloin, kun kyseessä ei ole minkäänlainen valtataistelu tai tilanvaltaus eri taiteenalojen kesken, vaan teoksen kokonaisuuden arvioiminen niin, että siitä tulisi kaikkien etua ajava lopputulos, tämäntyyppinen suora puhe ja pohdiskelleva keskustelu on yksi mahdollisuus laajentaa näyttämöteosten näkökulmaa kohti laajamittaista yhteisen tekijyyden ajatusta. Niin kuin Lifländer sähköpostissa kirjoittikin:

*Kaikkien etuhan se on, jos jutusta tulee viimeistelty myös paikkasidonnaisesti ja se kestää myös nykyteatterin ja taiteen kritiikkiä ---<sup>537</sup>.*

<sup>535</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, sähköpostikeskustelu Elina Lifländer – Pasi Lyytikäinen 4.6.2013 (2 päivää ennen ensi-iltaa).

<sup>536</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, sähköpostikeskustelu Elina Lifländer – Pasi Lyytikäinen 4.6.2013 (2 päivää ennen ensi-iltaa) + muistikuvia prosessista / JO-L.

<sup>537</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, sähköpostikeskustelu Elina Lifländer – Pasi Lyytikäinen 4.6.2013 (2 päivää ennen ensi-iltaa).

### 8.2.3 Yhteinen tekijyys ja tekijyden sekoittuminen

*Kohtaus kadulla* oli mielenkiintoinen produktio siinä mielessä, että kyseisessä prosessissa tekijöiden ammattiroolien sekoittuminen oli voimakkaammin läsnä kuin muissa produktioissa. Olin itse kirjoittanut produktiosta seuraavanlaisen muistiinpanon:

*Alusta asti, tai ensimmäisen työryhmäläisen tapaamisesta saakka on ollut sellainen tunne, että tässä jokainen tekijä on mukana omalla persoonallaan, voimakkaasti omien työtapojensa ja tottumustensa ohjailema ja mielenkiintoisella tavalla tässä produktiossa tulee esiin se, miten tärkeää on työryhmän kokoaminen niin, että siinä olevat henkilöt tulevat toimeen keskenään, pystyvät keskustelemaan toistensa työtavoista ja tarpeista, ymmärtävät toistensa asiantuntijuuden silti menettämättä kuuntelukykyään toisten ideoille.*<sup>538</sup>

Jossain määrin hämmennyin itse ehkä siitä, miten tekijöiden roolit alkoivat sekoittua. Säveltäjä oli yhtäkkiä esiintyjä, ja nautti esiintymisestään. Vartijan esittäjä oli yhtä aikaa sekä esiintyjä, ohjaaja että skenografi, visuaalinen ohjaaja, kuvaajat ja äänittäjä ajattelivat teosta enemmän elokuvallisen ilmaisun kautta. Itse olin saanut täysin vapaat kädet pukujen suhteen todetakseni tyytyväisenä sen, miten Elina ja Eija olivat kiinnostuneet asuistaan ja innostavasti esittivät omat ajatuksensa ja toiveensa niiden suhteen.<sup>539</sup>

*Helsinkiin-oopperan* aikana luotin ohjaaja Saukkosen kokemukseen ja näkemykseen, ja pyrin työskentelemään työryhmässä niin, että puvut vastaisivat toivottua lopputulosta sekä toimivuutensa että estetiikkansa suhteen. Itseluottamukseni kehittyi oopperan kehittyessä, ja viimeistään nähdessäni oopperan ensimmäistä kertaa kokonaisuutena lavalla uskoin, että suunnittelijana pystyisin vielä joskus hallitsemaan tämäntyyppisiäkin tehtäviä. Neulesuunnittelijana ja käsityönopettajana uskoin, että minulla on taju siitä, miten vaate suunnitellaan, kaa-voitetaan ja valmistetaan, mutta teatterityön ja musiikin suhteen sovelsin lähinnä omaa intuitiotani ja seurasin teatteriammattilaisten työskentelyä sekä ihaillen että sitä opiskellen.

Oopperatapauksista *Helsinkiin-oopperan* valmistaminen seuraili eniten perinteistä oopperahierarkiaa, joskin yhteistä taideteosta kunnioittaen ja yhteistyötä tehden, kuten aiemmassa luvussa kuvasin. Tärkeä yhteistyön muoto tässä oli se, että ohjaaja piti lankoja käsissään ja kykeni huolehtimaan jokaisen taiteilijan ideoinnin ja tekemisen prosessin etenemisestä yhteistä päämäärää kohti.

*Le Saxophone...* profiloitui [tietysti erikoisista lähtökohdistaankin johtuen] produktioksi, josta olin enemmän vastuussa kuin alun perin olin ajatellut olevani. Oletin tämän johtuneen pukujen normaalia suuremmasta roolista musiikin

---

<sup>538</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, muistiinpano JO-L (päiväämätön).

<sup>539</sup> Aineisto: ks. esim. Kohtaus kadulla, blogiteksti: <http://oopperaajarjessa.blogspot.fi/2013/05/ehka-on-ihan-hyva-kiirehtia-hitaasti.html>.



tuottamisessa. Vastuun yllätyksellinen ”siirtymä” tuli esiin haastattellessani ohjaaja Vainikaista. Muutama päivä haastattelun jälkeen olin kirjoittanut seuraavanlaisen muistiinpanon:

*Hämmäntävä huomio, jonka tein haastattellessani Minnaa perjantaina: --- Jotenkin olin Helsinkiin-oopperan --- aikaan omaksunut ”oppilaan”, ”harjoittelijan”, aloittelijan, amatöörin ja niin edelleen roolin. Le saxophonea tehdessä ajattelin olevani samassa roolissa; ohjaaja on ohjaajani, opastajani, opettajani ja nyt tajusin, että Minna ajattelikin tulevansa ”meille” ”meidän projektiin” töihin. Työskentelemään meidän pyynnöstämme ja tietyllä tavalla meidän lähtökohdistamme.<sup>540</sup>*

*Kohtausta kadulla* tehdessä olin jo päässyt tuosta hämmennyksestäni yli. Ymmärsin sen, että jos olin tullut produktioon pukusuunnittelijaksi, pukusuunnittelijana minua pidettäisiin ja minun odotettaisiin hoitavan oma osuuteni. Kyseisessä produktiossa, kuten jo aiemminkin mainitsin, tiivistyi se ajatus yhteistyön tekemisestä, yhteiseen päämäärään tähtäämisestä, jota jo *Helsinkiin-oopperaa* tehdessä hapuilin. En vaan ymmärtänyt ennen kuin produktion viime metreillä, että tällaisten esitysten kohdalla yhteistyö, yhteistoiminnallisuus ja yhteinen tekijyys voisi mennä yli tuon jokaisesta suunnasta yhteen loppupisteeseen tähtäämisen. *Kohtausta kadulla* oli mielenkiintoinen avaus kohti yhteistä tekijyyttä, jossa tekijöiden roolit sekoittuivat jo ennen lopputuloksen kokoamista yhteiseksi prosessoinniksi, ja jossa roolijako hämärtyi tekemisen päämäärän kuitenkin hämartyttä.

Tarkasteltaessa sitä, miten yhteistyön tekemisen muoto muuttui *Helsinkiin-oopperasta Le Saxophoneen...* ja vielä *Kohtausta kadulla* -teokseen, on nähtävissä, että *Helsinkiin-oopperalle* oli vielä luonteenomaista se, että oopperan eri osatekijät toimivat kyllä yhdessä kommunikoiden, mutta ohjaajan toimiessa eri prosesseja yhdistävänä kokoajana. *Le Saxophonessa...* asetelma muuttui lähemmäs yhteistä tekijyyttä, jo pelkästään siitäkin syystä, että ohjaaja aloitti työnsä vasta prosessin loppuvaiheessa, mutta erityisesti siitä syystä, että pukusuunnittelijan ja säveltäjän oli kiedottava omat suunnitteluprosessinsa yhteen pukujen musiikillisiä elementtejä ideoitaessa ja valmistettaessa. *Kohtausta kadulla* -prosessissa tekijöiden prosessi kietoutui yhteen tiiviin harjoitusperiodin aikana kuin itsestään. Tekijöiden roolit sekoittuivat säveltäjän esiintyessä, esiintyjien pohtiessa ohjauksellisia elementtejä ja pukuja, puvustajan valokuvatessa ja ohjaajan keskittyessä kuvausten ja kuvataltioinnin ohjaukseen. Tämä yhteistyötapojen kehittymisen, muuttumisen tai erilaistumisen, oli seurausta joko esitysympäristöjen vaikutuksesta suunnittelutyöhön, työryhmien erilaisista sisäisistä dynamiikoista tai näiden yhteisvaikutuksesta.

<sup>540</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* muistiinpanot, 19.9.2011 / JO-L.

## 8.2.4 Yhteenvedo työryhmien yhteistyöstä ja vuorovaikutuksesta

Yhteistyö eri tekijöiden välillä toimi kuvatuissa oopperoissa niin, että yhteisiä suunnittelu- ja esittelykokoon-tumisia järjestettiin aika ajoin ja suurimmat päätökset ja linjaukset tehtiin yhdessä. Suunnittelu oli vuorovaikutteista siinä mielessä, että jokainen tekijä oli tietoinen toistensa työn vaiheista ja päämääristä, ja pystyi suhteuttamaan omaa toimintaansa näihin vaiheisiin ja mahdollisiin kokonaisuuteen vaikuttaviin ideoihin. Tällä tavoin avautui mahdollisuus keskusteluun teoksen niiden osa-alueiden välillä, jotka vaikuttivat toisiinsa, kuten musiikin ajallinen kesto ja näyttämötoiminnan mahdollisuudet tai lavastuksen ja puvustuksen harmonia kokonaisuuden kannalta ajateltuna.

Tuotannoltaan laajimman *Helsinkiin-oopperan* prosessien eri vaiheita esiteltiin aika ajoin myös oopperan hallinnolle ja muille oopperan tuotannollisen työn tekijöille, jotta mielikuva lopputuloksesta konkretisoitui myös heille. Tämä helpotti muun muassa rahoituksen hankkimista, kun oli olemassa jotakin konkreettista, mitä saattoi neuvotteluissa esittää. Oopperan kuorolainen muisteli myös seuranneensa oopperan tuotannollista puolta: *Seurasin jollain tasolla (osakunnan neuvoston jäsenenä) myös oopperaprojektin varainkeruuta ja aikamoinen hommahan se oli*<sup>541</sup>.

Vaikka oopperan saaminen näyttämölle on pääasiassa visuaalisen työryhmän yhteistyön tulos, esimerkiksi *Helsinkiin-oopperassa* ohjaaja oli tekijä, joka satoi tarinan, roolihahmot ja visuaalisen maailman lopulta yhteen. Hän yhdisti oman mielikuvansa teoksesta muiden tekijöiden mielikuviin ja ideoihin ja rakensi kokonaisuuden yhteen ohjaamalla sekä työryhmän työskentelyn, että näyttämötoiminnan.<sup>542</sup>

Keskeinen, myös aikaisempia työskentelykokemuksia tukeva havainto on se, että eri alojen taiteenteon prosesseissa on yhtäläisyyksiä. Nämä samankaltaisuudet korostuvat tarkasteltaessa yhteistaideteoksen tekoprosesseja, jossa tietyt reunaehdot (budjetti, aikataulu), yhteinen tavoite (esitykset) ja käytännön yhteistyö (erityisesti taiteellisen työryhmän palaverit ja harjoitusprosessi) vaikuttavat kaikkien tapaan työskennellä. Vaikka eräässä mielessä tällainen suunnitelmallinen palaveeraaminen ja sitovien päätösten tekeminen saattaa tuntua luovuuden kahlitsemiselta, on huomattava, että aineistosta käy ilmi, että tekijät arvostavat selkeitä suunnittelun raameja, kuten esimerkiksi tietoa siitä, millä aikataulullisilla ja taloudellisilla resursseilla työskennellään<sup>543</sup>.

Vapaassa ideoinnissa voidaan nähdä sellainen vaara, että suunnittelija keskittyy työssään ainoastaan ideoiden tuottamiseen ja jättää ratkaisut ja varsinaiset ongelmat muiden ratkaistavaksi tai haluaa vain unohtaa ne. Helsinkiin-oopperaa

---

<sup>541</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013 / naiskuorolainen.

<sup>542</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut / ohjaaja Ville Saukkonen 5.6.2005 / säveltäjä Pasi Lyytikäinen 4.9.2006.

<sup>543</sup> Aineisto: esim. Helsinkiin-ooppera & Le Saxophone... haastattelut.

ideoitaessa tuli eteen tilanteita, joissa koko työryhmä istui pöydän ympärillä ja ideoita lenteli suuntaan jos toiseen<sup>544</sup> ja *Le Saxophonen...* harjoituksissa ohjaaja näki tehtäväkseen lähinnä esiintyjäryhmän ideoinnin karsimisen ja tiivistämisen<sup>545</sup>. *Kohtaus kadulla* näyttämötoiminnan suunnittelun ideoinnin piti koossa muiden muassa Vartijan esittäjä Elina Lifländer<sup>546</sup>. Jos ideoita ei olisi kriittisesti analysoitu ja karsittu, olisi epävarmuuden ja päättämättömyyden jatkuessa ehkä yritetty työstää jotakin ajatusta lopulliseen teokseen huomaamatta ajoissa, että käytännössä se on ollut koko ajan mahdoton. Vapaan ideoinnin ja luovuuden vastapainoksi suunnittelun prosessissa olikin tärkeää, että päätöksiä saatiin aikaan ja ne tehtiin realiteetit huomioon ottaen. Vosin 1984 mukaan skenografin työssä ei sovi unohtua ainoastaan taiteellisiin korkeuksiin, vaan täytyy muistaa ne käytännölliset, taloudelliset ja aikataululliset rajoitukset, joita kaikissa teoksissa tulee eteen<sup>547</sup>.

Osa prosessien yhtäläisyyksistä on helppo havaita ja todentaa, kuten jonkin keskeisen idean muokkautuminen luonnoksissa alun suurpiirteisestä hahmottelusta lopulliseen asuun. Osa prosessihavainnoista puolestaan osoittaa, että tiettyissä taiteilijoiden työvaiheissa on samankaltaisuuksia, mutta ilmiöiden suora rinnastaminen ei ole mahdollista. Esimerkiksi partituuria ei voi suoraan rinnastaa valmiiseen pukuluonnokseen, puvun kaavaan tai valmiiseen pukuun, mutta jonkinasteisia yhtäläisyyksiä taiteilijoiden luonnosteluprosesseista on nähtävissä. Esitän luvussa 9.2.4 joitakin esimerkkejä siitä, miten musiikkia on tutkimuksen kohdeoperoissa luonnosteltu.

---

<sup>544</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, muistitieto /JO-L.

<sup>545</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, haastattelu Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>546</sup> Aineisto: *Kohtaus kadulla*, sähköpostikeskustelu 4.6.2013 Elina Lifländer – Pasi Lyytikäinen.

<sup>547</sup> Vos 1984, 13.



## 9 Puku taiteena ja työvälineenä – puvun merkitys eri konteksteissa

Esittelen tässä luvussa tärkeimmät huomiot puvun merkityksen ilmenemisestä eri toimijoiden kannalta. Kappaleessa 9.1 nostan esiin erilaisten luonnosten merkityksen kohdeoopperoissa. Tarkastelen sitä, miten luonnokset vaikuttavat ryhmän väliseen kommunikaatioon, esiintyjiin ja ohjaajiin. Kappaleessa 9.2 avaen esittämäni ajatusta puvusta *työvälineenä*, miten pukua voidaan hyödyntää esiintyjien, ohjaajan ja joskus säveltäjänkin työssä. Kappaleessa 9.3 esitän, mitä ajattelen puvun merkityksestä ja pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuuksista niin oopperoiden tekoprosesseissa kuin yleisönkin mielissä. Puvun merkitys vaihtelee tarkastelunäkökulman, prosessiin liittyvän ajankohdan, teoksen vaatimusten ja esityskontekstin mukaan.

### 9.1 Luonnokset osana luovaa prosessia

Mullin esitti 1992, että tilanteessa, jossa pukusuunnittelun päälinjat päätetään luonnosten<sup>548</sup> avulla, olisi hyvä antaa esiintyjille tilaisuus tutustua pukuluonnoksiin mahdollisimman aikaisessa vaiheessa prosessia. Koska luonnokset voivat vaikuttaa siihen, miten näyttelijä alkaa muodostaa rooliaan, hänelle olisi myös annettava mahdollisuus vaikuttaa pukuunsa sellaisessa tapauksessa, jossa suunnitelma ei ehkä vastaakaan hänen omia linjauksiaan tai ajatuksiaan tai jos hänellä on esitettävänä pukua koskevia ideoita. Yhteistyön ja -toiminnallisuuden hengen mukaisesti myös näyttelijän omat ajatukset tulisi ottaa huomioon ohjaajan ja pukusuunnittelijan ajatusten lisäksi.<sup>549</sup> *Helsinkiin-oopperassa* Kallea esittänyt Kouta Räsänen kertoi, että usein *on turhauttavaa, kun vaatteet oopperaproduktioissa saa päälle vasta loppusuoralla. Ensin luodaan roolihahmoa viikkotolkulla, ja sitten pukujen myötä voi havaita, että hahmo onkin ihan erilainen*<sup>550</sup>.

Luonnosten merkitys taiteellisen työryhmän kommunikaatiossa on merkittävä erityisesti teoksen visuaalisen lopputuloksen suunnittelun kannalta. Ohjaaja Vainikaiselle luonnosten merkitys pukusuunnittelussa on suuri, hänen mielestään luonnosten tekeminen niin, että niiden avulla pystytään neuvottelemaan pukujen päälinjat, suorastaan kuuluu pukusuunnittelijan toimenkuvaan. Hän kertoi arvostavansa pukusuunnittelijassa suunnittelutaitojen lisäksi myös konkreettisia luon-

<sup>548</sup> Seitamaa-Hakkarainen & Hakkarainen (2004) pitivät luonnostelua olennaisena osana suunnittelutoimintaa, ja piirtämistä suunnittelijan tärkeimpänä ajattelua auttavana työvälineenä ("thinking tool").

<sup>549</sup> Mullin 1992, 36.

<sup>550</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013/Kouta Räsänen. Räsänen työskentelee nykyään pääosin oopperataloissa Saksassa.

nostelutaitoja, koska luonnosten kautta hänen on helpompi tietää, mihin suuntaan teos on menossa:

*--- hyvän pukusuunnittelijan --- ihan semmosia konkreettisia [taitoja] --- niin kyllä kannattaa osata piirtää esimerkiksi ne mallit --- sit[ten työ] lähtee eteenpäin --- kun mä tiedän --- värit ja kuosit ja materiaalit ---*<sup>551</sup>.

### 9.1.1 Pukuluonnosten vaikutus esiintyjien roolinrakennukseen

Kun pukusuunnittelijan alkumielikuva rakentuu esimerkiksi teoksen tekstin, esityspaikan, tarkoituksen, tyylin tai minkä tahansa muun teosta liikkeelle sysäävän idean kautta<sup>552</sup>, esiintyjälle pukuluonnos voi olla ensimmäinen viite siitä, millainen hänen hahmonsa on, tai miten se rakentuu teoksen kuluessa. Kun näyttelijä näkee pukuluonnokset mahdollisimman aikaisessa vaiheessa, hänelle annetaan mahdollisuus vaikuttaa siihen, mitä hän alkaa ajatella roolistaan, ja toisaalta mahdollisuus myös vaikuttaa pukunsa valmistamiseen, jottei hän tuntisi sen olevan täysin vääränlainen verrattuna mahdollisiin omiin aiempiin ajatuksiinsa<sup>553</sup>. Ohjaaja Vainikaisen kokemuksen mukaan

*aina sillä hetkellä, kun näyttelijä laulajatanssija, kuorolainen, kun se on nähnyt sen oman pukusuunnitelmansa, tai nähnyt ne omat vaatteensa, niin se rooli todentuu todella --- niin minulle kuin hänellekin, että: "aah, tällainen hahmo!" ja se on musta --- ihan oleellista yhteistyötä ja TODELLA tärkeää yhteistyötä, josta lähdetään suunnittelemaan, että mikä on se vaatteiden koodikieli ja millä tavalla sitä tarinaa kerrotaan ---*<sup>554</sup>.

Luonnoksina voidaan pitää muutakin kuin varsinaisia piirtäen tai muilla tekniikoilla esitettyjä kuvia. Vainikainen toi *Le Saxophon*en... jälkeisessä haastattelussa esille myös sen, miten esiintyjien kanssa työskentelemistä helpotti, että olin pukuja suunnitellessani kehitellyt oopperan hahmoille myös pienet tarinat, tarinat, joita myös hahmojen luonnetta haettaessa pystyttiin hyödyntämään:

*--- sä olit luku partituurin, must siin oli hirveen kivasti noille kuorolaisille silloin jo se ajatus, että niillähän oli jo niinku historiaakin ja ... että oli tulos Mikkelistä äiti ja tytär ja et he kaikki sai jo jotenkin omat pienet historianansa ja hahmonsa, että mitä he niinkun ovat.*<sup>555</sup>

Myös kuorolaiset puhuivat siitä, että tarinat helpottivat heidän työskentelyään, kun esitystilanne oli muutenkin niin normaalista poikkeava ja *outo*<sup>556</sup>.

---

<sup>551</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>552</sup> Pantouvaki 2010, 68.

<sup>553</sup> Mullin 1992, 36.

<sup>554</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>555</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>556</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, muistitieto / JO-L.

*Helsinkiin-oopperan* puku- ja lavastusluonnokset [pienoismallit] esiteltiin oopperatoimikunnalle ja esiintyjille erikseen järjestetyssä tapahtumassa Savolaisen Osakunnan tiloissa uudella ylioppilastalolla<sup>557</sup>. Kysyttäessä lavastus- ja pukuluonnosten näkemisen vaikutusta harjoitteluun oopperan esiintyjiltä, solistit olivat selkeästi sitä mieltä, että niillä oli merkityksensä: (1) *Vaikuttivat suuresti, koska niistä selvisi aikakausi ja tunnelma.* (2) *Pukuluonnosten myös oma hahmo alkoi paremmin ns. elää päässä.* (3) *Lavastusluonnokset yksinkertaistivat ilmaisuja, samaten kuin pukuluonnosten näkeminen. Tajusin vallitsevan estetiikan, ja sain kiinni visuaalisen maailman tunnelmasta kokonaisuutena.*<sup>558</sup> Kuorolaisille luonnokset edustivat enemmän kokonaiskuvaa tulevasta oopperasta: (1) *Luonnoksia taisi olla enimmäkseen solistien puvuista, joten kuorolaisille homma selkeni varmaan vasta vaatteita päälle pukiessa.* (2) *Oli mukavaa nähdä lavastus- ja puvustusluonnokset. Ne auttoivat luomaan kokonaiskuvaa oopperasta. Lauluhiinkin tuli uutta näkökulmaa.*<sup>559</sup>

### 9.1.2 Mielikuvien ja pukuluonnosten vaikutus näyttämökuvaan

Kuten aiemmin esitin, *Helsinkiin-oopperan* suunnitteluprosessia väritti koko ajan hyvin voimakas visuaalinen mielikuva, joka oletettavasti syntyi osin alkuperäisen Ahon tekstin hyvin kuvailevan luonteen mukaiseksi ja osin [oman kokemukseni mukaan] aivan ensimmäisen suunnittelupalaverin aikana<sup>560</sup>. Mielikuva säilyi vahvana läpi koko oopperaprosessin, vaikka prosessin aikana käytiin läpi useita mahdollisuuksia ja sivupolkuja mielikuvan toteuttamiseksi ja myös muiden mahdollisuuksien kartoittamiseksi. Mielikuvien syntyminen oli vahvasti tekstistä nousseisiin assosiaatioihin perustuvaa, Fernströmin ja Laamasen mukaan assosiaatioista nousseista mielikuvista prosessoituu usein työskentelyn läpi kestäviä mielikuvia, jotka kehittyvät prosessin kuluessa<sup>561</sup>. Helsinkiin-oopperan ohjaaja kertoi oman mielikuvansa rakentumisesta ja sen merkityksestä työryhmälle seuraavasti:

*... yleensä jos sen löytää vahvasti sen maailman heti alusta niin se on --- helppo välittää sen jälkeen koko ryhmälle. Mutta täytyy olla itsellä hirveen vahvat mielikuvat siitä et miltä se tulee näyttää, mitä ne kohtaukset tulee pi-*

<sup>557</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, oopperatoimikunnan pöytäkirjat, Helsinkiin-oopperan tärkeitä tapahtumia: ”Oopperan pukuluonnokset ja lavastuksen pienoismalli esiteltiin osakunnalle ja oopperatoimikunnalle 27.9.2004.”

<sup>558</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013, (1) Laura Leisma, (2) Jutta Holmberg ja (3) Petri Bäckström.

<sup>559</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013, (1) naiskuorolainen, (2) naiskuorolainen.

<sup>560</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta, tärkeitä tapahtumia, ensimmäinen suunnittelupalaveri ohjaajan ja säveltäjän kanssa.

<sup>561</sup> Fernström & Laamanen 2006, 138.

*tämään sisällään. Ja silloin sitä kuvaa jonka itse sisäisesti näkee on sit helpo välittää muille sen jälkeen jos sä tiedät mitä sä haluat.*<sup>562</sup>

Merkityksellinen havainto aineistoa tarkastellessani oli se, että tutkimuskohteena olleissa oopperoissa pukuluonnosten hahmotelmat henkilöhahmojen asenteesta, luonteesta tai olemuksesta lavalla näkyivät joissakin tapauksissa suoraan näyttämökuvista. Kyse saattoi olla siitä, että kun esiintyjät olivat nähneet tulevan hahmonsä tai teoksen kokonaisuuden luonnoksen harjoitusten alkuvaiheessa, ensivaikutelma omasta hahmosta tai teoksen tunnelmasta todella jäi vaikuttamaan esiintyjän roolinrakennuksen seuraaviin vaiheisiin. Pantouvakin mukaan suunnitelma tai luonnos voidaan nähdä idean visualisoimisena, mutta myös idean välittäjänä muille produktiossa työskenteleville<sup>563</sup>.

Ensimmäinen huomioni herättänyt esimerkki oli *Helsinkiin-oopperan* ”Kalle”, jonka hahmo tuntui hypänneen suoraan luonnoksesta näyttämölle. Ensi ajatuksella uskomattomalta tuntui se, että Kallen hahmoa luonnostellessani en ollut vielä tavannut Kallea esittänyttä Kouta Räsästä, enkä myöskään tiennyt, miltä laulaja näytti luonnossa. Vaikka ottaisi huomioon, että puku on varta vasten rakennettu luonnoksen mukaiseksi, kuvista näkee myös Kallen asenteen ja ilmehdinnän siirtyneen luonnoksesta näyttämölle. (Kuvat 125–126)



**Kuvat 125–126.** Kalle ja Rähjä-Nieminen pukuluonnoksessa ennen laulajavalintoja<sup>564</sup>. Kalle saapuu laivalle. Kuvassa näkyy luonnoksesta näyttämölle siirtynyt hahmon olemus ja asenne<sup>565</sup>.

Ryhtyessäni edellä mainitun huomion jälkeen tarkastelemaan *Helsinkiin-oopperan* muita luonnoksia ja vertaamaan niitä oopperan kenraaliharjoituksesta otettuihin näyttämökuviin, huomasin saman ilmiön myös muiden luonnosten ja

<sup>562</sup> Aineisto: Helsinkiin, haastattelu ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

<sup>563</sup> Pantouvaki 2010, 70.

<sup>564</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset / Kalle ja Rähjä-Nieminen / JO-L.

<sup>565</sup> Aineisto: Helsinkiin, valokuvat / Kimmo Brandt.



roolihahmojen kohdalla. Kuvissa 127–128 ja 129–130 on esitetty esimerkit päähenkilö Antin (Petri Bäckström) luonnoksien ja näyttämökuvien välillä.



**Kuvat 127–128.** Antti luonnoksessa ja näyttämöllä.



**Kuvat 129–130.** Antti luonnoksessa "junassa hirveässä siivossa" ja sama näyttämöllä.

Vaikka näenkin luonnokset tärkeänä osana puvustusprosessia, luonnostelu voi tapahtua myös muuten kuin piirtämällä. Luonnoksen ei tarvitse olla paperilla, vaan puvustusluonnoksena voidaan pitää myös näyttelijän, laulajan tai sovituskuvan päälle vaatteista rakennettua kokonaisuutta, jolla haetaan teokseen sopivaa olemusta yhdessä esiintyjän tai ohjaajan kanssa. Tämän tyyppisessä tilanteessa pukusuunnittelijan yhteistyö ja kommunikointi ohjaajan ja näyttelijän kanssa on ensisijaisessa asemassa.

Näyttelijä Nybo kertoi, että esimerkiksi heillä Sirius-teatterissa [Sirius-teatern<sup>566</sup>] oli harvoin ollut pukusuunnittelijoita, jotka olisivat piirtäneet varsinaisia pukuluonnoksia:

<sup>566</sup> Siriusteatern on yksi Teatern Universumin osa.

*Ne [puvut] rakentuu [päälle] --- [pukusuunnittelijalla] on kyllä aika iso vapaus --- että jotkut puvut syntyvät silleen että näyttelijä löytää jotakin, mitä mieltä hän on, että tää on se rooli ja sitten pukusuunnittelija muuttaa sen. Tai sitten joku toinen puku on ihan täysin sen pukusuunnittelijan --- se on yhteistyötä, että --- tehdään yhdessä. Et meil on vähän silleen että [myös] näyttelijät rakentaa ja ompelee mutta se ei näy missään käsiohjelmissa.*

Nybo ihaili pukusuunnittelijaa, joka *taikoo matskuista kaikkea* ja jolla on *tavallaan epäsuhte* asioihin [melkein mikä tahansa voi olla mitä tahansa].<sup>567</sup>

Luonnoksilla voi näin olla yllättävänkin suuri vaikutus mielikuvien luomiseen ja näyttämölle siirtymiseen, joten myös niihin on suhtauduttava vakavasti. Myös luonnoksia tehtäessä voisi ottaa huomioon niiden voiman mielikuvia visualisoitaessa. Vaikka luonnokset helpottivat pukusuunnittelijana työskentelyä varsinkin silloin, kun keskusteltiin suuremmista linjoista taiteellisten työryhmien kanssa, saattoi tilanne kääntyä myös itseään vastaan, kun valmistettu vaate ei vastannutkaan juuri sitä mielikuvaa, jonka esimerkiksi ohjaaja tai esiintyjä oli jostakin tietystä yksityiskohdasta tai puvusta saanut [tai kuvitellut]. Esimerkiksi eräs Helsinkiin-oopperan mieskuorolainen oli kuvitellut saavansa mittojen mukaan valmistetun puvun, koska hänestä otettiin mitat ja oli kovin pettynyt, kun sellaista ei sovitukseen tullutkaan. Myös luonnoksiin piirretyt ruotsinkielisten ylioppilaiden solmiot ja rusetit korvasin puvustettaessa valmiilla, kirpputoreilta löytyneillä sinikeltakuvioisilla, ajatuksia vastaavilla solmioilla, ja kun ne eivät yksityiskohtaisesti vastanneet piirroksia, ohjaaja hieman kyseenalaisti niitä, mutta oli lopulta kuitenkin valintaan ihan tyytyväinen.<sup>568</sup>

## 9.2 Puku työvälineenä

Jordanin mukaan näyttämöllä puvulla on rooli sekä osana kokonaistaideteosta että esiintyjän työvälineenä. Onnistuneissa puvustuksissa on otettu huomioon esiintyjien henkilökohtaiset ominaisuudet ja roolin vaatima taiteellinen ulkoasu.<sup>569</sup> Ammattitaitoinen pukusuunnittelija kykenee auttamaan näyttelijää näyttämöhahmon rakentamisessa ja tuo oman näkemyksensä osaksi kokonaistaideteosta<sup>570</sup>. Ohjaajalle puku on toisaalta visuaalisen suunnittelun kohde ja toisaalta ”ohjauksellinen elementti”<sup>571</sup>.

Kun ajatellaan pukua työvälineenä, on pohdittava sitä, miten ja millaisena työvälineenä se käsitetään. Pukua työvälineenä voidaan arvioida esimerkiksi sen laadun kautta, mutta mitä laatuominaisuuksia puvulla sitten käyttäjiinsä nähden on? Käsitän tässä puvun käyttäjiksi sekä esiintyjät että ohjaajat, joille puvut ja

<sup>567</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu näyttelijä Åsa Nybo 14.11.2010.

<sup>568</sup> Aineisto: Helsinkiin, muistitieto.

<sup>569</sup> Jordan 2002.

<sup>570</sup> Weckman 2004, 13.

<sup>571</sup> Ks. esim. Hirvikoski 2005.

niiden käyttö on osa näyttämökokonaisuuden hallintaa. Näyttämöpukua voisi arvioida tässä tapauksessa sen toimivuuden<sup>572</sup> avulla. Jos puku on suunniteltu niin, että se soveltuu tarkoitukseensa näyttämöllä se on jo täyttänyt ensimmäisen toimivuutensa ja laatunsa haasteen. Jos siihen saadaan lisättyä ominaisuuksia, jotka tukevat teoksen kokonaisuutta myös toiminnallisesti ja visuaalisesti, toisin sanoen ohjauksellisesti ja esiintyjän roolinrakennustyötä tukevasti, niin sen arvo esiintyjän ja ohjaajan työvälineenä tulee selkeästi esille.

Pukujen toiminnallisuuteen voidaan sisällyttää myös pukuihin sisään suunnitellut rakenteet, joiden avulla esimerkiksi roolivaihdot tai roolissa muuntautumisen voidaan toteuttaa käytännöllisesti ja nopeasti. Näyttämöpuku saattaa kätkeä sisäänsä jotakin, mikä ei näy puvun ulkopuolelle. Åsa Nybo kuvaili näytelmää, jossa hänellä oli tuplaroolitus ja hyvin nopeat vaihdot. Toisen hahmon puku piilotettiin ensimmäisen hahmon puvun alle:

*Nää kaksi tyyppiä --- me tehtii töitä näitten housujen kanssa esimerkiksi. Mä sanoin, että mä voin --- taivuttaa ne tänne ylös, että kun piti laittaa tarpeeksi iso vetskari ja sitten taivuttaa niin [ja] nappeja et se pysty oleen sen mekon alla, ja sitt[en] ett[ä] mekko oli tarpeeks pitkä, ett[ä] se peittää --- ja tädillä oli mun omat kengät, jois[sa] on tarranauha [ja] sit sillä [toisella hahmol-la]oli kuminauhakengät et ne laittaa niinkun nopsaan [siihen toisten kenkien] päälle --- Että oli aika kuuma...Et aika usein näitä tilanteita on just sillain että joutuu ... ett on niin vähän aikaa, ett joutuu laittamaan alle.<sup>573</sup>*

Erilaisia piilotettuja rakenteita voidaan puvustuksessa käyttää myös suojaamaan esiintyjää vaativissa tilanteissa, kuten Koskisen Madame de Sadessa, tilanteessa, jossa esiintyjä joutui ryömimään useasti lattialla: --- *tää Essi Luttisen Renee, niin sehän joutuu siellä matelemaan hiekassa siellä sun muuta, että sillä oli polvisuojukset ja siltikin ne polvet oli verillä ... että siinä on aina kaikkea*<sup>574</sup>. Samantyyppisiä puvun toimivuuden ehtoja oli myös tutkimuskohteina olleissa oopperoissa. *Helsinkiin-oopperan* Antin puvun piti kestää riepottelua laivakohtauksissa, ja *Kohtaus kadulla* –oopperassa Naisen takki suojasi esiintyjää säätä ja hiekkalla makaamisen aiheuttamia haittoja vastaan.

<sup>572</sup> Koskennurmi-Sivonen & Anttila 2006.

<sup>573</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu näyttelijä Åsa Nybo 14.11. 2010.

<sup>574</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, Madame de Sade, haastattelu, säveltäjä Juha T. Koskinen 17.2.2011.

## 9.2.1 Puku esiintyjän työvälteenä

Roolihahmon esittäjä on puvun käyttäjä, ja häntä varten suunnitellaan puku huomioon ottaen esimerkiksi esiintyjän tapa liikkua, muodostaa ääntä ja esittää hahmoaan. Kyselyissä oopperoiden esiintyjille useimmiten tuli esiin, miten *puku on tärkeä osa rooliin pääsemistä ja auttaa kehittämään uskottavaa rooliha-* *moa*<sup>575</sup> ja toisaalta se, miten puku antaa viitteitä ohjauksesta (aikakausi, henki-*löt, teoksen tyylilaji jne.) jo ennen näyttämöharjoitusten alkua. Näyttämöteoksis-* *sa [puku] auttaa roolin haltuun ottamisessa ja siihen eläytymisessä.*<sup>576</sup> Kaksi *Le Saxophonon...* laulajista toi esiin myös sen, miten *jotkin puvut saattavat rajoit-* *taa liikkumista ja toimintaa ja se voi myös asettaa rajoituksia mukavuudelle.*<sup>577</sup>

Tästä konkreettisena esimerkkinä muisto aiemmasta produktiosta:

*Näyttämöllä puku luo ison osan identiteetistä ja se voi myös asettaa rajoituk-* *sia mukavuudelle. Jos on 7 kilon huopakangaspuku päällä 40 asteessa ja pi-* *tää esittää hysteriakohtaus koloratuureineen ylämäessä, niin turha perfektio-* *nismi kyllä karsii. Hämmäntävää silloin [esitystilanteissa] mutta jälkeensä* *huomaa vahvistuneensa.*<sup>578</sup>

Toisaalta huonosti istuva, kiristävä tai muuten epämukava puku voi sattumalta tuoda roolihaamoon syvyyttä tai jotain luonteenpiirteitä. Näyttelijä voi kääntää puvun epämukavuuden rooliin sopivaksi:

*--- Härliga Jordanissa --- mul oli yks tyttö [rooli] ja mä löysin valkoiset ihan* *liian pienet kengät ja ensin ne puudutti niinkun mun jalat ihan kokonaan, mut* *sit mä opin kävelemään niillä; mä kävelin niillä koska ne oli niin hyvännäkö-* *set, ett --- mut sit se teki siitä roolista sen näkösen et se käveli ”taptaptap” et* *sill[ä] oli --- semmonen tapa kävellä.*<sup>579</sup>

Tutkimusopperoiden esiintyjät kuitenkin pitivät siitä, että puku ei estänyt heidän toimintaansa näyttämöllä, oli miellyttävää, jos puku tuntui päällä ”hyvältä”, mutta jos jokin puvussa ei täsmännyt, sen kanssa vaan piti tulla toimeen. *Helsinkiin-oopperan* naiskuorolainen kertoi puvustaan:

*Omat roolivaatteet tuntuivat hyviltä, varsinkin musta pitkä ja raskas hame* *(sisällä olevine hörselöineen) oli vaate, joka oli joka kerta kiva pukea päälle.* *Valkoinen paita sen sijaan ei istunut missään vaiheessa, olin viimeisten jou-* *kossa hakemassa vaatteita ja minulle jäi paita, jonka kuminauhat oli ommel-* *tu kiemuralle (taisitte hihitellä, että illan viimeisiä paitoja, kun on kuminau-*

<sup>575</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>576</sup> Aineisto: *Helsinkiin-ooppera*, kysely esiintyjille syyskuu 2013 / Laura Leisma.

<sup>577</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>578</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>579</sup> Aineisto: *Tapausten ulkopuolinen aineisto*, haastattelu näyttelijä Åsa Nybo 14.11. 2010.

*hat noin mutkalla), eikä istunut päälle ollenkaa. Punaisen tuubin/vaaleanpunaisen topin kanssa se taisi mennä.*<sup>580</sup>

*Helsinkiin-oopperassa* Almaa esittänyt Laura Leisma kuvaili pukuaan sellaiseksi, joka vaikutti hahmon ryhtiin, tempoon ja koko olemukseen:

*Alman pitkä hame, ja ensimmäisissä harjoituksissa suunniteltu 7 m pitkä huntu vaikuttivat kävelyn tempoon, ryhtiin, pään asentoon ja koko olemukseen. Samaan suuntaan vaikutti myös pitkä letti, joka kohotti ryhtiä entisestään. Ohut pusero oli ihana, ja hillitty väritys vahvisti unenomaista kuvaa Almasta Antin unelmien kohteena. --- eli tässä oopperassa puku vahvisti ja auttoi edelleen sisäistämään roolin luonnetta.*<sup>581</sup>

Kuorolaisten puvuista kerrottiin niin, että pukujen saaminen oli hauskaa, ehkä eräänlainen roolileikki jopa:

*Roolivaatteiden saaminen oli hauskaa. Meidän kuorolaisten asut olivat toimivat ja yhtenäiset. Hame oli hieno. Valkoiset villatakit olivat kullakin omanlaisensa. Minä pidin omistani, mutta muistan, että toiset olivat pettyneempiä. Oli minunkin villatakkini vähän tylsä, mutta mielestäni se sopi kohtaukseen. Huivi, liivi, kengät, verkkosukkahousut ja hiuskoristeet toivat oman tärkeän lisänsä. Pidin puvustuksen kokonaisuudesta.*<sup>582</sup>

Itsellenikin jäi mieleen, että Kuopion satama -kohtauksessa olleet naisten villatakit eivät olleet järin kauniita yksittäisinä vaatteina, ja kuorolaisissa tämä aiheutti jonkinlaista nurinaa. Edellisestä kommentista kuitenkin huomaa, että ymmärtäessään sen, että villatakit yhdessä sitoivat koko näyttämökuvan kokonaisuudeksi, laulajat tajusivat, ettei yksittäinen neule kokonaisuudesta erottunut.

Rakensimme varsinkin kuoron naisten puvut niin, että pienillä vaihdoilla ja asusteilla koko puvustuksen muoto muuttui. Kuopion satamassa naisilla oli tummat hameet, harmaat huivit ja ruskeat villatakit (värimaailma kuin vanhassa valokuvassa), junan ”ilotyttö”-kohtaukseen riisuttiin villatakit ja huivit ja avattiin hameiden pitkät halkiot, ja paljastettiin valkoiset paidat, punaiset liivit(korsetit), hameiden alle ommellut punamustat röyhelöt ja verkkosukat. Viimeiseen kohtaukseen, jossa juna saapui Helsinkiin, hameet oli taas napitettu kiinni, punaiset liivit riisuttu ja vaihdettu pastellisävyyisiin toppeihin ja koristauduttu keltaoranssein kukkasin. Kuorolainen muisteli, miten

*puvut vaikuttivat liikkumiseen ja siihen, mitä tapahtui kulisseissa. Se, missä mikäkin puvun osa oli, ja missä kohdassa asua piti muokata, oli olennaista.*

<sup>580</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013 / naiskuorolainen.

<sup>581</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013 / Laura Leisma.

<sup>582</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013 / naiskuorolainen.

*Kohtausten hahmottaminen oli helpompaa pukujen kanssa, erityisesti meillä "ilotyöillä" junakohtauksessa.<sup>583</sup>*

Petri Bäckström kuvaili näyttämöpukujen merkitystä itselleen seuraavaan tapaan:

*Jos vaatteet onnistuvat, niissä on hyvä ja painokas olla. Jos ne ovat huonot, sen huomaa "enemmän". Tärkeintä on se, miltä ne näyttävät koko kokonaisuudessa yleisölle; esiintyjänä en niitä sillä tavalla "katso" tai "huomioi". Tottakai ne vaikuttavat roolin rakentumiseen; ovat ehkä kuin kapellimestari, auttavat mutta eivät häiritse!*

Bäckströmin mukaan vaatteet eivät saa häiritä esiintymistä, ja hän katsoi tärkeintä olevan sen, miltä puvut näyttävät yleisölle, mutta jatkoi sitten kuitenkin, että esiintyjän kannalta, vaikka hän ei itse pukuaan näe, [vaatteet] syventävät roolin lopullisesti. Antavat fysiikalle raamit; miten paljon takki "venyy", pääseekö housuissa kyykkyy, nouseeko lahkeet istuessa, mitä tapahtuu jos nostan kädet ylös yms.<sup>584</sup>

### **9.2.2 Näyttämöpukujen merkitys esiintyjille arkikontekstissa eli "arkisten hahmojen ei-arkinen toiminta"**

Kuten aiemmin kuvailin, oopperoiden *Le Saxophone...* ja *Kohtaus kadulla* pukusuunnittelun haasteena oli konsepti, jossa esitys tuotiin keskelle arkista kaupunkikuvaa. Pukusuunnittelijan lisäksi tämä tarkoitti suurta haastetta myös esiintyjille. Varsinkin *Le Saxophonon...* tapauksessa laulajien mukaan tullessa heillä ei ollut oikein minkäänlaista aavistusta siitä, millainen teos olisi kyseessä. Olin kirjoittanut mittausmuistiinpanopaperin kulmaan huomion (laulajat olivat juuri hakeneet stemmansa [partituurinsa] ja olivat selailleet niitä hiukan huolestuneina): *Kuorolaiset tulevat uuteen projektiin liukuhihnalta 'ymyrkäisinä, tietämättä yhtään mitään teoksesta etukäteen'. Epäileviä ajatuksia... epäusko äänien kuulumista kohtaan: --- "me ollaan vaan kuorolaulajia" --- "kuuluuko ääni?"<sup>585</sup>* Kerroin heille projektista enemmän siinä mittojenottotilanteessa, keskustelimme teoksesta ja kirjoitin keskustelun heti mittaustilanteen jälkeen muistiin:

*Puhuttiin myös siitä, miten hassulta laulajista tuntuu se, että he kuulevat projektista aivan ensimmäistä kertaa ja kohtaavat äkkiä ihmisen, joka on tiennyt siitä ja suunnitellut osuuttaan jo jopa vuosien ajan. He näkevät (tässä tapauksessa) pukusuunnittelijan innostuksen, ja sen, että hänellä on jo kohtuullisen selkeä kuva siitä, mitä tulee tapahtumaan. Heillä itsellään ei ole pienintäkään ajatusta siitä, mitä heiltä odotetaan, jotain outoja ääniä oudossa esi-*

<sup>583</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013 / naiskuorolainen.

<sup>584</sup> Aineisto: Helsinkiin, kysely esiintyjille, syksy 2013 / Petri Bäckström.

<sup>585</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* pukusuunnittelijan muistiinpanot / JO-L.

*tyspaikassa. Motivaatio on ehkä hukassa, mutta sopimuksessa on, että ne keikat tehdään, joihin määrätään.*<sup>586</sup>

Eräs kuorolaisista kiteytti, että he tekevät sen, mitä täytyy tehdä. Näissä tilanteissa näkyi selvästi se, mistä esimerkiksi Howard kirjoitti: Pukusuunnittelijan ja puvustajan rooliin kuuluu muutakin, kuin pelkkä pukujen suunnittelu ja valmistus<sup>587</sup>.

*Le Saxophonessa... puvuilla tuntui olevan konkreettinen merkitys siihen, miten esiintyjät sisäistivät roolinsa tai "karakterinsa" kuten eräs laulajista ehdotti:*

*Roolin sijaan puhuisin tämän teoksen yhteydessä ehkä enemmänkin karaktereista, koska teoksessa ei varsinaisesti ollut kirjoitettua juonta, jonka aikana henkilöt kokisivat jonkinlaisen sisäisen tai ulkoisen muutoksen. Arkiset asut tekivät selväksi teoksen tyylilajia ja sitä, että kysymys oli "naamioitumisesta" yleisön sekaan. Toki ne myös auttoivat karakterin luomisessa.*<sup>588</sup>

Oli myös pantu merkille, että kun *teos sinänsä ei antanut apuvälineitä roolin rakentamiseen, joten puku ja hahmon luominen sen avulla oli kaikki kaikessa*<sup>589</sup> ja kun pitää aluksi sulautua ympärillä olevaan arkea elävään ihmisjoukkoon ja siitä siirtyä vähitellen selkeämmin noteerattavaksi taideteoksen toteuttajaksi, on selvää, että *asu on hyvin merkittävässä asemassa.*<sup>590</sup> Puvustus myös auttoi hahmottamaan teosta nimenomaan näyttämöllisenä konsertoivan sijaan, mikä ei vielä pelkän tekstiin tutustumisen ja musiikkiharjoitusten perustella ollut aivan kirkkaana mielessä.<sup>591</sup>

Poikkeavaan esitysympäristöön sopeutumisessa kyseisessä tapauksessa oli puvuilla jopa ehkä suurempi merkitys kuin rooleihin eläytymisessä. *Normiasussa liikkuminen ja temppuili olisi ollut jotenkin noloa ja perusteetonta. Rooliasu vapautti ja avasi persoonaa poikkeavaan käytökseen.*<sup>592</sup> Teokseen suunniteltujen pukujen tarkoituksenmukaisuus tuli esiin myös vastauksissa, joissa pohdittiin roolihahmona arkisen elämän sekaan sulautumisesta:

*Puku auttoi ympäristöön sulautumisessa, sillä se ei ainakaan teoksen alussa ollut yleisön näkökulmasta erityisen huomiota kiinnittävä. Kenties juuri tämä toi teokseen yhden kiinnostavan elementin: arkisten hahmojen ei-arkisen toiminnan.*<sup>593</sup>

<sup>586</sup> Aineisto: Le Saxophone..., pukusuunnittelijan muistiinpanot (ja huomiot) / JO-L.

<sup>587</sup> Howard 2002, 75. ks. myös kappale 2.3.

<sup>588</sup> Aineisto: Le Saxophone..., kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>589</sup> Aineisto: Le Saxophone..., kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>590</sup> Aineisto: Le Saxophone..., kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>591</sup> Aineisto: Le Saxophone..., kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>592</sup> Aineisto: Le Saxophone..., kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>593</sup> Aineisto: Le Saxophone..., kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

Kerrottiin myös, kuinka *Elixiankin* (kuntosaliketjulla oli markkinointikoju lähellä esityspaikkaa) *työntekijä tuli juttelemaan kuntosalipalveluista, eikä ymmärtänyt, että olin harjoittelemassa teosta ja minulla oli roolivaatteet päällä.*<sup>594</sup>

Myös *Kohtaus kadulla* Naisen pääroolin esittänyt Eija Räisänen kertoi, että *rooliasu auttoi muita ihmisiä varmaan huomaamaan, että tässä on nyt meneillään jotain erikoista, joka ei kuulu normaaliin päivään, joten sain rohkeammin olla se kajahtanut nainen eikä minun tarvinnut välittää, mitä muut minusta ajattelevat.* Tässä teoksessa puvustus valmistui aika myöhään esityksiin nähden ja koko harjoitteluprosessikin oli näyttämöteokseksi lyhyt, niin tavallaan se roolin rakentuminen ehkä alkoi jo silloin kun partituurin sai käsiinsä ja sitä pääsi kokeilemaan.<sup>595</sup>

Naisen rooli oli enimmäkseen rakentunut yhteisharjoituksissa, eikä esiintyjää ollut haitannut, ettei roolipukua vielä ollut. Enemmän esiintyjä oli jännittänyt sitä, että miten hän millään kehtaa esittää *mitä suurimmassa määrin kajahtanutta naista* Esplanadin puistossa, mutta yhteisharjoitukset Vartijan (Elina Lifländer) ja Työmiehen (Pasi Lyytikäinen) kanssa ja ensimmäiset ulkoarjoitukset olivat vapauttaneet hänet *kunnolla kokeilemaan ja --- se rooliasu antoi sen viimeisen silauksen rooliin heittäytymisessä.*<sup>596</sup>

### 9.2.3 Puku toiminnallisena osana ohjausta eli puku ohjaajan työvälineenä

Jos puvustusta ajatellaan Uotilan mukaisena pukeutumiskuvan rakentamisena, puvustukseen ja sen suunnitteluun vaikuttavat myös ”pukeutumiskuvalliset eleet”, kuten huivin suuri eleinen heitto olan yli, olkaimen pudotus olkapäältä tai mustat aurinkolasit<sup>597</sup>. Nämä pukeutumiskuvalliset eleet voidaan nähdä puvun toiminnallisuutena tai puvun ohjauksellisena ominaisuutena. Toisaalta eleet voidaan nähdä näyttelijän tai laulajan roolityöskentelyyn kuuluvina niin, että he hyödyntävät pukujen tai asusteiden antamia ilmaisumahdollisuuksia: puvustuksen, ohjauksen ja esiintyjän välillä oleva vuorovaikutus näkyy mahdollisesti selvimmin näissä tilanteissa. Se, miten pukua voidaan käyttää ilmaisemaan tunnetta, asennetta, hierarkiaa tai viemään ohjauksellista tilannetta haluttuun suuntaan, voidaan nähdä puvun toiminnallisena ominaisuutena tai puvun käyttönä ohjauksellisena tai esityksellisenä työvälineenä. Hirvikosken väitteen perustana ollut ajatus ”lavastus on aina ohjauksellinen ratkaisu” pätee ehkä myös puvustukseen<sup>598</sup>. *Helsinkiin-oopperassa* lavastuksen ohjauksellinen olemus tuli selkeästi esiin siinä, miten nerokkaasti lavastuksen yksinkertaisilla muutoksilla Kuo-

<sup>594</sup> Aineisto: *Le Saxophone...*, kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

<sup>595</sup> Aineisto: *Kohtaus kadulla*, kysely Eija Räisänen / 10.7.2013.

<sup>596</sup> Aineisto: *Kohtaus kadulla*, kysely Eija Räisänen / 10.7.2013.

<sup>597</sup> Uotila 1995, 21, 26; ks. myös Gröndahl 2004: voiko näyttelijän ele” olla skenografiaa?

<sup>598</sup> Hirvikoski 2005.



pion satama muuttui laivaksi ja laiva junaksi<sup>599</sup>. Puvustuksen ohjauksellinen luonne näkyi parhaiten Kallen kaulaliinan käytössä, Lottenin ja kuorolaisten muodonmuutoksissa.

Helsinkiin-oopperassa Kallen kaulaliina oli asuste, jota käytettiin ohjauksellisesti ainakin kahdessa kohdassa: ensimmäisessä Kalle kaappaa liinallaan Lottenin (*Libretto: Lotten! Tulepas tänne, Lotten!*) (Kuva 131). Ja toisessa kohdassa Kalle näyttää liinan avulla Antille, miten naisia ”kohdellaan kuin koiraa” (Kuva 132).



Kuvat 131–132. Kallen kaulahuivin käyttöä ohjauksellisesti ja toiminnallisesti.

Kun hahmot muuntuivat toisiksi tai toisenlaisiksi pukujen avulla, näyttämökuvan kokonaisuus muuntui satamasta laivaksi, laivasta junaksi, junasta Helsingin humuksi yksinkertaisilla ja nerokkailla lavastuksen elementeillä: penkeillä, kääntävällä piipulla, matoilla ja ilmapalloilla. Esimerkiksi laivan piipusta tuli junan piippu ympäri kääntämällä ja laivasta juna kuoron näyttämölle kantamilla penkeillä ja niin edelleen.<sup>600</sup> Tätä kaikkea voidaan pitää skenografian ohjauksellisenä funktiona.

*Le Saxophonon...* esiintyjän kokemusten mukaan *usein puvuilla ja tarpeistolla on myös toiminnallista (esim. aseet, kirjeet yms.) merkitystä.*<sup>601</sup> Helsinkiin-oopperan naiskuorolainen puolestaan muisteli, että *auttoi se näyttämötyös-*

<sup>599</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, lehdistö: Matti ja Liisa / Päivi Lappalainen 3.2.2005 (tai Kuopion esityksen jälkeinen seuraava ilmestymispäivä): “Jani Uljas oli toteuttanut lavastuksen yksinkertaisin keinoin. Logiikkana oli ”tuo tullessasi, vie mennessäsi”. Laulajien kainalossa kulkivat puupenkkit, jotka toimittivat milloin laivan salongin kalustuksen, milloin junan istuinten virkaa. Ilmapalloilla sai kekseliäästi muutettua viiston lattian rajaaman tilan muotoa. Rekvisiitan määrä oli minimaalinen”.

Yksinkertaisuuden periaatetta noudatti myös Jarkko Lievosen suunnittelema valaistus, jonka avulla tila muuttui kätevästi toiseksi. Saukkonen oli tehnyt oopperan henkilöistä hyvin karrikoituja... “

<sup>600</sup> Aineisto: Helsinkiin, muistitieto + valokuvia lavastuksesta / JO-L.

<sup>601</sup> Aineisto: Le Saxophone..., kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011 / kuorolainen.

*kentelyäkin, kun oli huivi joka viskaista pois tai hame jonka helmoja heilutella oikeasti* (viittasi junakohtaukseen)<sup>602</sup>.

Puvuilla on myös mahdollista esittää roolihahmon kehittyminen tarinan edessä<sup>603</sup>. Helsinkiin-oopperassa pukuja ja asusteita käytettiin kuvaamaan hahmojen kehittymistä tai muuttumista tarinan aikana. Selkein puvuilla toteutettu muutos oli bufettineiti Lottenin kohdalla kun hän muuntui bufettineidistä Antin junaunen konduktööriksi, viettelijättäreksi ja lopulta Esplanadin puiston Havis Amandaksi<sup>604</sup>. Antin äidin hahmon muutos oopperan alun realistisesta aikalaiskuvauksesta Kuopion satamasta oopperan lopun absurdimpaan ”kassi-almaan” viittaavaan olemukseen toteutettiin pukujen avulla (kuvat 133–134). Pekan muutos vielä laivalla jäykistelleestä siveyden sipulista Havis Amanda-Lotteniin retkahtaneeksi Pekaksi järjestyi vaihtamalla siisti valkoinen kaulaliina lakanaan (kuvat 135–136).

*Helsinkiin-oopperan* pukujen käyttö ohjauksen apuna oli huomattu myös lehdistön kritiikeissä:

*Ohjaaja Ville Saukkosen käsissä näistä [vastakohta-asetelmista] syntyi sopivan monimielistä komediaa. Ylioppilaiden rellestystä riitti bakkanaaliksi asti, mutta joskus se kilpistyi myös symbolisesti etäännytyiksi kuviksi. Kekseliäät vaihdot (mm. junassa istuvien körttimummojen muuttuminen ilotyöiksi) saivat esityksen luistamaan.*<sup>605</sup>



**Kuvat 133–134.** Antin huolehtivasta äidistä Kuopion satamassa kaikista huolehtivaksi ”kassi-almaksi” Helsingissä.

<sup>602</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille syksyllä 2013 / naiskuorolainen.

<sup>603</sup> Mullin 1992, 42.

<sup>604</sup> Ks. kuvat 135–136. Lotten mielikuvasta näyttämölle.

<sup>605</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, lehdistö: Kuusisaari. Debytantit kumartavat perinteelle. Rondo 4/2005, 58.



**Kuvat 135–136.** Pekka kohtasi maailman myllerryksen: alun tiukkapipoinen papiksi opiskeleva Pekka sortuu juhlimaan muiden mukana ja ripustautuu lopulta Havis Amandaan.

Ohjaajan näkökulmasta puku nimenomaan on hänen työvälineensä ja sitä voi käyttää esimerkiksi haettaessa näytelmälle tai muulle esitykselle uusia näkökulmia:

*--- mä oon ollu aika pitkään sellasessa tilanteessa jossa peruspukusuunnittelu pitää olla jo aika pitkälle valmiina, kun juttua lähetään tekemään. Sellasta pelivaraa mä oon --- käyttäny, jos mä otan esimerkiks --- tämmösiä naamioitumisleikkejä niin --- kun niitten pitää vaihtaa roolia, naamioitua toisikseen, niin pukusuunnittelijan kanssa mietittiin että kokeillaan, projisoidaan harjoituksissa vielä sen verran, että mitä tuodaan sinne harjoituksiin, että mitä näyttelijät keksii, että minkälaisia valeasuja ne rakentaa, koska ne voi olla aika paljon villimpiä tai hausempia tai niin naiiveja, että mitä ne ehdottaa että ---<sup>606</sup>*

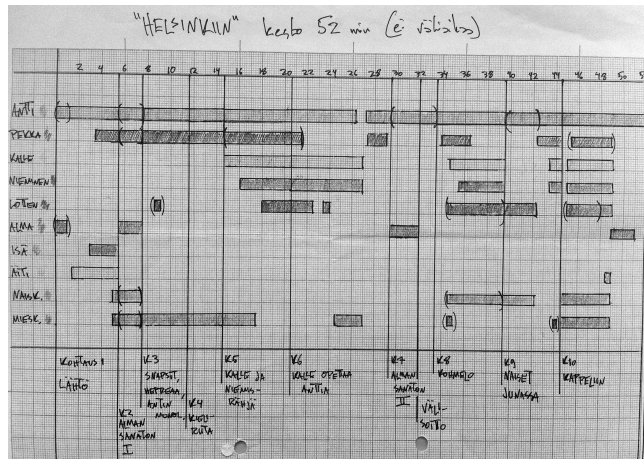
## 9.2.4 Luonnokset musiikissa

Oopperoissa ja näyttämötoiminnassa on käytetty yhteyksiä rekvisiitan ja musiikin välillä jo historian merkkiteoksissa. Tunnetuin esimerkki lienee Mozartin Taikahuilun linnustajan panhuilu, joka on kirjoitettu partituuriin, ja joka sanelee näyttämötoimintaa musiikista käsin. Kun panhuilu soi, linnustaja (Papageno) soittaa sitä.<sup>607</sup> Myös erilaisia ääniä, esimerkiksi koputuksia on lisätty mukaan musiikkiin teosten ohjausvaiheessa. Juha T. Koskisen oopperassa Madame de Sade roolihenkilön pukuun kuuluvan ruoskan ääni oli merkittynä partituuriin, ja esiintyjä löi ruoskalla kapellimestarin merkistä.

<sup>606</sup> Aineisto: Le Saxophone... haastattelu Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>607</sup> Partituuri 1993. Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte. Budapest: Könnemann Music, 196.

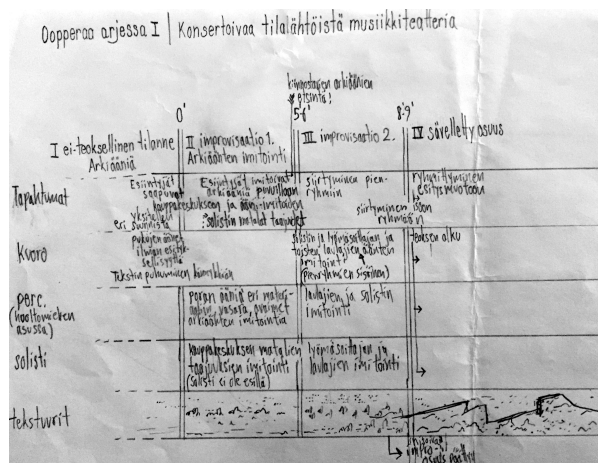




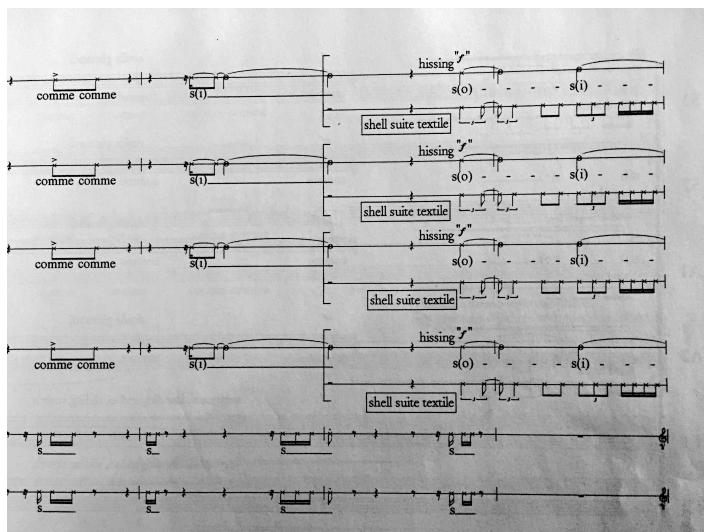
Kuva 138. Säveltäjän suunnitelma oopperan kokonaisuudesta: luonnoksesta näkee kunkin roolihenkilön näyttämölläoloajan.

*Le Saxophonessa...* pukujen tuottamat äänet olivat olennainen osa teoksen äänimaailmaa. Kuva 13 on esimerkki *Le Saxophonesta*.... Luonnoksesta näkyy, miten säveltäjä oli hahmotellut partituuria kappaleen alkuun myös ennen sävelletyn äänimaailman alkua. Partituurissa näkyvät myös ohjaukseen ja pukusuunniteluun vaikuttaneet osiot jo luonnosvaiheessa. (Kuvat 139–140)

Esimerkit säveltäjän luonnoksista viittaavat lyhyesti siihen, miten uusia ooperoita suunniteltaessa alusta saakka toteutuneella yhteistyöllä voidaan kietoa yhteen eri taiteilijoiden prosesseja useasta näkökulmasta. Aina tiiviin yhteistyön tekeminen ei ole mahdollista eikä välttämättä tarkoituksenmukaistakaan, mutta yhteistyön kautta teonprosessit saattavat saada uudenlaisia ulottuvuuksia ja ruokia myös toisiaan odottamattomilla tavoilla.



Kuva 139. "Puvut musiikissa" – esimerkkiote *Le Saxophonessa*... luonnoksista.



Kuva 140. "Puvut musiikissa" – esimerkkiote *Le Saxophon...* partituurista.

## 9.3 Puvun merkitys oopperan kokonaisuudessa

### 9.3.1 Pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuudet

Puvun voidaan ajatella olevan niin jokapäiväinen ja kaikkia koskettava asia, että henkilö, joka ei sinänsä ole asiasta kiinnostunut, ei huomaa, mikä merkitys asulla on arjessa, saati näyttämömaailmassa. Van Witsenin mukaan pukusuunnittelija kohtaa helposti tilanteen, jossa puku on jokaiselle kuuluva asia, ja että jokainen mielestään hallitsee puvun ja sen suunnittelun<sup>610</sup>. Vaikka näyttämöpukusuunnittelun arvostus ja sen merkityksen ymmärrys on laajentunut<sup>611</sup>, esimerkiksi Helsinkiin-oopperan kritiikeistä kävi ilmi, että kritiikin painopiste oli vielä 2000-luvullakin (ote vuodelta 2005) enemmän lavastuksessa tai ohjauksellisissa kysymyksissä. Seuraavassa Helsinkiin-oopperaa koskevassa kritiikkiotteessa puku- ja valosuunnittelu oli niputettu osaksi lavastusta ja lavastajan työtä, joskin huomattava on, että puvustus kuitenkin oli mainittu, mikä sekään ei ollut itsensäselvyys.

*...Jani Uljaksen lavastus on taitavasti pelkistetty näyttämöratkaisu, joka pukuineen ja valoineen palvelee Saukkosen vitsikästä ja iskevää, nopeakään-teistä ohjausta.*<sup>612</sup>

<sup>610</sup> Van Witsen 1981, xiii.

<sup>611</sup> Ks. esim. Juntunen 2010; Reitala 2005, 86; Weckman 2004, 13;

Heikkilä-Rastas 2009, 7: ”Pukusuunnittelijan ammatti-identiteetti on vähitellen kirkastunut ja Suomessakin on ymmärretty ammatin ja alan tutkimuksen tarpeellisuus ja saumaton limittyminen teatterin toteuttamisen osa-alueeksi”.

<sup>612</sup> Aineistot: Helsinkiin-ooppera, lehdistö / Lampila, 2005, 22.

Konkreettisia esimerkkejä puvun antamasta rohkeudesta tuli esille jokaisesta tutkimuksen ooppera-aineistosta, kuten esitin kappaleessa 9.2.2 “arkisten hahmojen ei-arkinen toiminta”. *Helsinkiin-oopperan* kohdalla huomasin pukujen antaman rohkeuden naiskuorolaisten junakohtauksessa. Heti pukujen valmistuttua esiintyminen muuttui rohkeammaksi, ujoinkin kuorolainen pääsi roolinsa turvin eläytymään tarinaan.

*Helsinkiin-oopperan kuorona oli amatöörikuoro (SOL, Savolaisen Osakunnan Laulajat), eikä kaikilla kuorolaisilla ollut kokemusta varsinaisesta roolista näyttämöesiintymisestä. Varsinkin kuoron naisilla oli haasteellinen tehtävä esiintyä julkisesti ”huonoina naisina” oopperan junakohtauksessa. Puvun merkitys esiintymisrohkeuden antajana oli junakohtauksessa merkittävä, ujoinkin nainen muuttui viettelijättäreksi pukeuduttuaan riettaisiin verkkosukkiin ja sukkanauhoihin. Rooli antoi rohkeuden ja puku antoi suojan roolin tuomaa ristiriitaa kohtaan.*<sup>613</sup>

Pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuudet teoksen kokonaiskuvaan vaihtelevat taloudellisten resurssien, ajallisten rajoitusten ja teosten esityskonseptien ja päämäärien mukaisesti. Nybon mukaan heidän produktioissaan pukusuunnittelijaa käytetään aina, kun siihen on varaa ja on ehdottomasti sitä mieltä, että *on tosi hyvä käyttää koska silloin jollakin muulla voi olla ulkopuolinen kuva, joka vielä tarkoittaa --- ja voi poimia roolin piirteitä --- tulee se ulkopuolinen silmä silleen tavallaan --- heittää haasteita*. Tilanteessa, jossa tulee ristiriitatilanne pukujen kohdalla [ohjaajan, näyttelijän ja pukusuunnittelijan välillä], niin yleensä *se on valitettavasti se pukusuunnittelija joka tavallaan saa sit antaa periks ---*. Toisaalta taas yhteistoiminnallisuuden merkitys on niin korostunut, että *ei* [synny] *kauheesti sellaisia ongelmia. Että kun me tehään niin me tehään niin paljon yhdessä ---* että eräessä produktiossa oli lähes vahingossa käynyt niin, että *me näyttelijät kun otettiin pukusuunnittelijan rooli, mut sit se* [pukusuunnittelija] *tulee ja lisää niinku omia juttuja mikä niinku sit tekee sen kokonaiseks.*<sup>614</sup>

Pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuudet teoksen lopputulokseen ovat heikot, jos käy niin kuin ohjaaja Saukkosen kuvailemassa tuotannossa: *mä oon kuullu tommosiakin, et kolme päivää ennen ensi-iltaa etsitään puvustajaa...* Itse hän kertoi mieluiten työskentelevänsä niin, että taiteellinen työryhmä olisi kootuna mahdollisimman aikaisessa vaiheessa produktiota. Heti uudesta teoksesta kuullessaan hän alkaa miettiä, kuka sen lavastaisi ja puvustaisi. Hieman myöhemmin hän miettii valosuunnittelijan ja maskeeraajan: *lavastajan ja puvustajan saaminen sitoutettua siihen juttuun mukaan et se prosessi lähtee liikkeelle, se on tärkeätä. Ja mahdollisimman aikasessa vaiheessa.*<sup>615</sup>

<sup>613</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot / JO-L.

<sup>614</sup> Aineisto: Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu Åsa Nybo 14.11.2010.

<sup>615</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, haastattelut / ohjaaja Saukkonen 5.6.2006.

Ohjaaja Vainikaisen mielestä pukusuunnittelijan vaikutusmahdollisuudet pitää olla olemassa, sillä olisi suorastaan sulaa hulluutta jättää kuuntelematta *mitä* [pukusuunnittelija] --- *ajattelee pukusuunnittelusta tai mitä mahdollisuuksia, mitä keinoja sillä voisi olla*. Pukusuunnittelija voi itse vaikuttaa vaikutusmahdollisuuksiinsa kun *on* --- *sydämellään itsessään mukana ja tekemässä sitä produktiota*. Vainikaiselle on tärkeää, että pukusuunnittelijalla on paljon omia ajatuksia, ja oma ajatusmaailma, mutta pukusuunnittelijan on tärkeää myös seurata sitä, mitä muut, lavastaja ja ohjaaja tekevät: *pitää päivittää sitä tilannetta koko ajan että on samassa laivassa....* Hän kuvasi erään huippupukusuunnittelijan tapaa ottaa ihmiset --- *suojiinsa ja luo[da] sen esiintyjäpersoonan* --- parhaaksi mahdolliseksi koko teoksen vaikuttamiseksi.<sup>616</sup>

### 9.3.2 Näyttämöpuvun merkitys yleisölle – kommentteja ja kritiikkejä

Yleisön kannalta tärkeää on puvustuksen luoma lumo tai tunnelma näyttämöllä, mikä on selkeästi lähinnä esteettistä toteuttamista. Puvulla on katsojalle esteettinen ja elämyksellinen arvo; se on tehty sopimaan näyttämökuvaan ja kertomaan hahmoista katsojille jotakin, mitä ei välttämättä sanota ääneen. Helavuoren mukaan näyttämöpuku on tärkeä osa myös esiintyjän roolin ulkoista karakterisointia, se voi parhaimmillaan kasvattaa näyttelijän uskoa roolihenkilön toimintoihin. Ulkoisesta hahmosta syntyvää hyötyä voidaan verrata myös naamiaisasuun: se antaa mahdollisuuden julkeuteen, salaisiin paljastuksiin ja leikkiin. Puku on uskalluksen antaja.<sup>617</sup>

Eräs kysymys, joka heräsi katsojien näkökulmaa kartoittaessani oli, että ymmärsivätkö katsojat teosten kontekstit niin kuin suunnittelijat ovat ne ymmärtäneet, vai vaikuttivatko esimerkiksi teosten kulttuurihistorialliset kontekstit ja niiden aiheuttamat mielikuvat ennako-oletuksia, joiden kautta katsojat arvioivat pukuja? Onko yleensä myös syytä pohtia, kuinka syvälle katsojat haluavat tai tuntevat tarvetta ”nähdä” pukujen taakse, oliko pukusuunnittelijan mahdollinen ilmaisullinen viesti katsojille tärkeä ja miten katsojat tulkitsivat sen. Onko suunnitteluprosessien avaaminen yksi mahdollisuus siihen, että katsojat ymmärtäisivät pukujen mahdolliset viestit ja sitä kautta koko teoksen paremmin, vai hajotaisiko tämä tieto lopulta sen teatterin tai oopperan ”lumon”, jonka moni katsoja oletettavasti toivoo kokevansa?

Tutkimuskohteena olleissa oopperoissa esityskontekstit olivat lähtökohtaisesti toisistaan poikkeavia, varsinkin perinteisempään kontekstiin liittyvän *Helsinkiin-oopperan* ja paikkasidonnaisten *Le Saxophonien...* ja *Kohtaus kadulla* välillä. Tästä huolimatta esityskontekstit vaikuttivat yleisön vastaanottoon, joko poikkeavan esitysympäristön tai esityksen historiallisen kontekstin kautta. *Hel-*

<sup>616</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* haastattelu ohjaaja Vainikainen 16.9.2011.

<sup>617</sup> Helavuori 1991, 5.



*sinkiin-oopperan* kohdalla varsinkin tuli hyvin selvästi esiin teoksen maakuntayhteys alkuperäistekstin kirjailija Ahon, säveltäjä Lyytikäisen ja 100-vuotiaan Savolaisen osakunnan kautta. Yleisön odotukset olivat selkeästi toisistaan eroavat yliopistokaupunki Helsingissä, jossa Savolainen osakunta toimii ja saattoi tunnistaa teoksen ”maailmalliset” elkeet ja Kuopiossa, jonne esitystä tuli seuraamaan paljon lapinlahtelaisia sekä Lyytikäisen oopperasta kiinnostuneita, mutta myös henkilöitä, jotka ehkä olivat enemmän kulttuurihistorian merkkihenkilön ja paikallislähtöisen kirjailija Ahon tekstin paikalle houkuttelemia.

Jossain määrin rohkea ”junanaiset”-kohtauksesta kommentoitiin sekä julkisesti että yksityisesti. Naiskuorolaisten sukulaisille oli saattanut olla hiukan vaikea nähdä esimerkiksi tyttärensä esiintymässä ”roisissa” menossa: *Vanhempani olivat selvästi järkyttyneitä junakohtauksesta (mutta eivät kehdanneet sanoa mitään)*<sup>618</sup>. Lottenia esittänyt Jutta Holmberg muisteli, että *vanhempieni ja sukulaisten oli haasteellista sulattaa Lotten, sillä edellinen roolini, jonka he olivat nähneet, oli runotyttö Tatjana Tshaikovskyn Jevgeni Oneginissa --- Näkiväthän minusta uuden puolen! Haha!*<sup>619</sup>. Myös Kallen roolissa ollut Kouta Räsänen kertoi, että *vanhoillinen ukkini paheksui suuresti oopperan tapahtumia.*<sup>620</sup>

Paikallislehti Matti ja Liisa kirjoitti *Helsinkiin-oopperasta* hieman tuhtuneen oloisen kritiikin.

*Taiteilijan vapautta käyttäen hän [Pasi Lyytikäinen] oli sekoittanut pakan, karsinut materiaalia, muutellut ja siirrellyt tapahtumia. Näin saaduista rukkasista muodostui kehyskertomus ryyppäämiskohkaamiselle, jonka motiiviksi piirtyi pettymys. Pois jäivät Antin koketeeraukset ja mielen kypsytminen otolliseksi. Lyytikäisen ja ohjaaja Ville Saukkosen Antti Ljungberg aivan kuin turvautui pulloon vanhasta muistista. He siirsivät teokseen nykyaikaiset tavat kokea ja toimia, vaikka teos muuten olikin tehty epookkiin. Tämä epäsuhta toimi lähes brechtiläisenä vieraannuttamiskeinona.*<sup>621</sup>

Myös puvustus sai osansa närkästyksestä: *Muun muassa Antin naisuni oudoksutti, se oli kuin nykyaikaisesta halvasta kuvastosta repäisty. Katsoja katsoi, muttei voinut eläytyä ---.*<sup>622</sup>

Sanomalehti Kalevan ja Helsingin Sanomien kriitikot suhtautuivat oopperan tarinaan ja hurjasteluun edellistä keveämmin. Kalevan mukaan

*Pasi Lyytikäinen on muokannut Ahon tekstistä dramaturgisesti tehokkaan libretton, joka pitää tarinan imua yllä myös musiikista riippumatta. Jani Uljaan*

<sup>618</sup> Aineisto: Helsinkiin, kysely esiintyjille, syksy 2013 / naiskuorolainen.

<sup>619</sup> Aineisto: Helsinkiin, kysely esiintyjille, syksy 2013 / Jutta Holmberg.

<sup>620</sup> Aineisto: Helsinkiin, kysely esiintyjille, syksy 2013 / Kouta Räsänen.

<sup>621</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, lehdistö, Matti ja Liisa / Päivi Lappalainen / Nuoren miehen henkistä epätasapainoa ja hillittömyyttä / 3.2.2005 (tai Kuopion esityksen jälkeinen ilmestymispäivä).

<sup>622</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, lehdistö, Matti ja Liisa / Päivi Lappalainen / Nuoren miehen henkistä epätasapainoa ja hillittömyyttä / 3.2.2005 (tai Kuopion esityksen jälkeinen ilmestymispäivä).

*minimalistinen lavastus luo matkanteon henkeä kohti loistavaa tulevaisuutta. Johanna Oksanen-Lyytikäisen [kriitikko oli jättänyt huomiotta toisen puku-suunnittelijan Marjut Nordbergin, minkä tietenkkin voi ajatella johtuneen kii-reestä, mutta soisi kriitikon tarkastavan tekijöiden nimet toiseenkin kertaan] puvustus mukailee vuosisadan alun kuoseja tyylikkäästi ja yllätyksellisesti. Ville Saukkosen ohjaama laulajakaarti, kuoro mukaan lukien, ottaa näyttämön rennosti haltuunsa.*<sup>623</sup>

Helsingin Sanomien kriitikko oli huomannut myös oopperan tarinan monitasoi-suuden:

*--- Saukkonen on hyvä farssimestari, ja hän pitää huolta siitä, että yleisöllä on hauskaa. Samalla Saukkonen avaa vertauskuvallisia näkökulmia, jotka antavat näyttämöhummulle kaksoisvalaistusta. Paras yllätys on, kun huivipäi-sistä kumarista kirkkomummoista paljastuu kokonainen lauma räikeitä ja riehakkaita ilotyttöjä. Ilotalonäyssä Jutta Holmbergin räväkkä kapakkatyttö Lotten alkaa vaikuttaa suorastaan myyttiseltä Babylonin portolta.*<sup>624</sup>

*Le Saxophonon... ja Kohtaus kadulla* -teosten kohdalla tarkoitus oli, että teoksia katsomaan saapunut yleisö ainakin osittain olisi esityspaikalle sattumalta osunut-ta, eikä välttämättä heti ymmärtäisi, mikä ympärillä kuuluvista äänistä ja tapah-tumista kuuluu esitykseen ja mikä ei. Kuitenkin varsinkin *Le Saxophonea...* katsomaan saapui yllättävän paljon esityksestä tietoista yleisöä, mutta se ei hai-tannut arkielämän ja esityksen yhteenkietoutunutta tapahtumista. Nimimerkki ”Maura” kirjoitti oopperasta kommentissaan muun muassa seuraavasti:

*Pidin siitä, että teoksen rajat häilyivät, esim. heti alussa kainalosauvamies koväänisesti kopisteli paikasta toiseen ja ehdin jo kaverille purnata siitä, kuinka tyypillistä on, että joku ulkopuolinen tulee pilaamaan esityksen © Sit-ten kun kainalosauvamies liittyikin kuoroon, niin itselle jäi koko esityksen ajaksi sellainen tunnelma, että mikäköhän kuuluu tähän ja mikä ei, ja katsoin yleisöäkin skeptisesti useaan otteeseen ajatellen, että kohta sieltä ponnahtaa vielä jotain.*<sup>625</sup>

Lehdistössä oli kiinnitetty huomiota myös prosesseja kuvanneeseen Oopperaa Arjessa -blogiin. Kirjoittajan mielestä blogin teksteihin tutustuminen oli avannut teosta kokonaisuudessaan yleisölle paremmin ymmärrettäväksi.<sup>626</sup>

---


<sup>623</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, lehdistö, Kaleva / Riikka Vuorijärvi / Kohti Kappelia kajautellen / 27.2.2005.

<sup>624</sup> Aineisto: Helsinkiin-ooppera, lehdistö, Helsingin sanomat / Hannu-Ilari Lampila / Viinapullo ja ihannekuva. Hölmöläisooopperassa on sivistyneitä merkitystasoja / maanantaina 7. maaliskuuta 2005.

<sup>625</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* yleisökommentteja / blogiteksti ”Maura” / <http://oopperaarjessa.blogspot.fi/2011/08/olitko-paikalla.html>.

<sup>626</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* / Lehdistö.

Oopperataiteen kohdalla paikkasidonnaisuus tai oopperaesitysten siirtäminen ulos oopperataloista tuotti myös positiivisia kokemuksia niille kansalaisille, joille ooppera sitkeästi edustaa eliitin kallista huvitusta. Nettikeskustelussa ”Kengät tekevät oopperayleisön” syksyltä 2011 tuli hyvin esiin, miten *Le Saxophonien...* tuominen yleisön lähelle arkielämän sekaan oli tervetullut tapahtuma oopperataiteen kannalta:

- ”  *Nimi piilotettu* says: 14/09/2011 at 19:56 Kyllä tuota kadulle jalkautumistakin itse asiassa tapahtuu: elokuussa säveltäjä Pasi Lyytikäinen toteutti oopperaperformanssin Kampin kauppakeskuksessa ([http://yle.fi/musiikki/klassinen/juttuarkisto/le\\_saxophoneoopperaperformanssi\\_heratti\\_uteliaisuutta\\_kampin\\_keskuksessa\\_31205.html](http://yle.fi/musiikki/klassinen/juttuarkisto/le_saxophoneoopperaperformanssi_heratti_uteliaisuutta_kampin_keskuksessa_31205.html)) Mielikuva oopperan vanhanaikaisuudesta syntyy myös siitä, että Suomessa ei yksinkertaisesti monesti edes esitetä 1900-luvulla tehtyä oopperaa, oman aikamme oopperoista nyt puhumattakaan. Koko oopperan ns. kantaohjelmisto (Verdi, Puccini, Wagner, Bizet, Mussorgsky, jne.) on 1800-luvun teoksia, tai vanhempaa (kuten Mozart). Ooppera on näiden jälkeen muuttanut muotoaan ja ilmaisutapojaan todella paljon kuluneen sadan vuoden aikana, mutta Suomessa siitä on vaikea saada mitään käsitystä, koska täällä kuulee harvoin edes modernin oopperan klassikoita. Ja niitäkin esittävät usein juuri nämä jo aikaisemmin mainitsemani vapaat ryhmät (Kapsäkki, Ooppera Skaala, Kokkola Opera, mm.), omalla riskillään ja pieninä tuotantoina (keskimäärin 3-5 esitystä). Mutta jotain hyvääkin Kansallisoopperasta pitää sanoa: Sofi Oksasen Puhdistuksesta tehty ooppera tulee ohjelmistoon ensi keväänä. Reply
- *Nimi piilotettu* says: 14/09/2011 at 21:22 Tuohan oli mielenkiintoinen uutinen, vaikutti mielenkiintoiselta performanssilta. Jäin miettimään, mikä tuosta teki performanssin? Miksei se ollut ”vain” oopperaa? Vai oliko performanssia pelkästään se, että se tuotiin kadulle, jossa ihmisetkin saattoivat olla yhtenä osana, vai se että teos oli osa tohtorin tutkintoa, vai aihe, vai mikä. Toisaalta, tekstistä ei myöskään selviä, miksi performanssi oli juuri oopperaa. Noita pieniä ryhmiä pitäisi tukea rankasti. Niitä pitäisi saada enemmän esiin, jotta yleisö löytäisi ne paremmin ja jotta jäykkä mielikuvakin muuttuisi hiukan. Mikäli sellaista halutaan? Sen jälkeen yleisö todennäköisesti löytäisi myös paremmin sinne kansallisoopperaan; variaatio tuo usein kiinnostavuutta kaikille. Reply



*Nimi piilotettu*: says: 15/09/2011 at 06:52 Enemmän tuollaista Lyytikäisen performanssin kaltaista saisi olla, mielenkiintoista. Lehtijutun loppu on hauska: ”Lähellä hengailevat, nimettöminä pysyttelevät teinitytöt kieltävät seuraavansa esitystä. Heidän mielestään esitys on omalaatuinen.” – Kuvastaa täydellisesti sitä miten yksi kynnyks on tuossa juuri ylittymässä. Pari samankaltaista performanssia lisää ja tytöt alkavat jo kiinnostua tosissaan. Minulle tuo käy oopperasta, mutta performanssinomaisuus tulee varmaan esityksen ainutkertaisuudesta, yllättävyydestä (tai en tiedä onko sitä

mainostettu etukäteen), maksuttomuudesta, ja siitä että se liittyy taiteelliseen tutkimiseen.<sup>627</sup>

Myös *Kohtaus kadulla* esityksissä jaoimme yleisölle kortteja, joissa kerrottiin esityksestä ja pyydettiin kommentoimaan blogiin, mutta kommentteja kertyi vähemmän kuin *Le Saxophonien...* Kampin kauppakeskuksen esityksistä. Kauppakeskusympäristössä katsojat eivät suhtautuneet niin epäilevästi esitteiden jakamiseen kuin Esplanadin puistossa, jossa kävellessään oletuksen mukaan olivat jo väistelleet useat eri järjestöjen markkinoijat. Yleisöpalautetta kuitenkin saatiin sekä Esplanadin että Kasarmitorin esityksistä.

Arjen keskelle sijoittuvan teoksen yleisöä ei voi rajata. Esplanadin puiston esitystä jäi seuraamaan myös erään päiväkodin esikouluikäiset lapset. Saimme heiltä postia pari päivää esitysten jälkeen (kuvat 141–143). Uskomatonta oli, miten lapset olivat ymmärtäneet tarinan juonen, omalla tavallaan, mutta mitenkään lapsiyleisöä aliarvioimatta. Näin he olivat oopperasta kertoneet:

*Se vartija luuli, et se nainen oli varastanu kaupast tavaraa.*

*Se vartija pysäytti sen naisen.*

*Se nainen otti silt miehelt sen työkalun sen millä ruuvattiin.*

*Naisella oli kissapuku, näytti vähän ???puvuilta.*

*Ne kiisteli laukusta*<sup>628</sup>

Oopperassa hassuinta oli ollut (1) *laulu, kun se täti lauloi (matkivat laulua)*, (2) *kun se vartija pysäytti sen naisen ja katto sen laukkuun*, (3) *se nainen heitti ne lankarullat*, (4) *kun se täti kaatui ja kun (5) se heitti lankarullat ja sen yhden kolikon, se oli 10-senttinen, mä olisin halunnu ottaa sen...* Ihmettelyä oli herättänyt lähinnä tarinan loppu: *Mihin se vartija vei sen naisen..?* Tarinasta oli löytynyt myös opetuksia, kuten *Ei saa varastaa keltään!*, *Ei saa ottaa toisten kädestä!* ja *Ei saa ottaa sellasia mitkä ei kuulu ittellensä*. Lapset olisivat toivoneet oopperaan *Lisää laulua ja Lisää ihmisiä*.<sup>629</sup>

---

<sup>627</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* keskustelua oopperasta yleensä ja kohdeproduktiosta: Oopperataiteen kohdalla käydään vieläkin provosoivaa keskustelua siitä, että se on vaikeasti tavoitettavissa, eliitin huvia ja niin edelleen; ks. <http://www.luutii.ma-pe.net/?p=518> keskustelu päivämäärällä 14.9.2011.

<sup>628</sup> Aineisto: *Kohtaus kadulla*, yleisön kommentteja / päiväkodin esikoululaiset Esplanadin esityksen (6.6.2013) jälkeen.

<sup>629</sup> Aineisto: *Kohtaus kadulla*, yleisön kommentteja / päiväkodin esikoululaiset Esplanadin esityksen (6.6.2013) jälkeen.

Aamu:

”Se nainen makaa maassa ja laulaa: laa – la – laa”



Loppaan:

”Mä piirsin sen kun ne riiteli laukusta”



Iiris:

”Tässä on kuva siitä, kun se täti laulo ja se työmies rakesi ja se vartija oli sen taulun

(=nuottiteline= vieressä”

”Sit koko ajan työmies vaan häiritsi sen naisen laulamista, mut ehkä se nainen ei välittänyt.”



Kuvat 141–143. Esikoululaisten piirroksat katsojakommenteina.

Lapset olivat hyvin tunnistaneeet henkilöhaahmot pukujen perusteella. Työmies, vartija ja Nainen erottuivat kaikki lasten kertomuksista. Mielenkiintoista on, miten hienosti lapset ovat huomioineet esiintyjien puvut. Kissaahalari ja takin dramaattinen muoto oli jäänyt pienten katsojien mieliin, kuten kuvista 141–143 voidaan päätellä.

Kasarmitorin esityksestä sain sähköpostia pian esityksen jälkeen. Nuori nainen oli sattumalta istahtanut kahville lippakioskille muistikirjan kanssa ja kirjoittanut ylös seuraavan tekstin.

*“Kokemus Oopperaa arjessa -esityksestä 7.6.2013*

*Kasarmitori klo 13 paikkeilla*

*Istahdin lippakioskin terassille kahville. Tuntui, että jotakin epäarkista ja yllättävää on meneillään ja maailma on hieman muuttunut parissa vuodessa. Kahvilan pitäjä kysyi "soijamaitoa vai tavallista maitoa" ja halusi antaa vetä mieluummin juomapullooni kuin kertakäyttökuppiin. Ja kas, oopperan ja itkun sekoitusta. Holtittomasti huitova ja säntäilevä hahmo hassuissa vaatteissa. Hermoromahduksen partaalla. Sanoja en ihan erota, olen vähän kaukana. Mutta eleet ovat isot, ja ääni kova, kauempaakin pystyy seuraamaan. Mikä tämä on? Kamera ja mikrofonit paljastavat, että kyseessä on jotakin suunnitelmallista. Yleisöä on kuitenkin suunnitelmalliseksi esitykseksi kovin vähän, kourallinen. Ehkäpä tästä tehdään videotallenne, telkkariin jotain? Mutta olisiko tuo kamera aika vaatimaton siihen tarkoitukseen. Tyyllilaji on kertakaikkisen erikoinen, oopperan ammattilainen selvästi asialla, mutta perinteinen teos ei kyllä ole. Milloin oopperassa käytetään itkuja tyyllilajina? No nyt ainakin.*

*Absurdiutta lisäsi se, että soittokunta rytmikkäästi marssien pamahti paikalle kuin tyhjästä ja katosi kuin tuhka tuuleen. Se on aivan erilainen laji kuin tämä sekopääooppera, mutta kuitenkin eräänlainen performanssi sekin. Kaksi messuavaa maailmaa kohtasivat.*

*Esityksen rajoja mursi myös se, että yksi roolihahmoista, poliisi taikka vartija tms., kellahti lähistöleni penkille kesken esityksen. Lepäilemään. Kaikessa rauhassa hän makoili siinä aika pitkään. On mukavaa nähdä julkisessa tilassa joku ottamassa rennosti, varsinkin "poliisi" tai "vartija". Yhtä äkkiä hän ampaisi pois, tavallaan katsojien alueelta, takaisin lavalle ja haki sekopäisen hoilottajan veke. Sitten taputus ja esitys oli siinä.*

*Taiteellinen työryhmä tuli vielä viereiseen pöytäni istumaan, ja siinä kuulin mistä oli kyse.*

*Parasta tässä kaikessa oli rajojen murtaminen. Tyyllilajin, lavan ja eilavan, tilanteen satunnaisuuden ja sen määrittelyn kannalta. ”<sup>630</sup>*

---

<sup>630</sup> Aineisto: Kohtaus kadulla, yleisön kommentteja / nimetön / 7.6.2013.

## 10 Pohdinta

Osallistuminen pukusuunnittelijana vuonna 2005 kantaesitettyyn Helsinkiin-oopperaan avasi minulle ainutlaatuisen mahdollisuuden päästä sisään näyttämötaiteen ja oopperan maailmaan. Se herätti myös mielenkiintoni eri alojen taiteilijoiden työskentelyprosesseihin ja niiden yhdistämiseen. Lähdin Helsinkiin-oopperan pukusuunnitteluun mukaan teollisen ja käsityöllisen neulesuunnittelijan taustalla. Näyttämöpukusuunnittelu oli haaste, johon uskoin pystyväni vastaamaan sillä tiedolla ja taidolla, mikä minulle oli aiemmista opiskelu- ja työaikaisista tuotesuunnitteluprojekteista kertynyt. Vaikka kaikissa tähän tutkimukseen kuuluneissa produktioissa pukuihin suhtauduttiin pääosin positiivisesti, joissakin yhteyksissä varsinkin ensimmäisen teoksen prosessin alkuvaiheessa kävi ilmi, ettei puvustusta ja pukusuunnittelua aina pidetty tasavertaisena muihin näyttämötaiteen aloihin nähden<sup>631</sup>. Jäin jo silloin pohtimaan pukusuunnittelun ja käsityön asemaa oopperankaltaisissa kokonais- tai yhteistaideteoksissa<sup>632</sup>.

Näyttämöalan ammattilaisten ja muiden taiteilijoiden kanssa työskentelemisestä ja heidän työnsä seuraamisesta muodostui itselleni arvokas oppimiskokemus. Tutkimuksen tekeminen oopperoista, joiden valmistumista pystyin seuraamaan aivan ensimmäisistä ideoista ja ajatuksista lähtien, antoi minulle mahdollisuuden tarkastella niitä laajoina kokonaisuuksina monista eri näkökulmista ja muodostaa niiden prosesseista kuvan, jossa mahdollisimman moni teoksiin vaikuttanut tekijä tulisi esiin.

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli löytää näyttämöpukusuunnittelun ja -pukujen merkityksiä kolmen eri oopperatapauksen prosessinkuvausten ja dokumentoinnin avulla. Kohteena olleista oopperatapauksista kerätyn aineiston kautta kuvasin miten teoksen kokonaiskonteksti, taiteellinen ja tuotannollinen ympäristö vaikuttivat pukusuunnitelmien ja puvustuksen syntyyn ja toisaalta esitin, mikä puvun ja pukusuunnittelun merkitys oli ja miten se näkyi tutkimuskohteena olleissa produktioissa. Tapausten ulkopuolisena aineistona käyttämäni säveltäjä Koskisen ja näyttelijä Nybon haastattelut vahvistivat tutkimuksen alkuvaiheessa toisaalta omaa esiyymmärrystäni ja kokemustani teatterimaailmasta ja toisaalta esimerkiksi säveltäjän työstä yleisemmässä mittakaavassa. Tapaustutkimuksen kyseessä ollessa tämäntyyppinen tapausten ulkopuolinen aineisto lisää aineiston vertailukelpoisuutta.

<sup>631</sup> Helsinkiin-oopperan pukusuunnittelijakollegani Marjut Nordbergin kanssa jouduimme esimerkiksi Hanasaaren kokoontumisessa perustelemaan sen, miksi jokainen esiintyjä ei voisi etsiä omasta vaatekaapistaan jotain päällelantavaa. Tukea perusteluille saimme toki ohjaajalta ja lavastajalta, mutta esimerkiksi enemmän musiikkiin painottava oopperan ystävä ei välttämättä niin kaipaa tai huomioi sen visuaalisia elementtejä.

<sup>632</sup> Käsittelin pro gradu -tutkielmassani ajatusta oopperasta kokonaistaideteoksena, viitaten muun muassa Wagnerin käsityksiin.

Esitin, miten pukusuunnittelu vaikutti kontekstisidonnaisesti teoksen visuaaliseen ja toiminnalliseen muotoon eli näyttämökuvaan ja ohjaukseen. Fenomenografisen tutkimussuuntauksen kannalta katsottuna näyttämöpuvun merkitykset oopperaproduktioissa työskennelleiden ihmisten käsityksissä tulivat esiin ohjaajien ja säveltäjien henkilökohtaisissa haastatteluissa ja avoimissa kyselyissä, jotka toteutettiin pääosin internetin ja sosiaalisen median<sup>633</sup> välityksellä. Tapauksista kerätyn monipuolisen visuaalisen ja dokumenttiaineiston avulla sain myös oopperoiden tuotanto- ja valmistusprosessit esiin mahdollisimman kattavasti. Konkreettisimmillaan puvun merkitys oopperoiden taiteellisessa lopputuloksessa tuli esiin yhtäläisyyksissä luonnosten ja lopullisen näyttämökuvan välillä.

Tuotantotaloudellisesta näkökulmasta oopperaa ja sen valmistusprosesseja tarkasteleva henkilö ei välttämättä näe pukuja tai muita yksittäisiä oopperan osaluotoita merkityksellisenä taiteellisessa kokonaisuudessa, jos hänen näkökulmastaan tärkeintä olisi saada esitys tuotettua esimerkiksi mahdollisimman pienellä budjetilla. Vaikka häneltä ei välttämättä pyydetä kuvausta pukusuunnittelun merkityksestä, hänen käsityksensä siitä tulee esiin vuorovaikutuksen ja kommunikoinnin kautta. Pukusuunnittelija voi vaikuttaa pukusuunnittelun tai puvun merkityksestä tai tarpeellisuudesta käytävään keskusteluun varsinaisen työnsä mutta myös työskentelynsä prosessinkuvausten kautta. Teosten taustojen ja prosessien läpinäkyvyyttä lisäämällä pukujen ja pukusuunnittelun merkitykset esityksissä tavoittavat ehkä myös sen osan yleisöstä, joka ei ole tullut aiemmin ajatelleeksi asiaa.

Tuotantoprosessien esiin tuominen loi selkeän kuvan eri oopperatapausten toimintaympäristöistä ja resursseista. Tuotantoprosesseihin liittyneet tapahtumat näin erottamattomana osana oopperoiden kokonaisuuksia. Kokonaisuuksiin liittyvät teemat taiteellisista ja tuotannollisista prosesseista, yhteisöllisestä tai yhteisestä tekijyydestä ja niiden merkityksistä ilmiössä nimeltä ooppera loivat laajan kuvan siitä, mitä kaikkea erilaisten oopperaesitysten aikaansaamiseksi tarvitaan. Oopperateosten eri osaluotojen merkitykset suhteessa näyttämöpukuun ja toisaalta näyttämöpuvun ja pukusuunnittelun merkitykset suhteessa näihin osaluotoihin tulivat ilmi sekä visuaalisten että sisällöllisten aineistojen kautta.

Puvun merkitys vaihtelee näkökulman ja tarkastelukontekstin mukaan. Oman kokemukseni kautta muodostamani käsitys puvun merkityksen muuttumisesta tai vaihtumisesta prosessin eri ajallisissa vaiheissa ja eri näyttämökonteksteissa sai vahvistuksen taiteilijoilta, joiden kanssa työskentelin ja joita haastattelin.

Tarvittiin sekä aikaa että ymmärrystä sen huomaamisen, miten monimuotoinen merkitys puvuilla teoksissa todella oli, miten se toi lisäarvoa koko teokseen. Puvun merkitys teoksen visuaalisen syvyyden luoja, esiintyjien työvälineenä ja roolin tukena on selvä. Puvustus, samoin kuin lavastus tai näyttelijäntyö, on

---

<sup>633</sup> Kyselyt lähetettiin pääosin sähköpostin ja Facebookin välityksellä. Yleisön kommentteja kerättiin myös Oopperaa arjessa -produktioiden osalta samannimisen blogin kautta.



osa teoksen ilmaisuvoimaa. Puvun tai puvustuksen taiteellinen taso ja laatu on tilannekohtaisempaa.

Keinot, joilla pukujen merkityksiin voi päästä syvemmälle ovat moninaisia: historiaan painuneiden teosten puvuista on voinut säilyä kuvia, pukuluonnoksia ja arvostelijoiden kuvauksia. Myös joitain pukuja saattaa olla tallella, vaikka niitä kierrätettiin ja muunneltiin teoksesta toiseen. Pukuluonnokset ovat mielenkiintoista ja ainutlaatuisen tärkeää aineistoa, sillä pukuluonnoksissa on nähtävissä suunnittelijan tarkoitus ja toteutuksen lähtökohta silloinkin, kun suunnittelutyöstä ei ole mitään kirjallisia dokumentteja. Teoksen arvosteluista voi selvittää pukujen aikalaisvastaanotto, mutta saattaa olla, että juuri käsiohjelmatietojen puutteellisuuden takia arvostelija ei tule edes maininneeksi pukuja, saattikka sitten niiden suunnittelijaa.<sup>634</sup> Kun tutkimusaineistossa oli pukusuunnittelijan muistiinpanoja vaiheista ennen varsinaisten kuvitusluonnosten tekemistä, niiden tekemisen jälkeen ja myös pukujen valmistusvaiheista, niin myös pukujen tietoisien merkityksen *muodostamisen* prosessi tuli mahdolliseksi tutkia.

Tutkimuksen oopperoissa pukujen merkitys näytti muuttuvan taiteellisen prosessin edistyessä niin, että esitysten käynnistyttyä pukujen merkitys jo roolinsa hallitseville esiintyjille tietyssä mielessä väheni ja ne muuttuivat enemmän merkitykselliseksi teoksen katsojille. Ohjaajalle ja esiintyjille puvuilla oli sekä taiteellisia että toiminnallisia merkityksiä. Osalle katsojia puvut olivat enimmäkseen visuaalisen näyttämömaailman tunnelman luoja, mutta osa katsojista kiinnitti huomiotaan myös pukuihin sinänsä.

Kuten jo aiemmin kirjoitin: ”puku liikkuu osana kokonaisuutta kontekstista toiseen. Se voidaan nähdä suhteessa pukusuunnittelijaan, ohjaajaan, tuotantoon, esiintyjiin ja katsojiin. Kukin osatekijä muodostaa oman erityisen suhteensa pukuun ja sen merkitykseen kokonaisteoksessa”.<sup>635</sup>

Tutkimuksessa käyttämäni luonnos- ja valokuva-aineiston olemus oli niin vahva, että pidin sen mukana aineiston esittelystä tutkimuksen loppuun saakka. Visuaalinen aineisto auttaa lukijaa näkemään esittämäni näyttämöpukujen merkitykset ja työskentelyprosessit havainnollisesti.

Tutkimusprosessin edetessä oli mielenkiintoista kokea myös tutkimuksen tekemisen prosessimaisuus. Prosessinkuvaus ja sen osittainen käyttäminen aineistonhankintamenetelmänä kehittyi kolmen oopperan aikana lähestulkoon tiedostamattomalta tiedostetulle ja jopa menetelmänomaiselle tasolle. Jäin pohtimaan sitä, miten tutkimuksen tekeminen vaikutti taiteelliseen prosessiin ja muuttuiko taiteellinen prosessi samalla, kun sen dokumentointi fokusoitui ja hioutui.

Ensimmäinen Helsinkiin-oopperan ajoilta peräisin oleva haparoiva ajatus oopperan pukujen ja pukusuunnittelun merkityksen tutkimisesta kehittyi *Le Saxonphonon...* ja *Kohtaus kadulla* -teosten kautta tietoisesti dokumentoiduksi tut-

<sup>634</sup> Weckman 2005, 222–223.

<sup>635</sup> Oksanen-Lyytikäinen 2014, 184.

kimuksen tekemiseksi, jossa pukujen merkityksiin pureuduttiin käytäntölähtöisten ja tekijöiden omista kokemuksista peräisin olevien ajatusten kautta. Prosesseja tarkastellessani huomasin, miten jossain määrin samankaltaisia ne ovat ajasta, paikasta, tieteen- tai taiteenlajista huolimatta.

Oman tutkimusprosessini aikana pohdin usein kysymystä aineiston tuottamisesta ja tuottamani aineiston ulkopuolisin silmin tarkastelun mahdollisuuksista. Miten voisin tutkia omia ajatuksiani, muistiinpanojani tai luonnoksiani, varsinkin siinä vaiheessa, kun jo tietoisena tutkimuksesta kirjoitin prosessinkuvausta? Muistiinpanoissani oli pohdittu myös tätä ongelmaa: Miten osaisin suhtautua itseeni sekä pukusuunnittelijana että tutkijana?

*Suhteeni sekä pukusuunnitteluun, että tutkimukseen yhtäkkiä muuttui. Mikä on siis minun suhteeni tähän työhön, mikä on minun suhteeni tutkimukseen, ja mihin sijoitan itseni tutkimuksessa? Mikä on tutkijan positio? Mikä on minun motiivini, olenko liian lähellä aihetta? Onko minulla valmis vastaus, vai pysynkö riittävän avoimena muille mahdollisuuksille?*<sup>636</sup>

Prosessien kirjoittaminen on mielenkiintoinen tapa käsitellä ajatuksia, joita toimintaan ja luovuuteen liittyy. Kirjoittaminen tunnelmien kuvaajana muuttuu automaatioksi, ja jossain mielessä aina suuremmaksi mitä enemmän sitä harjoittaa, ja kuten luvussa 6.1 kuvasin, taiteellisen prosessin ollessa intensiivisimmillään ei ole mahdollista kirjoittaa siitä muuten kuin juuri niiden tunteiden ja ajatusten kautta, joita juuri sillä kirjoitushetkellä tuntee ja ajattelee. Tällainen kirjoittamisen tai muistiinpanojen tuottamisen tapa lähestyy autoetnografista tutkimusmenetelmää, joka parhaimmillaan tarjoaa tutkijalle tavan henkilökohtaisen tiedon tuottamiseen tai sanallistamiseen ja itseilmaisuuksiin<sup>637</sup>. Anderson 2006 ehdotti, että tutkimusta, jossa tutkija on osa tutkimuskohdetta tai tutkittavan ryhmän täysivaltainen jäsen ja jossa ollaan sitoutuneita lisäämään ymmärrystä tutkittavasta ilmiöstä, voitaisiin kutsua analyyttiseksi autoetnografiaksi<sup>638</sup>. Menetelmällisesti ajatellen oma tapani tuottaa tietoa tai käsitellä vastaanottamaani tietoa on ollut luontaisesti tai tiedostamattomasti edellä kuvatun kaltaiseksi luokiteltavaa. Tietoiseksi menetelmä muuttuu mielestäni vasta siinä vaiheessa, kun tutkija toteaa käyttävänsä tutkimuksessaan tiettyä aineistonkeruu- tai analyysimenetelmää.

Tämän tutkimuksen aikana opin uskomaan siihen, että prosessikirjoittaminen tai prosessien dokumentoiminen on mahdollista tehdä niin, että niistä saa aikaan pohdittua ja perusteltua tutkimustietoa. Teosten dokumentoinnin mahdollisuudet paranevat jatkuvasti teknologian kehittyessä. Tallennusvälineet alkavat olla kaikkien saatavilla. Nykyisen kommunikointikulttuurin suuntautuessa yhä avoi-

---

<sup>636</sup> Aineisto: Le Saxophone... pukusuunnittelijan muistiinpano / JO-L.

<sup>637</sup> Ks. esim. Ellis & Bochner 2000, 739.

<sup>638</sup> Anderson 2006, 373.

mempaan suuntaan mahdollisuudet prosessien dokumentoimiseen ja tutkimiseen odottavat uusia käyttötapoja ja uudenlaisen tallentamiskulttuurin laajamittaista hyödyntämistä.

Taideyleisöä kiinnostaa taiteilijoiden työ, se, miten teokset syntyvät ja mitä taiteilijan päässä luovan prosessin aikana tapahtuu. Tähän kiinnostukseen pystytään vastaamaan prosesseja avaamalla ja niiden läpinäkyvyyttä lisäämällä. Prosesseja avaamalla ja niiden vaiheita intensiivisesti kuvaamalla voidaan myös saada esiin esimerkiksi merkitysten tuottamisen hetkiä ja löytää mahdollisia vastauksia siihen, ovatko esimerkiksi näyttämöpukuihin tuotetut merkitykset tietoisia, intuitiivisia vai näitä molempia. Prosessien ”tiedostamattomiin”, intuitiivisiin hetkiin voidaan päästä käsiksi siinä vaiheessa, kun taiteilija oppii sanallistamaan omaa prosessiaan ja tulkitsemaan niitä hetkiä, jolloin päätöksiä tehdään. Pukusuunnittelussa merkkejä ja merkityksiä kokemukseni mukaan valitaan sekä tietoisesti ”tunnettua” merkkikieltä käyttäen että intuitiivisesti henkilökohtaisten assosiaatioiden ja merkitysten perusteella. Kun taiteilijan työn (tai työhönsä tuottamat) merkitykset ovat selvillä, voidaan selvittää, välittyvätkö ne myös teoksen katsojille ja toisaalta kysyä myös, onko merkitysten välittymisellä lopulta merkitystä teoksen vastaanoton kannalta.

Tutkimukseen sisällyttämäni teoreettiset ja menetelmälliset näkökulmat fenomenografiasta, etnografiasta, tapaustutkimuksesta, taiteellisesta tutkimuksesta ja käsityötieteestä rakentuivat eräänlaiseksi mahdollisuudeksi kuvata ja ymmärtää pukusuunnittelun merkityksenantoprosesseja oopperan kokonaisuudessa. Laajan kontekstoinnin avulla selkeni myös, miten pukujen merkitykset kohdeoopperoissa muuttuivat esimerkiksi prosessien ajallisen vaiheen, esitysympäristön, paikan ja yleisön mukaan. Puvun merkityksen tutkiminen kolmen oopperatapauksen kautta tuotti laajan tarinanomaisen kuvauksen siitä, mitä kaikkea kyseisten oopperateosten taakse kätkeytyi. Puku saattoi olla pukusuunnittelijalle itseilmaisun, ohjaajalle näyttämöilmaisun tai esiintyjälle roolinrakennuksen työväline, fyysinen tai psyykkinen suoja, tuotannon kannalta katsoen menoerä, katsojille osa kokonaisuutta tai teoksen luonteen mukaisesti jopa arkielämän sekaan sulautumisen tai musiikin tuottamisen väline.

Sekä tapaustutkimuksessa että fenomenografiassa ollaan kiinnostuneita siitä, miten tietyt ilmiöt, erilaisten ihmisten asioille antamat käsitteet ja niiden merkitykset muodostuvat<sup>639</sup>. Kun yhdistin tapaustutkimukseen fenomenografisen ja suunnitteluun liittyvän semioottisen näkökulman sekä käsityötieteellisen ja taiteellisen tutkimuksen työskentelytapoja, sain käsitettyä oopperat ilmiöinä, joissa tutkittaviin teoksiin osallistuvat tekijät, ihmiset, jäsentävät (oopperoiden) maailmaa antaen eri asioille eri merkityksiä omien lähtökohtiensa ja taustojensa mukaisesti.

<sup>639</sup> Ks. esim. Eriksson & Koistinen 2005; Marton 1981; Huusko & Paloniemi 2006.

Fenomenografisesti ajatellen oli mielenkiintoista huomata prosessien aikana ja taiteilijoita haastatellessa, että eri alojen taiteilijoiden käyttämiä käsitteitä verrattaessa esimerkiksi käsitteillä luonnos, struktuuri ja materiaali oli eräässä mielessä sama sisältö, toisaalta tarkoitettiin toisiinsa verrattuna aivan eri asioita tai käsitteiden käyttötapa liittyi erilaisiin tilanteisiin. Cazeaux esitti 2008 kaksi mielestään tärkeää monitieteiseen tutkimukseen liittyvää (ja Kantilaiseen filosofiaan perustuvaa) seikkaa. (1) Kokemuksen sisältö muotoutuu aina niiden käsitteiden mukaiseksi, jotka kuuluvat kokemusmaailmaamme ja (2) voimme laajentaa kokemuksen sisällön luonnosta ottamalla käyttöön (sisällöltään) uusia käsitteitä. Kun otamme käyttöön yli tieteenalan rajojen ulottuvia käsitteitä, voimme ehkä kuvata kohdetta uudesta perspektiivistä ja löytää ne ratkaisevat kohdat, jotka löytyvät eri tieteenalojen rajapinnoilta<sup>640</sup>. Toisin sanoen kontekstien muuttuessa myös käsitteiden sisällöt muuttuvat, ja samalla kontekstit muuttavat myös kokemusmaailmaamme, mikä taas avaa näkökulmia ja mahdollisuuksia ymmärtää myös toisten kokemuksia samasta ilmiöstä.

Käsityötieteellisen prosessitutkimuksen menetelmiä voisi ajatella hyödynnettävän myös taiteellisen tutkimuksen alalla ja taiteen tekemisessä. Tästä esitin esimerkin säveltäjän musiikkiluonnosten muodossa. Näen luonnosten esittämisen ja tulkitsemisen hyvänä mahdollisuutena taideprosessien avaamisessa, niiden kautta on mahdollista ymmärtää esimerkiksi prosessien pohdinnan ja päätösten hetkiä.

Ajattelen omista koulutus- ja taustalähtökohdistani johtuen tekniskäytännöllisten ja materiaalistien päätösten liittyvän myös taiteellisiin prosesseihin. Toisaalta näihin tässä tutkimuksessa esiteltäviin oopperoihin osallistumisen myötä kerrytin arvokasta tietoa työskennellessäni ja keskustellessani enemmän teoksen sisältöihin keskittyvien taiteilijoiden kanssa. Sisältö–käytäntö-asetelma on oikeastaan yksi lähtökohta, joka inspiroi minua tämän tutkimuksen tekemisessä. Miten lisätä ymmärrystä näiden kahden näkökulman välillä? Toisaalta taiteeseen luodaan merkityksellinen sisältö, joka ”tekee teoksesta taidetta”, toisaalta reaali maailmaan hahmottuakseen teoksen tekemisen prosesseissa on olemassa myös taloudellis-ajallisiin ja taidollis-materiaalisiin resursseihin liittyvä käytännöllinen työ, jota ei (mielestäni) voi ohittaa ainakaan useampia taiteilijoita yhdistävien teosten kohdalla.

Tutkimusprosessin aikana pohdin usein sitä, miten aineiston analyysi rakentuu silloin, kun tutkija-taiteilija on tuottanut osan aineistosta itse muistiinpanoina, luonnoksina, prosessinkuvauksina ja muistikuvina ja sen lisäksi koonnut muunkin aineiston itse haastatteleamalla, keskustelemalla, dokumentoimalla ja seuraamalla prosessin eri vaiheita. Omalla kohdallani aineisto selkeytyi jo koamisvaiheessa niin, että sen läpikäyminen ja kategorisointi muodosti keruuvaiheelle luonnollisen tuntuksen jatkumon. Analyysia tehdessäni aineisto oli

---

<sup>640</sup> Cazeaux 2008, 108, 127–128.

tullut jo niin tutuksi, että sen sisältö alkoi rakentua kuin itsestään tapausopperat yhdistäväksi kokonaisuudeksi.

Luonnosten ja näyttämökuvien yhteyden huomasin aineistoa läpikäydessäni. Ensimmäinen luonnos–näyttämökuvapari olisi mennyt sattumana, mutta yllättävää oli se, miten ensimmäisen kuvaparin löydettyäni yhteyksiä pukuluonnosten ja näyttämökuvien välillä näkyi jokaisessa teoksessa useammassa kohtauksessa. Sen lisäksi, että voidaan tulkita pukuluonnosten vaikuttavan ohjaajan ja esiintyjien mielikuviin, luonnosten ja näyttämökuvien yhtäläisyyksissä voi olla kyse myös siitä, että luonnoksen tekijä on kyennyt muodostamaan esimerkiksi ohjaajan kanssa keskustellessaan ohjaajan mielikuvan mukaisen oman mielikuvansa, jolloin luonnoksen ja näyttämökuvan välinen yhteys on ymmärrettävissä myös toisesta suunnasta. Tämä yhteys näyttää myös pukusuunnittelijan kyvyn visualisoida ohjaajan tai muiden henkilöiden tuottamia mielikuvia. *Le Saxophonessa...* pukusuunnittelijan luonnoksilla oli suuri merkitys alkuperäisen idean välittämisessä ohjaajalle myös teoksen taustan ja toivotun sisällön suhteen<sup>641</sup>.

Tutkimusprosessin loppuvaiheessa mielessäni on elänyt muutama mahdollisuus tarttua tähän samaan aiheeseen toisenlaisista lähtökohdista. Näyttämöpuvun laajempi tarkastelu esimerkiksi käyttäjälähtöisen suunnittelun menetelmillä saattaisi tuottaa mielenkiintoisia tuloksia esiintyjien suhteesta pukuihin<sup>642</sup>. Viimeisimpinä viikkoina tätä tutkimusta kirjoittaessani olen myös yhä enemmän pohtinut sitä, miten tulevaisuudessa suhtautuisin tutkimusmenetelmiin, teorioihin tutkimusten takana, tutkimuksen tuottamiin näkökulmiin tai monimuotoisiin aineistollisiin tutkimuslähtökohtiin. Ajattelen tutkimuksen olevan asetettuun tutkimustehtävään tai kysymykseen vastaamista menetelmillä, jotka tuntuvat parhaiten vastaavan tehtävän asettamaan haasteeseen ja tarjoavan välineitä tutkittavan ilmiön käsittämiseen ja ymmärtämiseen. Tästä syystä menetelmien, teorioiden ja näiden tarjoamien erilaisten mahdollisuuksien tiheikössä seikkaileminen on tuottanut itselleni useiden mahdollisuuksien monitieteisyys- tai monimenetelmäongelman: Kun aineisto on laaja, monimuotoinen, hyvin erilaisilla tavoilla kerätty, ja tarkoituksena on saada siitä esiin kokonaisuus, joka vastaa esitettyyn kysymykseen, tuloksena on lähestulkoon väistämättä tutkimus, joka ei keskity yhden tietyn menetelmän tai teorian näkökulmaan. Tällainen aineisto tuottaa monimenetelmällisen poikkileikkauksen tutkittavasta ilmiöstä esitellen useita vaihtoehtoja siitä, miten lopulta on mahdollista muodostaa kokonaiskuvan ilmiöstä, jota alun perin on lähdetty tutkimaan.

<sup>641</sup> Aineisto: *Le Saxophone...* / Haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen 16.9.2011.

<sup>642</sup> Esimerkiksi Nuutila, Törmä & Sinkkosen 2009 esittelemiä käyttäjakeskeisen tai –lähtöisen verkkosuunnittelun tutkimuksen menetelmiä voisi osin soveltaa myös pukujen tutkimiseen käyttäjälähtöisistä näkökulmista. Myös Sinkkonen & al. vuodelta 2002 oleva teos *Käytettyjen psykologia* tarjoaa mahdollisia lähtökohtia pukusuunnittelun käyttäjälähtöiselle tarkastelulle.

Vaikka tässä tutkimuksessa esittämäni kokonaisnäkemys kolmen oopperaproduktion tuottamisesta ja valmistamisesta antaakin laajan katsauksen tutkimusaineistostani, aineistosta on edelleen irrotettavissa erillisiä tutkimusaiheita syvällisempää käsittelyä ajatellen. Esimerkiksi puku- ja sävellysluonnosaineistoon, josta tässä työssä esittelen vain osan, uskon palaavani vielä tulevaisuudessa.

# Lähteet

## Arkistolähteet

### Yksityisarkisto Oksanen-Lyytikäinen (JO-L)& Lyytikäinen (PL)

#### Helsinkiin-ooppera

Helsinkiin Partituuri

Helsinkiin DVD-tallenne Kuopion esitys

Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma

Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma, synopsis

Helsinkiin-ooppera, libretto

Helsinkiin-ooppera, valokuvat / Kimmo Brandt

Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot ja kalenterit

Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset

Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot / päiväkirjat

Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan prosessikuvaus oopperan jälkeen/JO-L

Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset

Helsinkiin-ooppera, puvut

Helsinkiin-ooppera, haastattelut (Ville Saukkonen 5.6.2006, Pasi Lyytikäinen 4.9.2006)

Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013

Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta

Helsinkiin-ooppera, oopperan harjoitusaikataulu

Helsinkiin-ooppera, oopperatoimikunnan pöytäkirjat

Helsinkiin-ooppera, muistitieto

Helsinkiin-ooppera, lehdistö

Helsinkiin-ooppera, muu media

#### Le Saxophone...

Le Saxophone... partituuri / PL

Le Saxophone... dokumentteja tuotannosta

Le Saxophone... blogiteksti

Le Saxophone... haastattelu Minna Vainikainen 16.9.2011

Le Saxophone... kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011

Le Saxophone... muistiinpanot

Le Saxophone... muistitieto

Le Saxophone... pukuluonnokset / JO-L

Le Saxophone... valokuvia pukujen sovituksista / PL

Johanna Oksanen-Lyytikäinen

Le Saxophone... kuvakaappaus esitysvideolta / PL (video KP)

Le Saxophone... kuvakaappaus harjoituksissa kuvatulta videolta / JO-L

Le Saxophone... lehdistö ja muu media

Le Saxophone... pukuja ja kaavoja / JO-L

Le Saxophone... valokuvia esityksistä / KP

Le Saxophone... valokuvia harjoituksista / JO-L

Le Saxophone... puvut

Le Saxophone... muut dokumentit

Le Saxophone... säveltäjän luonnokset

## **Kohtaus kadulla**

Kohtaus kadulla partituuri

Kohtaus kadulla, prosessinkuvaus

Kohtaus kadulla, blogiteksti

Kohtaus kadulla, muistitieto

Kohtaus kadulla, kysely Eija Räisänen / 10.7.2013

Kohtaus kadulla, suullinen tiedonanto

Kohtaus kadulla, dokumentteja tuotannosta

Kohtaus kadulla, muistiinpanot

Kohtaus kadulla, säveltäjän luonnokset

Kohtaus kadulla, ajatuksia Saira Susiluodon libretosta

Kohtaus kadulla, libretto

Kohtaus kadulla, yleisön kommentteja

Kohtaus kadulla, valokuvat, esityspaikat / Kuvausryhmä

Kohtaus kadulla, valokuvat esityksistä / Kuvausryhmä

Kohtaus kadulla, valokuvat harjoituksista

Kohtaus kadulla, videot, kuvakaappaukset

Kohtaus kadulla, pukuluonnokset

Kohtaus kadulla, kaavaluonnokset

Kohtaus kadulla, puvut

Kohtaus kadulla, sähköpostikeskustelu Elina Lifländer – Pasi Lyytikäinen

Tapausten ulkopuolinen aineisto, Madame de Sade, haastattelu Juha T. Koskinen 17.2.2011

Tapausten ulkopuolinen aineisto, Madame de Sade

Tapausten ulkopuolinen aineisto, haastattelu näyttelijä Åsa Nybo 14.11.2010



## Kirjallisuuslähteet

- Aho, J. 1889. (painos vuodelta 1997.) Helsinkiin. Helsinki: SKS.
- Ahonen, S. 1994. Fenomenografinen tutkimus. Teoksessa Syrjälä, L. & al. *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Helsinki: Kirjayhtymä, 111–160.
- Alasuutari, P. 1993. (3. uudistettu painos 1999) *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Anderson, L. 2006. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (4). Haettu 27.10.2014 osoitteesta <http://jce.sagepub.com.libproxy.helsinki.fi/content/35/4/373.full.pdf+html>.
- Anttila, P. 1992. *Käsityön ja muotoilun teoreettiset perusteet*. Kuopio: Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia.
- Anttila, P. 1996. *Tutkimisen taito ja tiedonhankinta – Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet*. Helsinki: Akatiimi.
- Anttila, P. 2006. *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen*. Hamina: Akatiimi.
- Anttila, P. 2012. Determination of Researcher Positioning in Artistic and Practice-based Research. Teoksessa M. Mäkelä & T. O’Riley (toim.) 2012. *The Art of Research II. Process, Results and Contribution*. Aalto University publication series. Art + Design + Architecture 11/2012. Helsinki: Aalto University, 114–127.
- Arlander, A. 2007. Yksityisestä julkiseen. Teoksessa R. Pitkänen (toim.) 2007. *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. (Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 90). Jyväskylän yliopisto, 131–158.
- Auvinen, T. 2000. Unmanageable opera? The artistic-economic dichotomy and its manifestations in the organisational structures of five opera organisations. City University, Department of Arts Policy and Management.
- Bacon, H. 1995. *Oopperan historia*. Helsinki: Otava.
- Barrett, E. & Bolt, B. (toim.) 2007. *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry*. London: I.B.Tauris & Co.
- Baxter, P. & Jack, S. 2008. Qualitative case study methodology: Study design and implementation for novice researchers. *The Qualitative Report*, 13(4), 544–559. Retrieved from <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR13-4/baxter.pdf>.
- Berlioz, H. 1849. *Journal des Débats* 21.4.1849. Suomennos Angervo, R. 2009.
- Bicât, T. 2001. *Making Stage Costumes. A Practical Guide*. UK: Crowood Press Ltd.
- Bicât, T. 2006. *The Handbook of Stage Costume*. UK: Crowood Press Ltd.
- Biggs, M. & Karlsson, H. 2011. (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge.

- Brecht, B. (suom.) 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Teatterikoulun julkaisusarja 14. Helsinki.
- Boncamper, I. 1990/2011. *Tekstiilioppi*. Hämeenlinna: Hämeen ammattikorkeakoulutuksen kuntayhtymä.
- Cazeaux, C. 2008. Inherently interdisciplinary: four perspectives on practice-based research. *Journal of Visual Arts Practice*. Volume 7 number 2.
- Chandler, D. 2002. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.
- Chaudhuri, U. 2010. Näytelmien tilat. Teoksessa P. Koski (toim.) 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen*. (2. painos) Helsinki: Like, 118–168.
- Clarke, D.S. 1987. *Principles of Semiotic*. New York: Routledge & Kegan Paul.
- Dawson, P.M. 1997. In at the deep end: conducting processual research on organisational change. *Scandinavian Journal of Management*, 13(4): 389–405.
- Denzin, N.K. 1997. *Interpretive ethnography. Ethnographic practices for the 21<sup>st</sup> century*. Thousand Oaks: Sage.
- DeLong, M. R. 1998. *The way we look. Dress and aesthetics*. (Second edition). University of Minnesota. New York: Fairchild Publications.
- De Waal, C. 2001. *On Peirce*. Indiana University-Purdue University Indianapolis. Belmont: Wadsworth.
- Donington, R. 1990. *Opera and its symbols: the unity of words, music, and staging*. New Haven: Yale University Press.
- Dormer, P. 1994. *The art of the Maker*. London: Thames & Hudson.
- Dormer, P. 1997. The language and practical philosophy of craft. Teoksessa P. Dormer 1997. (toim.) *The Culture of Craft. Status and future*. Manchester: Manchester University Press, 219–230.
- Dyer, WG Jr & Wilkins, AL. 1991. Better Stories, Not Better Constructs, to Generate Better Theory: A Rejoinder to Eisenhardt. *Academy of Management Review* 16 (3), 613–619.
- Eisenhardt, K.M. 1989. Building Theories from Case Study Research. *Academy of Management Review*. Vol 14. No. 4, 532–550.
- Eisenhardt, K.M. 1991. Better stories and better constructs: the case for rigor and comparative logic. *Academy of Management Review*. Vol. 16. No 3, 620–627.
- Ellis, C. & Bochner, A.P. 2000. Autoethnography, personal narrative, reflexivity. Teoksessa N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (toim.) *Handbook of qualitative research*. 2. painos. Thousand Oaks, CA: Sage, 733–768.
- Eriksson, P. & Koistinen, K. 2005. Monenlainen tapaustutkimus. Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fernstöm, P. & Laamanen, T-K. 2006. Tarinat ja mielikuvat käsityön

- suunnittelun lähtökohtina. Teoksessa Kaukinen, L & Collanus, M. (toim.) 2006. *Tekstejä ja kangastuksia: Puheenvuoroja käsityöstä ja sen tulevaisuudesta*. Helsinki: Akatiimi, 137–148.
- Fernström, P. 2012. *Damastin traditio ja innovaatio. Tekstiilitaiteilija Dora Jungin toiminta ja damastien erityisyys*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Käyttätymistieteellinen tiedekunta. Opettajankoulutuslaitos.
- Forss, A-M. 2007. *Paikan estetiikka. Eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Geertz, C. 1973. *The interpretation of cultures: selected essays*. New York: Basic Books.
- Gibb Dyer Jr, W. & Wilkins, A.L. 1991. Better stories, not better constructs, to generate better theory: A rejoinder to Eisenhardt. *Academy of Management Review*. Vol. 16. No 3, 613–619.
- Gradova, K.V. & Gutina, E.A. 1987. *Teatteripuku*. Ensimmäinen osa. Naisen puku. Helsinki:Valtion painatuskeskus.
- Gröndahl, L. 2004. *Experiences in theatrical spaces. Five Scenographies of Miss Julie*. Publication series of University of Art and Design Helsinki A 49. [www.uiah.helsinki/publications](http://www.uiah.helsinki/publications). Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- Gylling, H. A. 2002. Millaisilla arvoilla tutkimusta voidaan perustella? Teoksessa Karjalainen, S., Launis, V., Pelkonen, R. & Pietarinen, J. 2002. *Tutkijan eettiset valinnat*. Gaudeamus: Helsinki. 70–81.
- Hannula, M., Suoranta, J. & Vaden, T. 2005. *Artistic research: Theories, Methods and practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts, Göteborg: University of Gothenburg.
- Hannula, M. 2001. Tulkinnan vastuu ja vapaus. Teoksessa S. Kiljunen & M. Hannula (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 69–90.
- Harju, H. 1991. Nykyajan teatteripuku eli sämpläyksen taito. Teoksessa Nikula (toim.) 1991. *Teatteripuku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki: Teatterimuseo, 26–34.
- Heikkilä-Rastas, M. (toim.) 2009. *Pukutaikaa. Pohjoisia puheenvuoroja ja pukeutumiskuvia elämys-, tanssi-, elokuva- ja teatteripuvuista*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Heiniö, M. 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attributit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa*. Helsinki: SKS.
- Heinonen, Y. 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Helavuori, H-L. 1991. Lukijalle. Nikula (toim.) 1991. *Teatteripuku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki: Teatterimuseo, 5–6.

- Helavuori, H-L. 2009. Pukusuunnittelija, teatteripuku ja aika. Teoksessa Hirvikoski, R.(toim) 2009. *Puvut, Pirjo Valinen*. Helsinki: Teatterimuseo, 60–67.
- Hellström, T. 2010. Evaluation of artistic research. *Research Evaluation*, December 2010, 306–316.
- Hirvikoski, R. 2005. *Tahdon tiellä: Lavastajan rooli ja asema*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 62.
- Hirvikoski, R. (toim.) 2009. *Puvut, Pirjo Valinen*. Teatterimuseo:Helsinki.
- Howard, P. 2002. *What is scenography?* London: Routledge.
- Houni, P., Paavolainen, P., Reitala, H. & Suutela H. (toim.) 2005. *Esitys katsoo meitä*. Helsinki: Teatterintutkimusseura.
- Hotinen, J-P. 2002. *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Elektra. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja. Helsinki: TeaK.
- Houser, N. & Kloesel, C. (toim.) 1992. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 1(1867–1893)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Huhtaniska, T. 1991. Salakavalat viestit. Teoksessa K. Nikula (toim.) Teatteripuku. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki: Teatterimuseo, 12-16.
- Hussain, S. & Keitsch, M. Cultural semiotics, quality, and user perceptions in product development. Teoksessa S. Vihma, (toim.) 2010. *Design semiotics in use*. Helsinki: Aalto University, 144–158.
- Huusko, M. & Paloniemi, S. 2006. Fenomenografia laadullisena tutkimussuuntauksena kasvatustieteissä. *Kasvatus 2/2006*, 162–173.
- Ihatsu, A-M. 2002. *Making Sense of Contemporary American Craft*. Joensuun yliopisto. 73.
- Ihatsu, A-M. 2004. Käsityön monet ulottuvuudet. Teoksessa T. Kupiainen (toim.) *Käsillä tehty*. Helsinki:Edita, 41–43.
- Ikonen, T. 2014. Aineistojen ja aineistonkeruun haasteita näyttämö- ja elokuvapukujen tutkimuksessa. Teoksessa S. Karppinen, A. Kouhia & E. Syrjäläinen (toim.) 2014. *Kättä pidempää: Otteita käsityön tutkimuksesta ja käsitteellistämisestä*. Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 33) Helsinki: Helsingin yliopisto, opettajankoulutuslaitos, 166–176.
- Irwin, K. 2007. *The Ambit of Performativity. How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance*. Publication series of the University of Art and Design Helsinki A 79. Helsinki: University of Art and Design.
- Jaatinen, L. 1998. Ovela kettu - oopperan eläinroolihahmojen puvut: miten illuusio eläimestä on luotu. Pro-gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Koti- ja käsityötieteiden laitos.

- Jaatinen, L. 2000. Kömpelö kehrääjä, linjakas kettu – illuusion toteuttamiskeinot teatteripuvussa. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen, R. & Raunio, A-M. (toim.) *Vaatekirja*. Helsingin yliopiston Kotitalous- ja käsityötieteenlaitoksen julkaisuja 8. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Johnson R. & Onwuegbuzie A. 2004. Mixed Methods Research: A Research Paradigm Whose Time Has Come. *Educational Researcher* 2004, vol. 33, 14-26.
- Johnson R., Onwuegbuzie A. & Turner L. 2007. Toward a Definition of Mixed Methods Research. *Journal of Mixed Methods Research* 2007, vol. 1, 112-133.
- Jokinen, A. & Juhila, K. 2002. Yhdessä kirjoittaminen [Collaborative Scientific Writing] Teoksessa Kinnunen, M. & Löytty, O. 2002. *Tieteellinen kirjoittaminen*. Tampere: Vastapaino.
- Jordan, R. 2002. Dressing up the voices: the role of costume designer is a very visible (and sometimes risible) mix of creativity and craft. *Opera Canada* 22. June 2002.
- Juntunen, L. 2010. *Pukusuunnittelijan ammatti Suomessa vuosina 1960 – 1975 / Maija Pekkasen tarina*. Helsinki: Aalto-yliopisto. Taideteollinen korkeakoulu.
- Kaiser, S. 1990. The Semiotics of Clothing: Linking Structural Analysis with Social Process. Teoksessa Sebeoc, T. & Umiker-Sebeok, J. (toim.) *The Semiotic Web* 1989. New York, NY: Mouton de Gruyter, 605–624.
- Kaiser, S. 1997. *The Social Psychology of Clothing: symbolic appearances on context*. 2<sup>nd</sup> ed. Revised. New York, NY: Fairchild.
- Kalha, H. 1999. Ralf Forsström scenografi 1963–1998. Helsinki: Otava.
- Kangas, K., Seitamaa-Hakkarainen, P. & Hakkarainen, K. 2013. Design expert's participation in elementary students' collaborative design process. *International Journal of Technology and Design Education*, 23(2), 161–178.
- Karppinen, S. 2005. ”Mitä taide tekee käsityöstä?": *Käsityötaiteen perusopetuksen käsitteellinen analyysi*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kaye, N. 2010. Site-specifics. Teoksessa Collins, J & Nisbet, A. 2010. *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*. London & New York: Routledge, 102–106.
- Kershaw, B., Miller, L., Whalley, J.'B', Lee, R. & Pollard, N. 2011. Practice as Research: Transdisciplinary Innovation in Action. Teoksessa Kershaw, B. & Nicholson, H. (toim.) 2011. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kiljunen, S. & Hannula, M. (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuva- taideakatemia.
- Kirkkopelto, E. 2011. *Inventio ja instituutio*. Puheenvuoro Suomen Akatemiassa

24.10.2011. Haettu 16.1.2012

[http://www.aka.fi/Tiedostot/Tapahtumat/taiteen\\_tutkimus\\_2011/Kirkkopelto.pdf](http://www.aka.fi/Tiedostot/Tapahtumat/taiteen_tutkimus_2011/Kirkkopelto.pdf)

- Kjørup, S. 2011. Pleading for plurality: artistic and other kind of research. Teoksessa M. Biggs & H. Karlsson (toim.) 2011. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge.
- Kojonkoski-Rännäli, S. 1995. *Ajatus käsissämme: käsityön käsitteen merkityssisällön analyysi*. Turku: Turun yliopisto.
- Kojonkoski-Rännäli, S. 1998. *Työ tekijäänsä opettaa – Totta toinen puoli. Kasvatusteoreettista ja koulupoliittista pohdintaa sekä empiirinen tutkimus itsenäisestä käsityön opiskelusta*. Kasvatustieteiden tiedekunta. Julkaisusarja A:189. Turku: Turun yliopisto.
- Kontturi, K-K. & Tiainen, M. 2007. Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus. Osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja. Teoksessa R. Pitkänen (toim.) 2007. *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. (Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 90). Jyväskylän yliopisto, 13–65.
- Koskenniemi, P. 2007. *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 1998. *Creating a Unique Dress. A Study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition*. Artefakta 7. Helsinki: Akatiimi.
- Koskennurmi-Sivonen, R. 1999. Muoti ja käsityö – tutkimus ja tutkittavuus. Teoksessa Raunio, A-M. & Seitamaa-Hakkarainen, P. 1999. *Liitteitä – Attachments. Kirjoituksia käsityötieteestä*. Helsingin yliopiston käsityönopettajan koulutus ja Kuopion käsi- ja taideteollisuuskatemia, 95–102.
- Koskennurmi-Sivonen, R. & Pietarila, P. 2005. Quality Clothes – An Outline of a Model for Assessing the Quality of Customized Clothing. Haettu 16.4.2014 osoitteesta [www.helsinki.fi/~rkosken/quality.pdf](http://www.helsinki.fi/~rkosken/quality.pdf).
- Koskennurmi-Sivonen, R. & Anttila, M. 2006. Käsityö, laatu ja kestävä kehitys. Haettu 16.4.2014 osoitteesta [www.helsinki.fi/~rkosken/laatu.pdf](http://www.helsinki.fi/~rkosken/laatu.pdf).
- Kozinets, R.V. 2010. *Netnography. Doing ethnographic research online*. London: Sage.
- Von Krogh, G., Ichijo, K. & Nonaka, I. 2000. *How to Unlock the Mystery of Tacit Knowledge and Release the Power of Innovation*. New York: Oxford University Press.
- Kuula, A. 2006. *Tutkimusetiikka: Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
- Lahti, H., Seitamaa-Hakkarainen, P. & Hakkarainen, K. 2004. Collaboration patterns in computer supported collaborative designing. *Design Studies* 25 (2004), 351–371.

- Lamb, J.M. & Kallal, M.J. 1992. A Conceptual Framework for Apparel Design. *Clothing and Textiles Research Journal* 10(2), 42–47.
- Lampila, H-I. 2005. Viinapullo ja ihannekuva. Helsingin Sanomat 7.3.2005, C10. Helsinki.
- Lappalainen, S. 2007. Mikä ihmeen etnografia? Teoksessa S. Lappalainen, P. Hynninen, T. Kankkunen, E. Lahelma & T. Tolonen (toim.) 2007. *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 9–14.
- Laver, J. 1964. *Costume in the Theatre*. London: George G. Harrap & Co. Ltd.
- Ledger, J.A., Ellis, S.K. & Wright, F. 2011. The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research. Teoksessa Teoksessa Kershaw, B. & Nicholson, H. 2011. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 162–187.
- Lepistö, V. 1991. Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lifländer, E. 2013. Tilakokemuksia esitysinstallaatioissa. *Ruukku* 1. 30.10.2013. <http://www.researchcatalogue.net/view/31930/31931/226/0>. Haettu 27.4.2014.
- Lotman, J. (1989). *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Helsinki: SN-kirjat.
- Luutonen, M. 1997. *Kansanomainen tuote merkityksenkantajana. Tutkimus suomalaisesta villapaidasta*. Helsinki: Akatiimi.
- Luutonen, M. 1999. Merkillinen tuote. Teoksessa Raunio, A-M. & Seitamaa-Hakkarainen, P. 1999. *Litteitä – Attachments. Kirjoituksia käsityöstieteestä*. Helsingin yliopiston käsityönopeettajan koulutus ja Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia, 73–82.
- Luutonen, M., Koskennurmi-Sivonen, R., Koski, J.T., Raunio, A-M., Salo-Mattila, K., Seitamaa-Hakkarainen, P. & Syrjäläinen, E. 1999. *Työrukkänen*. Tutkimus Helsingin yliopiston käsityönopeettajan koulutuksessa. Helsinki: Helsingin yliopiston käsityönopeettajan koulutus.
- Lyyra, L. 2001. Näyttämöpukusuunnittelun alkuvaiheita Suomessa. Teoksessa P. Priha (toim.) 2001. Toinen iho. Puheenvuoroja teksiliin ja vaatetuksen tutkimuksesta. Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 17. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Lyytikäinen, P. & Oksanen-Lyytikäinen, J. 2012. Puku partituurissa. Yhteistyö, ideat ja luonnokset teoksessa *Le Saxophone...* Sibelius Akatemia: *Trio: DocMus-tohtorikoulun julkaisu*. 2/2012. Vol 1, nro 2, 33–54.
- Mace, M-A. & Ward, T. 2002. Modeling the creative process: A grounded theory analysis of creativity in the domain of art making. *Creativity Research Journal* 14, 179–192.

- Magnani L. 2001. *Abduction, Reason, and Science: Processes of Discovery and Explanation*. New York: Kluwer Academic / Plenum Publishers.
- Marton, F. 1981. Phenomenography Describing conceptions of the world around us. *Instructional Science*, 10, 177–200.
- Martorella, R. 1982. *The sociology of opera*. New York: Praeger.
- Matheopoulos, H. 2011. *Fashion Designers at the Opera*. London: Thames & Hudson.
- McKinney, J. & Butterworth, P. 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. New York: Cambridge University Press.
- Monks, A. 2010. *The Actor in costume*. UK Hampshire/US New York: Palgrave Macmillan.
- Morris, C. W. 1938. *Foundations of the Theory of Signs*. International Encyclopedia of Unified Science. Volume I and II: Foundation of the Unity of Science. Volume I. Number 2. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.
- Mozart, W. A. 1993. *Die Zauberflöte*. Partituuri. Budapest: Könemann Music, 196.
- Mullin, M. 1992. *Designing and Making Stage Costumes*. Lontoo: Herbert.
- M. Mäkelä & T. O’Riley (toim.) 2012. *The Art of Research II. Process, Results and Contribution*. Aalto University publication series. Art + Design + Architecture 11/2012. Helsinki: Aalto University.
- Mäkelä, M. & Routarinne, S. (toim.) 2006. *The Art of Research. Research Practices in Art and Design*. Publication series of the University of Art and Design Helsinki A 73. Helsinki: University of Art and Design.
- Mäkelä, M. & Routarinne, S. 2006. Connecting Different Practices An Introduction to the Art of Research. Teoksessa M. Mäkelä & S. Routarinne (toim.) *The Art of Research. Research Practices in Art and Design*. Publication series of the University of Art and Design Helsinki A 73. Helsinki: University of Art and Design, 10–39.
- Mäkelä, M., Nimkulrat, N., Dash, D. P., & Nsenga, F.-X. 2011. On reflecting and making in artistic research. *Journal of Research Practice*, 7(1), Article E1. Haettu [8.5.2014] osoitteesta <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/280/241>.
- Mäkinen, A. 2003. Puistojen koristus ja katutilan kaunistus – Helsingin kioskien historiaa. <http://www.tieteessatapahtuu.fi/032/makinen.pdf>.
- Nelson, R. 2013. *Practice as research in the arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Nevanlinna, T. 2001. Onko ”taiteellinen tutkimus” ylipäättään mielekäs käsite? Teoksessa S. Kiljunen & M. Hannula (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 59–68.
- Niiniluoto, I. 1989. *Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Filosofinen käsiteanalyysi*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.



- Nimkulrat, N. 2007. The Role of Documentation in Practice-Led Reserch. *Journal of Research Practice*, 3(1), Article M6. Haettu [15.5.2014] osoitteesta <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/58/83>.
- Numminen, K. 2010a. Johdanto. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.) 2010. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 10–20.
- Numminen, K. 2010b. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.) 2010. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 22–39.
- Nuutila, E., Törmä, S. & Sinkkonen, I. 2009. Helppokäyttöisen verkkopalvelun suunnittelu. Helsinki: Tietosanoma Oy.
- Ojamo, J. 2004. Luonnoksesta näyttämölle: teatteripukusuunnittelijan suunnitteluprosessi. Pro-gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Koti- ja käsityötieteiden laitos.
- Oksanen-Lyytikäinen, J. 2008. Helsinkiin-oopperan taikaa. Ooppera ko konaistaideteoksena. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Koti- ja käsityötieteiden laitos.
- Oksanen-Lyytikäinen, J. & Lyytikäinen, P. 2012. Costume in the score – Opera performance 'Le Saxophone...'  
[http://designresearch.aalto.fi/events/aor2012/download\\_content/selected\\_papers/johanna\\_oxsanen-lyytikaenen.pdf](http://designresearch.aalto.fi/events/aor2012/download_content/selected_papers/johanna_oxsanen-lyytikaenen.pdf)
- Oksanen-Lyytikäinen, J. 2014. Näyttämöpuvun merkityksen tutkiminen ja tuottaminen. Teoksessa S. Karppinen, A. Kouhia & E. Syrjäläinen (toim.) 2014. *Kättä pidempää: Otteita käsityön tutkimuksesta ja käsitteellistämisestä*. Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 33) Helsinki: Helsingin yliopisto, opettajankoulutuslaitos, 177–190.
- Olofgörs, G. 1995. *Scenografi och kostym: Gunilla Palmstierna-Weiss: En verkorienterad monografi*. Stockholm: Carlsson.
- O'Riley, T. 2011. A discrete continuity: On the relation between research and art practice. *Journal of Research Practice*, 7(1), Article P1. Haettu [8.5.2014], osoitteesta <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/257/238>
- Paavolainen, P. 1991. Puku – mutta ei vain puku. Teoksessa Nikula (toim.) *Teatteripuku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki: Teatterimuseo, 19-23.
- Pantouvaki, S. 2010. Scenography from Concept to Design to Realisation. Teoksessa M. Raesch (edit.) 2010. *Mapping Minds*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. Haettu 5.5.2014 osoitteesta [https://www.academia.edu/1905178/Visualising\\_Theatre\\_Scenography\\_from\\_Concept\\_to\\_Design\\_to\\_Realisation](https://www.academia.edu/1905178/Visualising_Theatre_Scenography_from_Concept_to_Design_to_Realisation), 67–76.
- Pantouvaki, S. 2014. Theatrical costume: Dressing the role – Dressing the performer. Teoksessa I. Papantoniou (toim.) 2010. *Endyesthai [To Dress] – Towards a Costume Culture Museum*. Nafplion/Ateena: Peloponnesian

- Folklore Foundation, 109–117. Haettu 5.5.2014 osoitteesta [https://www.academia.edu/1958418/Theatrical\\_Costume\\_Dressing\\_the\\_Role\\_-\\_Dressing\\_the\\_Performer](https://www.academia.edu/1958418/Theatrical_Costume_Dressing_the_Role_-_Dressing_the_Performer).
- Pearson, M. 2010. *Site-Specific Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Pedgley, O. 2007. Capturing and analyzing own design activity. *Design Studies* 28, 463–483.
- Pennanen, J. 1986. Ohjaajan ja lavastajan työ. Teoksessa H. Reitala (toim.) 1986. *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. A; 005, 33–40.
- Pettigrew, A. M. 1997. What is a processual analysis? *Scandinavian Journal of Management*. Vol. 13. No 4, 337–348.
- Pitkänen, R. 2007. Taiteen tekeminen ja taiteen tutkiminen taiteen lopun jälkeeseen. Teoksessa R. Pitkänen (toim.) *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 90. Jyväskylällä: Jyväskylän yliopisto, 267–307.
- Polanyi, M. 1966. *The Tacit Dimension*. Garden City, New York: Doubleday & Company.
- Poutanen, V-M. 1994. Mikä muotoilee muotoilijaa – teollinen muotoilu ammattina. Teoksessa Ainamo, A. & Tahkokallio, P. (toim.) *Muotoilun tutkimus. Keskustelun avauksia*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 38. Helsinki: TaiK.
- Press, M. and Cusworth, A. 1998. *New Lives in the Making: the value of craft education in the information age: final report*. Sheffield: Art & Design.
- Priha, P. (toim.) 2001. Toinen iho. Puheenvuoroja tekstiilin ja vaatetuksen tutkimuksesta. Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 17. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Pullinen, P. 2013. Suomalaisen musiikkiteatterin kulttuuriteollistuminen 2000-luvulla. Miten julkinen valta on rakentanut kulttuuriteatterin käsitettä ja miten musiikkiteatterin tuotanto on tähän vastannut. *Musiikin suunta* 35 (2013) : 2, 23–34.
- Pöllänen, S. & Kröger, T. 2004. Näkökulmia kokonaiseen käsityöhön. Teoksessa J. Enkenberg, E. Savolainen & P. Väisänen (toim.) 2004. *Tutkiva opettajankoulutus – Taitava opettaja*. Joensuun yliopisto. Haettu 27.9.2014 [http://sokl.uef.fi/verkkojulkaisut/tutkivaope/pdf/polla\\_kroger.pdf](http://sokl.uef.fi/verkkojulkaisut/tutkivaope/pdf/polla_kroger.pdf).
- Pöllänen, S. & Kröger, T. 2006. Kokonainen ja ositettu käsityö paradigma-maailmoina: näkökulmia ja tulevaisuudensuuntia. Teoksessa L. Kaukinen & M. Collanus (toim.) 2006. *Tekstejä ja kangastuksia. Puheenvuoroja käsityöstä ja sen tulevaisuudesta*. Artefakta 17. Tampere: Akatiimi, 86–96.
- Pöllänen, S. 2007. Käsityötieteen poluilla. Teoksessa P. Seitamaa-Hakkarainen,

- S. Pöllänen, M. Luutonen, M. Kaipainen, T. Kröger, A.-M. Raunio, O. Sipilä, V. Turunen, L. Vartiainen & A. Heinonen (toim.) 2007. *Käsityötieteen ja käsityömuotoilun sekä teknologiakasvatuksen tutkimusohjelma Savonlinnan opettajankoulutuslaitoksessa*. Joensuun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia. N:o 100. Haettu 29.10.2014 osoitteesta [http://epublications.uef.fi/pub/urn\\_isbn\\_978-952-219-004-8/urn\\_isbn\\_978-952-219-004-8.pdf](http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-219-004-8/urn_isbn_978-952-219-004-8.pdf), 3–18.
- Reitala, H. (toim.) 1986. *Suomalaista skenografiaa. Lähtökohtia tallennukseen, tutkimukseen ja historiaan*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A5: Helsinki.
- Reitala, H. 2005. Taideteollisia linjoja. Liisi Tandefelt ja teatteripukusuunnitelun murros 1960- ja 70-luvulla. Teoksessa Reitala, H. (toim.) *Harha on totta: Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Jyväskylä: Atena, 86–97.
- Rinne, T. 1991. Näyttelijän oikeudet. Teoksessa K. Nikula (toim.) *Teatteripuku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki: Teatterimuseo, 7-10.
- Rissanen, R. 2006. Fenomenografia. Luku 5.1 kokonaisuudesta Anita Saaranen-Kauppinen & Anna Puusniekka. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja] <<http://fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>>. (Viitattu 31.12.2013.)
- Routila, L. 1986. Miten teen tiedettä taiteesta: johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan. Clarion.
- Räisänen, R. 2002. *Anthraquinones from the fungus Dermocybe sanguinea as textile dyes*. Helsinki: University of Helsinki, Department of Home Economics and Craft Science.
- Rönkkö, M-L. 2011. *Käsityön monet merkitykset. Opettajankoulutuksen opiskelijoiden käsityölle antamat merkitykset ja niiden huomioon ottaminen käsityön opetuksessa*. Turku: University of Turku.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <<http://ww.fsd.uta.fi7menetelmaopetus/>> . (Viitattu 2.1.2014.)
- Salmela, S. & Vanhatalo, T. 2004. *Näyttämöpukuja*. Helsinki: Like.
- Salo, U-M. 2007. Etnografinen kirjoittaminen. Teoksessa S. Lappalainen, P. Hynninen, T. Kankkunen, E. Lahelma & T. Tolonen (toim.) 2007. *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 227–246.
- Salomäki, K. 1997. *Picture vs. Weave. Eva Anttila's Tapestry Art in the Continuum of the Genre*. Publications by the Department of Art History at the University of Helsinki, no XVI. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Salomäki, K. 2000. *Keisarinnan sermi: Naiskäsityön suhde taiteeseen*

- 1800-luvun loppupuolella*. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos.  
Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Salo-Mattila, K. 2009. *Ruumiin ja muodin välissä*. Tutkimus vaateen kaavoituksen kehityksestä. Helsinki: Helsingin yliopisto. Kotitalous- ja käsityötieteiden laitos.
- Salo-Mattila, K. 2014a. Tekstiilikulttuurin tutkimus käsityötieteessä. Teoksessa S. Karppinen, A. Kouhia & E. Syrjäläinen (toim.) 2014. *Kättä pidempää: Otteita käsityön tutkimuksesta ja käsitteellistämisestä*. Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 33) Helsinki: Helsingin yliopisto, opettajankoulutuslaitos, 191–201.
- Salo-Mattila, K. 2014b. Taide ja käsityö Eva Anttilan kuvakudoksissa. Teoksessa S. Anttila & M. Anttila 2014. *Tekstiilitaiteilija Eva Anttila – oman tiensä kulkija*. Helsinki: Mai Anttila.
- Sandberg, J. 1997. Are Phenomenographic Results Reliable? *Higher Education Research & Development*, 16:2, 203–212. Haettu 23.5.2014 osoitteesta <http://www.tandfonline.com.libproxy.helsinki.fi/doi/pdf/10.1080/07294369.160-207>.
- Sandström, H. 2000. Teatteripuvun merkityksen luomista, etsintää ja löytämistä pukeutumisteorian keinoin. Teoksessa Koskennurmi-Sivonen, R. & Raunio, A-M. (toim.) *Vaatekirja*. Helsingin yliopiston Kotitalous- ja käsityötieteiden laitoksen julkaisuja 8. Helsinki, 289–308.
- Shank, GD. 2002. *Qualitative Research. A Personal Skills Approach*. Prentice Hall: Upper Saddle River, NJ.
- Seitamaa-Hakkarainen, P. 1999. Suunnittelu, kognitio ja uusi tieto- ja viestintäteknikka. Teoksessa Raunio, A-M. & Seitamaa-Hakkarainen, P. 1999. *Liitteitä – Attachments. Kirjoituksia käsityötieteestä*. Helsingin yliopiston käsityönopeettajan koulutus ja Kuopion käsi- ja taideteollisuusakatemia, 103–117.
- Seitamaa-Hakkarainen, P. 2000. *The weaving-design process as a dual-space search*. Helsingin yliopisto.
- Seitamaa-Hakkarainen, P. & Hakkarainen K. 2004. Visualization and sketching in the design process. *The Design Journal* Volume 3. 1, 3–14.
- Seitamaa-Hakkarainen, P., Lahti, H. & Hakkarainen, K. 2005. Three design experiments for computersupported collaborative design. *Art, Design & Communication in Higher Education* Volume 4 Number 2, 101–119.
- Seitamaa-Hakkarainen, P., Kangas, K., Raunio, A-M. & Hakkarainen, K. 2012. Collaborative Design Practices in Technology Mediated Learning. *Journal of design and technology education*, 17(1), 54–65.
- Seitamaa-Hakkarainen, P. & Koskennurmi-Sivonen, R. 2014. Internet ja sosiaalinen media käsityötieteen tutkimuksen lähteenä ja paikkana – aineistojen muodot ja analyysit. Teoksessa S. Karppinen, A. Kouhia & E. Syrjäläinen (toim.) 2014. *Kättä pidempää: Otteita käsityön*

- tutkimuksesta ja käsitteellistämisestä*. Kotitalous- ja käsityötieteiden julkaisuja 33) Helsinki: Helsingin yliopisto, opettajankoulutuslaitos, 116–131.
- Sinkkonen, I., Kuoppala, H., Parkkinen, J. & Vastamäki, R. 2002. Käytettävyyden psykologia. Helsinki: Edita.
- Siukonen, J. 2002. *Tutkiva taiteilija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Lahti: Taide.
- Smith, H. & Dean, R. 2009. *Practice-led Research, Research-led Practise in the Creative Arts*. Edinburgh University Press.
- Sternberg, R.J. et al. 2000. *Practical Intelligence in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Stake, R.E. 1995. The art of case study research: perspectives on practise. Sage: Thousand Oaks, CA.
- Tandefelt, L. 1991. Hyvä teatteripuku on pelkkää bluffia. Teoksessa Nikula (toim.) 1991. *Teatteripuku*. Fondi. Teatterimuseon vuosikirja 4. Helsinki: Teatterimuseo, 36–39.
- Tarasti, E. 1990. *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Toom, A. 2006. *Tacit Pedagogical Knowing. At the Core of Teacher's Professionalism*. Department of Applied Sciences of Education. University of Helsinki.
- Toom, A., Onnismäa, J. & Kajanto, A. (toim.) 2008. *Hiljainen tieto. Tietämistä, toimimista, taitavuutta*. Helsinki: Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Kansanvalistusseura.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Uotila, M. 1992. *Arki & Image. Tutkimus elokuvapuvun semiotikasta*. Licensiaattitutkielma. Helsingin yliopisto. Tekstiilityönopeettajan koulutuslinja.
- Uotila, M. 1994. *Pukeutumisen kuva. Fenomenologis-eksistentiaalinen lähestyminen pukeutumiskuvien tekemiseen ja tulkintaan*. Helsingin yliopisto. Käsityönopeettajan koulutuslinja. Helsinki: Yliopistopaino.
- Uotila, M. 1995. *Pukeutumisen kuvaus. Kuvia kulttuurin merkeistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Valinen, P. 2009 Salaperäistä kahinaa. Teoksessa Hirvikoski, R. (toim.) 2009. *Puvut, Pirjo Valinen*. Teatterimuseo: Helsinki.
- Varto, J. 1992. 2001. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Varto, J. 2009. *Basics of Artistic Research. Ontological, epistemological and historical justifications*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- Veivo, H. & Huttunen T. 1999. *Semiotikka: merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita.

- Vesalainen, A.M. 2008. *Luovaa musiikkiteatteria ryhmälähtöisesti*.  
Lisensiaatintutkimus. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto.
- Vihma, S. 1995. *Products as representations – a semiotic and aesthetic study of designproducts*. Helsinki: UIAH. (Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Aalto-yliopisto).
- Vihma, S. 2010. On design semiotics. Teoksessa Vihma, S. (toim.) 2010. *Design semiotics in use*. Helsinki: Aalto University, 10–22.
- Vos, M. 1984. *Dräkterna i dramata. Mitt år med Fanny och Alexander*. Stockholm: Norsted & Söners.
- Wall, S. 2006. An autoethnography on learning autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods* 5 (2) June 2006. 1–12. (Haettu 3.11.2014 osoitteesta  
[http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5\\_2/PDF/wall.pdf](http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5_2/PDF/wall.pdf))
- Wallenstein, S-O. 2001. Taide ja Tutkimus. Teoksessa S. Kiljunen & M. Hannula (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 29–47.
- Weckman, J. 2001. Näyttämöpuku ja sen tekijät – satunnaisista sanoista ammattisanastoksi. Teoksessa P. Priha (toim.) 2001. Toinen iho. Puheenvuoroja teksiilin ja vaatetuksen tutkimuksesta. Työpaperit. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 17. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Weckman, J. 2004. Puku näkyväksi. Teoksessa Salmela, S. & Vanhatalo, T. (toim.) 2004. *Näyttämöpukuja*. Helsinki: Like.
- Weckman, J. 2005. Pukusuunnittelun pioneereja. Teoksessa Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala & Hanna Suutela (toim.) 2005. *Esitys katsoo meitä*. Helsinki: TeaTS. Teatterintutkimusseura.
- Wegelius, M-L. 2005. Parempi nähdä kerran kuin kuulla sata kertaa. Teoksessa Reitala, H. *Harha on totta: Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Jyväskylä: Atena, 8–13.
- Whitehead D. 2003. Poiesis and artmaking. A way of letting-be. *Contemporary Aesthetics* I. Haettu 15.5.2014: Volume 1.  
<http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0001.005>.
- Van Witsen, L. 1981. *Costuming for Opera. Who Wears What and Why*.  
Bloomington: Indiana University
- Yin, R.K. 1993. *Applications of Case Study Research*. Applied Social Research Methods Series. Volume 34. Sage Publication.
- Yin, R. K. 2009. *Case Study Research, Design and Methods*. Fourth Edition. Thousand Oaks, California: Sage.
- Åkerlind, G.S. 2012. Variation and commonality in phenomenographic research methods. *Higher Education Research & Development* Vol. 31, No. 1, February 2012, 115–127. 26.5.2014 osoitteesta

<http://www.tandfonline.com.libproxy.helsinki.fi/doi/pdf/10.1080/07294360.11.642845>

## Verkkolähteet

<http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/WLCBND/koskinen+juha+t>  
[pasilyytikainen.blogspot.com](http://pasilyytikainen.blogspot.com)  
[oopperaarjessa.blogspot.com](http://oopperaarjessa.blogspot.com)  
[www.kohtaus.com](http://www.kohtaus.com)  
[http://fi.wikipedia.org/wiki/Gunnar\\_Taucher](http://fi.wikipedia.org/wiki/Gunnar_Taucher)  
<http://www.korjaamo.fi/fi>  
[http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com\\_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv](http://www.teatterikeskus.fi/index.php?option=com_content&task=view&id=357&Itemid=99&lang=sv)  
<http://www.kapsakki.fi/info/mika-kapsakki>  
<http://www.oopperaskaala.fi/velhosiskot-1996>  
[www.oopperaskaala.fi](http://www.oopperaskaala.fi)  
<http://www.jokioistenmuseorautatie.fi>  
<http://www.luutii.ma-pe.net/?p=518>  
<http://vb.kuopio.fi/victor-barsokevitsch>  
<http://www.teatterikorkealehti.fi/uutiset/147-2-tahto-yhdist%C3%A4%C3%A4-taiteellisen-tutkimuksen-jatko-opiskelijoita.html>  
<http://visitmikkeli.fi/palvelut/konsertti-ja-kongressitalo-mikaeli>  
<http://www.kuopionmusiikkikeskus.fi/web/musiikkikeskus/>  
<http://www.aleksanterinteatteri.fi>  
<http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=417&sortby=statue>

## Liitteet

### Liite 1

#### *I tapaus: Helsinkiin-ooppera 2002–2005*



Antti haluaa suudella Lottenia. (Kuva Kimmo Brandt)

*Helsinkiin-oopperan* tilasi Helsingin yliopiston Savolainen osakunta, sävelsi Pasi Lyytikäinen, ohjasi Ville Saukkonen ja tuotti Savolaisen osakunnan oopperatoimikunta. Kapellimestarina toimi Eva Ollikainen. Teoksen lavasti Jani Uljas ja valosuunnitteli Jarkko Lievonon. Pukusuunnittelijat toimivat työparina Johanna Oksanen-Lyytikäinen ja Marjut Nordberg.

Nuoren ylioppilaan Antti/Andreas Lundbergin roolin esitti Petri Bäckström, bufettineiti Lottenin roolin Jutta Holmberg, Antin rakastettuna Almana esiintyi Laura Leisma, Antin äitinä Vuokko Saariaho ja Antin isänä Atlan Karp. Ylioppilas Pekkaa esitti Mikael Pennanen, ylioppilas Kallea Kouta Räsänen ja ylioppilas (Rähjä-)Niemistä Timo Riihonen. Oopperan kuoro-osuudet esitti Savolaisen osakunnan kuoro johtajanaan Saara Perkola. Korrepetiittorina toimi Jani Kyllönen.



*II tapaus: Oopperaa arjessa, osa 1: Le Saxophone... 2011*



*Le Saxophone...* esitettiin Kampin kauppakeskuksessa Helsingissä 1.8.2011. Kuvassa vasemmalta oikealle Seminaarinaiset Mirjam Schulman ja Hanna Tuomela, Tyttö Iida Antola ja Hevari Juha-Pekka Mitjonen. (Kuva Kari Paajanen)

Oopperaa arjessa, osa 1: *Le Saxophone...* esitettiin Kampin kauppakeskuksessa Helsingissä 1.8.2011. *Le Saxophonien...* tilasi saksofonisti Olli-Pekka Tuomisaalo, joka myös esitti oopperan pääroolin ”Katusoittajana”. Teoksen sävelsi Pasi Lyytikäinen, ohjasi Minna Vainikainen, pukusuunnitteli ja puvusti Johanna Okanen-Lyytikäinen. Työmiehen roolin teki lyömäsoittaja Aki Nieminen, kuoronjohtajana toimi Nils Schwekendiek ja kuorona oli Helsingin kamarikuoro. Teos äänitettiin ja videoitiin harjoitusten sekä esitysten aikana, äänittäjänä toimi Anders Pohjola ja kuvaajana Kari Paajanen.

*III tapaus: Oopperaa arjessa, osa 2: Kohtaus kadulla 2013*



Kohtaus kadulla esitettiin Esplanadin puistossa ja kasarmitorilla "lankarullakioskien" läheisyydessä. Kuva työryhmän "suunnittelukierrokselta" huhtikuulta 2013. (Kuva Henna-Riikka Halonen)

Oopperaa arjessa -projektin toinen osa *Kohtaus kadulla* perustuu säveltäjä Pasi Lyytikäisen ideaan ja runoilija Saira Susiluodon tekstiin. Visualisoinnista vastasi kuvataiteilija Henna-Riikka Halonen ja pukusuunnittelija Johanna Oksanen-Lyytikäinen. Kohtaus kadulla esitettiin Helsingissä Esplanadin puistossa ja Kasarmitorilla 6.–7.6.2013. Esitysten lisäksi oopperasta tuotettiin elokuvallinen videotaltiointi, jonka ohjasi Henna-Riikka Halonen, kuvasi Minttu-Maari Mäntynen ja kuvausassistentti Alisa Javits ja leikkasi Mia Mäkelä. Teoksen äänitaltiointin teki Anders Pohjola. Naisen pääroolin esitti sopraano Eija Räisänen, Työmiehen roolissa ja lyömäsoittajana teoksessa oli säveltäjä Pasi Lyytikäinen ja Vartijana puheroolissa oli Elina Lifländer.

## Liite 2 Yksityiskohtainen aineistotaulukko

Aineisto	Aineistomuoto	Päivämäärä	Arkisto	Sisältö	Käyttö/teema
<b>I</b> <b>Helsinkiin- ooppera, taiteellinen työryhmä</b>					
Aho, J. 1889. Helsinkiin. (Painos vuodel- ta 1997) SKS: Helsinki.	Kirja		Yksityisar- kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Oopperan tekstin ja tari- nan perusteos	
Helsinkiin- oopperan käsiohjelma (2 kpl): Helsin- kiin. Ooppera nuoresta yliop- pilaasta. Mu- siikki Pasi Lyytikäinen. Savolainen osakunta.	Painettu käsioh- jelma (ollut myynnis- sä/jaossa ooppe- ran esityksissä.)	2005	Yksityisar- kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Tietoa työryh- mästä, tuotan- nosta, tekijöistä, kohdennettu yleisölle.	Helsinkiin-ooppera, käsiohjelma + synopsis
Oopperan libretto	Kopioitu pape- riversio (esityk- sestä.)	2005	Yksityisar- kisto Oksanen/ Lyytikäinen		Helsinkiin-ooppera, libretto
Oopperan partituuri	Sidottu partituu- ri + tiedosto	2005	Yksityisar- kisto Lyytikäinen	Taustatietoa	Helsinkiin Partituuri
Oopperan partituuri (konserttiver- sio)	Sidottu partituu- ri + tiedosto	2011	Yksityisar- kisto Lyytikäinen	Taustatietoa	
Pukusuunnit- telijan päiväkirja vuosilta 2003– 2006	Käsinkirjoitettu muistikirja	2003—2006	Yksityisar- kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Prosessinkuva- usta, arkielämän yhdistäminen	Helsinkiin-ooppera, pukusuunnittelijan muistiinpanot / päiväkirjat
Pukusuunnit- telijan prosessin- kuvaus	Tulostettu (osittain kirjalli- suusmuistiin- panojen seassa)	2006—2007	Yksityisar- kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Prosessinkuvaus	Helsin- kiin- ooppera, puku- suunnit- telijan proses- sinkuva- us ooppe- ran jälkeen / JO-L
Pukusuunnit- telijan kalenterit	Kalenterikirjat	2000—2007	Yksityisar- kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Aikatauluja, tapahtumia, prosessinkuva- us, arkielämä	Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot ja kalenterit
Säveltäjän haastattelu. P. Lyytikäinen	CD- äänitiedostona Litteroituna,	4.9.2006	Yksityisar- kisto Oksanen/	Prosessinkuva- us, oopperasta yleensä, yhteis-	Helsinkiin-ooppera, haastattelut (Pasi Lyytikäinen

Johanna Oksanen-Lyytikäinen

	tulosteena ja tiedostona (.doc)		Lyytikäinen	työ/vuorovaikutus, Helsinkiin-erityispiirteitä	4.9.2006)
Ohjaajan haastattelu. V. Saukkonen	(äänitiedostona, minidisc) Litteroituna, tulosteena ja tiedostona (.doc)	5.6.2006	Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Prosessinkuvaus, oopperasta yleensä, yhteistyö/vuorovaikutus, Helsinkiin-erityispiirteitä	Helsinkiin-ooppera, haastattelut (Ville Saukkonen 5.6.2006,
Puvustuksen lähtökohtana olleita katkelmia pienoisor-maanista J. Aho: Helsinkiin.	Tuloste		Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Pukusuunnitelun lähtökohtia	Aho, J. 1889. Helsinkiin. (Painos vuodelta 1997) SKS: Helsinki.
Taideteokset puvustuksen lähtökohtana: Elin Danielson, Pekka Halonen, Toulouse Lautrec	Kuvia teoksista, taidehistoriakirjallisuus ym.			Pukusuunnitelun lähtökohtia	
Puvustusluonnokset	Valokuvatiedostoina Alkuperäisluonnokset	2007? 2004	Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Pukusuunnitteluprosessi	Helsinkiin-ooppera, pukuluonnokset
Säveltäjän päiväkirja, oopperan kannalta merkitykselliset otteet	Tulosteena, tiedostona (.doc)	2000—2005	Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Sävellysprosessi, arkielämä	Helsinkiin-ooppera, muistiinpanot ja kalenterit
Valokuva-aineisto/Kimmo Brandt	Kuvatiedostoina (.pdf)	2005	Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Kuvia lavalta, kenraaliharjoitus 17.2.2005	Helsinkiin-ooppera, valokuvat / Kimmo Brandt
DVD-tallenne Kuopion esitys	DVD	2005	Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Video, koko ooppera	
Vahvan verbin ns. gal imperfekti -taivutus	Tuloste		Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Tällaistakin apua tarvittiin	Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta
”HELSINKIIN” kesto 52 min (ei väliä-kaa; graafinen luonnos, ajoitetut kohtaukset	Tuloste		Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Luonnosvaiheen kuvausta	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Helsinkiin-oopperan graafinen partituuri	Käsinpiirretty, millimetripaperi	2002?	Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Luonnosvaihe	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Helsinkiin, musiikin jakso-tus (hyvin varhainen luonnos) + muita luonnok-	Käsin kirjoitet-tuja luonnoksia	2002?	Yksityisar-kisto Oksanen/ Lyytikäinen	Luonnosvaihe, prosessia	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset

Puku taiteena ja työvälineenä

sia, musiikin sanallinen kuvaus					
Helsinkiin/Antin aaria	Käsinkirjoitettu	19.1.2002	Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Luonnosvaihe, prosessia	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Helsinkiin/Äiti: ”ketä sinä Antti katselet?”	Käsinkirjoitettu		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Luonnosvaihe, prosessia	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Alman laulu	Tulostettu, tiedosto		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Luonnos	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Harmoniat Helsinkiin-oopperassa (selvitys harmonioista)	Käsinkirjoitettu		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessia, harjoituksia oopperaa varten	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Helsinkiin-oopperan harmonioita 10 kpl	Tulostettu, tiedosto		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessia, harjoituksia oopperaa varten	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Helsinkiin-luonnos II kohta— 9’40”Antin laulu joutohetkille			Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessia	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Helsinkiin-luonnos II kohta— Alman vokaliisi Moderato Andante Adagio			Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessia	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Luonnos: Satama Pekka: ”En meinannut saada ajuria millään...”			Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessia	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Alman vokaliisi... LUONNOS... ”aikalälly!”			Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessia	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
Librettoluonnos: ”Niinkö kovat ajat...”				Prosessia	Helsinkiin-ooppera, säveltäjän luonnokset
<i>Esiintyjäkommentit (kysely puvun merkityksestä) – muistelu/yleisemmin puvuista</i>	Sähköpostin ja Facebookin avulla tavoitetut solistit 4/6 ja kaksi naiskurolaista	Huhtikuu tai toukokuu 2013	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Puvun merkitys/Prosessi	Helsinkiin-ooppera, kysely esiintyjille, syksy 2013

<p><b>II Helsinkiin-ooppera, Lehdistö</b></p> <p>Nevalainen, K. 2005. Hyvä jätkä haaveilee isoista orkestereista. Karjalainen 7.3.2005</p> <p>Nevalainen, K. 2005. Nuori sukupolvi Helsinkiin-oopperassa – ei ainakaan liian radikaalia. Karjalainen 7.3.2005</p> <p>Lankolainen, E. 2005. Ylioppi-laat alamäen imussa. Savon Sanomat 20.2.2005. Kuopio.</p> <p>Salmela A. 2005. Aikuisuuden kynnyksellä. Kotimaa.(?)</p> <p>Pietilä, R. 2005. Lyytikäinen hurautti oopperaan. Rondo 2/2005. Helsinki.</p> <p>Kuusisaari, H. 2005. Debytantit kumartavat perinteelle. Rondo 4/2005. Helsinki.</p> <p>Pulli, K. 2004. Ylä-Savon Seura muisti ”omaa poikaansa” Pasi Lyytikäistä. Matti ja Liisa 15.4.2004. Iisalmi (Lapinlahti?).</p>		<p>7.3.2005</p> <p>7.3.2005</p> <p>20.2.2005</p> <p>2005</p> <p>2005 (päivämäärä?)</p> <p>2005</p> <p>15.4.2004</p>	<p>Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen (Kaikki alla olevat)</p>	<p>Juttu Evasta (Ollikainen, kapellimestari)</p> <p>Arvio esityksestä 5.3.2005/ Aleksanterinteatteri</p> <p>Huom. Puutteellinen puvustusmerkintä</p> <p>Arvio</p> <p>Artikkeli teoksesta ja prosessista</p> <p>”</p> <p>Ennakkojuttu”, prosessivaihe, rahoitus</p>	<p>Helsinkiin-ooppera, lehdistö</p>

Puku taiteena ja työvälineenä

Rissanen, A. 2004. Lapinlah- telainen sävel- tāja Juhani Ahon jalanjäl- jillä. Matti ja Liisa 15.4.2004. Lapinlahti.	15.4.2004		Prosessista, arjen ja työn yhdistämisestä, maininta puku- suunnittelusta (mutta miksi?!)	
Runonen, C. 2004. Savolais- ten juhlaoppe- raa hiotaan parhailaan kuntoon. Länsi- Savo 2.12.2004. Mikkeli.	2.12.2004		Prosessista, tekijöistä, Mikkelin näkö- kulmaa	
Vuorijärvi, R. 2005. Kohti kappelia ka- jautellen. Kaleva 27.2.2005. Oulu.	27.2.2005			
Siren, V. 2005. Musica Nova veljeilee britti- en kanssa. Helsingin Sanomat 4.3.2005. Helsinki.	4.3.2005		Kritiikki, ei mainintaa puvuista	
Eskelinen, K. 2005. Pienois- ooppera Hel- sinkiin on hatunnoston arvoinen suori- tus. Savon Sanomat (vai Iisalmen? Päivämäärä puuttuu)				
Heiskanen, M. 2003(?) Savo- lainen osakunta tuottaa Ahon tekstiin perus- tuvan ooppe- ran. Savon Sanomat. Kuopio.			Ennakojuttu	
Palas, R. 2005. Oopperayliop- pilaat rellestä- vät Helsingissä. Aamulehti	7.3.2005		Kritiikki/arvio	

7.3.2005, B20. Tampere.					
Lehtonen, M. 2005. Oopperafarssi vakavin sävyin. Turun Sanomat 7.3.2005, 14. Turku		7.3.2005		Kritiikki	
Lampila, H-I. 2005. Viinapullo ja ihannekuva. Helsingin Sanomat 7.3.2005, C10. Helsinki.		7.3.2005		Kritiikki	
Lankolainen, E. 2005. Savolainen osakunta juhli monin tavoin. Savon Sanomat. Kuopio.		7.3.2005		Arvio, pitkä juttu 5.3.2005 esityksestä	
Lauriala, M. 2005. Helsinkiin —oopperanuoresta ylioppilaasta. Synkooppi 1/2005, 48. Helsinki(?)		2005		Ennakkojuttu, tuotannosta, prosesseista ym	
Moilanen, A. 2004(?). Savolainen osakunta: Sata vuotta ja oma ooppera. Ylioppilaslehti, 6. Helsinki.		2004		Ennakkojuttu taustavaikuttajista ym. (Mainittu graafikko Pekka Piippo)	
Runonen, C. 2004. Savolainen osakunta tilasi oopperan 100-vuotisjuhliinsa. Länsi-Savo 2004 A 14. Mikkeli.		2004		Riihonen ("Nieminen") ja Pekka Piippo mainittu.	
Runonen, C. 2005. Helsinkiin-ooppera valmiina lähtöön. Länsi-Savo 17.2.2005, 15. Mikkeli.		17.2.2005			
Lappalainen, P.					



<p>2005. Nuoren miehen henkistä epätasapainoa ja hillittömyyttä. Matti ja Liisa. Lapinlahti.</p>		<p>2005</p>			
<p>Vuorio, K. 2004. Minna Canth tansania-laisittain. Savon Sanomat 20.4.2004 s. 2/17. Kuopio</p>		<p>20.4.2004</p>		<p>Maininta oopperasta ("ensi vuonna") Juttu Eeva Ahtisaaresta.</p>	
<p>Miettinen, M. 2005. Anttia etsimässä. Susj nro 2/2005, 20 Helsinki.</p>		<p>2005</p>		<p>Kuoron näkökulmaa kiertueelta.</p>	
<p>Kurvinen, T. 2005. Helsinkiin – kulissien takaa. Susj nro 1/2005 12—13. Helsinki.</p>		<p>2005</p>		<p>Prosesseista</p>	
<p>Harjunmaa, S. 2005. Helsinkiin. Raivaaja keskiviikkona 30. Maaliskuuta—Wed. March 30, 2005, 3.</p>		<p>30.3.2005</p>		<p>Artikkeli, "arvio"</p>	
<p>Lankolainen, E. 2004(2003??) Juhani Ahon matka suureen maailmaan taipuu oopperaksi. Savon Sanomat??? Kuopio.</p>		<p>2003?</p>		<p>Oopperasta ja prosessista. "Partituuria on kasassa jo kahdeksan minuuttia"</p>	
<p>STT. Pasi Lyytikäinen säveltää oopperan Savolaisen osakunnan 100-vuotisjuhliin. Helsingin Sanomat 10.11.2003. Helsinki.</p>		<p>10.11.2003</p>		<p>Tiedote, lyhyesti (tuotantoa ajatellen?)</p>	
<p>Lyytikäinen, P. 2004. Matka Juhani Ahon maisemiin. Iisalmen Sa-</p>		<p>31.7.2004</p>		<p>"Matkakertomus", prosessista, ooppera, vuorovaikutus, yhteistyö</p>	

nomat 31.7.2004, B11. Iisalmi.					
Ilvesheimo, G.B. 2005. Uuden sukupolven tekijät. Kauppalehti Presso 19.2.2005, 6. Helsinki.		19.2.2005		Lähinnä Evasta, myös Pasi ja ooppera mainittu.	
Tapanainen, J. 2003. Helsinkiin—ja takaisin kotiin. Iisalmen Sanomat 7.11.2003. Iisalmi.		7.11.2003		Projektin alkumetreillä, prosessi alullaan.	
Koppinen, M. 2005. Matkantekoo, matkantekoo... Sibis 1. SibeliusAkatemian lehti 1/2005, 29. Helsinki		2005		Matkasta, prosessista.	
Kulttuuriuutiset 24.2.2005 <a href="http://www.youtube.com/watch?v=t1guVZQUB7I">http://www.youtube.com/watch?v=t1guVZQUB7I</a>		24.2.2005	Webarkisto/Youtube	Uutisointia	Helsinkiin-ooppera, muu media
<b>III Helsinkiin-ooppera, tuotanto</b>					
Helsinkiin-projektin esittelyteksti (työryhmät ym. esitelty → rahoittajille?)	Tuloste, paperilla		Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen	Tietoa produktiosta, työryhmittä, tuotannosta... mahdollisille rahoittajille	Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta
”Hyvä Helsinkiin-oopperan yhteistyökumppani...” (kääntöpuolella lyhyt budjetti— toteutunut?)	Tuloste		Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen	Saatekirje tukijoille	Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta
Helsinkiin-oopperan budjetti— taulukko, kulut/kustannukset, toteuma, budjetti	Tuloste		Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen	Oopperan ”talous”	Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta
Helsinkiin – oopperatoimi-	Tuloste	vuosilta 2003—2005	Yksityisaristo	Oopperaproduktion etenemi-	Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuo-

Puku taiteena ja työvälineenä

kunnan kokous: esityslistoja ja pöytäkirjoja			Oksa- nen/Lyytikä inen	nen, eri työvai- heiden käsittely, toimenpiteet, päätökset ym.	tannosta
SavO:n 100- vuotisjuhlat ja Helsinki- oopperan markkinointi- toimenpiteet	Tuloste	18.5.2004	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Rahoitussuunni- telma	Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Tilipuisto Oy Tuloslaskelma	Tuloste	18.5.2005	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Rahoitustietoja	Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Alustava kululaskelma Helsinki- oopperan mahdolliseen taltiointiin liittyen	Tuloste	28.4.2005	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Taltiointisuun- nitelma, rahoit- us	Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Painotalon tarjous julis- teista, käsioh- jelmista... (Tuija Kurvi- nen) + ”Tarjouksia oopperan painotöistä”- koonti	Tuloste, sähkö- posti		Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen		Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Pienisooppe- ran ”Helsin- kiin” rahoituk- sesta	Tuloste	25.8.2004	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Rahoi- tus/tuotanto	Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Kirjeluonnos ”rahoittajiksi houkuteltille”	Tuloste	5.9.2004	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Rahoi- tus/tuotanto (INHIMILLI- SYYS)	Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Pasi Lyytikäi- nen: Helsin- kiin/Tallentami- nen cd-levylle	Tuloste		Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Toteutumaton suunnitelma taltioinnista	Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Lista oopperan tekijöistä (Pasi Lyytikäinen: Helsinki- ooppera (kan- taesitys)	Tuloste		Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen		Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Musica Nova Helsinki 2005 4.3.— 12.3.2005	Tuloste, tauluk- ko	2005(2004?)	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Aikataulu- tus/Musica Nova	Helsinkiin-ooppera, dokumenteja tuo- tannosta
Aikataulu, Helsinki- oopperan musiikkiharjoi- tukset, Pitä-	Tuloste	2004--2005	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Harjoittelusta, harjoitusten määrä!! (vertail- tavissa?!)	Helsinkiin-ooppera, oopperan harjoitus- aikataulu

Johanna Oksanen-Lyytikäinen

<b>jänmäki</b>					
Alustava näyttämöharjoitusten aikataulu (vaihtoehto A) Alustava näyttämöharjoitusten aikataulu (vaihtoehto B) (Tammikuu 2005)	Tuloste	12.10.2004	Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Harjoitukset	Helsinkiin-ooppera, oopperan harjoitus-aikataulu
Alustava harjoitusaikataulu/musiikki (2 sivua)	Tuloste	19.10.2004	Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Harjoitukset	Helsinkiin-ooppera, oopperan harjoitus-aikataulu
Evan (kapellimestari) aikatauluja	Tuloste, sähköposti?		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Harjoitukset	Helsinkiin-ooppera, oopperan harjoitus-aikataulu
Sopimusasiat Savolaisten ylioppilaiden säätiön ja Sibelius Akatemian välillä Helsinkiin-oopperaan liittyen +alustava suunnitelma	Tuloste, sopimus	28.3.2003  27.3.2003		Käytäntöjä, taustavoimia	Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta
Hakemus valtion säveltaidetoimikunnalle	Tuloste, hakemusluonnos?		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Rahoitus	Helsinkiin-ooppera, dokumentteja tuotannosta
<b>IV MADAME DE SADE</b>					
Haastattelu, säveltäjä Juha T. Koskinen	Litteroitu, tiedosto (.doc)	17.2.2011	Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessi, tuotanto, oopperasta yleensä	Vertailuaineisto, Madame de Sade, haastattelu Juha T. Koskinen 17.2.2011.
Madame de Sade – 2nd shooting (67 valokuvaa)	Kuvatiedostot (.jpg), cd-levy		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen		Vertailuaineisto, Madame de Sade
Madame de Sade – Main rehearsal (59 valokuvaa)	Kuvatiedostot (.jpg), cd-levy		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen		Vertailuaineisto, Madame de Sade
Yukio Mishima – Juha T. Koskinen / Madame de Sade opera Ooppera Skaala DVD	DVD – tallenne oopperasta		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen		Vertailuaineisto, Madame de Sade
Säveltäjän luonnos ooppera-	Kopio muistikirjasta	23.11.2006	Yksityisar-kisto	Prosessi, suunnittelua	Vertailuaineisto, Madame de Sade

Puku taiteena ja työvälineenä

rasta: Mme de Sade/ Muodonmuu- tokset: jne.			Oksa- nen/Lyytikä inen  Yksityisar- kisto Koskinen		
Säveltäjän luonnos lavas- ta: ”Mme de Montreuilin salonki ...”	Kopio muisti- kirjasta	Helmikuu 2007	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen  Yksityisar- kisto Koskinen	Prosessi, suunnittelu	Vertailuaineisto, Madame de Sade
Madame de Sade, kuvaus ”Oopperan musiikki perus- tuu...” Juha T. Koski- nen	Tuloste	17.12.2009	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen  Yksityisar- kisto Koskinen	Oopperasta	Vertailuaineisto, Madame de Sade
Madame de Sade, libretto		(2006 – 2010)	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen  Yksityisar- kisto Koskinen		Vertailuaineisto, Madame de Sade
Kuusela, H. 2010. Irstaus vai itsekuri. Voima 6/2010	Lehtileike	Kesällä 2010	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen  Yksityisar- kisto Koskinen		Vertailuaineisto, Madame de Sade
<b>V Näyttelijä Åsa Nybo</b>					
Näyttelijä Åsa Nybon haastat- telu 14.11.2010	Tiedosto (.doc), tuloste	14.11.2010	Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen	Puvuista näytte- lijän työväli- neenä, prosessista, yhteistyöstä jne.	Vertailuaineisto, haastattelu näyttelijä Åsa Nybo 14.11.2010.
Valokuva- esimerkkejä Nybon esityk- sistä	Tiedostoina, pdf				
<b>VI Oopperaa arjessa, osa 1: ”Le Saxophone...” Prosesit</b>					
oopperaarjes- sa.blogspot.co m	Verkkoaineisto, julkinen	Huhtikuu 2011→		pukusuunnittelijan prosessin- kuvaus, joitakin katsojien kom-	Le Saxophone... blogiteksti

				mentteja	
pa-si.lyytikainen.blogspot.com	Verkkoaineisto, julkinen	Huhti-toukokuu 2011 →		säveltäjän henkilökohtainen blogi, kuvauksia työskentelyprosessista, muita aiheeseen liittyviä merkintöjä	Le Saxophone... blogiteksti
Pukusuunnittelijan muistiinpanot	käsinkirjoitettu		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessi	Le Saxophone... muistiinpanot
"Le Saxophone... -opperan puvustusluonnokset	Alkuperäiset luonnokset + valokuvatiedostot (.jpg)	Huhtikuu 2011	Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Prosessi	Le Saxophone... pukuluonnokset / JO-L.
Puvustuksen materiaalikustannukset, kuitit	Tuloste	Elokuu 2011	Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen	Käytäntö, rahoitus, resurssit	Le Saxophone... dokumentteja tuotannosta
Säveltäjän muistiinpanot ja työpäiväkirjat.			Yksityisar-kisto Lyytikäinen	Prosessit	Le Saxophone... muistiinpanot
"Le Saxophone..." sävellysluonnoksia.			Yksityisar-kisto Lyytikäinen	Sävellysprosessi	Le Saxophone... säveltäjän luonnokset
"Le Saxophone..." partituuri, osa I ja osa II	Tiedostoina, kopiona		Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen		Le Saxophone... partituuri / PL
<b>VII "Le Saxophone..." Tallenteet (ääni ja video)</b>					
Valokuvaaja Kari Paajasen kuvaamaa videoaineistoa harjoituksista ja esityksistä.	Tiedostoina	30.7. ja 1.8.2011	Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen Yksityisar-kisto Paajanen		Le Saxophone... kuvakaappaus esitysvideolta / PL (video KP).
Valokuvaaja Kari Paajasen valokuvia harjoituksista ja esityksistä.	Tiedostoina	30.7. ja 1.8.2011	Yksityisar-kisto Oksanen/Lyytikäinen Yksityisar-kisto Paajanen		Le Saxophone... valokuvia esityksistä / KP
Pukusuunnittelijan kuvaamaa	Tiedostoina	Harjoitusperiodi I (kesäkuu 2011)	Yksityisar-kisto		Le Saxophone... kuvakaappaus

Puku taiteena ja työvälineenä

videoaineistoa harjoituksista, kenraaliharjoituksesta ja esityksistä.		Harjoitusperiodi II (heinä- elokuu 2011)	Oksanen/Lyytikäinen		harjoituksissa kuvatulta videolta / JO-L
Pukusuunnittelijan valokuvia puvuista valmistusvaiheissa ja harjoituksista.	Tiedostoina		Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen		Le Saxophone... valokuvia harjoituksista / JO-L.
Sähköpostikysely esiintyjille, kolme kysymystä, 8/11 vastaajasta vastannut.	Sähköposti	Elo-syyskuu 2011	Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen	Prosessi, Puvun merkitys esiintyjille	Le Saxophone... kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011
Haastattelu ohjaaja Minna Vainikainen (tulossa syyskuussa 2011)	Litteroitu, tiedosto (.doc) Äänitiedosto, sanelulaite	16.9.2011	Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen	Prosessi, puku ohjaajan työssä, vuorovaikutus	Le Saxophone... haastattelu (Minna Vainikainen 16.9.2011)
<b>VIII Lehdistö- ja www-aineisto/ "Le Saxophone..."</b>					
Lehdistötiedote: lähetetty tiistaina 26.7.2011 STT ym.	Tiedosto, sähköposti	26.7.2011	Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen		Le Saxophone... muut dokumentit
Nenola, P. & Tegelberg, V. 2011. Pasi Lyytikäinen sävelsi oopperan ostoskeskukseen Iisalmen Sanomat keskiviikkona 27.7.2011, 11.  Savon Sanomat/Kulttuuri. 2011. Pasi Lyytikäinen tuo oopperansa ostoskeskukseen. Kuopio: Savon Sanomat keskiviikko 27.7.2011, 16.  STT. 2011. Ooppera menee ostoskeskukseen. Seinäjoki: Ilkka keskiviikkona 27.7.2011.	Lehtileike	27.7.2011  27.7.2011  27.7.2011	Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen		Le Saxophone... lehdistö ja muu media

Johanna Oksanen-Lyytikäinen

<p>Keskisuomalai- lai- nen/Kulttuuri. 2011. Lyytikäi- nen tuo ooppe- ran ostoskes- kukseen. Jyväskylä: Keskisuoma- lainen keski- viikkona 27.7.2011, 16.</p> <p>STT. Jussila, R. 2011. Arjen ooppera sisäl- tää monenlaisia ääniä. Etelä- Suomen sano- mat 1.8.2011.</p> <p>STT. Jussila, R. 2011. Arjen ooppera sisäl- tää monenlaisia ääniä. Kouvo- lan Sanomat tiistai 2. Elo- kuuta 2011.</p> <p>STT. Jussila, R. 2011. Arjen ooppera sisäl- tää monenlaisia ääniä. Jyväsky- lä: Keskisuo- malainen tiistaina 2.8.2011.</p> <p>Savon Sano- mat/Kulttuuri. 2011. Arjen ooppera soi kauppakeskuk- sessa. Kuopio: Savon Sanomat tiistai 2.8.2011, 14.</p> <p>Tiikkaja, S. 2011. Ooppera saapui kauppä- keskukseen. Helsinki: Helsingin Sanomat tiis- taina 2. Elo- kuuta 2011, B 2.</p>		<p>27.7.2011</p> <p>1.8.2011</p> <p>2.8.2011</p> <p>2.8.2011</p> <p>2.8.2011</p> <p>2.8.2011</p>			
<p>SUOMEN KUVALEHTI/ KUVASARJA</p>	<p>Webarkistoina ja tallennettuina teksteinä</p>		<p>Webarkis- tot</p>		<p>Le Saxophone... lehdistö ja muu media</p>



<p>JUSSI HELT- TUNEN / 1.8.2011</p> <p><b>http://suomen kuvaleh- ti.fi/kuvat/ 2011/08/01/hel sinki- 01082011-  011541v</b></p> <p>MTV3.fi/uutise t/kulttuuri. 2011. Onko tämä mölyä vai oopperaa? - katso ja kuuntele. Julkaistu 1.8.2011 klo 17.22 (päivitetty 17.33) <a href="http://www.mtv3.fi/uutiset/kulttuuri.shtml/arkistot/kulttuuri/2011/08/1368017">http://www.mtv3.fi/uutiset/kulttuuri.shtml/arkistot/kulttuuri/2011/08/1368017</a></p> <p>Saman Illan Kymmenen Uutisissa säveltäjän haastattelu ja aiheesta laa- jemmin. (MTV3)</p> <p>Nelonen/S TT. Arjen ooppera sisältää monen- laisia ääniä. Julkaistu ma 1.8. 2011. Klo 14.57/Päivitetty ma 1.8.2011 klo 15.38/KULTT UURI. <a href="http://www.nelonen.fi/uutiset/kaikki/kulttuuri/arjen-ooppera-sisaltaa-monenlaisia-aa-nia">http://www.nelonen.fi/uutiset/kaikki/kulttuuri/arjen-ooppera-sisaltaa-monenlaisia-aa-nia</a></p> <p>Yle.fi/klassinen musiikki/ Yle</p>			<p>Tallenteet Yksityisar- kisto Oksa- nen/Lyytikä inen</p>		
---	--	--	--	--	--

<p>klassinen musiikki blogi. Maarit Aura. 2011. Le Saxophone...oopperaperformanssi herätti uteliaisuutta Kampin keskuksessa.<a href="http://yleklassinenmusiikki.posterous.com/le-saxophoneoopperaperformanssi">http://yleklassinenmusiikki.posterous.com/le-saxophoneoopperaperformanssi</a></p> <p>Facebook/Yle Klassinen musiikki (Albumit) <a href="https://www.facebook.com/media/set/?set=a.254108354617065.76062.106560389371863&amp;type=1">https://www.facebook.com/media/set/?set=a.254108354617065.76062.106560389371863&amp;type=1</a> elisa.net/STT. 2011. Säveltäjä Lyytikäinen tuo oopperansa ostoskeskukseen. Helsinki: julkaistu 26.7.2011 klo 14.25. <a href="http://elisa.net/uutiset/kulttuuri/?id=6002096">http://elisa.net/uutiset/kulttuuri/?id=6002096</a> + muita sanunnaisia <a href="http://www-artikkeleita,samansisältöisiä">www-artikkeleita, samansisältöisiä</a>.</p>					
<p>YLE Radio1:n Kultakuume. Toim. Lisa Enckell. Säveltäjän haastattelu. Ohjelma oli kuultavissa myös viikon ajan YLE Areenassa.. Esitetty 8. 8. 2011. (Käytettävissä litteroituna aineistona).</p>	<p>Litteroituna tiedostona (.doc)</p>	<p>8.8.2011</p>	<p>Yksityisaristo Oksanen/Lyytikäinen</p>	<p>Prosessista, säveltämisestä</p>	<p>Le Saxophone... lehdistö ja muu media</p>

Puku taiteena ja työvälineenä

<i>Esiintyjäkommentit (kysely puvun merkityksestä)</i>		Alkusyksy 2011	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Puvun merkitys/Prosessi	Le Saxophone... kysely esiintyjille elo-syyskuu 2011
<b>IX Oopperaa arjessa, osa 2: ”Kohtaus kadulla” Prosessi</b>					
Säveltäjän pohdintaa tarinasta ja libretosta – ”kohtausluettelot”: ”Ajatuksia Saira Susiluodon libretosta”	Tuloste	23. – 25.1.2012	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen/Lyytikäinen	Prosessi – idean ja tarinan kehittäminen	Kohtaus kadulla, ajatuksia Saira Susiluodon libretosta 23.–25.1.2012 / PL
Libretto/Saira Susiluoto	Tuloste	Kevätalvi 2012?	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen/Lyytikäinen	Libretto(luonnos?)	Kohtaus kadulla, libretto / SS.
Runoilija Saira Susiluodon käsikirjoitettu- ja muistiinpanoja tarinan kohtauksista, ajatuksia esityspaikasta ja tapahtumista	Käsikirjoitettu irrallinen paperi (3 kpl)	Vko 2 2012	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Libretton suunnitelmaa, Runoilijan prosessia	Kohtaus kadulla, libretto / SS.
Säveltäjän ”Luonnos: Oopperaa arjessa II / PL / 22.1.2012)	Käsikirjoitettu ”aikajana”, merkitty kohtauksittain	22.1.2012	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Sävellysluonnos, kokonaisu-hahmotelmaa/Prosessia	Kohtaus kadulla, säveltäjän luonnokset
Säveltäjän ”Tekstuuri-luonnoksia 11.2.2012 / Lyömäsoitinosuus	Käsikirjoitettu muistiinpano, irtopaperi	11.2.2012	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Sävellyksen sekä kokonaisu-teoksen pohdintaa – yhdistävää Prosessia	Kohtaus kadulla, säveltäjän luonnokset
Säveltäjän ”Oopperaa arjessa II - luonnoksia sopraanolle hälyisyyden ja tunnetilan säätelyä lau-luodudessa”	Tuloste	20.2.2012	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen/Lyytikäinen	Sävellysluonnos, tietoisia merkintöjä siitä, mitä prosessin osaa luonnoksessa testataan	Kohtaus kadulla, säveltäjän luonnokset
Oopperaa arjessa II – Kohtaus kadulla Esityssuunnitelma	Tuloste	Kevät 2013 (Kokonaishahmo alkaa olla selvä)	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Esityksen kuvaus, Prosessia	Kohtaus kadulla, dokumentteja tuotannosta
Pukusuunnittelijan muistikirja, luonnoksia	Käsikirjoitettu muistikirja	10.3. – 6.6.2013	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Prosessia	Kohtaus kadulla, muistiinpanot

Merkitty mm. tapaaminen Henna--Riikka Halosen kanssa 10.3.2013 (kirjattu pohdintoja) -1 ½ aukeamaa muistiinpanoja kaupunkikierrokselta - pohdintoja pvm 22.4.2013 - pieniä piirroksia (päiväämättömiä) - merkitty tärkeitä päivämääriä					
Videopätkiä harjoituksista (Lyytikäinen haastatteli ja kuvasi esiintyjä)	Videoformaatti (kuinka pitkät aineistot jne?)		Yksityisar-kisto Lyytikäinen	Prosessia ja esiintyjien tunnelmia	
Raakavideot esityksistä (ja harjoituksista?)	Videoformaatti (kuinka paljon?)	Minttu-Maari Mäntysen, Alisa Javitsin ja Henna-Riikka Halosen kuvaama materiaali	Yksityisar-kisto Lyytikäinen	Prosessia ja esiintyjien tunnelmia	Kohtaus kadulla, valokuvat esityksistä / Kuvausryhmä  Kohtaus kadulla, videot, kuvakaappaukset
Sähköpostikeskustelut	Sähköposti + tuloste	4.6.2013 (2 pv ennen esitystä) Sähköpostiviesti Elinalta (Lifländer): pohdintaa Vartijan roolista ja näyttämöllisestä kokonaiskuvasta	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Yhteistyötä ja prosessia	Kohtaus kadulla, sähköpostikeskustelu Elina Lifländer – Pasi Lyytikäinen 4.6.2013
Oopperaa arjessa –blogi (jatkoa Le Saxophonelle...)	Webtallenne + tuloste	Blogikirjoituksia 18 kpl, joista 8 pukusuunnittelijan kirjoituksia ja 10 säveltäjän		Prosessia ja tiedotusta	Kohtaus kadulla, blogiteksti
Kaavaluonnokset ja kaavat	Käsin piirretyt			Prosessia	Kohtaus kadulla, kaavaluonnokset
Partituuriluonnoksia? Partituuri	Tulosteita + ??			Prosessia	Kohtaus kadulla partituuri
Esiintyjän vastauksia / Eija Räisänen	Kysely Facebook-viestinä + tallennettuna tiedostona	10.7.2013	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Puvun merkityksestä	Kohtaus kadulla, kysely Eija Räisänen / 10.7.2013.
<b>X Oopperaa arjessa, osa 2:”Kohtaus</b>					

Puku taiteena ja työvälineenä

<b>kadulla” Taiteellinen työryhmä / Tuotanto</b>					
Oopperaa arjessa II – projekti – Kohtaus kadulla Työsuunnitelma	Tuloste	Ennen harjoituksen alkamista keväällä 2013	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Työryhmä ja aikataulut	Kohtaus kadulla, dokumentteja tuotannosta
Kuitit, laskut ym.	Alkuperäisinä kuitteina / laskuina	Valmistusperiodin ajalta	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Budjet-ti/Puvustuksen ja muiden hankintojen kuluja	Kohtaus kadulla, dokumentteja tuotannosta
	Tulosteena + sähköpostissa	Harjoitusperiodin ajalta sähköposte- ja aikatauluista ja esityksistä yleises-ti Pasilta (Lyytikäinen) kaikille ryhmän jäsenille	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Ryhmän sisäistä tiedotusta ja kommunikointia aikatauluista ja käytännön asioista	Kohtaus kadulla, dokumentteja tuotannosta
<b>XI Oopperaa arjessa, osa 2:”Kohtaus kadulla” Lehdistö/yleisökomm-entit</b>					
Sähköposti satunnaiselta katsojalta	Tulosteena + sähköpostissa	7.6.2013	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Katsojapalaute	Kohtaus kadulla, yleisön kommentteja
Esikoululaisryhmän piirrokset ja kertomukset esityksistä	Alkuperäiset + digikuvatut	Esityksiä seuranneina päivinä	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Katsojapalaute	Kohtaus kadulla, yleisön kommentteja
Yleisökomentit oopperan elokuvaversiosta	Alkuperäiset käsinkirjoitetut	Syksyllä 2013	Yksityisar-kisto Oksanen-Lyytikäinen	Katsojapalaute	Kohtaus kadulla, yleisön kommentteja

## Toimituskunta

Ritva Koskennurmi-Sivonen  
Seija Karppinen  
Päivi Palojoki  
Kaija Rautavirta  
Päivi Fernström

36. Ana Nuutinen, Päivi Fernström, Sirpa Kokko & Henna Lahti (toim.)  
2014. Suunnittelusta käsin. Käsityön tutkimuksen ja opetuksen vuoropuhelua. Saatavissa <https://helda.helsinki.fi/>

35. Kaiju Kangas. 2014. The Artifact Project. Promoting Design Learning in the Elementary Classroom.  
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/45346>

34. Hanna Posti-Ahokas. 2014. Tanzanian female students' perspectives on the relevance of secondary education.  
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/43167>

33. Seija Karppinen, Anna Kouhia & Erja Syrjäläinen (Eds.). 2014. Kättä pidempää. Otteita käsityön tutkimuksesta ja käsitteellistämisestä.  
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/43167>

32. Kristiina Soini-Salomaa. 2013. Käsi- ja taideteollisuusalan ammatillisia tulevaisuudenkuvia. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/41734>

31. Päivi Fernström. 2012. Damastin traditio ja innovaatio. Tekstiilitaiteilija Dora Jungin toiminta ja damastien erityisyys.  
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/37509>

30. Kaisa Hyrsky. 2012. Kertomuksia kultaseppien yrittäjyydestä.  
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/37326>

29. Hille Janhonen-Abruquah, Matleena Vieltojärvi & Päivi Palojoki (Eds.). 2012. Ruoka, kulttuuri ja oppiminen. Näkökulmia ruokatutkimuksen menetelmiin. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/37774>

Tämä teos saatavissa osoitteesta <https://helda.helsinki.fi/>