

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Musiikkipedagogi

2016

Anna Tuominen

LIIAN PAKSU PERHOSEKSI?

– laiisuuden ihannointi ilmiönä oopperalavalla

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikkipedagogi

2016 | 31

Anna Tuominen

LIIAN PAKSU PERHOSEKSI?

– laihuuden ihannointi ilmiönä oopperalavalla

Opinnäytetyö käsittelee muutosta oopperamaailman suhtautumisessa naisen ulkonäköön. Tavoitteeni on asennemuutoksen todentamisen lisäksi löytää oopperasta ja laulusta itsestään mahdollisia viitteitä ulkonäkövaatimuksiin. Pysin selvittämään, onko kyseessä vain kulttuurinen ja aikasidonnainen muutos.

Keskityin työssäni Deborah Voigtin ja Tara Erraughtin runsaasti mediahuomiota saamiin tapauksiin. Oopperoita tutkin käyttäen neljää maailman esitetyimmän oopperan librettoa, selventäen kauniin naisen käsitettä Kaari Utrion avulla. Lisäksi käyn alustavasti läpi rasvakudoksen mahdollista vaikutusta lauluun.

ASIASANAT:

laulajat, laulu, naiset, kauneus, äänifysiologia, moraali, kulttuuri, libretto, ooppera, kauneusihanne, paino

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Music pedagogy

2016 | 31

Anna Tuominen

DOES THE FAT LADY STILL SING?

– Idolizing the Thin on the Opera Stage

This thesis reflects on the change in the approach towards women's appearance in the operatic world. In addition to prove such a change has happened, I aim to find possible indications as to what a woman should look like on stage, using libretti and vocal information as reference. I attempt to discover if the change is only bound to culture values and time.

I focus on the cases of Deborah Voigt and Tara Erraught, which received abundant press coverage. Using the libretti of four of the most performed operas in the world, I study what is said of women on stage, and explore the beautiful woman with the help of Kaari Utrio. Lastly, I go through the possible significance of fat tissue in singing.

KEYWORDS:

singers, singing, women, beauty, vocal physiology, culture, libretto, opera, beauty standard, weight

SISÄLTÖ

| | |
|------------------------------------|-----------|
| 1 JOHDANTO | 1 |
| 2 ILMIÖ | 3 |
| 2.1 Deborah Voigt 2004 | 3 |
| 2.2 Tara Erraught 2014 | 5 |
| 2.3 Äänen ohi | 7 |
| 3 OOPPERA, ÄÄNI JA ULKONÄKÖ | 9 |
| 3.1 Libretto | 9 |
| 3.1.1 La Traviata | 9 |
| 3.1.2 La Bohème | 10 |
| 3.1.3 Taikahuilu | 11 |
| 3.1.4 Carmen | 13 |
| 3.1.5 Libretoista | 14 |
| 3.2 Kaunis nainen | 15 |
| 3.2.1 1800-luvun ihannenainen | 17 |
| 3.3 Äänifysiologia ja paino | 19 |
| 4 POHDINTA | 23 |
| LÄHTEET | 26 |

1 JOHDANTO

Vuonna 2004 sopraano Deborah Voigt irtisanottiin roolistaan Lontoon Royal Opera Housen Ariadne auf Naxos -oopperassa, sillä suurikokoinen nainen miellettiin liian lihavaksi kyseiseen produktion. Laihdutettuaan Voigt palkattiin takaisin. Tapaus sai osakseen paljon julkisuutta ja huomiota. Syynä tähän oli osaksi varmasti se, että mielikuvissa ooppera on perinteisesti se yksi ja ainoa korkeakulttuurin osa, jossa suuri musiikki, suuret äänet ja suuret muodot ovat pääosassa – eivätkä suinkaan aina tässä järjestyksessä.

Nykyään laulajien keskuudessa tuntuu olevan yleinen käsitys siitä, että ulkonäkövaatimukset oopperalavoilla ovat muuttuneet ja kiristyneet. Koelauluissa agentit ja kilpailuissa tuomarit vaativat moitteetonta ulkonäköä. Ennen koko kuitenkin ei estänyt huipulle, tai edes lavalle, pääsyä. Esimerkiksi legendaariset Luciano Pavarotti ja Montserrat Caballé olivat uriensa huipuilla sangen tukevassa kunnossa.

Valitettavasti aiheeseen on vaikea löytää yhtä tahoa tai lähdettä, joka voisi tarjota yksiselitteisen ja vain faktoihin perustuvan vastauksen siihen, miltä naisen tulisi lavalla nykyään näyttää ja miksi. Yhtä kaikki, jokainen laulaja joutuu ainakin jossain määrin pohtimaan ulkomuotoaan, sillä jo konserttipukeutuminen voi aiheuttaa päänvaivaa. Opettajana minun on pystyttävä ohjaamaan oppilasta muissakin lauluun liittyvissä asioissa, kuin vain äänenmuodostuksessa. Mikäli todella on niin, ettei 2000-luvun nainen voi oopperalavalla olla esimerkiksi ylipainoinen, on minun kerrottava asiasta oppilailleni.

Päädyin monien mutkien kautta tutkimaan aihetta opinnäytetyössäni, sillä tilanne kiinnostaa ja huolestuttaa minua niin ihmisenä, naisena, laulajana, kuin oopperan ystävänäkin. Minua kiinnostaa tietää, onko kyseessä vain kulttuurinen muutos, vai löytyykö oopperasta itsestään viitteitä siitä, miltä naisen pitäisi lavalla näyttää. Hypoteesini mukaan tällaisia viitteitä on, mutta suorina mainintoja ulkonäköön ja etenkin painoon liittyen on vain vähän.

Aloitan työni käsittelemällä kiristyneiden ulkonäkövaatimusten näkymistä oopperamaailmassa käyttämällä näkyvimpiä ja eniten mediahuomiota saaneita esimerkkejä. Tämän jälkeen etsin viittauksia ulkonäköön ja sen tärkeyteen niin libretoista, rooleista kuin äänestä itsestäänkin. Käytän työssäni neljää maailman esitetyimpien oopperoiden jou-

kossa olevaa teosta: La Bohème, Carmen, La Traviata ja Taikahuilu. Lisäksi tutkin naisen kauneutta ja naisen ulkonäölle asetettavia vaatimuksia Kaari Utrion avustuksella. Lopuksi pohdin äänifysiologiaa sekä painon mahdollista vaikutusta ääneen.

2 ILMIO

Luku esittelee ja todentaa laiisuuden ihannoinnin ilmiönä 2000-luvun oopperalavoilla.

2.1 Deborah Voigt 2004

Nimekäs wagnersopraano Deborah Voigt teki läpimurtonsa vuonna 1991 Ariadne auf Naxos -oopperan nimikkoroolissa. Myöhemmin Ariadnen roolista tuli hänelle eräänlainen tavaramerkki, vaikka suurempaa mainetta ja kunniaa hänelle toi rooli Wagnerin Tristan ja Isoldessa. Esiintyessään Wienin valtionoopperassa Isolden roolissa vuonna 2003 yleisö puhkesi 20 minuuttia kestäneisiin suosionosoituksiin. Vuoteen 2004 mennessä hän oli muiden saavutusten ohessa voittanut Moskovan Tsaikovski-kilpailun sekä ansainnut Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres -arvonimen. (21C Media Group.)

Vaikka Deborah Voigtin ura jatkuu yhä, oli vuosi 2004 hyvin merkittävä paitsi hänelle, myös koko oopperalle taiteena. Arvostettu Lontoon Royal Opera House irtisanoi hänet Ariadnen roolista ulkonäöllisin perustein (kts. Kuva 1.) (BBC 2004). Oopperan maailmassa tapaus oli harvinainen, sillä perinteisesti ooppera keskittyy ulkonäön sijasta esiintyjien ääniin, orkesterin suoritukseen ja toteutuksen estetiikkaan.



Kuva 1. Deborah Voigt vuonna 2003. (Tierenberg, 2003.)

Voigtin paikan produktiossa otti Anne Schwanewilms, jota voisi kuvata Voigtin vastakohdaksi. Vuonna 2004 Schwanewilms oli hoikka, kihara- ja punatukkainen Strauss-tulkitsija (kts. Kuva 2.), Deborah Voigt puolestaan vaalea ja hyvin tukeva, wagneriaaninen sopraano. Vain Schwanewilmsin aiempi, kiinteä työskentely Straussin musiikin parissa tuntuisi puoltavan häntä Ariadnen rooliin.

BBC:n haastattelemana Schwanewilms puolsi osaltaan Royal Opera Housen päätöstä sanomalla yleisön tulevan oopperaan nimenomaan katsomaan jotain, sillä muutoinhan yleisö voisi jäädä kotiin kuuntelemaan levytyksiä. Hän kertoi myös sopimusten muuttuvan tilanteiden tehdessä samoin, sillä niillä, joilla on rahaa, on myös valtaa. Deborah Voigt puolestaan oli BBC:n mukaan hyvin pettynyt Royal Opera Housen päätöksen ja korosti äänen merkitystä oopperassa. (Smith 2004).



Kuva 2. Anne Schwanewilms Ariadne auf Naxosina. (del Real, 2006.)

Ulkonäköseikkoja ja mielipide-eroja merkittävämpi ero Voigtin ja Schwanewilmsin välillä on kuitenkin fakeissa. Anne Schwanewilms ei suinkaan ole dramaattinen, vaan lyrinen sopraano. Ariadnen rooli taas mielletään dramaattiseksi, jollaiseksi se määritellään myös oopperakirjallisuuden perusteokseksi muodostuneessa *Handbuch der Oper*ssa (Kloiber ym. 2004, 902). Kaiken lisäksi vuonna 2008 huomattavasti hoikistunut Voigt palkattiin rooliinsa takaisin (Tommasini 2008). Musiikilliset lähtökohdat tuntuvat tapauksesta jääneen.

2.2 Tara Erraught 2014

Kuin juhluvuoden kunniaksi, mezzosopraano Tara Erraught (kts. Kuva 3.) joutui painonsa vuoksi mediakiistan keskelle kesällä 2014. Hän esiintyi Octavianina Richard Straussin *Ruusuritarissa* Glyndebournen oopperafestivaaleilla ja sai osakseen raakaa arvostelua. Koska arvostelijat olivat kaikki miehiä, syntyi sanasota seksismistä.



Kuva 3. Tara Erraught. (www.taraerraught.com)

Financial Times kutsui 27-vuotiasta Erraughtia pullukaksi, The Independent tanakaksi tytöksi, The Guardian kuvasi pötkelömäiseksi ja The Times piti häntä epäuskottavana, rumana ja epäviehättävänä (Rayner 2014). Eräs arvostelijoista oli The Telegraphin Rupert Christiansen, joka pyrki myöhemmin selittämään sanavalintaansa ja pahoitteli ai-

heuttamaansa mielipahaa. Hänkin piti Erraughtia tanakkana ja hänen ruumiinrakennetaan hankalana, mutta yritti osoittaa kritiikkensä ohjaajalle. Christiansenin mielestä ei ollut reilua roolittaa Erraughtia Octavianiksi, sillä hän ei voisi ilmentää kyseistä hahmoa hyvin. Christiansen toi esille myös visuaalisuuden merkityksen, samoin kuin Anne Schwanewilms teki puhuessaan oopperaa katsomaan tulevasta yleisöstä. Christiansen ei kuitenkaan vähätellyt äänen merkitystä, vaan korosti uskottavuutta; ei ole uskottavaa, jos esimerkiksi nuorta Juliaa palkattaisiin laulamaan vanha nainen, vaikka ääni onkin pääosassa. (Christiansen 2014.)

Arvosteluihin vastattiin kärkkäästi niin lehdissä kuin blogeissakin. Naislaulajat syyttivät miespuolisia toimittajia seksismistä ja, kuten Deborah Voigt kymmenen vuotta aiemmin, vetosivat äänen merkitykseen. Mezzosopraano Alice Coote jopa kirjoitti avoimen kirjeen lehdistölle. Kirjeessä hän sanoi ainoastaan äänen merkitsevän oopperassa, jossa hänen mukaansa on kyse ainoastaan kommunikoinnista loistavan laulun kautta (Coote & Lebrecht 2014).

Jennifer Johnston, myös mezzosopraano, kirjoitti The Guardianin blogiin tekstin, jossa kertoi oopperayleisön tulevan oopperaan nimenomaan kuuntelemaan laulua, sillä muutoin he kävisivät teatterissa. Hänen mukaansa juuri ihmisääni, ihmeellisellä kyvyllään viestiä kaikenlaisia tunteita ja ajatuksia, erottaa oopperan muista draaman muodoista. Tara Erraughtin tapauksessa arvostelijat tuskin mainitsivat hänen ääntään tai kykyään kommunikoida yleisön kanssa. Johnston kysyi tekstissään:

How, then, have we arrived at a point where opera is no longer about singing but about the physiques and looks of the singers, specifically the female singers? (Johnston 2014.)

Johnston puhui asiasta lähes samoin sanoin kuin Anne Schwanewilms kymmenen vuotta aiemmin, mutta oli selkeästi eri mieltä. Mielestäni kumpikin ovat osaltaan oikeassa: oopperayleisö haluaa nähdä jotain ja uskoa näkemänsä, mutta hyvin laulettu ja huonosti näytelty on aina parempi kuin huonosti laulettu ja hyvin näytelty teos. Elinpäinolla on asian kanssa hyvin vähän tekemistä.

Mitä tulee Johnstonin esittämään kysymykseen, vastauksen tarjosi Alexander Chancellor (2014) kirjoittamalla The Spectatoriin, että lihaviin laulajattarien aika on ohi. Hänen mielestään lihavuus ei ehkä ennen merkinnyt mitään, mutta oopperatalot ja yleisö vaativat nykyään visuaalista todenmukaisuutta. Chancellorin mukaan Deborah Voigtin erottaminen vuonna 2004 todisti tämän: laihdutettuaan Voigt sai työnsä takaisin.

Tapaukset eroavat toisistaan merkittävästi siinä, että vakavasti ylipainoinen Deborah Voigt menetti työnsä, koska ei kelvannut oopperaa toteuttavalle taholle, mutta kymmenen vuotta myöhemmin Tara Erraught ei kelvannut lehdistölle. Myöskään Deborah Voigtin kykyä laulaa tai näytellä ei asetettu kyseenalaiseksi, mutta Tara Erraughtin sanottiin olevan kykenemätön ruumiinmuotonsa takia edes esittämään rooliaan. Nuoren naisen laulutaitoa ja ääntä kuvailtiin arvosteluissa äärimmäisen vähän.

2.3 Äänen ohi

Vaikuttaa siltä, ettei suurikokoinen nainen enää pääse oopperalavalle esiintymään, ainakaan päärooliin, vaikka ääni olisikin erinomainen. Peter Gelb, Metropolitan Operan toimitusjohtaja, selitti tilannetta, kuten moni muukin: yleisölle on taattava kaikin puolin tyydyttävä elämys, vaikka hyvää ääntä ei mikään korvaisikaan. Tällä vuosituhannella oopperalaulajan on hänen mukaansa pystyttävä yhdistämään lauluunsa musiikkiteatterin elementtejä, kuten lavalla liikkumisen ja tajun produktion teatraalisista elementeistä. (Necula 2009, 82-83.)

Toimitusjohtajana Gelbin on luonnollisesti varottava sanojaan, mutta rivien välistä voi lukea paljon. Yleisö tuo Metropolitan Operalle rahaa, joten Gelb on valmis menemään heidän ehdoillaan. Maininta niin musiikkiteatterista kuin teatraalisten elementtien ymmärtämisestä, etenkin yhdistettynä liikkumisen tarpeeseen, vihjaavat siihen, ettei kovin lihana laulaja ainakaan saa töitä.

Aamulehti puolestaan otsikoi 2.3.2013: ”Oopperasta tuli huima kauneuskilpa”, eikä kierrellyt asian tiimoilta. Artikkelissa laihuus rinnastettiin suoraan kauneuteen ja viehättävyyteen, ja edelleen epäsuorasti nuorekkuuteen, joka mainittiin oopperan kannalta tärkeäksi. Ulkonäön kerrottiin olevan hiljalleen yhtä tärkeää oopperassa kuin pop-musiikissa. Artikkelisiin oli haastateltu Sibelius-Akatemian laulukoulutuksen johtajaa, Annika Ollinkaria, jonka mukaan ylipainoa ei enää alalla sallita. Samoin oopperakoulutuksen professori, Markus Lehtinen, kertoi nähneensä hyvän ulkonäön ajavan kilpailutilanteessa paremman oopperalaulajan ohi. (Aamulehti 2013.)

Ollinkarin mukaan pääsankaritar on usein hyvin nuori, mutta roolille kirjoitettu musiikki vaatii taitoa, jota kellään 20-vuotiaalla tai nuoremmalla ei voi olla (Aamulehti 2013). On kuitenkin aiheellista kyseenalaistaa laihuuden ja nuoruuden vertaaminen. 2010-luvulla

ylipainoisia löytyy jokaisesta ikäluokasta hälyttävän paljon ympäri maailmaa. Eikö siis lihavakin nainen voisi olla nuorekas, kaunis tai uskottava?

3 OOPPERA, ÄÄNI JA ULKONÄKÖ

Koska naisen ulkonäön arvostelu tuntuu pääosin kulttuuriselta ilmiöltä ja vaihdokselta, halusin selvittää, onko ilmiötä voimauttavia tekijöitä oopperassa itsessään. Estetiikka on oma filosofian alansa, joten en halunnut sukeltaa pää edellä syvään päähän. Myös 2000-luvun ihmis- tai naiskuvan tutkiminen on tutkimusaiheena valtava ja liian kaukana omasta alastani, joten keskityin pääosin oopperan itsensä tarkasteluun.

Suurimmat ja pysyvimmät viittaukset siihen, miltä kunkin tulisi oopperalavalla näyttää, löytyvät libretosta eli oopperan tekstistä. Mahdollisia viitteitä laulajan ulkonäöstä voi löytää myös roolista itsestään sekä oopperan miljööstä. Lisäksi kullakin roolilla on äänelliset vaatimuksensa, jotka saattavat vaikuttaa laulajan ulkonäköön.

Valitsin lähempään tarkasteluun neljä oopperaa: *La Bohème*, *Carmen*, *La Traviata* ja *Taikaahuilu*. Nämä oopperat olivat maailman esitetyimmät kausilla 2005/2006–2013/2014, mutta kaikki löytyvät myös kausilla 2014/2015 ja 2015/2016 esimerkiksi Metropolitan Operan, Deutsche Operin ja Royal Opera Housen ohjelmistoista (Stabler 2014; Deutsche Oper Berlin 2015; The Metropolitan Opera 2015; operabase 2015a; operabase 2015b; Royal Opera House 2015a; Royal Opera House 2015b). Ulkonäön ja äänen yhtymäkohtia tutkin pintapuolisesti Ritva Eerolan opastuksella. Lisäksi kävin läpi lausuntoja painoon ja ääneen liittyen, tavoitteenani selvittää, vaikuttaako ylipaino ääneen.

3.1 Libretto

Libretto, eli oopperan teksti, määrää hyvin pitkälle lähestymistavan niin musiikkiin kuin oopperan visuaaliseenkin puoleen. Yksinkertaisimmillaan ooppera, tai ainakin laulaja, viestii juuri librettonsa kautta. Huolimatta kaikesta muusta, musiikki ja libretto pysyvät produktiosta toiseen samana. Muutoksia laulettavaan tekstiin tehdään harvoin. Myös partituuriin merkityt asiat, kuten nyanssit, ovat yleensä suhteessa tekstiin.

3.1.1 La Traviata

La Traviata on kolminäytöksinen ooppera, jonka libreton kirjoitti Francesco Maria Piave. Teksti mukaillee tarkasti Alexandre Dumas nuoremman kirjaa nimeltä *Kamelianainen*.

Oopperan ensiesitys oli Venetsiassa vuonna 1853 ja mielenkiintoisesti oopperan tapahtumat sijoittuvat noin vuoteen 1850. (Abbate 1997.) Ooppera on kuin toisinto todellisuudesta, sillä 1848 ilmestynyt Kamelianainen perustui turhankin tarkasti Alexandre Dumas nuoremman omaan elämään. Kaikki tapahtuu La Traviatassa hyvin nopeasti, jopa epäuskottavan nopeasti, joten aivan todentuntuinen teksti ei ole.

Ulkonäköviittauksia libretossa ei ole huimasti. Ensimmäisen näytöksen lopussa, ennen suurta aariaansa, Violetta katsoo peiliin ja kauhistelee kalpeuttaan. Seuraavaa mainintaa saakin odottaa toisen näytöksen alkuun asti. Alfredo kertoo rakkaudestaan Violettaan, joka on jättänyt Pariisin ilot taakseen. Hän sanoo Violetan hylänneen mahtipontiset juhlat, joissa oli tottunut siihen, että kaikki palvovat hänen kauneuttaan. Hieman myöhemmin, samassa näytöksessä, Alfredon isäkin mainitsee Violettan olevan paitsi nuori, myös kaunis. Viimeisessä näytöksessä kuoleman partaalla oleva Violetta puhuu kärsivästä ruumistaan, sekä muuttuneesta olemuksestaan ja poskiensa kalvenneista ruusuista. (Vallisaari 1991, 4, 8, 11, 24; Abbate 1997.)

3.1.2 La Bohème

La Bohémen libretto perustuu, La Traviatan tavoin, kirjaan. Libretistit Luigi Illica ja Giuseppe Giacosa mukailivat Henri Murgerin *La vie de Bohème* -kirjaa, jonka alkupuheeseen hän luonnosteli kirjan henkilöitä. Miehet ovat arjen selviytyjiä ja uutteria seikkailijoita, joilla mielikuvitusta riittää. Kun heillä on onni myötä, he voivat myös rakastaa kauniimpia, nuorimpia naisia. (Bogart & Christen.) Illica ja Giacosa sisällyttivät osia esipuheesta libretton alkuun, kuin esipuheeksi myös oopperalle. Näin ollen voidaan olettaa lemmparien olevan oopperassa seikkailunhaluisia nuoria miehiä ja nuoria, kauniita naisia.

La Bohémessa ei liiaksi kuvailla miesten ulkonäköä. Naiset mainitaan kauniiksi, jopa niin kauniiksi, että saavat miehet aivan hullaantumaan. Erityisesti Musetta, vaikkei oopperan päähenkilö olekaan, mainitaan useamman kerran näyttäväksi eri ihmisten toimesta. Viimeisessä näytöksessä hänen rakkaansa, Marcello, laulaa Musettan tummista silmistä ja viekkaista hymyistä. (Murashev 2013; Bogart & Christen.)

Mimi, oopperan päähenkilö, on myös kaunis. Viehättävän, suloisen ulkomuotonsa lisäksi hän on kalpea ja näyttää sairaalta. Häntä kuvailee eniten runoilija Rodolfo, joka on tähän

toivottoman rakastunut. Heti, kun Mimi ensimmäisen kerran ilmestyy näyttämölle, Rodolfo kohtelee häntä hyvin suojelevasti. Hän huomaa heti Mimin olevan sairas ja päivittelee tämän kalpeutta, mutta ehtii silti hetken hyysäyksen jälkeen toteamaan itsekseen Mimin olevan kerrassaan viehättävä olento, kaunis lapsi. Oopperan toisessa näytöksessä taas käy ilmi, että Mimillä on ruskeat hiukset, viimeisessä näytöksessä Rodolfo kaipaa tämän tuoksuvia kutreja ja pikkuruisia käsiä. (Murashev 2013; Bogart & Christen.)

Pähkinäkuoressa suosituimpien, italialaisten oopperoiden pääosien laulajattarien tulisi siis olla kauniita, kalpeita ja keuhkotautisia. Koska yleisö näkee nämä teokset useimmin – ovathan ne esitetyimpien oopperoiden listan kärjessä – ei ole perusteetonta olettaa yleisön odottavan kauniita ja riutuvia laulajattaria lavalla joka esityksessä.

3.1.3 Taikahuilu

Taikahuilun kieli on saksa, eikä oopperassa seikkaile keuhkotautisia naisia, eikä sen pahemmin runoilijoitakaan, mutta kauneuden ylistykseltä ei säästyä. Mielenkiintoista tosin on se, että naisia ei juuri muilla sanoin kuvailla. Myös miehet joutuvat saman, monotoni- sen ylistyksen kohteiksi. Italialaisiin oopperoihin verrattaessa Taikahuilussa on huomattavasti enemmän ulkonäön kuvailua, kuten myös kuvailevia ihmisiä.

Heti oopperan alussa Tamino kohtaa hurjan pedon, huutaa itselleen apua ja pyörtyy järkytyksestä. Sillä välin, kun Tamino uinuu, kolme naista surmaavat pedon ja siirtyvät ihailemaan nuorukaista, sanoen nuoren miehen olevan *schön*, saks. kaunis. Ensimmäinen nainen kuvaa Taminoa myös ihanaksi ja helläksi sanoilla *hold* ja *sanft*, jotka yhdessä luovat mielikuvan rauhallisesti nukkuvasta ja kaikin puolin miellyttävästä näystä. Toinen nainen vahvistaa mielikuvaa sanomalla, ettei koskaan ole kauniimpaa nähnyt. Kolmas nainen pitää Taminoa suorastaan maalauksellisena. Kaikki haluavat Taminon itselleen niin kovasti, että naisten välit alkavat rakoilla. Kahden aarian ja niitä seuraavien dialogien jälkeen pelätty Yön kuningatar ilmestyy paikalle, mieltyy Taminoon ja antaa tuosta vain tyttärensä, Paminan, tälle. Hieman myöhemmin oopperassa Papageno puolestaan on varma, että Pamina, kunhan vain ensin Taminon tapaa, tykää myös kauniiseen nuorukaiseen. (Mozart 1944, 10-21, 31, 56.)

Pamina, Taminon valittu ja Yön kuningattaren tytär, on yllätyksettömästi nuori ja kaunis. Pelkkä kuva neidosta saa Taminon rakastumaan tähän palavasti. Samaan tapaan kuin

kolme naista ihailivat Taminoa, sanoo mies Paminan olevan ennennäkemättömän kaunis, kuvansa jumalainen. Samankaltainen on myös Paminan ensiesiintyminen oopperassa: häntä ajaa takaa eräänlainen hirviö, mauri Monostatos, mikä saa Paminan pyörtymään. Papageno sattuu paikalle, saaden Monostatoksen pakenemaan kauhuissaan. Ennen pakoaan himokas Monostatos ehtii kutsumaan Paminaa hienoksi kyyhkyksi, Papageno taas kauniiksi, nuoreksi ja hienoksi neidoksi. Papageno tosin on tyylilleen uskollisena autuaan tietämätön ympärillä vallitsevasta tilanteesta ja ihmettelee vain pyörtäneen Paminan liituakin valkoisempaa hipiää. (Mozart 1944, 28, 53-54.)

Kauneus on Taikahuilun maagisessa maailmassa haluttua valuuttaa. Papageno esittelee Kolme naista Taminolle sanoen, ettei tiedä keitä he ovat, muttei siitä niin välitäkään, sillä he antavat Papagenolle ruokaa ja viiniä vastineeksi hänen pyydystämistään linnuista. Kuulemansa perusteella Tamino olettaa Kolmen naisen olevan hyvin kauniita. Papageno torppaa moiset oletukset – hänen mielestään kauniit naiset eivät peittäisi kasvojaan, kuten Kolme naista tekevät. Naiset eivät kuulemastaan ilahdu, vaan tuntuvat loukkaantuvan Papagenon lausunnosta. Papageno taas uskoo lepyttävänsä loukkaantuneet naiset, kunhan vain imartele heitä: hän kutsuu heitä kaunokaisiksi ja kertoo Taminolle, ettei ole koskaan nähnyt mitään viehkeämpää. (Mozart 1944, 27.) Taktiikan toimivuus jää valitettavasti arvailujen varaan.

Papagenon sydämen suurin toive on oma vaimo, mutta mikä tahansa haahka ei linnustajalle kelpaa. Jos vaimo on nuori, kaunis ja nimeltään Papagena, uhmaa Papageno vaikka kuolemaa. Jos vaimo taas on vanha rumilus, joka kuitenkin palvoo ja passaa, voi Papageno pitää tätä siinä sivussa niin kauan, kunnes joku kauniimpi ilmaantuu. Jos taas sattuu käymään niin, kuten oopperassa käykin, ettei Papageno olekaan ihanan, kauniin ja kymmenen vuotta häntä nuoremman peilikuvansa arvoinen, koittaa linnustaja hirttää itsensä. Ennen itsemurhayritystään hän ehtii toki pyytää kaikkia kauniita tyttöjä muistelemaan häntä hyvällä. Parempaa vielä olisi, jos joku kaunis neito haluaisi häntä syleillä, sillä silloin ei tarvitsisi koko hirttoköyttä. (Mozart 1944, 56, 99, 145, 172-175.)

Vaikka moinen melodramaattisuus kertoo enemmän Papagenosta kuin oopperamaailmasta, annetaan Taikahuilussa naisen kauneudelle ja sen tärkeydelle uskomattoman suuret mittasuhteet. Se saa miehen rakastumaan ja sen menettäminen saa miehen haluamaan kuolemaa, mutta kauneudenkaipuu saa miehen myös tekemään hulluja. Sarastron mauri, Monostatos, on niin hyljeksitty ja Paminan vaalean kauneuden huumauttama, että on valmis ottamaan tältä suudelman ja siveyden, vaikka väkisin (Mozart 1944, 113-116).

3.1.4 Carmen

Bizet'n Carmen sijoittuu 1800-luvun alkuun La Traviatan ja La Bohemen tavoin, mutta on lähes kaikin muin tavoin erilainen. La Traviatan Violetta ja La Bohémen Mimi ovat kumpikin herkkiä ja heiveröisiä naisia, jotka kokevat suurta onnea yksiavioisuudessaan. Myös Paminassa on samankaltaisia piirteitä, vaikka Taikahuilu ei suoranaisesti sijoitu mihinkään aikaan tai edes paikkaan, huolimatta viittauksista Egyptiin.

Pamina on naiivi tytär, joka lähes riistää hengen itseltään, kun hänen rakastettunsa ei suostu puhumaan hänelle, Violetta on syntisestä ammatistaan huolimatta uskonnollinen, jalo ja alistautuva, Mimi on itseään vähättelevä, omiin oloihinsa sairastamaan vetäytynyt runosielu. Vaan ei Carmen! Hän on tulinen mustalainen, joka ei keinoja kaihda, vaan ottaa mitä ja kenet haluaa.

Pamina, Mimi ja Violetta näkevät rakkauden yksiavioisena, suloisena täyttymyksenä, jonka arvoisia kaikki eivät voi olla, mutta mitä he niin kaipaavat. Carmenissa samankaltainen hahmo on Micaëla. Hän on nuori, kaino, uskonnollinen ja moraalinen. Hän ei kuitenkaan ole oopperan prima donna, kuten muut mainituista, vaan eräänlainen kunnollisuuden perikuva hurjan Carmenin rinnalla. Hän astuu lavalle heti ensimmäisessä kohtauksessa ja saa sotilaiden huomion saman tien. Korpraali Moralès ilmoittaa kaikille siron tytön lähestyvän ja kiirehtii heti valloittamaan tämän. Hän kutsuu tätä kauniiksi, suloiseksi ja hurmaavaksi, korostaen Micaëlan nuoruutta puhuttelemalla tätä lapsena. Kun Micaëla sitten lähtee, eikä sen enempiä vaikutu, suree Moralès linnun lentäneen luotaan. (Bizet 1964, 9-13, 17)

Hieman myöhemmin Moralès kertoo Don Josélle vierailulla käyneestä kauniista neidosta ja kuvailee tätä tarkkaan: nätti ja hyvin pukeutunut tyttö, jolla on sininen mekko ja olkapäille ulottuvat letit. Don José tunnistaa Micaëlan ja lisää myöhemmin tämän olevan seitsemäntoistavuotias. (Bizet 1964, 24.) Miesten reaktioista päätellen Micaëla on oikea saalis.

Carmeniakin kehutaan kauniiksi, mutta huomattavasti vähemmän kuin ketään muista tutkittujen librettojen naisista. Ensin sen tekee luutnantti Zuniga, joka käyttää sanaa *belle* myös substantiivina, milloin sarkastisesti, milloin himoten. Zunigan mielestä myös Carmenin kädet ovat kauniit. Toisena ja viimeisenä Carmenin kauneuden toteaa Micaëla, joka kertoo aariassaan Carmenin olevan paitsi kaunis, myös vaarallinen. (Bizet 1964, 96, 107, 324.)

Kautta oopperan *Carmenia* kuvaillaan hyvin vähän ja usein negatiivisesti. Carmen onkin – kas kummaa – mezzosopraanorooli. Häntä ei ylistetä jaloksi ja hyväksi, eikä hän killuttele korkeita pianissimoita, kuten Violetta ja Mimi, miksei Paminakin. Sen sijaan Carmenilta anotaan rakkautta, jonka hän itse nimeää ”oikuttelevaksi linnuksi” ja ”mustalaislapsiksi joka ei tunne lakia.” (Bizet 1964 45-47, 53, 57.)

Hänessä on jotain muuta, mikä saa miehet suunniltaan. Don Jose sanoo olevansa hulluna Carmeniin ja rakastavansa tätä, vaikka kuvailee tätä myös röyhkeäksi noidaksi ja itse paholaiseksi (Bizet 1964, 61-63, 119, 284). Myös luutnantti Zuniga haluaa Carmenin omakseen ja ilmoittaa tulevansa tämän luokse, mitä ilmeisemmin lemmekkäin aikein, mutta Carmen kieltää tätä. Zuniga vastaa tulevansa kiellosta huolimatta. (Bizet 1964, 168.)

3.1.5 Libretoista

Italian *bella* on siitä ongelmallinen adjektiivi, että sitä voi käyttää niin miehestä, naisesta, kuin melkein mistä vain asiasta. Se saattaa siis tarkoittaa komeaa, hyvää, hienoa tai sopivaa, jopa mukavaa. Sama koskee myös saksan sanaa *schön*, joka voi tarkoittaa niin ihanaa ilmaa, oivallista yhteensattumaa kuin huonoa tuuriakin. Myöskään ranskan *belle* ei ole ole niin yksiselitteinen kuin suomen kaunis. Ottaen huomioon, kuinka monesti oopperoissa asiat ja ihmiset mainitaan kauniiksi, puhumattakaan sanan ympärilyöreästä luonteesta, alkavat kaikki ihailevat ilmaisut muistuttaa vain mieltymystä tai imartelua.

On raivostuttavaa lukea librettoja, joissa naisten suurin arvo ja viehättävyyden perusta tuntuu olevan kauneus. Miehet voivat olla tai olla olematta mitä vain, mutta naisen on oltava kaunis ja mielellään nuori ollakseen mainittava, rakastettava tai menestynyt – pois lukien Yön kuningattaren. Kerta toisensa jälkeen miehet kaipaavat ja haluavat juuri kaunista naista, eivät suinkaan esimerkiksi kilttiä, empaattista tai sinnikästä vaimoa.

Oopperan maailma vaikuttaa librettojen perusteella pinnalliselta, sovinniselta ja vain vähän järkeä käyttävien hullaantujien leikkikentältä. Mikään edellä mainituista syistä ei silti toimi suorana ja ennen kaikkea järkevänä perusteena laihtumisen vaatimiselle. Tutkituista rooleista ainoastaan Violettan, kenties myös Mimin, esittäjältä voisi vaatia suorastaan alipainoa, sillä laihtuminen ja ruokahaluttomuus kuuluvat tuberkuloosin yleisimpiin oireisiin (Lumio 2015).

3.2 Kaunis nainen

Tutkittujen librettojen perusteella oopperalavalla näkyvän ja kuuluvan naisen tulee ennen kaikkea olla kaunis ja mielellään myös nuori. Muulla ei juuri olekaan väliä. Mutta millainen on kaunis nainen? Deborah Voigtia ja Tara Erraughtia arvosteltiin kumpaakin niin pyöreystä kuin epäuskottavuudestakin, joten kaunis nainen ei näiden tapausten valossa saa ainakaan olla pyylevä. Edellä mainittuja naisia arvostellut Alexander Chancellor myös puhui visuaalisesta todenmukaisuudesta, jota yleisö ja oopperatalot hänen mukaansa vaativat. Mikäli Chancellor on oikeassa, ei esimerkiksi La Bohémen Mimiksi voisi mitenkään palkata ylipainoista, tervettä tai vaaleaa naista.

Kauneus on käsitteenä valtava ja vaikeasti määriteltävä, eikä lainkaan universaali. Silti se ei ole niin tavoittamattomissa, ettei jokainen ymmärtäisi, mitä sillä tarkoitetaan. Kauneuteen liitetään myös symmetria ja kultainen leikkaus, jotka ovat kouraantuntuvia ja helposti määritettäviä asioita käsitteiden tai ideoiden sijaan, mutta mittaamallaan kauneutta ei voi selittää tai arvottaa.

Kaari Utrio on kirjassaan *Bella Donna* tutkinut naisen kauneutta ja naisruumiiseen suhtautumista antiikin ajoista 2000-luvun alkuun. Utrion mukaan kauneuteen liittyy tuttuuden paradoksi: jotta voimme pitää ihmistä kauniina, on meillä oltava myönteisiä kokemuksia hänen piirteistään, mutta kauneus on toisaalta jotain harvinaista ja poikkeavaa, mitä emme ennen ole kokeneet. Samoin syy kauneuden ikuiseen kiehtovuuteen on sen ainutlaatuisuudessa. (Utrio 2005, 15-16, 24.)

Utrio toteaa varsin yksiselitteisesti eri aikakausien pitäneen erilaista naisen muotoa kauniina (Utrio 2005, 11). Aikakausilla ja naisen muodolla on kuitenkin ollut myös merkittäviä yhteneväisyyksiä, joista Utrio käyttää termiä ”yleinen kauneusihanne”. Huolimatta naisen muusta muodosta, kauniina ja viehättävänä on aina pidetty mainitun yleisen kauneusihanteen mukaisia paksuja hiuksia, suuria silmiä, korkeaa otsaa, kirkasta ihoa, pitkää kaulaa ja kapeaa vyötäröä (Utrio 2005, 36).

Samoin Utrio (2005, 37) kertoo yleisestä kauneusihanteesta:

Kauneusihanne ei ole juuri koskaan hyväksynyt naisruumista sellaisena kuin se luonnostaan on. Naisvartalolta vaaditaan symmetriaa, jota todellisuudessa ei esiinny. Ihanteena on pidetty sellaista vartaloa, jossa rinnanympäryys ja lantionympäryys ovat yhtä suuret, vaikka sellainen suhde ei ole yleinen.

Näyttää siltä, ettei kapeavyötäröinen ja symmetrinen harvinaisuus vieläkään ole epäviehättävää tai epämuodikasta. Vaikka nykyajan naisilla ei ole vannehameita ja valtavia peruukkeja, ovat kapea vyötärö, paksut hiukset tai kirkas iho yhä kadehdittavia ominaisuuksia.

On jokseenkin vaivaannuttavaa, että suuri osa naisen viehättävyyttä korostavista seikoista voidaan liittää myös lapseen. Suuret silmät, kirkas iho ja korkea otsa kuvaavat jo yksinään yhtä hyvin lasta kuin naista. Utrion (2005, 60) mukaan naisellisen naisen oli tärkeää olla myös suloinen, olemukseltaan siro ja voimiltaan heikko, jotka ovat kaikki myös pieneen lapseen liitettäviä ominaisuuksia.

Yleisestä kauneushanteesta huolimatta naisen ruumiin suuruus on vuosisatojen saatossa vaihdellut. Keskiajan ihannenainen oli pieni ja suorastaan nälkiintyneen näköinen, viaton ja kalpea. Renessanssin ja barokin suuruudenhulluudessa naisen oli oltava suuri niin henkisesti kuin ruumiillisestikin. Mikäli kokoa ei ollut omasta takaa, tehtiin se vaatteilla. Barokin rouvat olivat jopa hyllyvässä kunnossa. Rokokoo eli 1700-luku puolestaan piti lihavuutta rahvaanomaisena. Keskiajan hoikkuus palasikin ihanteeksi romantiikan 1800-luvulla ja viktoriaanisella aikakaudella, jolloin ihannenainen oli ikuisesti nälkäinen, korsetilla kiristetty posliininukke. Vasta ensimmäinen maailmansota vapautti naisen korseteista kohti itsenäisempää ja terveempää elämää. (Utrio 2005, 106-108.)

Lihavuutta ihannoitiin aikana, jolloin harvalla oli varaa syödä kyllikseen, saati sitten yli oman tarpeen. Lihavuus oli vallan ja vaurauden merkki, sillä vain ylhäisimmät ja rikkaimmat voivat olla varmoja myös ensi vuoden ravinnosta. Nuori sen sijaan oli lähes aina laiha – hän oli arvoltaan vielä vähäinen, eli sai vähemmän ravintoa kuin aikuiset. Myös laihuutta ihannoidaan aikana, jolloin lihominen on entistä helpompaa. 1900-luvun mukaan tuoma runsaus ja elintason nousu toivat kylkiäisinä ylensyönnin, liikakilot ja loputtomat laihdutuskuurit. (Utrio 2005, 106-111.)

Utrion mukaan 2000-luvun kaunis nainen on aito, ainutlaatuinen ja ennen kaikkea persoonallinen. Nuoruus ei ole hänen mukaansa pakollista, vaikka muodikasta onkin. Siinä missä kauneus oli pitkään varattu vain varakkaimmille olosuhteiden pakosta, voi länsimainen nainen nykyään kaunistautua paljon helpommin, eikä useimmiten joudu raatamaan ruumistaan rikki köyhyyden ikeessä. Vanhoista ajoista ja ihanteista on silti jäänyt jotain jäljelle: ihannevertalossa ei vieläkään ole esimerkiksi pitkiä käsiä tai lyhyttä selkää, vaan moiset puutteet voidaan jopa muokkauttaa pois. (Utrio 2005, 24, 29.)

Vaaleus ei enää ole kauniille naiselle pakollista, vaikka vaaleat kaunottaret ja ennen kaikkea heihin liittyvät myytit yhä pitävätkin pintansa. Utrion (2005, 35-36) mukaan vaaleus on eurooppalaisessa maailmassa ollut eräänlainen varma valtti kautta aikain, mutta nykyään tällaista vaaleuden normia ei enää ole. Tummaveriköt ovat silloin tällöin olleet muotia. Siinä missä 1700-luku piti tummien silmien ja kulmakarvojen sekä vaaleaksi puu-teroitujen hiusten yhdistelmää erityisen haluttavana, oli tumma tukkakin 1500-luvun lopulla, 1800-luvun alussa ja Ranskan vallankumouksen aikaan suosiossa.

Bella Donna kertoo kauneudesta ennen kaikkea kaksi asiaa: se reagoi ympäröivän yhteiskunnan muutoksiin, eikä ole koskaan yleistä. Kauneus tuntuu tavoittelevan aina jotain katoavaa täydellisyyttä ja muuttuvan sitä myötä, kun kauneuden saavuttaa liian moni, jotta se enää olisi harvinaista. Täten nuoruuden arvostus ja sen ylistys libretoissa on ymmärrettävää: nuoruus ei kestä kauaa, vaan on katoavaista, eikä sitä saa takaisin. Tämä näkyy erityisesti nykyajan yhteiskunnassa, jossa erinäiset rypyyvoiteet ja kauneusleikkaukset lupaavat ihmeitä yhä vanhemmiksi eläville ihmisille.

3.2.1 1800-luvun ihannenainen

Tutkituista libretoista lähes kaikki tapahtuvat 1800-luvulla. Taikahuilu ei, tarkalleen ottaen, sijoitu mihinkään aikaan, mutta Carmenin tiedetään tapahtuvan vuoden 1820 tienoilla, La Bohémen kymmenen vuotta myöhemmin ja La Traviatan puolestaan 1800-luvun puolivälin paikkeilla. Chancellorin vaatiman visuaalisen todenmukaisuuden nimissä lie aiheellista tutkia myös menneisyyden ihannenaista.

1800-luvun teollistumisen ja äkillisen rikastumisen aika toi miehisyyden ja naisellisuuden erot aikaisempaa selvemmin esiin. Miehet olivat aktiivisia rahantekijöitä, naiset passiivisia ja kotiin sidottuja. Nainen oli kuin toimeliaan ja itsenäisen miehen koriste, joka vain ihaili miestänsä. Hänen päällään oli monta kerrosta kangasta, rusetia ja ehostetta, kun mies taas pukeutui takkiin ja suoriin housuihin. (Utrio 2005, 56.)

Naiseuteen on eri aikoina kuulunut erilaisia ominaisuuksia, mutta ruumiillisen naiseuden on aina katsottu olevan suhteessa mieheen ja miehuuteen. Nainen kuului kukkien maailmaan, miehet eläinten, ja oli loukkaavaa sekoittaa naiseutta ja miehisyyttä millään tavalla. Tästä syystä naisellinen nainen ei koskaan voinut olla erityisen suurikokoinen, vaikka iäkäs hän saattoikin olla. Hän ei voinut olla vahva, suuri tai karkea, vaan hänen

oli oltava miestä pienempi, pehmeämpi ja heikompi. Tämä oli totta erityisesti 1800-luvulla, jolloin miehet nähtiin aktiivisina ja itsenäisinä, naiset puolestaan miehen peilikuvana. (Utrio 2005, 56.)

Samoin naisen kasvojen oli oltava mahdollisimman erilaiset, kuin miehen. Etenkin aikoina, jolloin muodin mukainen pukeutuminen kätki naisen kaulasta alaspäin vaatekerrosten alle, tarkoitti kauneus lähes yksinomaan kasvojen kauneutta. Kooltaan naisen kasvot ovat noin neljä viidesosaa miehen kasvoista, ja pienten kasvojen kauneutta pyrittiin korostamaan suurin kampauksin ja päähinein. (Utrio 2005, 160.)

1800-luku olikin suoranaista hatun kulta-aikaa. Talonpoikaa ylempiä nainen ei poistunut kotoaan ilman hattua, eikä sisälläkään ollut vailla pitsimyssyä. Siinä missä naiset olivat omineet lierihatun miehiltä jo rokokooaikana, eikä sen suosio hiipunut ennen 1900-luvun alkua, oli 1800-luvun alkupuolen hitti kuitenkin bonetti. Sen suhteettoman korkea etukaari peitettiin erinäisiin rimssuihin ja rusetteihin. Kaikille 1800-luvun muodoille oli yleistä ylitsepursuava koristelu – myös lierihatut saatettiin hukuttaa mitä mielikuvituksellisimmin koristein. Ensisijaisesti pienien kasvojen kehykseksi tarkoitettu lierihattu saattoi kantaa päällään niin täytettyjä lintuja, marjaterttuja kuin kukkarykelmiäkin. (Utrio 2005, 190-194.)

Hittipäähine, bonetti, mainitaan myös La Bohémessa. Aivan sama asia italian *cuffietta* ei kuitenkaan ole bonettiin verrattuna, vaikka bonetiksi se yleensä käännetään. Italian *cuffia* tarkoittaa myssyä tai pipoa, ja sen diminutiivinen muoto *cuffietta* nykyään erityisesti lasten pitsimyssyä, siroa ja pientä kapistusta. Kumpikin käy 1800-luvun alkupuolen muotiin, mutta myssy on bonettia huokeampi ja yksityisempi esine.

La Bohémessa mainitaan myös Mimin kalpeus, kuten La Traviatassa Violettan. Tämäkin kuvaa osaltaan aikaansa: anemia oli hyvin yleinen vaiva naisilla vielä 1900-luvun alusakin (Utrio 2005, 132-134). Runsaasti sisällä aikaa viettävä ja sairas nainen olisi ymmärrettävästi kalpea, sekä nuoruudestaan huolimatta raju näky, etenkin nykyään. Lavoilla harvoin näkeekään erityisen kalvakoiksi maskeerattuja sopraanoja. Toisaalta anemia vaivasi köyhempiä maalaisnaisia enemmän kuin kaupungin säätyläisiä, eikä keuhkotautiin kuollut murrosiän jälkeen enempää naisia kuin miehiä (Utrio 2005, 134).

Nainen ei kuitenkaan pyrkinyt peittämään kalpeuttaan eikä niitä muutenkaan ehostanut. Vasta 1920-luvulla naiset löysivät meikkaamiset ilot uudelleen, mutta 1800-luvulla vain seksuaalisesti epäilyttävä nainen maalasi kasvonsa. (Utrio 2005, 158.) Kalpea, hento ja

heiveröinen nainen oli kaiketi vastustamaton puhtauden perikuva jokaiselle sankarimiehelle. Laulaja kuitenkin tarvitsee työssään energiaa, voimaa ja kestävyyttä, jolloin täydellistä sulautumista 1800-lukuun ei voida odottaa.

1800-luku paljasti naisen olkapäät, mutta 1820-1850-luvulla eli niin sanottuna biedermeieraikana olkapäiden piti olla paljaiden lisäksi myös mahdollisimman luisut. Hihat alkoivat suoraan kaula-aukosta, jotta hartioiden linja olisi mahdollisimman laskeva. Kaulan tuli jatkua sulavana kaarena olkapäiksi, jotka paljastuessaan olivat mahdollisimman vaaleat, mikä tietysti oli harvinaista. (Utrio 2005, 207)

Ennen 1800-luvun puoliväliä niin hihat kuin helmetkin olivat valtavia. Vyötärö oli naisella olematon, jota korostettiin entisestään lisäämällä alushameita kerros toisensa jälkeen. 1800-luvun puolivälissä taas naisen alaruumis pullistui suunnattomaksi palloksi, josta kapea ja luisuharteinen yläruumis kohosi kuin jonkin hyönteisen etupää. Tämä krinoliinin pullistama naisihanne oli epäkäytännöllinen ja kallis, mutta piti silti pintansa hyvän aikaa. Vasta 1800-luvun lopulla krinoliini pieneni turnyyriksi, eräänlaiseksi takapuolen päälle kiinnitettäväksi pönkäksi. Turnyyri oli kuitenkin kerta kaikkiaan ruma, eikä sen suosio kestänyt kauaa, vaan sen korvasi laahus. Se oli hillitympi tapa muotoilla naisvartaloa: hyvä ryhti, hoikka vartalo, kapea vyötärö ja lattialle ryöppyävä laahus muodostivat elegantin ja ylvään ihannenaisen. (Utrio 2005, 190.)

Kuitenkin toteutuksissa sivuutetaan usein alkuperäinen aikakausi ja muoti. Deborah Voigtin tapauksessa sivuutettiin myös laulajan fakki. Miksi siis elinpaino olisi juuri se ratkaiseva asia, mitä ei voida sivuuttaa?

3.3 Äänifysiologia ja paino

Kiistely painon vaikutuksesta ääneen ei ole laulun saralla uutta, eikä osoita laantumisen merkkejä. Useimmiten rasvakudosta puolustavat mielipiteet löytyvät laulajilta, kun taas vastustavat tahot ovat useimmiten ohjaajia, lääkäreitä tai muita sellaisia henkilöitä, jotka eivät oopperalavalla itse liiku. Asiaa tieteellisesti tutkivat tahot ajautuvat helposti niin kauas akustisesta kokemuksesta, että tutkimustulokset eivät korreloi arkikokemuksen kanssa.

Ritva Eerolan mukaan:

Äänen perusväri ja suuruus sekä äänialan laajuus ovat riippuvaisia kunkin yksilön rakenteellisista ominaisuuksista, kuten esim. kokonaispituudesta, resonanssionte-
loidien koosta ja äänihuulten mittasuhteista (Eerola 2013).

Käytännössä siis ulostulevan äänen laatu ja laulajan tekninen osaaminen ovat jossakin määrin alisteisia tämän fyysisille ominaisuuksille. Toiset laulajat laulavat lujempaa ja korkeammalle kuin toiset, vaikka tilannetta toki voidaan tasoittaa teknisellä harjoittelulla. Silti on mahdotonta tehdä bassosta sopraanoa, koska näiden kahden äänihuulet eroavat toisistaan niin rajusti.

Eerolan mukaan resonanssi muodostuu äänihuulten ja huulten välisessä tilassa (2014). Tällöin rinta, keuhkoputket tai niin sanottu maski eivät suinkaan resonoi, vastoin laulukoulutuksessa usein esitettyjä väitteitä. Mikäli resonoiva tila on äänihuulten ja huulten välissä, jossa on myös suuri osa äänen perusväriin, voimakkuuteen ja äänialan laajuuteen vaikuttavista tekijöistä, vaikuttaisi siltä, ettei elopainolla ole juuri merkitystä laulajalle. Valitettavasti Eerola ei selvennä mainitsemiaan ”rakenteellisia ominaisuuksia” tarkemmin, jolloin ruumiin mittasuhteiden ja rasvakudoksen mahdollinen merkitys jää epäselväksi.

Vaikka Ritva Eerola ei mainitse rasvakudoksen merkitsevän laulajalle mitään, monen muun mielestä asialla on painoarvoa. Legendaarinen sopraano Kiri te Kanawa kertoi The Telegraphin haastattelussa kohdanneensa Metropolitan Operassa työskennellessään nuoria naisia, jotka eivät nälästään huolimatta uskaltaneet syödä, sillä pelkäsivät lihovansa. Te Kanawa puolestaan söi, jotta voisi laulaa. Hän ei urallaan ollut erityisen ylipainoinen, mutta jos karistettavia kiloja kertyi, hän piti huolta siitä, ettei pudottanut painoaan liikaa. Te Kanawan mielestä laulajassa pitää olla, mistä ottaa kiinni. (Furness 2013.)

Samoilla linjoilla on myös mezzosopraano Alice Coote. Hänen mukaansa laulajat ja opettajat tietävät alipainon olevan laulajalle ylipainoa huomattavasti vaarallisempaa. Hän myös huomauttaa, että pyykkilautavatsa tai liian treenatut lihakset vahingoittavat äänen sointia ja voivat estää hengityksen pääsyn tarpeeksi alas. Vasta saavutettuaan itse tietyn painon, hän pystyi laulamaan vapaasti suurissa teattereissa ja konserttisaleissa, mihin koki olevansa liian heikko tuon tietyn painon alapuolella. (Coote ja Lebrecht 2014.)

Christine Chibnall, Opera Northin suunnittelupäällikkö, ei puolestaan pidä painoa merkittävänä asiana, vaan korostaa kunnon merkitystä. Hänen kokemuksensa mukaan paino

ja ääni tai koko ja kestävyys eivät liity toisiinsa, vaan laulajalle on tärkeää olla heille itselleen oikeassa painossa. Tällöin he ovat hänen mielestään hyvässä kunnossa, myös äänellisesti, ja jaksavat laulaa pitkiä rooleja. (Furness 2013.)

Mikäli ylipainoinen laulaja kokee tarpeelliseksi pudottaa painoaan avittaakseen äänellistä kuntoaan, hänen on syytä olla tarkkana. Tohtori Reena Guptan, ammattilaisten äänenkäyttöön erikoistuvan kurkunpään sairauksien erikoislääkärin, mukaan painon nousun tai laskun on alustavissa tutkimuksissa todettu vaikuttavan ääneen. Ylimääräinen rasvakudos aiheuttaa estrogeenin, sekä vähemmässä määrin myös testosteronin, yli tuotantoa ja varastoitumista kehoon. Tämän vuoksi ylipainoisen naisen äänestä voi tulla normaalia matalampi. (Gupta.) Painon pudottua hormonituotanto normalisoituu, mikä voi johtaa naisilla äänen nousuun.

Ylipainoisten naisten äänentuotannon on kuitenkin todettu alustavasti eroavan normaalipainoisten äänentuotannosta. Vuonna 2013 tehdyssä tutkimuksessa saatiin viitteitä siitä, että ylipainoiset naiset puhuvat kovemmalla äänellä, vaikeivat pysty vokalisoimaan yhtä kauan kuin normaalipainoiset. Löydöksistään huolimatta tutkijat eivät pitäneet eroja tieteellisesti merkittävinä. (Barsties ym. 2013.)

On syytä tarkastella edellä mainittujen lausuntojen uskottavuutta. Coote, te Kanawa ja Chibnall puhuvat kaikki omista kokemuksistaan, eivätkä tieteellisistä tutkimuksista. Lisäksi Coote ja te Kanawa eivät oikeastaan puhu ylipainosta, vaan alipainon vaaroista. Deborah Voigt taas oli vakavasti ylipainoinen, kun hänet erotettiin Ariadnen roolista vuonna 2004. Samoin Tara Erraught oli pikemminkin yli- kuin alipainoinen esiintyessään Octavianina vuonna 2014.

Tohtori Guptan lausunto on laulajalle käyttökelpoisiin, mutta ympäripyöreudessaan ei kerro paljoa. On silti huomattavaa, että useita kiloja nopeasti laihtuneet laulajat, kuten Deborah Voigt ja Maria Callas aikoinaan, menettivät äänestään luontaista tummuutta ja sointia, joka tukee lausuntoa ylipainon tuomien ylimääräisten hormonien vaikutuksesta naisääneen. Vaikuttaisi siis siltä, että perinteisesti suurikokoisten dramaattisten sopraanoiden tumma, voimakas ääni sekä paino ovat jollain tapaa yhteydessä toisiinsa.

Myös vuoden 2013 tutkimus viittaa samankaltaisiin johtopäätöksiin. Vaikka tutkijat eivät pitäneet tuloksiaan tieteellisesti merkittävinä, pienetkin muutokset tuntuvat ja kuuluvat laulajan äänessä heti. On perätöntä olettaa, että näitä pieniä eroja laulaja ei voisi tuntea ja hyödyntää työssään. Myös laulunopettajat kuulevat pienetkin erot äänessä ja pyrkivät

korostamaan luonnollisia, haluttuja sävyjä. Yksi alkuvaiheen opintojen halutuin ja kaivatuin puoli lauluäänessä on riittävä volyyymi, joka monilla nuorilla naisilla puuttuu, usein vuotavan äänentuoton takia. Vuoden 2013 tutkimuksen tulokset viittaavat kainosti, että tukevammat laulajat voivat olla pienoisisessä etulyöntiasemassa.

4 POHDINTA

Tekemäni tutkimus oli suppea, mutta paljasti silti ongelman ytimen. Mutkia suoristaen vaikuttaisi siltä, ettei lihava nainen voi olla kaunis tai uskottava oopperalavalla. Moinen väite kuulostaa pöyristyttävältä, eikä ole niin sanotusti vedenpitävä, sillä laulajan uskottavuuteen vaikuttavat myös kyky näytellä ja laulaa. Oopperan arvot näyttävät kallistuneen visuaalisen estetiikan ja hoikkuuden ihannoinnin puoleen.

Olisi mukavaa elää maailmassa, jossa lihavuutensa takia kelpaamattomille laulajille sanottaisiin suoraan, ettei häntä roolittava taho pidä hänen ulkonäöstään, vaan toisin on. Peter Gelbin ja Alexander Chancellorin pakeneminen nimettömän ja kasvottoman yleisön väitettyjen vaatimuksen taakse vain närkästyttää. Olen valmis hyväksymään asian tuntevat arvostelut huonosti laulettuista ja esitetystä oopperasta, mutta löytämieni lausuntojen kummallinen sovinnisuus ja vastuun välttely on ala-arvoista.

On myös täysin hyväksyttävää vaatia yleisöä tiedostamaan, että oopperassa on visuaalisuuden lisäksi muitakin aspekteja. Oopperan ei tarvitse olla harrastus vain lihaville ja etuoikeutetuille, jotka tietävät jokaisen sanan, nuotin ja aarian ennen esitystä. Ei kuitenkaan ole kohtuutonta olettaa yleisön tietävän oopperaan tullessaan, että oopperassa on muun muassa musiikkia, jonka sallisi merkitsevän ja saavan huomiota.

Jos laulaja on niin lihava, ettei lava häntä kestä, on irtisanominen mielestäni hyväksyttävää. Samoin, jos laulaja ei voi elopainonsa takia kunnolla liikkua tai laulaa. Deborah Voigt sen sijaan irtisanottiin ulkonäkönsä takia, siis liiallisen lihavuutensa vuoksi, sillä hän kelpasi rooliin laihdutettuaan. Mikäli Markus Lehtistä on uskomisen, samankaltainen tilanne on mahdollinen kilpailuissa: viehättävä laulaja on automaattisesti parempi laulaja. Mitä ilmeisemmin lihava ei voi olla viehättävä, vaikka suoraan sitä ei uskalla kukaan sanoa.

Ei ole perusteetonta vaatia lavalle kaunista naista, sillä librettojen naiset olivat lähes yksinomaan kauniita. Asia erikseen onkin, millainen kaunis on. Vastaukseen on hyvin vaikea vastata, mutta Kaari Utrion avulla pystyin tutkimaan ainakin sitä, millaista naista on pidetty kauniina. Jokaiselle ajalle tuntuu olevan oma kaunis naisensa, joka edustaa jotakin harvinaista ja miellyttävää.

Yleisen kauneushanteen mukainen nainen kuitenkin pärjäisi hyvin aikana kuin aikana: kapeavyötäröinen ja suurisilmäinen on aina viehättävä, vaikka olisi muodikasta olla sini-

silmäinen ja muodoiltaan runsas. Yleisesti ottaen naisellinen ja kaunis nainen on kuitenkin aina ollut hoikka – vain köyhyyden ja nälänhädän aikana runsas nainen on ollut ihan-teen mukainen. Täten nykyajan pakkomielle hyväkuntoisesta, hoikasta valioyksilöstä on aivan järkeenkäypä, sillä 2000-luvun ihmiselle lihominen on helpompaa kuin koskaan ennen.

Ongelmana on silti, kuka kauniin määrittää. Oli yleistä kauneusihannetta tai ei, kauneus on myös subjektiivinen kokemus, eikä laulajaa palkkaa tai arvostele koneisto tai puolueeton oppinut, vaan yksittäinen ihminen. Itse en laulajana haluaisi tulla määritellyksi ulkonäköni kautta – vieläpä niin, että mahdollisuuteni työllistyä riippuu yhden ihmisen kauneuskäsityksestä. Opintoihini laulajana ei ole missään vaiheessa kuulunut esimerkiksi missikisoja, vaan niissä on keskitytty musiikkiin, lauluun ja niiden ymmärtämiseen.

Opettajana olen vaikean valinnan edessä. En voi ummistaa silmiäni tilanteelta ja olla informoimatta etenkin kunnianhimoisia oppilaitani asiasta, mutta opettajana välitän oppilailleni myös arvoja. En voi huomauttaa oppilaani painosta viestimättä samalla, ettei hän kelpaa sellaisenaan. Samalla hyvin todennäköisesti vahingoitan luottamuksellista suhdetta opettajan ja oppilaan välillä. Laulajien lisäksi opettajat kouluttavat myös yleisöä. Etenkin siksi on mielestäni tärkeää ohjata kaikkien oppilaideni huomio oopperan tekstiin, musiikkiin ja laulliseen suoritukseen, eikä suinkaan varoitella heitä siitä, etteivät lihavat laulajat nykyään enää kelpaa. Visuaalisuus on iso osa oopperaa, enkä halua sitä vähätellä, vaan korostaa mielestäni tärkeämpiä asioita.

Ensisijainen tehtäväni on huolehtia oppilaani äänellisestä terveydestä, ei hänen ulkonäöstään. Käytän tulevassa työssäni mielelläni hyväksi Kiri Te Kanawan, Alice Cooten ja Christine Chibnallin lausuntoja äänellisestä kestävydestä ja kunnan tärkeydestä, jolloin ulkonäköpaineiden kanssa mahdollisesti painiskeleva oppilas voi suunnata huomionsa painontarkkailun sijasta hyvinvointiin. Samoin olen jo aiemmin hyödyntänyt opettaessani Ritva Eerolan kullannarvoista tietoa, mutta opinnäytetyöni myötä sain oivan muistutuksen sen tärkeydestä.

On asioita, joihin ei voi vaikuttaa, eikä muuttumattomuus hyödytä ketään, mutta painokeskustelussa on kyse arvojen lisäksi myös vastuusta. Oma vastuuni niin opettajana, laulajana kuin yleisön jäsenenäkin selventyi minulle vasta opinnäytetyöprosessin aikana. Mikäli kukaan ei niin sanotusti pidä meteliä, katoaa oopperasta hiljalleen kaikki se, mikä tekee siitä niin erityistä. Jos kukaan ei kiinnitä huomiota laulajan kykyyn koskettaa äänellään ja kertoa musiikilla, vaan keskittyy siihen, minkä näköinen ihminen lavalle kelpaa,

ollaan lohduttomassa tilanteessa. On kunnioitettava paitsi omaa, myös muiden tekemää työtä, ulkonäöstä riippumatta.

LÄHTEET

21C Media Group. Biography. Deborah Voigt. Viitattu 1.11.2015 www.deborahvoigt.com/biography/

Aamulehti 2013. Oopperasta tuli huima kauneuskilpa. Viitattu 2.11.2015 <http://m.aamulehti.fi/kulttuuri/oopperasta-tuli-huima-kauneuskilpa?v=2>

Abbate, A. 1997. La Traviata. Opera in tre atti. Viitattu 4.11.2015 <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/traviata.html>

Barsties, B.; Maryn, Y.; Roy, N. & Verfaillie, R. 2013. Do body mass index and fat volume influence vocal quality, phonatory range, and aerodynamics in females? Viitattu 4.11.2015 <http://www.scielo.br/pdf/codas/v25n4/03.pdf>

BBC 2004. Royal Opera silences 'fat lady'. BBC. Viitattu 31.10.2015 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3540667.stm>

Bogart, B. ja Christen, G. La Bohème. Viitattu 5.11.2015 <http://opera.stanford.edu/Puccini/LaBoheme/libretto.html>

Chancellor, A. 2014. Sorry, Tara Erraught, but the age of the fat lady singing is over. The Spectator. Viitattu 1.11.2015 <http://new.spectator.co.uk/2014/05/it-is-time-that-opera-singers-stopped-rejoicing-in-their-fatness-and-joined-with-the-rest-of-mankind-in-the-great-battle-against-obesity/>

Christiansen, R. 2014. Rosenkavalier row: 'I stand by every word'. Viitattu 1.11.2015 <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10844053/Rosenkavalier-row-I-stand-by-every-word.html>

Coote, A. ja Lebrecht, N. 2014. Alice Coote: An open letter to opera critics. Slipped Disc. The inside track on classical music and related cultures. Viitattu 2.11.2015 <http://slipped-disc.com/2014/05/alice-coote-an-open-letter-to-opera-critics/>

Deutsche Oper Berlin 2015. Saison 2015/2016. Deutsche Oper Berlin. Viitattu 3.11.2015 http://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar#magazine-206358

Eerola, R. 2013. Ääneen vaikuttavat tekijät ja äänifysiologia. Viitattu 3.11.2015 <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=20>

Eerola, R. 2014. Ääni-instrumentti käyttöön kokonaisvaltaisesti – ajatuksia toimintabalanssin löytämiseen. Viitattu 3.11.2015 <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=19>

Gupta, R. The Effects of Weight on the Voice. Osborne Head & Neck Institute. Ear, nose and throat specialists. Viitattu 3.11.2015 <http://www.ohniww.org/effects-of-weight-gain-loss-voice-singing/>

Johnston, J. 2014. Are opera singers now to be judged on their looks not their voice? The Guardian. Viitattu 2.11.2015 <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/may/19/jennifer-johnston-rosenkavalier-glyndebourne-critics-remarks-row>

Kloiber, R.; Konold, W. & Maschka, R. 2004. Handbuch der Oper. Kassel: Bärenreiter.

Lumio, J. 2015. Tuberkuloosi. Duodecim. Terveyskirjasto. Terveyskirjasto – Luotettavaa tietoa terveydestä. Viitattu 27.1.2016 http://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=dlk00611

The Metropolitan Opera 2015. On Stage 2015-16. The Metropolitan Opera. Viitattu 5.10.2015 <https://www.metopera.org/Season/2015-16-Season/>

Mozart, W. A. 1944. *The Magic Flute. Die Zauberflöte. The Royal Edition of Operas.* Lontoo: Boosey & Hawkes.

Necula, M. 2009. *Life at the Opera.* Milwaukee: Amadeus.

Operabase 2015a. Opera statistics 2009/10. Operabase. Viitattu 3.11.2015 <http://operabase.com/top.cgi?lang=en&season=2009>

Operabase 2015b. Statistics: 2013/14. Operabase, Viitattu 3.11.2015 <http://operabase.com/visual.cgi?lang=en&splash=t>

Rayner, G. 2014. Singers point finger at critics in Glyndebourne Opera Festival sexism row. Viitattu 1.11.2015 <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10845186/Singers-point-finger-at-critics-in-Glyndebourne-Opera-Festival-sexism-row.html>

Royal Opera House 2015a. 2014/15 Season. Royal Opera House. Viitattu 5.10.2015 <http://www.roh.org.uk/seasons/2014-15>

Royal Opera House 2015b. 2015/16 Season. Royal Opera House. Viitattu 5.10.2015 <http://www.roh.org.uk/seasons/2015-16>

Smith, N. 2004. Soprano plays down 'fat lady' row. BBC. Viitattu 31.10.2015 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3825909.stm>

Stabler, D. 2014. Metropolitan Opera announces 2014-15 season, including controversial 'The Death of Klinghoffer'. *The Oregonian*. Viitattu 5.10.2015

Tommasini, A. 2008. Second Date With a Little Black Dress. *The Telegraph*. Viitattu 1.11.2015 <http://www.nytimes.com/2008/06/11/arts/music/11voig.html?>

Utrio, K. 2005. *Bella Donna. Kaunis nainen kautta aikojen.* Helsinki: Tammi.

Vallisaari, L. 1991. *Verdi. La Traviata.* Helsinki: Suomen Kansallisooppera.

Weaver, W. 2013. "La bohème" by Giacomo Puccini libretto (English). DM's opera site. Libretti & information. Viitattu 6.11.2015 http://www.murashev.com/opera/La_boh%C3%A8me_libretto_English