

LAURA-ELINA AHO

Teatterin ja kuvataiteen kummitteluarsenaali

Suuria tunteita, intohimoa ja dramaattisia roolisuorituksia! *Tunteet estradilla* -näyttely lupaa sukellusta maalaustaiteen ja teatterin jakamiin tunteiden esittämisen keinoihin. Yhdistelmä onkin lupaava, ja mietin, miksi vastaavia ei tehdä enemmän ja laajemmassa mittakaavassa. Aihe on hyvä oivallus Sinebrychoffin taidemuseolta, joka onkin alkujaan Helsingin ruotsalaisen teatterin näyttelijänä 1800-luvun lopulla loistaneen Fanny Grahnin (myöh. Sinebrychoff) puolisonsa kanssa rakentama kuvataiteen täyttämä koti.

Syyskuulta maaliskuulle esillä olevan näyttelyn nimi ei ohjaa odotuksia niinkään tunteiden omakohtaiseen kokemiseen vaan esille aseteltujen, esitettyjen tunteiden käsittelyyn. Heti on kuitenkin selvää, että otsikko on turhan ahdas sateenvarjo teemoille, jotka eivät rajaudu tunteiden ilmaisun tarkasteluun. Kävijä kyllä saa mitä käsiohjelma lupaa: osoituksia teatterin voimakkaasta kulttuurisesta vaikutuksesta kuvataiteisiin kaikkialla Euroopassa. Kuratointi kurkistelee moniin suuntiin ja tekee riemastuttavia rinnastuksia näyttämön maailman ja kuvataiteiden välille. *Deus ex machina* -tyyppiset yllättävät loppukäänteet, joukkokohtausten asetelmallisuus ja yliluonnollisen kuvaamisen lipuminen kuvataiteista teatteriteksteihin, *tableau vivant* -perinne, lähes unohduksiin painuneiden nykyisten klassikkodraamojen suosion sytyttäminen kuvataiteen avulla – kaikki hienoja löytöjä taidemuotojen ylijärjestyksen osoittamiseksi.

Kuitenkin ilman kouriintuntuvaa konkretiaa teatterin puolelta katsaukset jäävät nopeiden silmäysten tasolle. Nautinto monipuolisen kuvataiteen äärellä on toki sinällään suuri, mutta mitä mehua aiheeseen toisikaan rohkeampi ja syvempi sukellus näyttämön puolelle. Kävijälle voisi ainakin huomattavasti avokätisemmin tarjota tietoa tarinamaailmoista ja näyttämökonventioista, joihin maalausten äärellä viitataan. Teatterintutkimuksen käsitteitä esittelemällä museokävijälle olisi mahdollista avata voimakkaita ja usein piilossa olevia vaikuttamisen, vastaanottamisen ja tunnistamisen mekanismeja, jotka toimivat samoin niin kuvataiteen kuin teatterin (todellisuudessa yhteisessä) maailmassa. Myös katsojuus ja katseen (tai muun aistimisen) kohteena oleminen olisivat lihaisaa pureskeltavaa ja pohdittavaa kuvataiteen ja teatterin yhteyksiä etsivässä näyttelyssä. Kun näyttelyn teemana ovat vielä tunteet, joita ei nykyajattelussa enää hahmoteta vain yksityisinä mielenliikutuksina vaan yhä

useammin välineinä tehdä politiikkaa, rakentaa ja vahvistaa identiteettejä¹, tällaiset oivallukset vaikuttamisen ja vastaanottamisen rakenteista ja läpilyövydestä olisivat mitä tervetulleinta antia.

Teatteriesityksen katsoja käy läpi reseptioprosessin, jossa hän vertaa sillä hetkellä kokemaansa aiemmin koettuun tulkitukseen esitystä, jossa on jotain samaa ja jotain erilaista kuin aiemmissa kokemuksissa. Teatterintutkimuksessa tästä samanlaisuuden etsimisestä ja löytämisestä käytetään termiä 'kummittelu'.² Esityksen kaikilla elementeillä on mahdollisuus tähän kummitteluun. Teksti, näyttelijät, tila ja kaikki näyttämöllä oleva luovat muistikuvia aiemmista yhteyksistä. Noiden muistikuvien valta voi olla erittäin voimakas, kolkuttelivatpa ne mieltä sitten tietoisuuden tai tiedostamattoman tasolla. Kummittelusta eri tasoilla kirjoittaneen Marvin Carlsonin mukaan vanhaan palaaminen on aina ollut teatteritaiteelle pakkomielle: ihmisille tuottaa mielihyvää kokea uudestaan jotain aiemmin koettua, saada tuttuuden ja tunnistamisen kokemuksia.³ Kyseessä on nähdäkseni identiteetin, minuuden kokemuksen ja tuntemuksen syventäminen, enkä näe mitään syytä, miksi sama ei tapahtuisi kuvataiteen kentällä.

Carlsonin kummitteluteoria nousee mieleen erityisesti näyttelyn näyttelijämuotokuvia esittelevässä salissa, jossa opasteteksti kertoo: ”Näyttämölle astuessaan näyttelijä katoaa esittämänsä roolihahmon taakse”. Se on vain pintapuolisesti totta: näyttelyssä esiteltyjen muotokuvien aikakaudella, 1800-luvun lopulla, teatterikentän tähtikulttuuri kukoisti. Suomenkielinen, alkukantimissaan oleva teatterikenttä rakensi oman diivansa Ida Aalbergista (1857–1915). Tuolloin Aalbergin ajateltiin usein olevan yhtä rooliensa kanssa. Toisin sanoen näyttelijän siviilipersoonan nähtiin puhuvan hänen esittämiensä roolihenkilöiden äänenpainoilla, ja lisäksi hänen siviilipersoonansa uskottiin heijastuvan hänen roolitoihinsa.

”Rikas yhteinen ’kummitteluarsenaali’ syntyi usean vuosisadan ajan pintansa pitäneistä konventioista, joiden puitteissa tietyt ilmeet, asennot ja eleet oli sidottu ilmaisemaan tiettyjä tunteita.”

Albert Edelfeltin 1902 maalaamassa ikonisessa muotokuvassa Aalberg raottaa esirippua arvoituksellinen ilme kasvoillaan. Olen usein teosta katsoessani miettinyt, onko Henrik Ibsenin Hedda Gablerin nimiroolissa kuvattu Aalberg menossa näyttämölle vai poistumassa siltä. Onko hän Ida, muuttumassa Heddaksi? Vai onko hän vielä Hedda, kuitenkin Idan esittämänä? Vai voiko näitä edes erottaa? Kaikkiin näyttelyn muotokuvaan sulautuu osaltaan myös 1800-luvulla laajasti levitetty klisee naisuuden ja näyttelijyyden symbioosista, naisesta synnyttäjäisenä ja läpikotaisena, katsetta janoavana näyttelijänä. Edelfelt on hyvinkin korostanut Aalbergin figuurissa naisellisen kategoriaan liitettyjä muotoja: selän ja lantion kaaria ja kutsuvaa salaperäisyyttä. Anna Kortelainen on kuvaillut, kuinka ”suurten näyttelijättärien ympärille kehitetyt kultit tekivät [naisuuden ja näyttelijyyden erottamattomuuden] kliseestä esteettisen ja intohimoja herättävän myytin.”⁴ Paljon puhuvasti näyttelyn muotokuva- valikoimaan onkin valikoitunut vain yksi miesnäyttelijän muotokuva.

Teatterissa todellisuuden tulkinta ja tuottaminen tapahtuu tekstin, eleiden ja liikkeiden avulla mutta myös näyttelijän henkilöä ja hänen yksityiselämänsä hyväksi käyttäen⁵. Aalbergin kohdalla tämä tarkoitti monia asioita: isänmaallista aatteellisuutta tai sen puutetta, hänen rakkaussuhteitaan, kunnianhimoaan ja suuntautumistaan ulkomaisille näyttämöille ja toisaalta hänen vaatimattomia talonpoikaisia lähtökohtiaan. Toisaalta katsoja ei näe näyttämöllä vain näyttelijän siviilikehoa, vaan myös toisen, roolikehon. Tutun näyttelijän näkeminen asettaa katsojan odotukset heti tietynlaiseen asentoon, ja näyttelijä kantaa mukanaan kaikkien aiempien roolitöidensä ”sädekehää”.⁶

Yleisön muistojen ja mielle yhtymien syntymisen merkitys – kummittelu – ymmärretään myös kuvataiteen puolella, ja tämän huomaa näyttelyssä helposti. Stereo-

tyyppiset hahmot ovat aina kuuluneet teatterilliseen ilmaisuun, mutta arkkityyppien vaivaton tunnistettavuus ulottuu myös kuvataiteen puolelle. Sekä teatteri että kuvataide ovat tiiviitä taidemuotoja, jotka hyödyntävät tuttuutta rakenteissaan voidakseen ”siirtyä suoraan” niihin teemoihin, joita kyseinen esitys tai teos haluaa painottaa. Samojen tarinamaailmoiden hyödyntämisen lisäksi rikas yhteinen ”kummitteluarsenaali” syntyi usean vuosisadan ajan tiukasti pintansa pitäneistä konventioista, joiden puitteissa tietyt ilmeet, asennot, eleet oli sidottu ilmaisemaan tiettyjä tunteita ja ohjaamaan katsojan ymmärrystä. Katsojan oli näiden opittujen merkkien avulla helppo tunnistaa sanatonkin kerronta niin kuvissa kuin näyttämöllä. Tuttuuden kokemus on sinällään nautintoa tuottava elementti, jota taiteet ovat hyödyntäneet jo pelkästään kuluttajiensa ruokkimiseksi ja säilyttämiseksi. Vaivattoman tunnistamisen avulla taiteissa on toisaalta pyritty luomaan myös yleispätevyyksiä ja ideaaleja, usein tunteiden tasolla pelaavia representaatioita, jotka toistuessaan yhä uudelleen ja uudelleen luonnollistuvat osaksi ”todellisuuttamme”.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Ks. esim. Sara Ahmed, *Tunteiden kulttuuripolitiikka* (The Cultural Politics of Emotion, 2004). Suom. Elina Halttunen-Riikonen, niin & näin, Tampere 2018.
- 2 Ks. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, 5-6.
- 3 Sama, 15.
- 4 Esim. Anna Kortelainen, *Levoton nainen*. Hysterian kulttuurihistoriaa. Tammi, Helsinki 2003, 281, 284.
- 5 Ks. esim. Hanna Suutela, *Impyyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Like, Keuruu 2005, 60.
- 6 Carlson 2003, 57-58.