

ESITTÄVÄN TAITEILIJAN YLEISÖPUHE

Anu Vehviläinen

Sibelius-Akatemia
anu@vehvilainen.net

Tiivistelmä

Tämä teksti esittelee tutkimustani, joka tarkastelee länsimaisen esittävän taiteilijan yleisöpuhetta eli sitä tapaa, jolla taiteilija puhuu yleisöstään. Aineistonani on viisi vuonna 2009 tekemääni taiteilijahaastattelua. Hyödynnän aineiston tarkastelussa diskurssianalyysin menetelmää, jonka tavoitteena on käsitys siitä, miten kielessä ja puheessa tuotetaan todellisuutta. Jotta ymmärtäisin 2000-luvulla toimivaa taiteilijaa ja sitä, miten hän puhuu yleisöstään, koen välttämättömäksi nostaa esiin ne lainalaisuudet, jotka ensisijaisesti vaikuttavat taiteilijan työskentelyyn yleisön parissa. Analyysini asettuukin siihen teoreettiseen taustaan, jonka keskiössä on aikamme konserttikulttuuri – tämä kulttuuri on yhä paljolti 1800-lukulainen muun muassa muodollisen konserttietiketin vuoksi. Alustan tulevaa tutkimustani esimerkillä, joka mielestäni edustaa eräänlaista ääripäätä taiteilijan yleisöpuheessa: venäläispianisti Vladimir Horowitzin käyttämät, yleisöön viittaavat sanavalinnat ovat rajuudessaan yllättäviä ja jopa surullisia.

Asiasanat: yleisöpuhe, Horowitz, diskurssianalyysi

1. Taiteilijan koulutus vaikenee yleisösuhteesta

Tutkimukseni käsittelee esittävän taiteilijan *yleisöpuhetta* eli sitä, millä sanoin ja tavoin taiteilija puhuu yleisöstään. Yleisöpuhe-termi on omani, ja pidän sitä sopivan lyhyenä mutta samalla kuvaavana ilmiölle, jota haluan tutkia. Lähden ajatuksesta, jonka mukaan taidemusiikkitradition piirissä esittävän taiteilijan koulutus keskittyy pääsääntöisesti musiikillisiin kysymyksiin esittämisen ja erityisesti siihen liittyvän yleisösuhteen jäädessä marginaaliseen asemaan. Verrattuna vaikkapa teatterialan koulutukseen, jossa mm. näyttämöilmaisu on keskeinen oppimisarvo, taidemusiikin piirissä yleisösuhdetta rakennetaan kuin huomaamatta, lähinnä konserttilavalla ollessa, käytännön ja kokemuksen kautta. Mestari-kisälli-suhteessa tapahtuva koulutus toki kasvattaa taiteilijan hyväksymään esiintymisen ammattiin kuuluvana ilmiönä: lavalle astutaan ehkä ensi kerran kuusivuotiaana ja ammattilainen on esiintynyt jo kymmenille, ehkä sadoille yleisöille. Mutta yleisöstä ei puhuta oikeastaan mitään. Ei kysytä, miltä tuntuu kävellä lavalle yleisön silmien eteen tai miltä katseen ja kuulemisen kohteena oleminen tuntuu tai

miten suhtautua virheisiin, joita kaikissa konserteissa tulee vastaan, mutta joita ei romantisoituun taiteilijamyttiin mahdu. Ennen muuta yleisöpuheen keskeisiä kysymyksiä on, millainen on jokaisen taiteilijan oma, henkilökohtainen yleisösuhte. Kuinka hän yleisönsä kokee? Onko yleisö hyvä, paha vai epäkiinnostava välttämättömyys? Miten yleisö vaikuttaa taiteilijan työhön? Jostain syystä nämä kysymykset eivät ainakaan oman käsitykseni mukaan kuulu länsimaisen taidemusiikin pedagogiikkaan. Yleisö ui kuin varkain mukaan taiteilijan työhön ilman, että siihen syntyvää suhdetta avattaisiin esimerkiksi keskusteluissa opettajan ja oppilaan välillä. Suuri merkitys onkin sillä, millainen on se konserttikulttuuri, josta yleisösuhte opitaan ja omaksutaan epäsuorasti, liikoja miettimättä, rivien välistä.

2. Tutkimuksen taustateoriaa: 1800-lukulainen konserttikulttuuri

Pianisti, etnomusikologi Henry Kingsbury näkee taidemusiikkiresitaalin rituaalina, jossa esiintyjä tiettyä etikettiä noudattaen eristetään yleisöstä emotionaalisesti latautuneen, jopa pyhän sosiaalisen välimatkan avulla. Etäisyyttä korostaa konserttitilan jako koro-

tettuun lavaan ja pimennettyyn katsomoon ja kahtiajako on voimassa konsertin alusta loppuun, aina esiintyjän lavalle ilmestymisestä aplodien jälkeiseen poistumiseen asti, eikä sitä rikota missään vaiheessa esimerkiksi puheella. Viestintä on sanatonta ja tapahtuu vain musiikin välityksellä. Yleisöllä on Kingsburyn mukaan lupa odottaa esiintyjältä kaikenlaista, kuten korkeaa teknistä taituruutta sekä ennen muuta aitoja ja intiimejä tulkintoja pyhitetyistä ja kanonisoiduista merkkiteoksista. (Kingsbury 2001, 115–116.) Kuinka taiteilija tällaisen asetelman kokee? Entäpä yleisö?

Länsimaisen taidemusiikin vakavamielinen konserttietiketti on peräisin romantiikan ajalta. Tästä sekä mm. teos-käsityksen synnystä on kirjoittanut ansiokkaasti mm. Lydia Goehr teoksessaan *The Imaginary Museum of Musical Works* (1994). Jos taidemusiikin painopiste vielä 1700-luvulla oli elävässä toiminnassa kuten kirkon tai hovin tilaisuuksissa, romantiikka alkoi korostaa musiikin itseisarvoa. Siinä missä aiemmin puhuttiin 'sävellyksistä' tai 'musiikista', romantiikka loi käsityksen 'teoksesta', joka oli enemmän kuin vain partituuri tai joukko toisistaan poikkeavia esityksiä; ollen muutakin kuin vain musiikkia, teos ilmensi perimmäisiä arvoja, Ikuisuutta ja Kauneutta. Instrumentalismi kehittyi huimasti juuri romantiikan aikana poikkeuksellisten virtuoosien ansiosta. Lisztin ja Paganinin kaltaiset taiturit haluttiin tuoda yhä laajempien yleisöjoukkojen eteen, mikä johti yhä suurempien konserttisalien rakentamiseen. Samaan aikaan alkoi järjestelmällinen suurteosten pyhittäminen eli kanonisointi, jonka myötä jo kuolleiden mestareiden, kuten Bach, Händel ja Mozart, musiikkia alettiin julkaista uusintaeditioina ja esittää konserteissa. Näitä suurmiesten suurteoksia (suurissa saleissa) tuli myös kuunnella hiljaisuuden ja keskittyneisyyden vallitessa, ei suinkaan samanaikaisesti seurustellen. Uusi konserttietiketti vaati konserttitilaan täydellisen rauhan, jonka avulla teoksen äärelle oli mahdollista asettua ja joka edesauttoi teoksen välittämän suuren sanoman vastaanottamista. (Goehr 1994, 148, 173-174, 236, 246.)

3. Luoko etiketti painolastin taiteilijalle?

Romantiikan aikana luotu konserttiperinne on säilynyt oleellisilta osiltaan muuttumattomana. Hartaus, hiljaisuus ja keskittynyt teoksen kunnioittaminen kuuluvat keskeisesti myös 2000-lukulaiseen taidemusiikkikulttuuriin. Salien suureneminen on johtanut siihen, että kuulijan paras akustinen elämys saavutetaan istumalla vaikkapa 20 metrin päässä taiteilijasta. On merkitystä sillä, kuunteleeko kuulija konserttia salongissa taiteilijan vieressä vai etäällä pimeässä katsomossa. Akustinen ja visuaalinen merkitys ovat ilmeisimmät, mutta kiinnostava on mielestäni juuri se henkinen välimatka, jonka konserttietiketti mahdollistaa taiteilijan ja yleisön välille. Spottivalo, puhumattomuus ja kaikki muukin kontaktin puute korostavat helposti romantisoitua taiteilijakuva. Eristyksissä, korotetulla lavalla esiintyessään taiteilija on jo hieman transsendentimpi hahmo kuin jos hän hikoilisi metrin päässä kuulijastaan. Onko resitaaliin kuuluva, ylevyyttä ja etäisyyttä korostava taiteilijakuva taiteilijalle itselleen liian raskas taakka kantaa? Olisivatko paineet pienemmät, mikäli yleisö olisi taiteilijaa kotoisasti lähellä? Konserttisalin etäisyydessä taiteilija myös saattaa kokea yleisön joukkona, jossa yksilöt eivät erotu ja jolla on aina yhteinen mielipide: "yleisö tykkäsi, yleisö ei tykännyt". Miellämmekö me taiteilijat yleisön siis vain yhtenä taidemusiikkikäytännönä, eli tottumuksena siinä missä kumartamisen, hiljaisuuden tilassa esiintymisen ja takahuoneeseen eristäytymisen?

4. Tutkimuksen metodi ja aineisto

Tutkiessani taiteilijoiden yleisöpuhetta haluan selvittää muun muassa, millainen asenne tai tunne heidän yleisösuhteestaan välittyy. Kuinka paljon 1800-lukulainen, romanttinen konserttietiketti säätelee tuota suhdetta? Olemmeko me taiteilijat parisataa vuotta vanhojen käytäntöjen vankeja vai mahtuuko rituaaliin toisistaan poikkeavia yleisösuhteita? Vaikka romanttinen konserttietiketti puolustaa paikkaansa taidemusiikkikulttuurisamme, näen siinä myös ilmeisiä vaaroja, kuten aiemmin mainitsemani kapeahkon ja romantisoidun taiteilijakuvan.

Tutkimukseni metodina on diskurssianalyysi, jonka tavoitteena on käsitys siitä, miten kielessä tuotetaan todellisuutta. Diskurssianalyysin aineistona voivat olla esimerkiksi luonnollinen puhe tai teksti. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä* Kirsi Juhila sekä Eero Suoninen toteavat seuraavaa:

Diskurssianalyysissä kielenkäyttökin ymmärretään (...) toiminnaksi: sanat, lauseet ja keskustelut ovat tekoja. (...) Kielenkäyttö ei vain kuvaa tekojen maailmaa, vaan myös on sen olennainen osa. (Jokinen, Juhila & Suoninen, 1999, 238.)

Käytän aineistonani viittä taiteilija haastattelua, jotka kokosin alun perin suunnittelemani kirjan materiaaliksi. Luovuin kirjahankkeesta, mutta halusin hyödyntää tekemiäni haastatteluita, joita pidän kiinnostavina. Haastateltavina oli suomalaisia, eri instrumentteja edustavia esittäviä taiteilijoita. Haastattelut kestivät kukin noin kaksi tuntia ja käsittelivät varsin laajasti taiteilijan työhön liittyviä aiheita. Muotoilin kysymykseni mahdollisimman avoimiksi tyyliin: kuvaile opettajiasi; miten harjoittelet; mikä on suhteesi muihin musiikin lajeihin; miten päädyit alalle. Myös yleisö tuli esiin usein, vaikkeivät haastattelut yksinomaan keskittyneetkään juuri tähän aiheeseen. Taiteilijat puhuvat yleisöstään suoraan tietyissä kohdin, mutta myös viittaavat siihen epäsuorasti eri tavoin, esimerkiksi puhuessaan koulutuksestaan, opettajistaan tai esiintymisestä. Sanaa 'yleisö' ei siis välttämättä tarvitse etsiä aina, kun halutaan tietää taiteilijan yleisösuhteesta. Kuten Juhila & Suoninen toteavat:

[O]lennaiset sisällöt ja päälinjat rakennetaan puheessa ja kirjoituksissa usein juuri sanavalintojen, painotusten, tauotuksien ja niin edelleen avulla. Tärkeimpiä tai analyytisesti olennaisimpia asioita ei suinkaan sanota tai kirjoiteta aina painokkaimmin vaan usein pikemminkin vihjaillen. (Emt., 239.)

5. Horowitzin yleisöpuhe ja traumaattinen yleisösuhte

Analyysini on tätä kirjoittaessa vielä alussa. Ennen kuin tartun varsinaiseen aineistooni, eli 2000-luvulla elävien taiteilijoiden yleisöpuheeseen, tarjoan näytteen, joka mielestäni edustaa varsin äärimmäistä suhdetta yleisöön. Jatkossa näyte toimii myös vertailu-

kohtana analysoimalleni tämän päivän taiteilijoiden yleisöpuheelle. David Dubalin haastatteluihin perustuvassa kirjassa *Keskusteluja Horowitzin kanssa* legendaarinen venäläispianisti Vladimir Horowitz kuvailee varhaisia konserttikokemuksiaan sivuten muutamissa kohdin myös yleisön käsitettä:

Neuvostoviranomaisten halu järjestää musiikkia massoille toi saleihin kuulijoita, jotka Horowitzin mukaan olivat "sanoin kuvaamattomia, todellinen kauhukuva: nämä ihmiset söivät, joivat ja tupakoivat musiikkia kuunnellensa. Brahmsia maailman työläisille. Mutta tein hyvää työtä. Soitin monta soolokonserttiakin. Kävin pianon kimppuun kuin myrskytuuli ja kuulijat ulvoivat; sen jälkeen me söimme." (Dubal 1990, 39.)

Pianistinuran alkuvuosien yleisöt vulgareine käytöstapoineen eivät siis missään nimessä tyydyttäneet Horowitzia, mutta maine pianistina kasvoi ja hän alkoi saavuttaa yhä laajempaa suosiota. Pian Horowitzin konsertit olivat kiihkeitä tapauksia, joita odotettiin ja joihin jonotettiin ja joiden jälkeen kuulijat nostivat hänet harteilleen ja kantoivat hoteliin kuin Lisztin aikanaan (emt., 41). Horowitz oli riippuvainen yleisöstä, tyydytti se häntä tai ei, sillä esittävän taiteilijan tehtävä on kuin onkin soittaa muille. Pahaksi onnaksi Horowitz oli lähes hysteerisen kova hermoilija. Hän tunsu jo nuorena inhoa julkisia esiintymisiä kohtaan, mutta toisaalta halusi epätoivoisesti näyttää, mihin pystyi. Yleisölle soittaminen oli Horowitzille suurta kärsimystä uran alusta loppuun asti. (Emt., 33.)

Henkinen etäisyys, jonka Kingsbury mielestäni näkee resitaalin olennaisimpana piirteenä, on Horowitzin ja yleisön välillä hyvin selvä. Tunteet, joita taiteilija osoittaa yleisölle, ovat voimakkaita: yhtäältä inho, jonka saavat aikaan konsertissa aterioivat moukat ja toisaalta puhdas pelko, joka ilmenee taiteilijan jännittämisenä ennen lavalle astumista ja myös laajempaan, taiteilijan arkea määrittävänä suhtautumistapana. Kirjan kirjoittajana Dubal itse pitää puolestaan huolen siitä, että lukija ymmärtää päähenkilön olevan epätavallinen ja suuri taiteilija. Kirjoittaja käyttää Horowitzista puhuessaan sellaisia ilmaisuja kuten "kuninkaallinen", "musertava ja sokaiseva yksilöllisyys", "epätavallisen monisäikeinen muusikko", "poikkeuksellinen persoonallisuus" ja niin edelleen (emt.,

11, 14). Näin siis myös Dubal osallistuu selväsanaisesti taiteilijan eristämiseen yleisöstään, suoraan Kingsburyn rituaalimääritelmää noudattaen. Mutta yhtä kaikki Dubalin sanavalinnat kuvastavat juuri sitä ilmapiiriä, jossa taiteilija koko uransa ja elämänsä eli: juhlistuna, arvostettuna ja mystisen etäisenä taiteilijana. On selvää, että jalustalla olo ei ollut Horowitzille vain hyväksi, eikä vähiten valtaisan esiintymisjännityksen vuoksi. Mielestäni nämä kuvaukset juhlistusta mutta pelkotiloista kärsivästä taiteilijasta ovat surullisinta, mitä 1800-lukulainen konserttitraditio kaikessa juhluvuudessaan ja muodollisuudessaan tarjoaa. Haluammeko taiteilijoina sitä?

Dubal kertoo Horowitzin uran alun menestyksestä Neuvostoliitossa ja sittemmin Euroopassa sekä Yhdysvalloissa, joissa suosion saavuttaminen oli työläämpää (emt. 47–50). Yleisö näyttäytyy tässä puheessa valloituksen ja häikäisemisen kohteena, jotakuinkin vaarallisena oliona, joka taiteilijan on selätettävä ja voitettava puolelleen. Horowitz haluaa saada "yleisön täysin suunnitellaan" tai "syödä yleisön elävältä". (Emt., 55.) Huomionarvoista on kuitenkin ennen kaikkea se, että koko kirjassa sana 'yleisö' tai 'kuulija' esiintyy vain muutamissa kohdissa. Jo tätä voi mielestäni pitää oireellisenä: aivan kuin yleisösuhte olisi esittävän taiteilijan elämässä mitätön sivujuonne – sitä ei edes nosteta keskustelun kohteeksi. Samalla yleisö kuitenkin aiheuttaa Horowitzille kaiken aikaa suurta ahdistusta. Ja kun vähiten odottaa, taiteilija lyö tiskiinkin yleisöpuhetta, joka seisauttaa veren.

[Horowitzin taide] syntyi alitajuisesti hänen värähtelevästä eroottisesta luonteestaan. Se oli tärkein syy siihen, että hän vetosi yleisöön. Piano oli hänen sukupuolielimensä, yleisö hänen rakastajansa. Kysyin häneltä

kerran, mitä hän ajatteli soittaessaan Skrjabinin viidettä sonaattia kuulijoille. Hän vastasi kovalla äänellä: "Haluan nussia niitä." (Emt., 43–44.)

6. Lopuksi

Tutkimuksessani Vladimir Horowitzin yleisöpuhe on ääriesimerkki, jonka rinnalle nostan toivon mukaan muita vaihtoehtoja. Oletukseni on, että vaikka 2000-luvun taiteilijat yhä esiintyvät romanttisen konserttitradition puitteissa, yleisösuhteelle voi löytyä myös lempeitä ilmaisuja. Tässä siitä eräs näyte, ote tekemistäni taiteilijahaastatteluista:

Jos joku, niin taidemusiikin tiukkapipaisuus ärsyttää. Se, että asiat tehdään hyvin ja siinä mielessä vakavasti, että työn jälki on hyvää, ei tarkoita, että tulisi olla muusikkona ja ihmisenä jotenkin jäykkä ja ahdas. Tällaista jäykkää asennetta tapaa aika ajoin klassisen musiikin piirissä ja pyrin vastustamaan sitä kaikin tavoin, muun muassa olemalla juuri itse omanlaiseni rento ja lähestyttävä muusikko. Haluan olla sitä myös yleisön läsnä ollessa, en etäinen ja vaikeasti lähestyttävä taiteilija vaan avoin.

Lähteet

- Dubal, D. (1992). *Keskusteluja Horowitzin kanssa*. Suom. Seppo Heikinheimo. WSOY, Juva.
- Goehr, L. (1994). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press, Oxford.
- Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. (1999). *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Vastapaino, Tampere.
- Kingsbury, H. (2001). *Music, Talent & Performance. A Conservatory Cultural System*. Temple University Press, Philadelphia.