

Timo Miettinen

Maalari värien laatikossa

Maurice Merleau-Pontyn mukaan Paul Cézannen maalaustyössä erityistä on tapa, jolla tämä kuvaa ympäröivää todellisuutta sen rakentumisen liikkeessä. Jokapäiväisessä asenteessamme olemme sopeutuneet maailmaan ja sille ominaiseen järjestykseen, mutta ”Cézannen maalaus asettaa tottumuksen kyseenalaiseksi ja paljastaa sen ei-inhimillisen luonnon perustan, johon ihminen on itsensä asettanut”.¹ Maalari ei pyri paljastamaan toista todellisuutta tai vaihtoehtoisia näkökulmia. Hän tuo esiin osan siitä tapahtumasta, jossa kohtaamamme todellisuus saa merkityksensä. Kenties Joni Mitchellin musiikissa on kyse jostain vastaavasta. Otetaan *Blue* tarkempaan kuunteluun.

HAASTATTELUSSA 80-luvun alussa Mitchell (1945–) totesi halunneensa nousta ”musiikin Jackson Pollockiksi”, jolle melodian ja harmonian jatkuvuus rakentuisi abstraktien maalausten tavoin.² 60-luvun puolivälissä folk-artistina aloittaneen Mitchellin kappaleet koostuvatkin usein pitkistä ja moneen suuntaan polveilevista säkeistö-osuuksista, joissa sävelasteikot ja -lajit vaihtuvat yllättäen. Siirtymä jazziin 70-luvun puolitiessä ei merkinnyt radikaalia murrosta, sillä jo varhaistuotannon kappaleet välttivät pop-musiikille tyypillisiä kappalerakenteita sekä näihin liittyviä dynaamisia ratkaisuja. Simppelien folk-renkutusten tai purkautuvien kertosäkeiden sijaan Mitchellin laulut perustuvat usein toisiaan seuraavien tai päällekkäisten jännitteiden varaan.³

Voidaankin väittää, että värin ja äänen – maalaus-taiteen ja musiikin – välinen analogia muodostaa keskeisen juonteen Mitchellin koko tuotannossa. Hän opiskeli Albertan taideakatemiassa, ja on pitänyt vielä myöhemmällä iällänsä itseään ensisijaisesti kuvataiteilijana. Mitchellin lyriikoille on myös ominaista vahva tilanneku-vallisuus, joka impressionististen maalausten tavoin kiinnittää usein huomion muutamaan valittuun elementtiin ja näistä syntyvään subjektiiviseen vaikutelmaan. Kokonaisuudet jäävät usein määrittelemättömiksi; tilanteita paetaan niin kertojan sisäiseen maailmaan kuin hahmottomaksi jäävään luontoon. Useimmat Mitchellin levykansista koostuvat hänen omista maalauksistaan, joista tunnetuin on kotikaupunkiin Saskatooniin sijoittuva omakuva *Cloudsissa* (1969).

* * *

Levyllä *Blue* (1971) värin ja musiikin suhde on läsnä varsin erityisessä mielessä. Vaikka se oli menestyneitä edeltäjiään *Cloudsia* ja *Ladies of the Canyonia* (1970) alakuloisempi kokonaisuus, ei levy melankolinen, ”sininen” tunnelma kanavoitunut ilmaisun yksivärisyytenä. Kääntyminen pois toiveikkudesta ja sukupolvikoke-muksen kuvaamisesta kohti sisäistä maailmaa merkitsi pikemminkin uudenlaisen sävykkyyden löytymistä. *I am a lonely painter, I live in a box of paints*, tunnustaa dolci-

merin varassa kulkeva kappale ”A Case of You”: jokainen albumin lauluista sisältää ainakin yhden viittauksen vä-reihin ja näiden ilmenemiseen liittyvään loisteeseen ja pimeyteen. Kannen valokuvassakin laulajan kasvot piir-tyvät esiin sinisen eri valooireissa.

Mutta mitä on väri? Selvästikin se on jotain koettua. Kuten Aristoteles esittää tutkielmassaan *Sielusta*, värit ovat olemassa vain siinä tavanomaisessa päivänvalossa, jossa ne meille ilmenevät (419a9–12)⁴. Hämärässä kaikki värit näyttävät ainoastaan tumman eri sävyiltä; liiassa kirkkaudessa ne heijastavat itsensä katoamattomiin. Mutta värit ovat myös nimi pinnalle. Väreillä on sy-vyyden asteita, mutta ainoastaan suhteessa niiden ilmene-miseen: värin syvyys ei ole sen ”takana” tai ”sisällä” vaan juuri siinä loisteessa, jossa se tulee päivänvaloon.

Väritematiikkaan ja siihen liittyviin oivalluksiin liittyy nähdäkseni keskeinen osa *Bluen* ainutlaatuisuutta. Kyse ei ole ainoastaan musiikillisen ilmaisun erityispiir-teistä vaan koko siitä tavasta, jolla Mitchell jäsentää ker-rontaansa; tavasta, jolla hänen kertojansa peilaa itseään, ympäröivää maailmaa ja suhdettaan toisiin ihmisiin. Lähestymällä elämän ilmiötä väreinä, pintoina ja lois-teena hän tavoittaa kenties jotain omalle ajatteluperin-teellemme vierasta: hän pystyy puhuttelemaan ihmisen olemassaoloa tavalla, joka on olennaisessa mielessä jäänyt ajattelutraditiomme marginaaliin.

Tarkennan hieman väitettäni.

Länsimaisen filosofian tradition voidaan sanoa no-jaavan painokkaassa mielessä ikuisuuden ja pysyvyyden kategorioiden varaan. Kun kreikkalainen ajattelu teki ole-misesta ja totuudesta – todellisuudesta – filosofisen on-gelman, se nojasi tiettyyn vakaumukseen. Kaiken todel-lisen viitepiste on löydettävissä siitä alueesta, joka ylittää rajalliselle ihmiselämälle ominaisen katoavaisuuden. Filosofia syntyi ikuisten totuuksien rakastamisena, joka Platonin ja Aristoteleen edustamalla klassisella kaudella asetettiin myös elämän korkeimmaksi päämääräksi: varsi-naista inhimillisyyttä edustaa Aristoteleen käsittein juuri ikuisia totuuksia kartoittava teoreettinen elämä (*bios theōretikos*), joka tarjoaa ihmiselle mahdollisuuden tehdä

itsensä ainakin osittain jumalankaltaiseksi (*Nikomahoksen etiikka*, 1177b26–34)⁵.

Korkeaa merkinnyt kreikan adjektiivi *bathus* – samoin kuin latinan *altus* – tarkoitti paradoksaalisesti myös syvää. Vaikka syvällisen ja pinnallisen taiteen välinen erottelu onkin myöhempää perua, perustuu kulttuurillemme ominainen tapa tulkita syvällisyys *pysyvyyden* ja *pysyvän arvokkuuden* merkityksessä kreikkalaisesta ontologiasta periytyvälle ikuisen, syvän ja korkeimman väliselle yhteydelle. Viitekehys siirtyi kristinuskoon, joka systematisoi ikuisen ja hetkellisen – katoavan pinnan ja katoamattomien syvyyksien – välisen eron. Katoavaa on maallinen elämä, ihmisen ruumiillisuus ja sukupuolisuus, kestävä ja syvä se, mikä ylittää tämän: ikuinen elämä, Jumalan viisaus.⁶

Nietzscheä voidaan pitää ensimmäisenä, joka ymmärsi kreikkalaisen ontologian ja mainitun tämän viitekehäksen nurinkuruisuuden suhteessa ihmisen olemiseen. ”Suhteessa elämään”, todetaan *Epäjumalten hämärässä*, ”viisaat miehet ovat kaikkina aikoina ajatelleet samoin: *sittää ei ole mihinkään*.”⁷ Nostamalla ikuisuuden ja pysyvyyden toden ja arvokkaan ankkuriksi kreikkalainen ajattelu riisti Nietzschen mukaan rajalliselta elämältä arvokkuuden ja ainutkertaisuuden: niin klassiselle kaudelle kuin kristinuskollekin elämästä tuli silkka rappion oire, ikuisia syvyyksiä vasten asettuva pintailmiö. Moderni aika merkitsee puolestaan tämän tietoisuuden kivuliasta esiintuloa: pysyvien arvojen ja korkeimpien päämäärien kadottua ihminen löytää itsensä tilanteesta, jossa hänen on annettava itse arvo ja merkitys omalle elämälleen – tilanteesta, jossa hänen on itse asetettava omat päämääränsä.

* * *

Joni Mitchell ei toki määritellyt kerrontaansa suoranaaisesti suhteessa filosofian traditioon – hän on taiteilija, ei filosofi (tosin eräässä haastattelussaan hän huomautti Nietzschen tehneen ensimmäisenä oikeutta ihmiselle *yksilönä*).⁸ Voimme kuitenkin nähdä hänen käyneen jatkuvaa kamppailua perinteellemme ominaisten käsitteiden ja ilmaisutapojen kanssa. Mitchell pyrki löytämään sellaisia ilmaisun muotoja, jotka pystyisivät tekemään oikeutta inhimillisen elämän rajallisuudelle ja katoavaisuudelle. *Bluella* tätä tarkoitusta varten löytyivät värit.

Jo levyn avaavassa kappaleessa ”All I Want” asetelma on selvä. Laulun puhuja esittää itsensä yksinäisenä kiertolaisena ilman ennalta kiinnitettyä päämäärää: *I am on a lonely road and I am traveling!* [...] *Looking for something, what can it be*. Matkalla oleminen saa useita kerrostuvia merkityksiä, jotka kaikki näyttävät kietoutuvan itse elämän ympärille: ihmisenä oleminen merkitsee lähtökohtaista yksinäisyyttä ja päämäärättömyyttä, mutta juuri tämä päämäärättömyys tekee ihmisestä vapaan. Mitchellin kuvaus tiivistyy loiston (*shine*) käsitteen ympärille: elämä ei paljastu itselleen meditaatioissa tai itse-tutkiskelussa vaan juuri eletyissä kokemuksissa itsessään – keskustelussa, rakastetun pään shampoamisessa, suk-

kahousujen repeytyessä musiikin tahtiin. Hetkellisenä ja rajallisena ilmenevä onkin ihmiselle kaikkein ominta: *I want to belong to the living!* [...] *applause, applause, life is our cause*.

Vaikka kuvaus on pintapuolista – refleктоivan kerroksen sijaan yksinkertaisesti toteavaa – paljastuu tämä ”pinnallisuus” monisäikeiseksi jännittyneisyydeksi. ”Sanojen takaa ei tule kaivaa esiin mitään merkitystä”, totesi Mitchell eräässä haastattelussaan kysyttäessä kappaleen merkitystä, ”sillä kaikki on siinä”.⁹ Kuin abstraktissa maalauksessa myös Mitchellin laulussa kokonaisuuden merkitys muodostuu sävyjen sekoittumisesta ilman yrittystä muodostaa viittaussuhdetta kerrontaa syvempään merkitykseen.

Pinnan ja syvyyden tematiikka värittää myös albumin ihmishuhdekuvauksia, joiden alakuloisuutta selitetään usein omaelämäkerrallisilla seikoilla.¹⁰ Poikkeuksen yleiseen linjaan tekee kuitenkin pianon varassa kulkeva ”My Old Man”, jonka kerroksen ylitsevuotavuutta heijastelee myös Mitchellin oikukas kromatiikka. Kertoja kokee riemua nähdessään rakkautensa kohteen jatkuvasti uusissa merkityksissä; hänen tunnettaan ruokkii jatkuva näkökulmien uudistuminen eikä hän koe tarpeelliseksi palauttaa suhdetta sopimuksen asiaksi (*We don't need no piece of paper from the City Hall*). Rakastetun läsnäolo ilmenee jälleen loistona (*fireworks, sunshine*), joka pitää loitolla masentavan yksisävyisyyden (*blues*). Johtopäätös on yksinkertainen: rakastettu on merkityksellinen ensisijaisesti läsnäolossaan, ei sen pysyvyyteen liittyvässä lupa-uksessa. Saman tuo esiin myös ”A Case of You”:

*Just before our love got lost you said:
"I am as constant as a northern star"
And I said, "constantly in the darkness,
where's that at?
If you want me I'll be in the bar"*

Akustisen kitaran varassa kulkevan ”Little Green”in taustalla nähdään usein Mitchellin vaikea kokemus vanhemmuudesta (taidekouluaikana raskaaksi tullut laulaja joutui antamaan lapsensa adoptoitavaksi ensimmäisen avioliittonsa aikaan). Kappaleessa väri saakin ratkaisevasti eri merkityksen kuin romanttisen rakkauden kuvauksissa. Kertoja nimeää poissaolevan lapsensa ”vihreäksi”, jotta kohtaisi tämän niin revontulien loisteessa kuin kevään puhkeamisessa; väri ei viittaa ainoastaan läsnäolon loisteeseen vaan muuttuu pikemminkin kutsuhuudoksi, joka herättää esiin muiston kohteestaan. (*Choose her a name she will answer to: I call her green and the winters cannot fade her.*)

Irrottautumisen kokemukseen viittaa myös kertosaie, joka siirtyy Mitchellille epätyypilliseen tapaan pois ensimmäisestä persoonasta. Väriin loisto ei kohdennu enää suoraan henkilöön vaan ylipäänsä kasvun liikkeeseen, johon ihminen osallistuu sitä varsinaisesti hallitsematta. Vihreys näyttyy ilmauksena synnyin ja kukoistuksen tapahtumisesta, mutta se on samalla myös ilmaus elämän katoavaisuudesta ja rajallisuudesta.

Mutta minkä värin Mitchell on varannut itselleen? ”Bluen syntyminen aikaan olin vailla henkilökohtaisia puolustuskonsepteja”, hän totesi 1979, ”kuin olisin ollut sellofaania tupakka-askin ympärillä”.¹¹ Eräässä mielessä Mitchellin kertoja onkin olemukseltaan juuri läpinäkyvää pintaa, joka ottaa eri tilanteissa eri ilmenemishahmon. Surun tai haiden keskellä kertoja on sininen (”California”, ”Blue”), iloitessaan hän loistaa (”This Flight Tonight”) ja eristäytyessään hän vetäytyy pimeän suojaan (”The Last Time I Saw Richard”).

Värin, pinnan ja syvyyden välisen tematiikan tiivistää kenties kaikkein rikkaimmin kerronnaltaan moneen suuntaan etenevä ”Blue”. Voimakkaasti aksentoidun pianokuvion varaan rakentuva kappale vuorottelee jatkuvasti doorisen ja aiolisen moodin välillä, ja Mitchellin tapa säilyttää pianon bassoääni samana epätyydyllisten sointuvaihdosten läpi (Hm, A/H; D/E, A/E, D/E) luo jännittyneen tunnelman, jota voidaan verrata abstrakteissa maalauksissa tapahtuvaan värien asteittaiseen sekoittumiseen. Kertoja esittäytyy merenkävijänä, jonka pyrkimyksenä on useita merkityksiä saava pinnalla pysyttelemisen. Yhtäältä hän toivoo selviytyvänsä kalifornialaisen bohemipsykedelian riepotteluvasta myrs-

kystä (*well there's so many sinking now*); toisaalta hän rinnastaa laulunsa tatuointiin, jonka hän toivoo tarttuvan rakastettunsa käsivarsille toimien muistona, tarttumapintana ja suojana:

*Hey blue, here is a song for you
Ink on a pin
Underneath the skin
An empty space to fill in*

Tähän monisäikeisen pinnallisuuden ajatukseen näyttää tiivistyvän myös Mitchellin ajattelun ”filosofinen” erityislaatu. Hän pyrkii purkamaan perinteisesti ymmärrettyä pinnallisuuden ja syvällisyyden eroa tavalla, joka ei aseta toista toisen edelle: pinta ei asetu yksiselitteisesti syvyyttä vasten vaan paljastuu itse loputtomien syvyyksien kerrostumana. Värin ja loisteen liittäminen ihmiseen vastustaa ajatusta elämän tutkimattomista syvyyksistä tai kätkeytyksestä olemuksesta. Siltikään Mitchellille ihminen ei ole yksilotteinen peto. Juuri pinnan rikkaana kerrostumana elämä paljastuu rikkaana ja moniselitteisenä, avoimena näyttäytymään eri valoissa yhä uudelleen ja uudelleen.

Ehkä Mitchellin pop onkin *radikaalisti* pinnallista.

Viitteet & kirjallisuus

- 1 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*. Nagel, Paris 1948.
- 2 Vic Garbarini, Joni Mitchell is a Nervy Broad. [Musician 1/1983]. Teoksessa *The Joni Mitchell Companion. Four Decades of Commentary*. Toim. Stacey Luftig. Schirmer, New York 2000, 114.
- 3 Varsinkin varhaisimmilla levyillä Mitchellin pianonsoitto perustuu vasemman käden rytmisiin kuvioihin sekä näitä täydentäviin, voimakkaasti aksentoituihin sointuihin tai melodiakulkuihin; sointujen kuljettaminen eteenpäin muistuttaa askelten sijaan luistelua, jossa vaihdokset sulautuvat toisiinsa hyödyntäen jo saavutettua liikettä.
- 4 Suom. Kati Näätäsaari. Gaudeamus, Helsinki 2006.
- 5 Suom. Simo Knuutila. 2. tark. p. Gaudeamus, Helsinki 2005.
- 6 1. Kor. 15:42–44; Room. 6:22; Room. 11:33.
- 7 *Götzen-Dämmerung* (1889). Suom. Markku Saarinen. Unio Mystica, Helsinki 1995; 2 § 1.
- 8 Ethan Brown, Influences: Joni Mitchell. *New York Magazine* 2.5.2005.
- 9 Robert Hilburn, Joni Mitchell Looks at Both Sides Now: Her Hits – and Misses. *Los Angeles Times* 12.7.1996.
- 10 Levyn äänittämisen aikaan syvästi ahdistunut Mitchell oli kokenut useita pettymyksiä ihmissuhteissaan: 1965 solmittu avioliitto Chuck Mitchellin kanssa oli päättynyt nopeaan eroon, ja myös monivuotinen suhde lauluntekijä Graham Nashiin loppui 70-luvun alussa.
- 11 Cameron Crowe, Joni Mitchell. *Rolling Stone* 26.7.1979.