

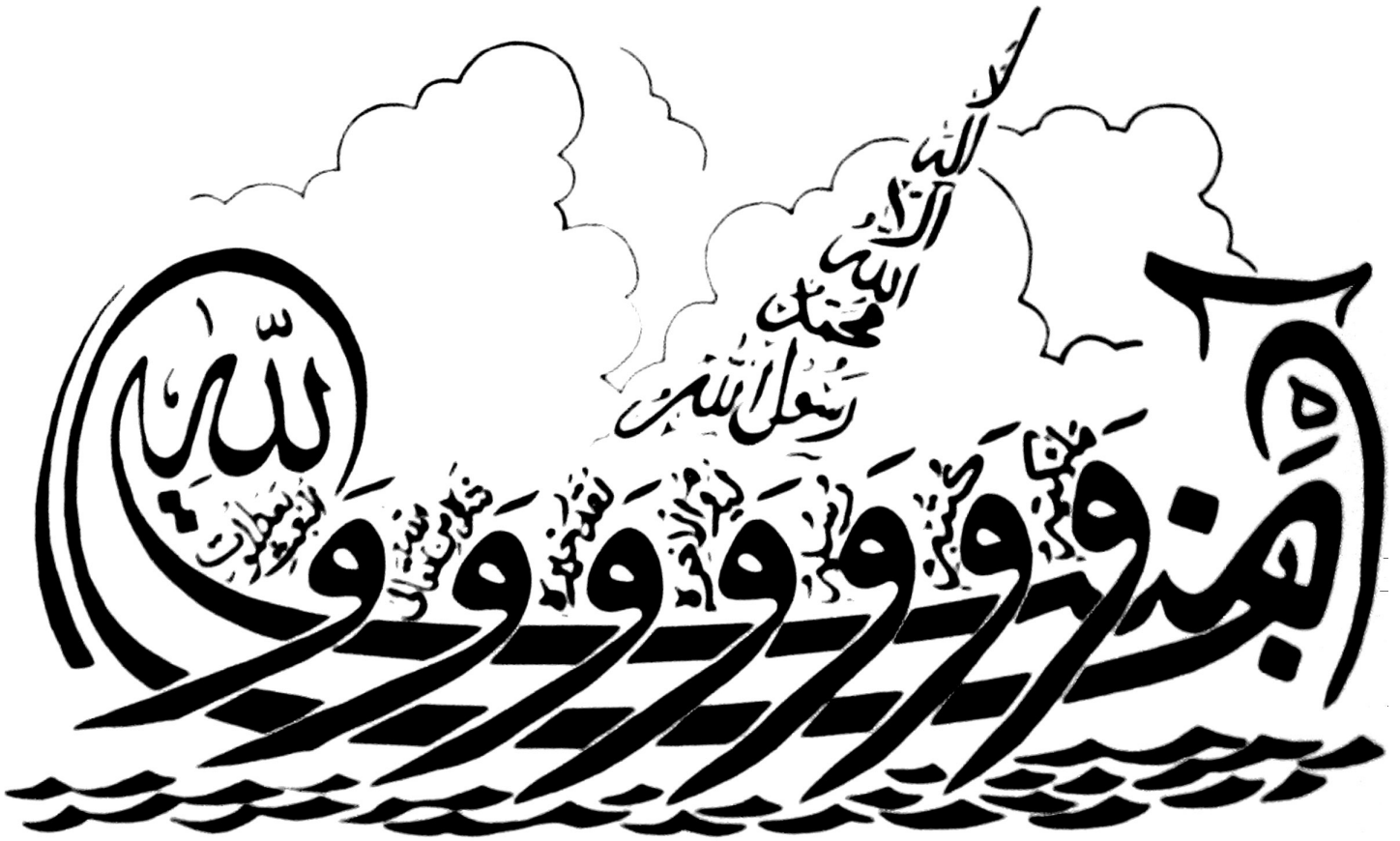
Juha Varto

Kuvakieltokulttuurin kuvamaailma ja arjen moraali

Muslimille tarjoutuu ajattelun tueksi perinne, jossa on useammanlaista kertomusta: on laki, josta opettajat puhuvat, on Koraani, jonka tulkinta on Jumalan ja uskovan keskinäinen asia ja siksi henkilökohtainen haaste, on myös perinne, joka on sekava kokoelma oppeja, tarinoita ja tapauskuvauksia, ja lopulta on myös kuvamaailma, joka on ilmaistu runoissa ja allegorioissa. Islamissa ei ole lupa esittää piirretyin tai maalatuin kuvin ajattelun lähteitä, Jumalaa ja profeettaa, eikä periaatteessa myöskään muita ihmisiä tai todellisia eläimiä ja kasveja. Tämä kuvakielto on synnyttänyt emergentin suhteen kieleen, jossa mistä tahansa tulee kaiken aikaa uusia kuvia, niiden metaforallisia tulkintoja ja tämän yhteyden allegorisia lukutapoja. Vaikka kieli on aina altis tällaiselle uudelleen-syntymälle, kuvakielto erityisesti kiihdyttää herkkyyttä, jolla sanoin luotu esitys kerrostuu yhä uudelleen ja uudelleen ilman varsinaista ohjainta luodakseen historiallisesti ja perspektiivisesti moniulotteisen kuvan.

Eurooppalaiset tutkijat ovat yrittäneet yli sadan vuoden ajan avata kuvamaailmaa, joka on synnytetty arabiassa, persiassa ja urdussa. Tehtävä on ollut eräällä tavalla toivoton, sillä kielen kuvallinen voima ei ole yhdessä hetkessä eikä yhdessä yhdistelmässä vaan kaikissa hetkissä ja jokaisessa mahdollisessa yhdistelmässä. Vaikka me nykyisin tarkastelemme intertekstuaalisuutta jonkinlaisena uutena tarkastelutapana, huomaamme helpostikin, kuinka persiankielinen runous on rakentunut jo 1000 vuotta kauttaaltaan tekstien välisiin viittaussuhteisiin ilman, että kukaan olisi rajannut missään vaiheessa niitä tekstejä, joista on kyse. Jokainen runoilija, laulaja ja kuulija on itse itsessään se interteksti, jonka mukaan kunkin esityksen merkitys rakentuu. Koska kyse on kuvista, on kyse myös interkuvallisuudesta, jossa kuva maailmasta, kuva Paratiisista, kuva todellisuuksista ja kuva ihmisestä saa määrättömästi uusia mielikuvan ja maailman ristikuvia, joiden kautta koettu tulee todelliseksi muslimille. Autiomaan, köyhyys ja lukutaidottomuus eivät köyhdytä tätä ristikuvien kokonaisuutta, päinvastoin ne kiihdyttävät moninaisuutta, joka näyttää täyttävän maailman niin, ettei sinne enää mahdu muita kuvia, muita esineitä, esineiden runsautta, joka on meille länsimaisille elinehto.

Kuvakielestä on tehty tutkimuksia, joissa pyritään avaamaan kuvastoa ja kertomaan, mitä kaikkea kuvat pitävät sisällään. Jo Nicholson ja Arberry, myös Burton, poimivat kuvasarjoja. Esimerkiksi kapakkakuvat, joita pyrittiin tulkitsemaan lineaarisesti, ovat olleet suosittuja Länessä. Islamin



runoudessa on paljon tekstejä, jotka kertovat kapakasta. Kapakassa on viiniä, juomanlaskijapoika, humalainen ja monia hauskoja pastisseja, joille pyrittiin antamaan sekä yksittäisiä että symbolisia merkityksiä. Tällä tavoin saatiin kapakka olemaan maailma tai Paratiisi, juomanlaskijapoika olemaan kauneus, houkutus, enkeli, ikkuna Paratiisiin, viini on hengellisen humaltumisen lähde ja humalainen on tosiuskova, joka on seonnut suhteestaan jumalaan. Vastaavalla tavalla keidas, nuorukaisen hiukset, kaivolta veden noutaminen tai autiomaan yö toimivat kokonaisina kuvittajina, runon aiheina.

Interkuvat

Sen sijaan kuvien intertekstuaalista luonnetta ei ihmeemmin pohdittu; joskus näkee huomautuksia jonkin kuvan moninaisesta ja siten sekavasta merkityshistoriasta, mutta tällainen pantiin tavallisesti "kaunokirjallisuuden" tiliin. Kuvien sinänsä äärelliseen määrään ei kukaan kiinnittänyt erityistä huomiota vaikka kuvasto – poimittuna lineaarisesti, luetteloituna ja ilman intertekstuaalista suhdetta – on varsin suppea. Useat versiot samoista teemoista eivät sanottavasti lisänneet kuvien määrää vaikkakin toivat uusia merkityksiä. Esimerkiksi parodiarunoilijat saattoivat käyttää toisten, vakavampien tai yhtä parodisten, runoilijoiden teemoja mutta muuttaa kuvien teemat toiselle elämänalueelle, jolloin

kahden elämänalueen kuvien välille rakentui merkitysyhteys, jota siinä ehkä ei aiemmin ollut ollut.

Esimerkiksi rakkausrunon ja ruokarunon välille loi mystikko Bushak Atimah Nimatullahi-järjestöstä yhteyden, joka ei ole etukäteen arvattava. Kuitenkin synnyttyään tämä suhde leimaa kerralla kaikki muutkin rakkausrunot, koska niitä kuullessa tulee mieleen, millä mahdollisella tavalla tämäkin runo kääntyisi ruokarunoksi. Kun keittiö on kerran tuotu Paratiisiin kuvaksi, se ei ole enää ajattelemisen ulkopuolella, pelkkänä käytännön välineenä, vaan keittiöstä tulee omasta painostaan paikka, jossa hyvä kastike itse, aineellisenakin, toimii mielikuvana humalluttavasta suhteesta Jumalaan. Oikeat keittoajat ovat rukoilun aikoja ja korostavat kohtuutta, koska liha kuivuu ja kasvikset palavat, jos oikeita aikoja ei noudateta. Vastaavalla tavalla muutkin kuvat merkityksellistävät elämän arkisia tapahtumia ja saavat ne näyttäytymään merkityksissä, jotka tekevät mistä tahansa ikkunan transsendenttiin.

Tämä ei ole kirjallinen tai uskonnollinen tekniikka vaan kyse on käytännöllisestä, pääosin moraalisen merkityksellistämisen. Kaikissa uskonnoissa on ongelmana, millä tavalla hengellinen merkitys yhdistetään arkiseen elämään niin, että vaikutukset olisivat myönteisiä ihmiselle. Mielikuvien tasolla voidaan yrittää arkipäiväisen tavoittamista, mutta yksittäisten ihmisten mielikuviin vaikuttaminen on riskialtista, ihmiset kun yhdistelevät mielikuvia miten sattuu. Kristikunnassa tämä näkyy tavattomana pirstoutumisena, kun mielikuva

»Kun islamissa ajatteliija – oli hän sitten persialainen runoilija tai arabiajatteliija – ajattelee kuvin ja kirjoittaa ikonisesti, hän kirjoittaa ja ajattelee perinteessä, jossa on ollut aina tapana tehdä näin. Hän ei jaa ajattelemistaan kahtia eikä hänen aistinen maailmansa eroa hänen ajattelemastaan maailmasta, koska hän näkee samoilla kuvilla.»

toisensa jälkeen on tullut otetuksi itse asiana ja siten on luultu, että toiset kristityt ovat täysin eri linjoilla. Islamissa on runoudessa pyritty välttämään tällaista moninaisuutta pitämällä kiinni kaiken aikaa siitä, että puhe, kertomus, laulu ja esitys ovat kuvia siitä, mikä on kaikkien kokemuksessa taustalla. Ne ovat jostakin, joka ei jakaannu moninaiseksi, mutta jonka silti voi esittää monella tavalla ja ottaa vastaan ja kokea monella eri tavalla, jotka kaikki tavat ovat oikeita ja hyviä, koska ne kaikki ovat ikkunoita tai teitä tai siltoja samaan.

Islamian mystiikkaa voidaan ajatella myös filosofiana, jolloin diskurssien moninaisuus toisaalta ja toisaalta käsiteltävän asian ykseys korostuvat. Itse asiasta ei ole epäselvyyttä: kyse on kaiken aikaa yrityksestä ymmärtää, mitä on transsendentti, ja tämän ymmärryksen sijoittamisesta ihmisen elämismaailmaan tavalla, joka sallii moninaisen tulkinnan mutta pitää mielessä, että maailma on kuva. Kuva voi esittää kuvaa ja kuvat voivat risteytyä ja viitata toisiinsa, mutta tämä kokonaisuus ei koskaan menetä ankkuriaan, transsendenttia. Intertekstuaalisuus ei siis irtoa merkityksenannosta eikä ala elää omaa elämäänsä. Esimerkiksi Shams-i-Tabriz palauttaa lukijan aina muistamaan runon lopussa, kuinka allegoria on luettava, siltana tai symbolina.

Ihmisenä olemisen hitaus

Filosofiana mystiikka paljastaa ihmisenä olemisen hitauden suhteessa hengelliseen kokemukseen. Ihmistä ei voi pakottaa, nopeuttaa tai ahdistaa suoraan tunnistamaan sitä, mitä hän ei näe. Mutta ihmisen voi vapauttaa sallimalla hänen ottaa omasta elämysympäristöstään kiinni tavalla, joka on leikkisä, esittävä ja kuvan kaltainen: ihmiselle voi antaa luvan katsella maailmaansa erilaisten linssien läpi, lupana katsoa kuinka vain, kunhan muistaa, miksi. Teot, joita joka tapauksessa tekee, tuntemukset, joita ihmisellä joka tapauksessa on, ovat avain transsendenttiin, minkä vuoksi ne myös vastuuttavat. Nehän ovat ihmisen omaa elämäkirjoa, eivät muualta tulleita lakia tai käskyä. Islamian kansantajuisuus on mystiikassa viety hyvin pitkälle, jopa niin, että kaikki eivät tällaisesta pidä, koska samalla moraalista on viety ehdoton ulkoinen auktoriteetti, joka voisi sanella ihmisten elämäntavat. Ratkaisun

vapaus, ihmisen periaatteellinen vapaus päättää tavastaan ajatella, syntyy siitä, että arjen voi kohdata määrättömän monella tavalla eikä kukaan toinen voi tarkalleen tietää, kuinka kohtaan omani.

Tämän vuoksi ei olekaan ihme, että kuvat, joita Islamissa käytetään moraalin mallintamisessa, ovat kaikkea muuta kuin ylväitä. Esimerkiksi Paholainen on ihmiselle malli, koska molemmat on tuomittu elämään Maan päällä, kaipaamaan Jumalaa ja olemaan näkemättä tai saavuttamatta Häntä. Paholaisen kauneus ei ole vain langenneen enkelin kauneutta vaan se on kuvan kauneutta, kuvan, jossa kaikkein valoisin (Lucifer) ja kaikkein rakkain (Azrael) pyrkii itsellään (kuvallaan) ilmaisemaan sen, minkä kuva hänkin on. Paholainen pyrkii tekemään Jumalan tarpeettomaksi ihmiselle, jotta Jumala jäisi vain hänelle. Näin toimiessaan hän on kuin moraalin kasvattaja, joka tahtomattaan kirkastaa sitä, minkä kuva hän on. Erityisesti Paholais-runojen kohdalla kaksiulotteinen kuva on ilmeinen keino välittää transsendenttia, joka on jokaisen kuvan takana, merkitystä antamassa. Paholainen ei irtoa omasta kuvastaan todelliseksi olennoiksi vaan jää kaksiulotteisuuteensa ikäänkuin huutamaan, että on jostakin muusta.

Voima tulee elämästä

Islamian voima on edelleen samassa kuin sen alkuaikoina: se pystyy ottamaan itseensä monia erilaisia elämäntapoja. Elämäntavat ovat saaneet runouden ja laulujen esittämissä kuvissa kukin omansa, ikäänkuin elämän rasva olisi täyttänyt abstraktin lain ja uskonopin kuivat kohdat muuttamatta itse ilmestystä. Tällä tavoin islam ei ole jäänyt opiksi vaan se on altis jokapäiväiselle muuttumiselle, joka tulee nykyisin esille laulajien esittämissä uusissa runoissa, esimerkiksi Kazeem al-Sahir laulaa vanhoihin ghazaleihin perustuvia lauluja (kuin iskelminä) ja ne uusintavat kuvia modernin mukaisesti. Vaikka runot sinänsä usein ovat uusia, ne ovat samaa kantaa kuin 1200- ja 1300-lukujen klassiset runot, joissa intialainen, afganistanilainen, sudanilainen ja sisilialainen saattoivat kertoa elämästään ja samalla merkityksellistää sen sanomalla, että jokainen esitetty (kieli)kuva on symboli ja jokainen esitetty asiointila on allegoria transsendentista. Transsendenttiin voi näin saada sillan. Vaikka tuonpuoleinen jää tuolle puolelle, ihminen tarvitsee joka tapauksessa jotakin, joka siirtää häntä kohtauksittain kohti toista puolta. Muussa tapauksessa transsendentti jää kuivaksi ja merkityksettömäksi. Kuvan transgressiivinen vaikutus on ilmeinen, kun kuva on arjesta.

Kuvakieltokulttuurissa kuvan merkitys selvästi vahvempi ja sen inflaatio heikompi. Kun kuvat ovat kielessä, niiden rakentuminen käsitteellisen kautta ja mielikuvien kurinalaista tietä estää niiden muuttumisen brandeiksi (esimerkiksi ristiinnaulittu on brandi, jolla on nykyisin vain indeksin voimaa). Kun kuvat ovat pitkäaikaisen ja samana pysyneen intertekstin osia, tekstin osat tarkkailevat toisiaan ja korjaavat ja muuttavat merkityksiä tavalla, jossa mikään ei muutu edes ikoniksi vaan pysyy kuvana, johon on aina otettava uusi kanta.

Kuvan merkitys laajenee

Islamian kuvakielto on synnyttänyt myös arkkitehtuurissa kuva-ajattelun, jollaisesta länsimaiden arkkitehtuurikirjoit-

tajat vain uneksivat: jokainen muoto, asema, paikka, pystysuora ja vaakasuora, suhde toisiinsa rakennuksiin on ladattu täyteen merkitystä, jonka jokainen voi havaita ja jota voi ajatella (meditoida). Ei tarvitse tulkita tai tietää siinä mielessä kuin läntinen arkkitehtuurihistoria edellyttää, riittää, että muistaa, missä päin on Mekka, minne (kaikki) portit osoittavat, miksi vesi ja rakennus kuuluvat toisiinsa, minkä mieleenpalauttaja on kulma, porras tai kupoli. Päinvastoin kuin voisi olettaa, tämä ”helppous” ei ole banaalia. Helppouden tarkoituksena on pitää koko ajan esillä ja näkyvänä se, mikä on näkymätöntä, mutta mikä yksin voi antaa näkyvälle merkityksen ja myös näkyvyyden. Se, että jokin näkyy, on riippuvainen monista tekijöistä, joista osa on meissä (aistisuus) ja osa tuolla puolen näkyvän. Mutta arkkitehtuurissa nämä muistutukset eivät ole kirjoituksenkaltaisia merkkejä vaan muistuttavia jälkiä, kuvia tuolta puolen. Riippuu minusta, mitä näen, riippuu ilmasta, valosta, uskosta, mutta yhtä kaikki: se, mikä näkyy, näkyy, koska se on kuva.

Islamin kohdalla kuva on venytettävä äärimmilleen. Kuvan luokitukset tuskin ovat tässä avuksi, pikemminkin päin vastoin. Sen sijaan kuvan syy ja se, että tunnistamme jonkin kuvaksi, ikoninen ajattelu ja ikoninen käsite, ovat tärkeitä. Kun taiteen tutkimuksessa länsimaissa puhutaan kuvallisesta ajattelusta, kyse on usein pejoratiivista, jolla vältellään käsitteitä. Kuvataiteilijat väittävät hyvinkin ymmärtävänsä toistensa teoksia, mutta he ovat heti kaikesta eri mieltä, kun joutuvat lukemaan toistensa tekstiä omista töistä. Kun islamissa ajattelija – oli hän sitten persialainen runoilija tai arabiajattelija – ajattelee kuvin ja kirjoittaa ikonisesti, hän kirjoittaa ja ajattelee perinteessä, jossa on ollut aina tapana tehdä näin. Hän ei jaa ajattelemistaan kahtia eikä hänen aistinen maailmansa eroa hänen ajattelemastaan maailmasta, koska hän näkee samoilla kuvilla.

Jopa niinkin käytännöllisten kirjoittajien kuin Ibn Sīnān, Ibn Rushdīn ja Ibn Khaldunin tekstit olivat kristillisellä keskiajalla laajasti vaikuttavia ja hätkähdyttäviä, koska ne eivät antaneet – edes Aristoteles-kommentaareina – argumenttiallyseja vaan Aristoteleen kuvina. Meitä on huvittanut pitkään Jorge Luis Borgesin viisas havainto, kuinka Ibn Rushd ei ymmärtänyt, mitä ”tragedia” tai ”komedia” tarkoittavat. Aikakaan ei auttanut häntä näkemään, mistä Aristoteles puhui. Mutta viisaasti Ibn Rushd kirjoittaa (Borgesin mukaan, siis), että ”ihailtavia ovat ne tragediat ja komediat joita on yllin kyllin Koraanin sivuilla ja temppelien pyhissä kirjoissa”. Tästähän kirjallisuudessa on kyse, mikäli se on yhä kiinni merkityksen antajassaan, tekstin tuonpuoleisessa, ja samalla ihmisen elämässä. Jos kreikkalainen tragedia on mahdollinen vain Kohtalon ja hyriksen sattuessa samalle linjalle, kyse on asiasta, jonka jokainen muslimi tuntee oman tahdon järjettömänä purkauksena ja sen tuhoisuutena. Tämän kuva on intertekstissä alkaen Joosefin veljien kaunasta, Potifarin vaimon kataluudesta ja minkä tahansa rakastajan omistamishalusta, joka voittaa hullaantumisen ja Jumalalle jättäytymisen.

Komedia ei ole sen kauempana, sillä perinnetiedon suuri kunnioitus kamelia kohtaan Jumalan ihmiselle tuntemattoman nimen tuntijana kertoo, kuinka kuvien interteksti saattaa saada hartaan ja huvittavan muodon. Myös Paholaisen kauneudessa on mukana komediaa, sillä yksikään ihminen ei tekisi itsestään niin täydellistä pelleä kuin Paholainen tekee vain rakkaudestaan Jumalaan. Komedialliset aiheet tulevat merkityksellisiksi kuviksi, kun niissä juomanlaskijapoika,

taivaallisen kaunis olento, asettuu vastakkain humaltuneen, hampaattoman ukon kanssa, jossa kuitenkin on nähtävissä viisaus, joka taas puuttuu kauneudelta. Tämän tiesi myös Aristofanes, kuten *Pilvet-* ja *Sammakot*-näytelmistä saattaa havaita.

Vastaavalla tavalla Ibn Khaldun esittää islamin historian kuvina, jotka hän piirtää aina samalla tavalla. Hän aloittaa keskuksesta: hän kertoo kertomuksen, jossa hän haarukoi kokoon ihmisten ihmyykset jostakin asiasta sekä luulot, jotka näin syntyvät. Tämän jälkeen hän ottaa tapahtuneen tarkemman katsomisen alle ja muistuttaa lukijaa intertekstistä (joko Koraanista tai perimätiedosta) ja kuittaa selitettävä asian kuvalla, joka on kaikille tuttu. Usein hän käyttää pimeyden, valoisuuden, värikylläisyyden, moninaisuuden symboleja osoittamaan, ettei kyse ole asiasta, jonka voisi esittää syinä ja seurauksina. Kun hän puhuu arabien ja frankkien taistelusta, hän kuvaa tilanteen realistisena taisteluna mutta merkityksen valon katoamisena kristityiltä.

Inkarnaatio päämääränä

Jokin päämäärä on kaikilla niillä, jotka haluavat sanoilla kuvittaa elämää. He tahtovat saada konkreettiseksi ja pysyväksi sen, mikä on virvatulen kaltaisesti nähtävissä, aistein otettavissa mutta heti katoamassa. Runoudessa asiat pysyvät sanoina mutta kukin lukeminen tekee niistä uutta. Kun islamin runoilija kirjoittaa kokemastaan, hän ajaa takaa lihallista muotoa, joka ei tee epäjumalankuvaa vaan herättää muistuttajan, joka on kuin lihaa ja verta ja kuitenkin vain välittäjä. Lukuisat islamin runouden kuvat ovat inkarnaatioita, jotka ylittävät havainnollisuudessaan välttämättömän selkeyden ja yltyvät tarinoiksi, kertomuksiksi, ”komedioiksi ja tragedioiksi”. Ne voivat saavuttaa välittäjän asemansa vain näin: olemalla tarpeeksi voimakkaita, olemalla tarpeeksi kuvaavia, jotta sanojen satunnainen heikkous ei heikentäisi niitä.

Runoilla on inkarnoiva vaikutus, joka saa ne näyttämään runouden sisällä, kaikkien runojen keskellä, kiinteämpinä kuvina kuin ne olisivat vain yksittäisinä, irrallisina. Me tunnemme tämän saman esimerkiksi Heinrich Heinen tuotannosta tai romantiikan liedteoksista, joiden konteksti on niin vahva, että yksittäisten runojen kielikuvat, symbolit, ilmaukset, retoriikka ylimalkaan, on solidimpaa kuin se todellisesti on siinä, missä jokin kuva on syntynyt, yhdessä runossa. Islamissa on maallisen moraalin ja sen taivaallisen kuvajaisen välillä niin vahva side, että tämän kuvaukset muuttuvat lihaksi, josta voi myös puhua ikäänkuin puhuisi asioista, tapahtumista ja ihmisistä, jotka ovat lihaa ja verta.

Runouden kuvien moraalinen voima onkin mahdollinen vain tämän siteen kautta ja sen jatkuvan uusintamisen avulla. Islam synnyttää ja varioi runoilijoissaan kiellellistä kuvanluontia, joka on todellista tekstiä, kudelmaa, elämän heittämistä yhä uudelleen samaan kankaaseen, joka on syntymässä eikä valmistu koskaan. Yksittäisen runon teksti saattaa olla banaali tai ainakin satunnainen mutta sen merkitykset tulevatkin sen tavasta olla välittämässä aiempaa runoutta meille. Kun tämä on kuvan tekemistä lihaksi, islam on kuvakiellostaan huolimatta kuvallisempi kuin muut suuret kirjalliset kulttuurit.