

NIIN & NÄIN

filosofinen aikakauslehti nro 86 syksy 3/2015

Pääkirjoitus

3 Antti Salminen

n & n -haastattelu

7 Tytti Rantanen & Noora Tienaho,
MANin portit filosofiaan

niin vai näin

12 Simo Määttä, *Expérience*

Ulkomaailman kirjeenvaihtajat

17 John Cage,
”Ja mikäli sääntöjä on, kuka ne on laatinut,
kysynpä vain”

Kolumni

24 Heikki Sirviö, *Valtioperiferiasta*

Musiikki

- 29 Johan L. Pii, *Hegel musiikin estetiikasta*
30 G. W. F. Hegel, *Alkusyntyinen musiikki*
35 Noora Tienaho, *Kysymyksiä musiikintuntijoille*
36 Noora Tienaho & Jarkko S. Tuusvuori,
Viisi staccato-haastattelua
Andy Hamilton, ”Musiikki on yksi kielettömistä
ajattelumismuodoista”
Rose Rosengard Subotnik,
”Kerran musiikki muuttui sarjasta nuoleksi”
Kathleen Higgins, ”Mutta perusmelodian alkuperä ja
voima viipyvät arvoituksellisuudessaan”
Silke Wulf, ”Onko mitään vielä ymmärrettykään?”
Max Paddison, ”Sisäänrakennettu vastarinta
tulkinnoille”
53 Susanna Välimäki & Juha Torvinen,
*Helikopteri-jousikvartetto ja ’käsitteiden
aineellistumat’* ↗
67 Laura Wahlfors,
*Nancy ja kuuntelemisen harjoittaminen
kirjoittamalla* ↗
77 Elina Hytönen-Ng, *Jazz-klubeilla*
85 Juho Rantala, *Hyvää matkaa musta keisari!*

- 93 Jyrki Siukonen, ”Se hippeilystä sillä erää”
95 Tanja Tiekso, *Hälyjen kumoukset* ↗
103 Tere Vadén, *Ikuinen Malmsteen*
105 Sini Mononen, *Tuo notkea pervokorva*
107 Elina Halttunen-Riikonen,
Laita Haddaway soimaan!

Elokuva

109 Mikael Leskinen & Leandro Pendino,
Kuvan ja äänen aika

Kolumni

114 Jussi Ahokas & Lauri Holappa,
Syriza ja velkojat

Sodankylä 2015

- Jaakko Belt, Tytti Rantanen & Jarkko S. Tuusvuori,
116 *Szumowska ja elokuva yhteiskunnassa*
121 *Menopaikoilla*
129 *Petzold – DDR unena*

Otteita ajasta

- 137 Jouni Avelin, *Filosofian gladiaattorihenki*
137 Anna Ovaska, *Kesänäyttelyiden ääniä*
138 Elina Halttunen-Riikonen,
Suohpanterror ja kiitos tyhjistä
140 Nora Hämäläinen, *Modern Filosofi*
141 Tommi Kakko,
Hay-on-Wyessa realismin raunioilla
143 Juho Rantala, *Ympyrää aistimassa*
144 Inga Rikandi, *Musiikillista työttölyä*
146 Jaakko Belt, Anna Ovaska & Pii Telakivi,
Chalmers ja zombit

Kirjat

- 152 Ari Korhonen, *Kantin moraalilaista*
154 Asko Nivala,
Schlegelin transsendentaaliromaanista
156 Anna Ovaska, *Nabokovin hehkusta*
158 Tommi Uschanov, *Suomalaisten arvoista*

s. 160
niin & näin
-kirjoittajaohjeet



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

NIIN & NÄIN

OSOITE *niin & näin* – filosofinen aikakauslehti
PL 730, 33101 Tampere

PÄÄTOIMITTAJAT

Jaakko Belt, paatoimittaja@netn.fi
Antti Salminen, anttie@gmail.com

TOIMINNANJOHTAJA

Ville Lähde, ville.lahde@villelahde.fi

ARTIKKELITOIMITTAJA

Ville Lähde, ville.lahde@villelahde.fi

KIRJA-ARVOSTELUT

Jukka Mikkonen, arviot@netn.fi

TOIMITTAJAT

Elina Halttunen-Riikonen, elina.halttunenriikonen@gmail.com
Tapani Kilpeläinen, tapani.kilpelainen@gmail.com
Risto Koskensisilta, risto.koskensisilta@gmail.com
Tytti Rantanen, tytti.prantanen@gmail.com
Petri Räsänen, E.Petri.Rasanen@uta.fi
Maria Salminen, johan.ludwig.pii@gmail.com
Sami Syrjämäki, sami.syrjamaki@gmail.com
Tuukka Tomperi, tuukka.tomperi@gmail.com
Jarkko S. Tuusvuori, jarkkostuusvuori@gmail.com
Tere Vadén, tere@kapsi.fi

AJANKOHTAISTOIMITUS

Anna Ovaska & Noora Tienaho, ajankohtaista@netn.fi

KUVATOIMITUS

Jaakko Belt, Anna Ovaska & Antti Salminen

ULKOASU

Mirkka Hietanen, mirkkahietanen@gmail.com

TOIMITUSNEUVOSTO Antti Arnkil, Saara Hacklin, Kaisa Heinlahti, Ilona Hongisto, Julian Honkasalo, Hannele Huhtala, Hanna Hyvönen, Antti Immonen, Olli-Jukka Jokisaari, Kimmo Jylhä, Petri Koikkalainen, Riitta Koikkalainen, Katve-Kaisa Kontturi, Inkeri Koskinen, Kaisa Luoma, Yrsa Neuman, Mikko Peltari, Tuukka Perhoniemi, Sami Pihlström, Olli Pyyhtinen, Juuso Rahkola, Markku Roinila, Milla Tiainen ja Milla Törmä

TILAUKSET Kestotilaus 12 kk 45 euroa, ulkomaille 49 euroa. Välittäjän kautta lisämaksu. Kestotilaus jatkuu uudistamatta, kunnes tilaaja sanoo irti tilauksensa tai muuttaa sen määräaikaikaiseksi. Määräaikaistilaus 49 euroa. *niin & näin* ilmestyy neljä kertaa vuodessa.

TILAUS- JA OSOITEASIAT

040-721 48 91, tilaukset@netn.fi

ILMOITUKSET Jukka Kangasniemi, ilmoitukset@netn.fi, 040-721 48 91

ILMOITUSHINNAT 1/1 sivu 500 euroa, puoli sivua 300 euroa, 1/4 sivua 200 euroa. Väri-ilisä sisäisivuilla + 20 %. Takasisäkansi 600 euroa, takakansi/etusisäkansi 700 euroa (sis. väri). Hintoihin lisätään ALV 24 %.

MAKSUT Osuuspankki 573274-251814

JULKAISIJA & KUSTANTAJA

Eurooppalaisen filosofian seura ry

ISSN 1237-1645 (painettu)

ISSN 2341-5916 (verkkojulkaisu)

22. vuosikerta

PAINOPAikka Vammalan Kirjapaino Oy

Kultti ry:n jäsen

TÄMÄN NUMERON KIRJOITTAJAT

Jussi Ahokas, poliittisen talouden tutkija, pääekonomisti, Helsinki, **Jouni Avelin**, kustannustoimittaja, Turku, **Jaakko Belt**, päätoimittaja, apurahatutkija, Tampereen yliopisto, **John Cage**, ks. s. 17, **Elina Halttunen-Riikonen**, FM, Tampere, **G. W. F. Hegel**, filosofi, (1770–1831), **Lauri Holappa**, väitöskirjatutkija, politiikan ja talouden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto, Helsinki, **Elina Hytönen-Ng**, FT, **Nora Hämäläinen**, FT, Helsinki Collegium for Advanced Studies, **Tommi Kakko**, FT, Tampereen yliopisto, **Ari Korhonen**, väitöskirjatutkija, Helsinki, **Mikael Leskinen**, vapaa toimittaja ja elokuva-alan opiskelija, Buenos Aires, **Sini Mononen**, musiikkiteetien jatko-opiskelija, Turun yliopisto, **Simo Määttä**, ranskan kielen dosentti, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto, Helsinki, **Asko Nivala**, FT, tutkijatohtori, Turun yliopisto, kulttuurihistoria, **Anna Ovaska**, FM, VT, M,

tohtorikouluttettava, Helsingin yliopisto, **Johan L. Pii**, TSN, **Leandro Pendino**, muusikko, Buenos Aires, **Juho Rantala**, HuK, Tampere, **Tytti Rantanen**, tohtorikouluttettava, Tampereen yliopisto, **Inga Rikandi**, MuT, KM, muusikko, musiikkipedagogi, **Antti Salminen**, kirjoittaja, Ylöjärvi, **Maria Salminen**, FM, Ylöjärvi, **Heikki Sirviö**, FT, Oulun yliopisto, **Jyrki Siukonen**, KuT, vieraileva tutkija, Taideyliopisto, **Pii Telakivi**, FM, tohtorikouluttettava, Helsingin yliopisto, **Noora Tienaho**, FM, Tampere, **Tanja Tiekso**, FT, apurahatutkija, Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia, **Juha Torvinen**, FT, dosentti, akatemiaturkija, Turun yliopisto, **Jarkko S. Tuusvuori**, Helsinki, **Tommi Uschanov**, kääntäjä ja tietokirjailija, Helsinki, **Tere Vadén**, Yliopistotutkija, Tampereen yliopisto, **Susanna Välimäki**, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Turun yliopisto, **Laura Wahlfors**, MuT, FM, tutkija ja muusikko, Helsinki

NIIN & NÄIN on filosofian ammattilaisten ja amatöörien kohtaustapa, monialainen asiantuntija-areena, yhteiskuntakriittinen debattifoorumi ja taidekyläinen kulttuurimaksimi. Vapaaehtoisvoimin toimitettu, poikkeuksellisen laajaan avustajakuntaan luottava ja etenkin muhkeista teemanumeroistaan tunnettu neljännesvuosijulkaisu aloitti 1994.

Kotisivut: www.netn.fi



on vuonna 2002 aloittanut kirjasarja, jossa on tähän mennessä julkaistu lähes 80 nidettä. *niin & näin* -kirjat on Suomen ainoa filosofiaan keskittynyt kustantamo. Sarjassa ilmestyy klassikkokäännöksiä, aikalaisanalyseja, ajattelutaito-oppiaineistoja lapsille ja aikuisille sekä esseistiikkaa ja muita vapaan filosofisen muodon taidonnäytteitä. Kirjasarjan päätoimittaja on Tapani Kilpeläinen.

Verkkokauppa: www.netn.fi/kauppa/



www.filosofia.fi

on suomalainen filosofinen internet-portaali. Se on toiminut 2007 alkaen ajankohtaisen tiedon välittäjänä, yhteydenpitokanavana, tienä verkkofilosofiaan, johdatuksena suomalaisen filosofian historiaan sekä digitaalisen arkistona. Portaali palvelee sekä tutkijoita että laajaa yleisöä. Sen ovat tuottaneet EFS, *niin & näin* sekä Åbo Akademin filosofian oppiaine.

*Filosofia.fi*n osana toimii jatkuvasti laajeneva filosofian verkkoensyklopedia *Logos*. Portaali sisältää suomalaisen filosofian historian digitoituja aineistoja sekä kattavan ruotsinkielisen osion. Portaalityö on ollut myös yllä aktiivista tiedotuspalvelua sähköpostilistoinen sekä kaikkeen puuttuva filosofian verkkokolokki.

Portaalin päätoimittajat ovat Yrsa Neuman ja Tuukka Tomperi. Portaalin toimittaja on Elina Halttunen-Riikonen ja *Logos*-ensyklopedian päätoimittaja on Kalle Puolakkala.

www.filosofia.fi

NIIN & NÄIN on myös muuta toimintaa. *niin & näin* -väki on vuosia työskennellyt uuraasti vapaan filosofisen sivistys- ja valistustoiminnan saralla. *niin & näin* järjestää filosofian tutkimuksen ja opetuksen seminaareja sekä filosofisia keskustelu- ja yleisötilaisuuksia. *niin & näin* tekee yhteistyötä Kultin, SFY:n, Feton, muiden kustantajien ja kulttuuritoimijoiden kanssa. *niin & näin* on kalenterivuoden aikana mukana lukuisissa kulttuuritapahtumissa ja monilla kirjajamessuilla. *niin & näin* -toiminnasta vastaa Eurooppalaisen filosofian seura (EFS) yhteyspäällikkönään Jukka Kangasniemi. *niin & näin* -toiminnasta saa lisätietoja tällä sivulla ja kotisivuilla olevista osoitteista ja puhelinnumeroista.

ANTTI SALMINEN

Idea yhtenäisestä Euroopasta on siinä määrin monisyinen ja pöhötynyt, että sen nimissä voidaan perustella vastakkaisia ja tyystin erisyisiä kantoja. Sotien jälkeinen virallinen Eurooppa rakensi rauhaa hiilellä, talouskasvulla ja teräksellä (Euroopan hiiliyhteisö ECO 1945, OECD:n esimuoto OEEC 1948 ja Euroopan hiili- ja teräsyhteisö 1951). Ajatus taloudellis-käytännöllisestä euroyhteydestä tukahdutti toisen tulkinnan: myytin salaisesta Euroopasta, kansojen ja valtioiden kohtalonyhteyksistä, filosofisesti sanottuna universaalihengen tai olemisen poliittisen meta historian. Yleiseurooppalaisuudesta jälleenrakennettiin järkevä ja raitis, jaetut arvot hyväksyvä humanistinen ideaali.

Mutta toinen Eurooppa, yöllinen, vimmainen ja traaginen, ei kadonnut mihinkään, se jäi keräämään voimaa niin kuin vain tukahdutettu negaatio kykenee.

*

Vuonna 1936, kolme vuotta natsien valtaannousun jälkeen, C. G. Jung kirjoitti esseessään ”Wotan”: ”Ehdotan kerettiläisesti, että Wotanin hahmon käsittämättömät syöverit selittävät paremmin kansallissosialismia kuin taloudelliset, poliittiset ja psykologiset tekijät yhteensä.”

Jung uumoili raukan Saksan kansan joutuneen vanhan pakanajumalan, toiselta nimeltään Odinin, riivaamaksi. Eikä myrskyn, kiihkon ja magian arkkityypin käsiin joutuminen ole kivaa edes saksalaiselle. Läpijärkevä ja kosmopoliittinen berliiniläissubjekti vain vingahtaa, kun jumala iskee.

Jungin ’analyttisellä psykologialla’ on tunnetusti kansallis-okkultiset (saks. *völkisch*) säikeensä, joten varoituksen sana tuli natsismin henkisen taustan tarkoin tuntevalta mieheltä. Jungille ongelma ei nimittäin ollut jumalallinen väliintulo, edes kokonaisen kansan putoaminen raiteiltaan, vaan ainoastaan väärän jumalan herättäminen.

*

Ei siis ihme, että arkkityyppisesti ottaen toinen maailmansota ei ollut vain historiallinen katkos. Muutamaksi



vuosikymmeneksi se katkaisi historian. Kiusallisesti nyt kuitenkin näyttää siltä, että historia on alkamassa uudelleen: riistosta tulee jälleen riistoa, väkivallasta väkivaltaa, sorrosta sortoa, herrasta herra, rengistä renki. Jälleenrakennuksen, massiivisen talouskasvun ja vauraimpien vaurastumisen jälkeen palataan – ei metsään tai keskiajalle – vaan 1930-luvulle, systeemisen laman, massatyöttömyyden ja äärintationalistisen uhon lähtöruutuun. Koska modernista ei opittu mitään, se täytyy elää uudelleen.

*

Jungilaisittain jotain outoa tuntuu nyt tapahtuvan ainakin kahdella rintamalla: Yhtäällä ISIS on perustanut feodaalisen teokratiansa vanhoista valtiorajoista välittämättä. Graeme Woodin *The Atlantic*issa maaliskuussa 2015 julkaistu mittava haastatteluperustainen analyysi

”What Isis Really Wants?” vetoaa ymmärtämään, että ISIS ei ole vain kokoelma seikkailullisia psykopaatteja, vaan fundamenttejaan myöten hengellinen ja milleniaristinen liike, joka yrittää elää todeksi *Koraanissa* luettuja tuomionpäiviä. ISIS toteuttaa historiallista tehtävää, ja sen apokalyptista vimmaa ja tehokkuutta ei yliopistososiologialla selitetä.

Samaan aikaan Euroopassa natsistiset ryhmät suoritelevat rivejään. Suomessa Kansallinen vastarinta on tavoitteessaan selvä ja ilmoittaa aktivismillaan edistävänsä ”kansallissosialistista maailmankatsomusta”. *Sarastus*-verkkolehden päätoimittaja Timo Hännikäinen näyttää valinneen astetta maltillisemmän konservatiivikumouksellisen linjan. Koska tuo perinne on Suomessa heikosti tunnettu, vulgaarinatsismista voi kätevästi erottua pitämällä itseään henkis-aristokraattisena ”(krypto)fasistina”. Koska muutos niin monesti alkaa marginaaleista, näitä toistaiseksi määrällisesti piskuisia suuntauksia ja niiden puhemiehiä ei parane aliarvioida. Kuten Woodin artikkelissa, on pyrittävä miettimään vakiovastauksia perusteellisemmin, mitä ne todella haluavat, tiedostaen ja etenkin tiedostamattaan.

*

Kirjallis-filosofisen eurofasismin taustalla päilyvät perinteet palautuvat paljolti sotienväliseen saksalaiseen konservatiivivallankumoukselliseen (mukaan lukien kansallisbolševismi) teoriaperheeseen, joka sai oikeistonietscheläisyytensä käyttövoiman ensimmäisen maailmansodan ”häpeärauhasta”. Toisen maailmansodan jälkeen nämä Euroopan yöpuolen filosofien ajatukset yritettiin vuoroin vaientaa tai fileroida synty-yhteyksistään. Debatti Carl Schmittin, Max Schelerin, Martin Heideggerin ja Ludwig Klagesin ja monien muiden konservatiivikumouksellisten filosofien poliittisten sitoumusten merkityksestä jatkuu edelleen. Jos Jungin Wotan-argumentti ei riitä selkiyttämään salaisen Euroopan syntyjä, seuraavaksi voi tarttua Klagesin teokseen *Vom Kosmogonischen Eros* (1922).

Toisin sanoen: kumouksellisen *äärioikeiston* traditio ei pelkistä hitlerismiin, panssaridivisiooniin ja Alfred Rosenbergin kaltaisiin köpöihin rotuesoteerikoihin. Fasistisen modernin kulttuuri ja sen teoria on monisärmäinen kokonaisuus, jonka niputtaminen yhdeksi hegemoniaksi tai vaihtoehtoisesti sekavien juolahdusten kokoelmaksi

on *älyllisesti* veltoa ja filosofisesti kestävämpää. Myös ISIS:tä tulisi tulkita samalla filosofis-teoreettisella kylmäpäisyydellä.

*

Kansallista vastarintaa ja kotomaista konservatiivikumouksellisuutta yhdistää unelma salaisen Euroopan elpymisestä eli sankarillis-myyttisen ajan paluusta. Myyttisessä historiassa kun ollaan, nykyisyys edustaa kulttuurin rappiovaihetta, jonka kansallinen ylösnousemus kääntää kultaajaksi. Tässä ikaikaisen yksinkertaisessa syklissä ei ole voittajia, ratkaisevaa on uhrivalmius, taistelutahto ja ylyksilöllinen sitoutuminen tulevien (valkoisten) sukupolvien ja milloin minkäkin tradition (yleensä kristillisen, kreikkalais-roomalaisen tai muinaispakanallisen) pelastamiseksi. Toistaiseksi on erinomaisen epäselvää, saako pyrkimys hengellisen työntövoimansa pakanallisesta vai kristillisestä perinteestä vai näiden synkretistisestä keitoksesta. Joka tapauksessa nihilismiä lähentyvä liberalistista Eurooppaa suomiva kulttuuripessimismi toimii liikkeen pienimpänä yhteisenä nimittäjänä ja ideologisesti sovellettu spengleriläinen historianfilosofia sen vauhtipyöränä. Jos ei toimi, lisälukemistoksi voidaan ottaa Julius Evola, jolloin rikkinäinen tulkinta voidaan korjata tantrisella magialla.

*

Moderni on ylittänyt rajansa: eletään repivien anakronismien aikaa. Jotain on liikahtanut ja syvällä, kun kansanedustaja katsoo parhaaksi kutsua taisteluun monikulttuurisuuspainajaisia vastaan tai kun toiselta mantereelta ohjattu taistelurobotti ottaa yhteen tuhonnälkäisen aavikkojumalan kanssa.

Euroopan idean läpiristiriittäinen kriisi ei laukea vain kilipäisen natsismin ilmeisimpiä merkkejä reaktiivisesti vastustamalla. Wotanilainen sotakone on kalibroitu ottamaan vastaan sentimentaalista vihaa ja suoraa iskuja. Siitä se vahvistuu.

Saattaa toki olla, että paras vastalääke on nyt liian hidas: Salaisen Euroopan perinne on käännettävä syvältä ja kiihkottomasti, sen premissit ja kokemusrakenteet on analysoitava tarkkaan ja tehtävä poliittiset johtopäätökset. Näin jälleen kerran Eurooppa on hajoamassa omaan sisäiseen ristiriitaisuuteensa, ja ei se muuten voisi Eurooppa ollakaan.

Simo Karisalo

on helsinkiläinen valokuvaaja, jonka kiinnostus kuvaamiinsa aiheisiin herää monesti yksittäisistä sanoista, käsitteistä tai käsityksistä. Karisalo tarkastelee yhteiskunnan rakenteita kuvaamalla niiden fyysisiä, havaittavia ilmenemismuotoja – usein lakonisesti ja yleensä ottamatta kuitenkaan kantaa rakenteiden toimivuuteen. Hänen mielestään valokuvauksen erityinen ominaisuus on sen mahdollisuus tuoda ajallisesti tai fyysisesti toisistaan etäällä olevia kohteita yhteen katsottavaksi ja pohdittavaksi.



Valokuva: Simo Karisalo

Ville Kylätasku

on Berliinissä asuva ja työskentelevä kuvataiteilija. Hän on valmistunut Lahden Muotoilu-instituutista 2007 sekä Vapaasta Taidekoulusta 2012. Hänen tuotannossaan tyypillisesti ikuiset kysymykset asettuvat metafyyssisten ja inhimillisten vastakohtaisuuksien tai vastinparien ja niiden kyseenalaistamisen varaan. Hän on tuotannossaan vahvasti kiinni juuri tässä ja nyt, siinä miten elämä koetaan ja miten elämää hetkessä eletään vahvasti ja tunnevoimaisesti. Näin pyritään tekemään elämästä – itsestään ja ympärillään olevasta – laadultaan parasta mahdollista. Kylätasku osoittaa teoksillaan, ettei mitään tarvitse ottaa kyseenalaistamatta. Hän asettaa koko todellisuudenluonteen pohdinnan kohteeksi, jopa alkaen ikivanhoista filosofisista, myyttisistä ja uskonnollisista kysymyksistä, jotka koskevat aistiemme luotettavuutta ja todellisuuden unenomaisuutta.



Valokuva: Viviane Wild Photographer



TYTTI RANTANEN & NOORA TIENAHO

Wovon MAN sprechen kann

Haastattelussa M. A. Numminen

Kun henkilö esitellään epiteetillä ”joka ei esittelyjä kaipaa”, herää epäily, ettei esittelijä vain osaa valita, mistä aloittaisi. Niin nytkin: istuisimmeko kahvilassa Uusrahvaanomaisen Jatsiorkesterin solistin, 60-luvun undergroundin avaintekijän, lastenkulttuurin uudistajan, keskio-lutbaari- ja tangokirjailijan, sähköisen musiikin edistäjän vai kokeellisen säveltäjän kanssa? Nämäkin määreet tavoittavat vain palasen M. A. Nummisen (s. 1940) olemisesta. Varmaa on ainakin se, että paikalla on musiikin, kielten, filosofian ja sivistyksen innokas rakastaja.

Silmiinpistävä piirre levytysurallanne on ollut eri genrejen runsaus – onko jokin musiikkityyli teille vieras?

”Yritin sitkeästi 60-luvulla opetella pitämään operetista ja musikaaleista – enkä oppinut. Arvostan joitakin operetteja teknisinä suorituksina, mutta eivät ne pysty Wagnerin taikka Verdin kanssa kilpailemaan.”

Mikä niissä sitten tökkää?

”Varmaankin se, että ne ovat liian iskelmäisiä. Tunnen monia operettimelodioita mutta enpä juuri pidä yhdestäkään. Eräs ruotsalainen kirjailijaystäväni kirjoittaa musikaaleihin librettoja ja kääntää vieraista kielistä ruotiksi musikaaleja. Hänen kanssaan olen joutunut Helsingissä pari kertaa katsomaan Svenska Teaternissa jonkin musikaalin – puistattava kokemus!”

Iskelmäisyydellä Numminen viittaa vakioiskelmään, jota karttaa kaikin voimin. Ironista kyllä, iskelmästä hän on osittain pääsemättömissä. Filosofiset sävelteokset jäänevät yleisessä tunnettuudessa levytysten ”Kissa vieköön” (1970) tai ”Olen nähnyt Helga-neidin kylvyssä” (1972) varjoon. Levytyskontekstiinsa asetettuina nämäkin rallit ovat kuitenkin osa laajempaa, *Swingin kutsu* -levyltä (1970) alkanutta pyrintöä saattaa vanha, jazz-pitoinen tanssimusiikki uusien kuulijoiden opiksi ja iloksi. Vielä pidempi yhteys Nummisella on tangoon, joka on yhtä jyrkää osa kansamme kulttuuria kuin toinen latinotulokas, peruna.

”Suomalainen tango, jota aloin tutkia alun perin musiikkisosiologisesta näkökulmasta, on juurtunut minuun hyvin. Se on käytännöllisesti katsoen selkärangassani. Jotkin tangoista ovat suorastaan hyviä. Jos iskelmästä pitäisi valita jokin minua kokonaisuutena miellyttävä genre, niin se olisi Motown-tyyppinen musiikki: siinä on tarpeeksi bluesia mukana, vanhaa jazz-miestä se miellyttää¹.”

Ajatteletteko, että populaarimusiikilla pystyy ilmaisemaan eri asioita kuin niin sanotusti vakavalla taidemusiikilla?

”Populaarimusiikki on hyvä provokaation väline, se tehoaa paljon paremmin kuin esimerkiksi oopperatyypinen musiikki. Olen joskus ’Kielletyt laulut’ -konser-teissani laulanut esimerkiksi kappaleen ’Jenka ulkosynnyttimistä’, joka viehättää valtavasti yleisöä – toiset ovat hämääntyneitä, toiset riemuissaan. Sitten olen kertonut sen tehon perustuvan siihen, että se on jenkaksi sävelletty. Ooppera-ariana Pedron pianosäestyksellä sillä ei ole samaa vaikutusta ollenkaan! Se johtuu jenkän jytkeestä. Sillä on erittäin hyvä syyttävä vaikutus riippumatta vastaanottajan yhteiskuntaluokasta. Myöskään jazzilla ei sanottavasti saa provokaatiota aikaan, täytyy mennä iskelmäjazzin puolelle.”

Miksi iskelmä on tehokkaampaa? Johtuuko se siitä, ettei suomalaisilla ole selkärangassaan jazz- tai lied-taustaa, eivätkä nämä siten tehoa samoin?

”Ei millään kansalla ole. 70-luvun Ruotsi oli paras jazz-maa, missä olen esiintynyt, siellä oli suurenmoista. Pystyi vetämään koko illan vain jazzia, ja sitten, voisiko sanoa parodisena kevennyksenä, jotain muuta, esimerkiksi Schubertin liedejä taikka ’Naiseni kanssa Eduskuntatalon puistossa’ *på svenska*. Norja taas loisti tässä suhteessa 90-luvulla.”

Kaupunkilaisten maanalaisuuksia

Olisi virheellistä pitää Nummista vain 60-lukulaisena hahmona, sillä ura on jatkunut yhtä tuotteliaana ja kekseliäänä myös myöhempinä vuosikymmeninä teknosta Heinrich Heineen. Kuin jatkumona Erkki Kurenniemen kanssa kootulle, bulgarialaisen konserttitalinkin tyhjentäneelle Sähkökvartetille Numminen levytti kymmenisen vuotta sitten elektrorunoutta DJ Sanen kanssa. Tyyli on toki eri, mutta energiavirta kantaa. Toisaalta Yleisradion aikoinaan hyllyttämät ”kielletyt laulut” keräävät 2000-luvulla uutta keikkayleisöä. Silti ei käy kiistäminen, että MAN on suomalaisen 60-luvun avantgarden avaintekijä ja -tekijä, joka vaikutti myös rock-historiaan Love Recordsin tuottajana. Merkittävä hanke on myös hänen yhdessä opiskelutoverinsa, sittemmin ansioituneen etno-

”60-luvulla eniten järkyt- neitä olivat kulttuuri-ihmiset, joihin me itse kuuluimme. Sehän olikin herkullisinta!”

musikologin, Pekka Gronowin, kanssa 1966 perustama levymerkki Eteenpäin!, joka on edelleen toiminnassa, toisin kuin fallis-sydämellisestä logostaan tunnettu Love.

Poroporvarin härnääminen alkoi ryttäkällä Jyväskylän kesässä 1966 sukupuolisiveyttä kutitelleilla valistuslau- luilla. Aivojen vapautusrintaman syntyä sittemmin *Underground rock* -levyllään (1970) julistanut performans- siryhmä Suomen Talvisota 1939–1940 pääsi viettämään maanalaista menoa radion puolella viiden jakson verran, kunnes ohjelmaneuvosto lopetti lähetykset ”epäinforma- tiivisina”.

Nykyään(kin) kohuotsikoita revitään aika köy- käisesti ja viihdelehdistö esijärkyttyy lukijoidensa puolesta. Entä 50 vuotta sitten? Raivostuiko ulko- synnytinjenkoista eri yleisö kuin Schubert-liedeistä?

”Ei, sama yleisö: 60-luvulla elänyt vanha intelligentsia. Nykyinen kauhistelu on kaupallisempaa ja tavallaan odo- tuksenmukaista. Silloin 60-luvulla eniten järkytöneitä olivat kulttuuri-ihmiset, joihin me itse kuuluimme. Sehän olikin herkullisinta! Eihän kansa tajunnut vivahteik- kaimpia provokaatioita, ei tieteellisten tekstien käytöllä ollut mitään vaikutusta. Ja vaikka iltapäivälehdet suurin valokuvin ja otsikoin kirjoittivat Mattijuhani Koposen alastonesiintymisistä, niin eivät siitä kontulalaiset välit- täneet yhtään mitään². Se oli Helsingin keskustan asia, ja siellä kauhisteltiin sitten. Jos Tampereella tai Ivalossa nähtiin *Iltä-Sanomien*, jossa Koponen oli kuvattu alas- tomana selkäpuolelta, niin ehkä joihinkin uskonnollisiin ryhmiin kuuluvat ihmiset kauhistuivat.”

Koko 60-luku on tavallaan yksi iso kokonais- taideos: Underground-piireissä oli niin monen taiteenlajin edustajaa kuvataiteista, musiikista ja kirjallisuudesta. Pienteatteritkin olivat vireitä siinä liepeillä ja limittäin, jos kohta brechttiläisemmässä moodissa. Jäikö tästä hengestä mitään jäljelle vai nyplääkö jokainen ala nykyään omiaan?

”Kiinnostuneena olen ollut katsomassa nykyisiä performansseja, mutta niillä tuntuu olevan sen

verran vähän voimaa, että ne eivät jää elämään. *Pete Q* (1978) teki valtavan vaikutuksen, voisi sanoa, että se näytelmä murskasi suomalaisen kommunismin³. Ja kun se esitettiin taistolaisten hallussaan pitämässä Koiton salissa, sillä oli vielä suurempi rankkuusarvo. Mutta syystä tai toisesta siitä ei ole jäänyt juuri mitään elämään, vaikka siinä oli kohtalaisen hyvät repliikit ja tehosteet ja jonkin verran musiikkiakin. Itse en ollut *Pete Q* -jengissä, mutta osallistuin Homo \$ -ryhmittymän esityksiin. En tosin näkyvästi, mutta olin silloin tällöin esimerkiksi rumpalina heidän esi- tyksissään tai statistina, joka puettiin vessapaperiin tai jotain muuta tällaista. Jos jotain on 60-luvun undergroundista jäänyt elämään, niin The Spermin edustama elektroninen musiikki, mutta se on hyvin harvojen tuntemaa nykyisin. Ja sitten tämä meidän underground-rockimme. Oli aivan tietoinen va- linta tehdä kaikki kappaleet kolmen soinnun blues- kaavaan: se on tehokkain tapa saada omituinen viesti perille. Kaikki laulut ’Kekkonen-rockia’ lukuun otta- matta olivatkin kiellettyjä radiossa.”

Helsinkiin-romaanissa (1999) tuotte esiin, miten jo 60-luvun alussa kasassa ovat kaikki ne ainekset, joista vuosikymmen muistetaan. Jälkipolvista voi kuitenkin tuntua, että suomalainen 60-luku alkaa vasta Love Recordsin perustamisesta 1966.

”Nimenomaan, koska siitä alkaen on jäänyt jälkiä: levyjä. Love Recordsin perustamisen jälkeen alettiin yhä uudestaan toistaa asioita. Samoin ajattelevat olivat radiossa soittamassa levyjä, lehdistössä ja televisiossa harjoittelijoina ja niin edespäin. Tällä tavoin historian muodostui: sitä toistettiin niin kauan, että se jäi kansan alitajuntaan.”

Musiikki, filosofia, kieli

Ohittamaton juonne Nummisen uralla on musiikin ja filosofian yhteennaitto. Ensimmäinen filosofinen musiik- kiteos ei ollut sen heppoisempi kuin Wittgenstein-sarja (1966) *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) teks- teihin. Kimmokkeen nuori opiskelija sai Erik Steniuksen luennoilta, mutta *Tractatuksen* legendaarinen kaksikie- linen painos oli muutoinkin nappivalinta: ”Nuori mies tietenkin halusi laulaa englanniksi – niin kuin nuoret miehet nykyäänkin haluavat – joten tulini tehneeksi suurimman osan lauluista englanninkielisiin teksteihin.” Wittgenstein-laulut ujuivat oitis osaksi Nummisen ja Gronowin rock-orkesterin Viisi Vierasta Miestä ohjel- mistoa, joka muutoin koostui ”enemmän tai vähemmän provokaationa” soitetuista suomalaisista tangoista ja amerikkalaisesta rhytm ’n’ bluesista. Lopulta lauluja al- koikin syntyä siinä määrin, että Nummisen pianisti ke- hotti solistia opettelemaan nuottikirjoituksen ja merkit- semään luomuksensa ylös itse.

Filosofiset musiikkiteokset eivät suinkaan tyrehtyneet Wittgenstein-sarjaan. Tuikea katkelma David Humen opuksesta *Tutkimus inhimillisestä ymmärryksestä* (An En-quiry Concerning Human Understanding, 1748) taipui



kuusiosaiseksi potpuriksi ”Ne tieteet jotka käsittelevät yleisiä tosiseikkoja” (1969). Liki kolme vuosikymmentä myöhemmin ruotsalaisperustaisen Dialog-kongressin filosofit innostivat Nummisen laatimaan atonaalisen Diderot-oopperan tenorille, bassolle ja kahdeksanhenkiselle kamariorkesterille. *Rameaus brorson* sai ensiesityksensä Tukholman Kuninkaallisessa draamateatterissa vuonna 1994. Åbo Akademin Nummiselle vuonna 2011 myöntämän kunniaehto- arvon keskeisenä perusteena oli sinnikäs sillanrakennus tieteen ja taiteen välillä.

Osaatteko sanoa, millaista olisi taiteen ja tieteen välinen vuorovaikutus kauneimmillaan?

”Juuri valmiiksi saamani *Verliebte Philosophen – Hannah Arendt und Martin Heidegger* on tällä hetkellä kauneinta mitä tiedän. Onhan kysymys rakkaussuhteesta. Hiukan välähtävät mukana myös politiikka ja Heideggerin natsisympatiat, jotka hän tietysti kieltää ankarasti. Arendtin syytöksiä olen käyttänyt libretossa hyvin vähän, koska olen halunnut korostaa heidän monikymmenvuotista rakkaustarinaansa. Sen välittämiseen ei käytetä avantgarde-musiikin keinoja vaan sanoisinko nummischubertiaanista musiikkia. Silloin tällöin kun pari on eri mieltä keskenään, atonalia vähän välähtää, mutta muuten soi kaunis tonaalinen musiikki.”

Onko tämä jopa filosofian historian kaunein rakkaustarina?

”En tiedä ainakaan toista sellaista. Heideggerin Arendtille kirjoittamat runot ovat todella huimia. Niissä on valtavaa intensiteettiä ja syvällistä kauneutta.”

Saksalainen filosofia taitaa olla muutenkin teille läheisintä?

”Kyllä! Mutta myös Bertrand Russell on hyvin hauska, varsinkin *Länsimaisen filosofian historia* [(1945)], jossa Russell suhtautuu aluksi vanhoihin filosofeihin hyvin kunnioittavasti, mutta sitten kun päästään 1800-luvun lopulle, alkaa ankara pilailu. Saavat silloiset modernit filosofit aikamoista kyytiä!”

Syttyikö rakkaus saksan kieleen filosofian ansiosta vai pikemminkin toisin päin?

”Ei, kyllä rakkaus saksan syttyi koulussa. Luin lukiossa lyhyen saksan ja huomasin, että tähän on kieli, joka minua miellyttää. Kuulun sen ikäsiin, jotka aloittivat ruotsilla, toiselta luokalta tuli mukaan englanti, kolmannelta luokalta Someron yhteiskoulussa pakollinen esperanto. Rehtori, suuri idealisti Joel Vilkki, oli saanut kouluhallitukselta luvan yhden vuoden kokeiluun. Myöhemmin valinnaisen esperanton opiskelijoille opetettiin toisella luokalla maantiedekin kokonaan esperantoksi.”

Esperantoksi Numminen on levyttänytkin muun muassa Arkadianmäen armasteluista kertovan tangon ”Kun mia virino en la parko de nia parlamento” (1968). Kielillä hän herkuttelee muutenkin kernaasti, vaikka il-

moittaa osaavansa suomen lisäksi vain ruotsia, englantia ja saksaa. Kielikylypyä hän on valmis lämmittämään muillekin, mistä tuoreimpana osoituksena Nummisen ja Pedro Hietasen vetämä ruotsin alkeiskurssi turkulaisella poikkitaiteellisella H2Ö-festivaalilla. Eri kielet myös avaavat uudenlaisia portteja filosofiaan: haastattelun jälkeen Numminen kehuu erikseen Jim Jakobssonin laatimaa ruotsinkielistä käännöstä Heideggerin *Sein und Zeit*istä (1927, Vara och Tid): ”Tämä käännös on aivan huippuluokkaa, en ole sen vertaista lukenut. Itse asiassa se on niin hyvä, että siitä pitäisi *Sein und Zeit* kääntää muille kielille, myös takaisin saksaksi.”

Onko M. A. Numminen *auf Deutsch* eri persoona kuin *på svenska*?

”On! *På svenska* olen *lustigkurre*. Se leima on minussa hyvin voimakkaasti, ja viime vuosina olen yhä kyllästyneempi siihen. Ruotsin managerini on kymmenen vuotta myynyt minulle keikkoja kaiken maailman hupipaikkoihin, joissa ihmiset odottavat kieli pitkällä, koska laulan ’Som en gummiboll kommer jag tillbaka till dej’. Saksa sen sijaan on siitä mainio maa, että minun yleisöni siellä ei odota iskelmällistä ohjelmaa. Sen jälkeen kun olen laulanut Heine-liedejä, voin yhtäkkiä vetää ’Naiseni kanssa Eduskuntatalon puistossa’ *auf Deutsch*. Tämä kontrasti riemastuttaa ihmisiä suuresti.”

Yhteistyötä sivistyksen hyväksi

Niin musiikissa kuin muillakin saroilla multitaiteilija on todennut yhteistyön voiman. 80-luvulla kirjeenvaihto professori Esa Saarisen kanssa poiki rajun *Terässinfonian* (1981); radion puolelle keskustelukomppaniksi löytyi näytelmäkirjailija-ohjaaja Juha Siltanen. Liedit ja teknovaihe puolestaan saivat ultraviileän 1990-lukulaisen lyhytelokuva-asun Claes Olssonin toteuttamina. Jani Uhlenius on kulkenut rinnalla jo 50 vuotta, Pedro Hietanen miltei yhtä kauan. Kolmikön 70-luvulla perustama Uusrahvaanomaisen Jatsiorkesteri levittää yhä swingin kutsua. Eikä maininnatta sovi jättää hurjaa Seppo Hovia:

”Seppo jopa laulaa levyllä *Som en gummiboll kommer jag tillbaka till dej* (1977) ’Cheek to Cheek’ ruotsiksi, ’Kind mot kind’. Aivan valtava up-tempo! Basistin ja rumpalin säestäessä Seppo laulaa, vetää pienen scat-improvisaation ja soittaa aivan huikean pianosoolon juuri niin kuin klassisen musiikin pianistit vain osaavat huijalla tekniikallaan tehdä.”

Nykyisistä yhteismusisoijista ajankohtainen on eritoten elektroakustinen orkesteri defunensemble, jonka kanssa Numminen kantaesitti heinäkuussa 2015 Kasselin maineikkaan DOCUMENTA-taidefestivaalin 60-vuotisjuhlallisuuksissa jo mainitun teoksen Arendtin ja Heideggerin lemmestä. Jälkikäteen Numminen raportoi sähköpostitse Heideggerin, lemmen ja musiikin kolmiyhteyden maittaneen hyvin sekä esiintyjille että yleisölle.

”Vuoden 2011 Musica nova -festivaalin yhteydessä defunensemblen johtaja Sami Klemola tilasi minulta teoksen, ja ihmettelin, miksi tällainen avantgarde-orkesteri tilaa minulta sävellyksen. Hän vastasi, että sinähän olet tunnetuimpia kokeellisen musiikin tekijöitä jo 60-luvulta alkaen. Niinpä kirjoitin *Fragen an Ludwig Wittgenstein* sopraanolle ja defunensemblille. Se on filosofin teokseen *Über Gewissheit* [julkaistu postuumisti 1969⁴] pohjautuva täysatonaalinen teos, noin kuusi minuuttia pitkä. Kun minut tilattiin Kasseliin vuonna 2012 esittämään Wittgenstein-materiaalia, päätin tehdä sinne myös yleisöystävällisen kappaleen. Samalle kokoonpanolle ja sopraanolle valmistui *Gedankenaustausch über Wittgensteins Bemerkungen*, jonka pohjalla on kirja *Philosophische Bemerkungen* (1933 & 1936). Kun dOCUMENTAssa esitettiin nämä kappaleet, huomasin suureksi hämmästykseni ja myös ilokseni, että yleisö piti enemmän atonaalisesta teoksesta kuin yleisöystävälliseksi tarkoittamastani sävellyksestä.”

Onko teillä nyt jotain uutta työn alla?

”Olisi kymmeniä teoksia, jos hankitte minulle mese-naatin. Pitäisin viiden vuoden tauon esiintyvän taiteilijan työstäni ja tekisin loppuun ne teokset, jotka ovat jääneet kesken. Yksi suurimmista on niin ikään filosofinen oratorio, jota yritin saada 15 vuotta sitten esille, *Enigma Aeternum*, Ikuinen arvoitus. Se kertoo ihmisen jumala- ja maailmankuvan muutoksesta vuodesta 1000 vuoteen 2000. *Magnum opus*, joka on kirjoitettu kuudella kielellä. Tuomas Akvinolaisesta siirrytään Ruotsiin ja Ranskaan, Descartesiin opettamassa filosofiaa Kristiina-kuningattaren hovissa. Søren Kierkegaardkin on mukana. Kaksi tuotantoryhmää yritti tätä mutta ei onnistunut: sitä pidettiin liian kalliina. Pankissa oltiin kauhistuneita siitä, että tässä käsitellään uskonnollisia tai teologisia asioita. Ei auttanut selittää, että teologia ja filosofia olivat aikoinaan sama asia.”

Onko sivistyksestä siis tullut undergroundia?

”Siltä tuntuu. Jos yleistän yleisöjäni, joille olen puhunut aiheesta ’Sivistys ratkaisee tulevaisuutemme’, niin kyllä kaikenlaiset ihmiset näyttävät olevan kanssani aivan samaa mieltä tästä asiasta. Suomen kansan keskuudessa on selvästi halu siihen, että sivistystä pidettäisiin yllä. Juhannusviikon *Die Zeit* -lehdessä Koblenz-Landaun yliopiston professori Andreas Helmke, sivistystutkija, esitti, että itäaasialaiset tähdentävät valtavasti sivistyksen ja oppimisen merkitystä. Hän sanoi, että vietnamilaiset lapset ovat ehdottomasti koulussa paljon ahkerampia kuin saksalaiset tai turkkilaiset lapset. Vietnamilaisessa yhteiskunnassa matematiikan taitoa pidetään kaikkein korkeimmassa arvossa. Hän selitti lisäksi, että vietnamilaiset vanhemmat ovat täysimääräisesti lastensa koulunkäynnissä mukana, opettavat heitä, valmentavat sekä ennen että jälkeen koulun. Sen sijaan turkkilaisten lasten vanhemmat ovat sitä mieltä, että on koulun tehtävä sivistää lapset.”

Suomessa on ehkä vähän samaa asennetta, että sivistys on ennen kaikkea koululaitoksen vastuulla.

”Kiinalaisille, korealaisille ja japanilaisille tärkeintä on sivistys ja perhe, kun taas länsimaissa nykyisin kaverit ja vapaa-aika. Se on merkittävä ero!”

Voisiko taiteen ja tieteen yhteys siis olla siinä, että sivistys nähtäisiin myös nautintona?

”Kyllä! Ei sivistyksen sanomaa tarvitse mitenkään erityisesti madaltaa, jotta ihmiset voivat nauttia. Aivan tavalliset peruskoulun käyneet ihmiset voivat nauttia korkeatasoisesta sivistyksestä, kun se tarjoillaan heille oikein. Suomessa ja muualla on ihmisiä, jotka vastustavat sivistystä. Ei heille voi sitä väkisin tuputtaa. Mutta halulliset kyllä tarttuvat tilaisuuteen, jos he käsittävät, mistä on kysymys.”

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Motown on New Yorkissa ja Detroitissa (”Motor Town”) toimiva, 1958 perustettu levy-yhtiö, joka tunnetaan parhaiten sen julkaisemien levyjen soul- ja R&B (rhythm and blues) -soundeista.
- 2 Performanssiryhmä The Spermin keulahahmo Mattijuhani Koponen sai vankilatuomion simuloituaan rakastelua flyygelin kannella osana performanssiaan *Kain ja Abel* Vanhalla ylioppilastalolla joulukuussa 1968.
- 3 Jukka Asikaisen, Arto Mellerin ja Heikki Vuennon kulttinäytelmää *Nuorallatanssijan kuolema eli kuinka Pete Q sai siivet* (1978) esitti Suomen Kansan Teatteri -niminen ryhmä teatterikoululaisia, joiden ytimeä sittemmin muotoutui Ryhmäteatteri sellaisena kuin se 80-luvulla opittiin tuntemaan.
- 4 Suomeksi *Varmuudesta*. Suom. Heikki Nyman. WSOY, Helsinki 2001.

M. A. Nummisen filosofisia sävelteoksia

1966

The Tractatus Suite, kuusi laulua Ludwig Wittgensteinin *Tractatus Logico Philosophicus* -kirjan valittuihin otteisiin.

”Kantaesitys oli Nuorison taidetaupahtumassa Turussa, lokakuussa 1966. Esitys oli katastrofi, kukaan ei ymmärtänyt mitään. Ehkä ”Wovon...”-marssi herätti lievää kiinnostusta. Kesti 22 vuotta, ja sitten sarja esitettiin Tukholman Kuninkaallisessa draamateatterissa kansainvälisessä Dialogseminarietissa. Se oli valtava menestys. Seuraavana vuonna, 100 vuotta Wittgensteinin syntymästä, tehtiin levy, jota W:n alkuperäinen kustantaja, Routledge & Kegan Paul Ltd., Lontoosta käsin levitti ympäri maailmaa.”

”Vuonna 1966 tein yhden suomenkielisen filolaulun, ”Tahton vapauden”, omaan tekstiini. Sitäkin esitän yhä, suomeksi, ruotsiksi ja saksaksi.”

1969

”Ne tieteet jotka käsittelevät yleisiä tosiseikkoja”

”S. Albert Kivisen pyynnöstä sävelletty David Humen kirjasta *Tutkimus ihmisestä ymmärryksestä* poimittuihin otteisiin; suomennos Eino Kaila. Levytetty S. Albertin ensimmäiselle levyille 1969. Populaarimusiikin genrea.”

1993

Rameaus brorson, atonaalinen pie-noisoooppera tenorille, bassolle ja kamariyhtyeelle.

”Libretto perustuu Denis Diderot’n kirjaan *Rameaus brorson* (Le neveu de Rameau, 1773/1891). Siinä tenori on huikenteleva veljenpoika ja filosofi on mitä ilmeisemmin Diderot itse. Kantaesitys Dialogseminarietissa 1993 Kuninkaallisessa draamateatterissa.”

2000

Enigma Eternum, ihmisen jumalakuuvan ja maailmankäsityksen muutos vuodesta 1000 vuoteen 2000, oratorio kuudelle solistille, kuorolle ja orkesterille.

”Filosofian kehitys kuvataan latinaksi, ruotsiksi, ranskaksi, saksaksi, tanskaksi ja suomeksi. Filosofeina muun muassa Tuomas Akvinolainen, René Descartes, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche. Yritin saada tätä Turun Tuomiokirkon 700-vuotisjuhlaan vuonna 2000. Sitten Helsingin juhlaiviikoille, sitten Kansallisoopperaan. Ei onnistunut, vaikka kaksi eri tuotantoyhtiötä koetti toteuttaa sen. Se on yhä esittämättä.”

2011

Fragen an Ludwig Wittgenstein sopraanolle ja defunensemble-kamariyhtyeelle.

”Libretto pohjaa osittain Wittgensteinin kirjaan *Über Gewissheit*. Kantaesitys Musica Nova -festivaalilla vuonna 2011.”

2012

Gedanken über Wittgensteins Bemerkungen sopraanolle ja defunensemblelle.

”Libretto pohjaa osittain Wittgensteinin kirjaan *Philosophische Bemerkungen*. Kantaesitys Kassel dOCUMENTA -festivaalilla 2012 yhdessä *Fragen...* ja *Tractatus*-teosten kanssa.”

2010/2015

Verliebte Philosophen. Hannah Arendt und Martin Heidegger. Eine Liebe in Prosa und Poesie. Kantaatti mezzosopraanolle, tenorille, baritonille ja defunensemblelle.

”Versio 2:n kantaesitys Kassel dOCUMENTAn 60-vuotisfestivaalilla 17.7.2015. Ensiesitys, jossa orkesterina vain sello ja piano, Berliinin Literaturhausissa 2010. Sen jälkeen jatkettiin Rostockin, Hampurin, Münchenin, Stuttgartin ja Salzburgin kirjallisuustaloihin.”

SIMO MÄÄTTÄ

Sanan *expérience* suomentamisesta

– *Klinikan synty* käännöskokemuksena

Johdanto

Markku Koivusalo esittää *niin & näin* -lehden numerossa 1/15, että ranskan sanan *expérience* suomennos *Klinikan synnyssä* on järjestelmällisesti virheellinen ja että suomennos on ylipäättään epätarkka. Hänen mielestään sana olisi pitänyt suomentaa sanalla ”kokemus” pikemmin kuin sanalla ”havainto” tai jollakin muulla havainto-sanaperheeseen kuuluvalla sanalla. Kritiikki kohdistuu siis siihen, etten ole liittänyt sanaa *expérience* kokemuksen käsitteeseen, joka viittaa niin Kantin ajatteluun kuin Foucault’n myöhempään tuotantoon. Esimerkkinä annetaan suomennoksen sivun 20 kohta, jossa puhutaan lääketieteellisen havainnoinnin mahdollistaneista olosuhteista, vaikka suomennoksen pitäisi kritiikin mukaan puhua lääketieteellisen kokemuksen mahdollisuudesta.

Olen kiitollinen näistä huomioista, koska voin niiden ansiosta esittää oman näkemykseni yhdestä *Klinikan synny*n vaikeimmasta käännösongelmasta.

On totta, että olisi ollut perusteltua käydä *expérience*-sanan esiintymät läpi vieläkin tarkemmin ja luoda järjestelmä, jossa suurempi osa esiintymistä olisi tulkittu viittaamaan kokemuksen käsitteeseen. Täydelliseen lopputulokseen ei näinkään olisi päästy, jos tekstiä katsotaan kokonaisuutena pikemmin kuin yksittäisiä tekstikalkelmia. Tällöin on tarkasteltava paitsi sanojen välitöntä kontekstia eli kollokaatioita, joissa ne esiintyvät muiden sanojen kanssa, myös laajempaa kontekstia eli tekstin kokonaisuutta ja sen yhteyttä muihin teksteihin.

Suomennokseen nyt tullut tulkintani perustuu siihen, että sanan *expérience* kokemus-merkitys ei *Klinikassa* tekstin kokonaisuuden kannalta ole yhtä selkeä kuin sen havainto-merkitys, ennen muuta siksi, että Foucault käyttää sanaa havainto-merkityksessä lukuisissa eksplisiittisissä viittauksissa 1700- ja 1800-luvun lääketieteelliseen kirjallisuuteen. Kaiken lisäksi sana *expérience* oli tuolloin, on edelleenkin ja on ollut Foucault’n tuotannossa moniselitteinen. Erityisen häilyväksi merkitys tulee *Klinikan* kaltaisessa pitkässä, monisyydessä ja polyfonisessa tekstissä, jossa jokainen sanan käyttötapa vaikuttaa merkityksiin, jotka sama sana saa muissa yhte-

yksissä. Toisin sanoen *expérience*, siten kuin Foucault sitä *Klinikassa* käyttää, ei ole yksiselitteinen, vain tiettyyn käsitteeseen viittaava sana, joka määrittäisi aina samalla tavalla riippumatta käyttöyhteydestä. Sana ei siis ole termi, jonka merkitys on aina sama käyttöyhteydestä riippumatta, vaan moniselitteinen sana, joka voi viitata useisiin käsitteisiin.¹

Expérience-sanan ja eräiden parasynonymisten sanojen historiaa, merkitystä ja käyttöä

Laskelmieni mukaan sana *expérience* esiintyy Foucault’n tekstissä 183 kertaa. Esiintymistä 7 on lähdeviitteissä ja kirjallisuusluettelossa, eikä niitä siis ole suomennettu. Siten sana on suomennettu 176 kertaa. *Koe*-kantaiset sanat kuten ”kokemus”, ”kokenut”, ”kokea”, ”kokeilla” ja ”koe” esiintyvät suomennoksessa 63 kertaa. 8 tapauksessa kyseessä on kuitenkin sanan *épreuve* käänнос, 9 tapauksessa sanan *examen* suomennos. Siten sana *expérience* eri rakenteissaan ja kollokaatioissaan (muun muassa *faire des expériences*, *avoir de l’expérience*, *expérience médicale*, *expérience clinique*, *expérience* yksin lausekkeessaan) on suomennettu ”koe”-kantaisella sanalla 48 kertaa ja muulla vastineella 128 kertaa. *Havainto*-sanueeseen kuuluvat suomen sanat kuten ”havainto”, ”havainnoida”, ”havainto”, ”havaitseminen” ja ”havainnointi” esiintyvät suomennoksessa 409 kertaa. Suurin osa niistä toimiikin vastineena sanueen *perception*, *percevoir*, *perceptible* ja *perceptif* sanoille ja sanueen *observation*, *observer*, *observable* sanoille pikemmin kuin sanalle *expérience*.

Nykyranskassa *expérience*-sanan merkitykset jakaantuvat kahteen luokkaan: yhtäältä koetun tai eletyn kokeminen tai kokemus, toisaalta havainto tai havaitseminen. Ensimmäisessä luokassa sanalla on kolme päämerkitystä: ensinnäkin tietyn käytännön kokemuksen ja esimerkiksi työkokemuksen saamiseen viittaava merkitys, toiseksi tällaisen kokemuksen saamisen lopputulos eli saavutettu kokemus ja kolmanneksi filosofinen merkitys, jolloin

sanalla tarkoitetaan aistien, älyn tai molempien kautta saavutettua tietämystä. Kyseisessä laajasti ymmärrettyinä filosofisessa merkityksessä sanaa käytetään useimmiten ilman määrettä tai genetiivimääreen kanssa (esim. *kokemus Jumalasta* – tai kuten Foucault’n myöhemmissä kirjoituksissa esimerkiksi *itsen kokemus*²). Toisessa luokassa sanalla tarkoitetaan laajassa merkityksessä koetta ja sen havainnointia, jolloin synonyymiksi annetaan usein *observation*: se on joko ihmisen tietoisesti aikaansaamaan tapahtumiseen liittyvien ilmiöiden havainnointia (esimerkiksi *expérience de chimie*, ’kemiallinen koe’, *verre à expérience*, ’laboratoriolasi’) tai luonnollisten ilmiöiden havainnointia. Lisäksi tässä luokassa sanaa käytetään myös absoluuttisesti laajemmaksi johdetussa merkityksessä tietoisesti aikaansaatuana kokemuksena jostakin ilmiöstä. *Expérience* voi siis ranskassa tarkoittaa kokemista, kokemusta, koetta, havaintoa ja havaitsemista.

Substantiivilla *expérience* ja sen sanaperheellä on paljon semanttisia, intertekstuaalisia ja diskursiivisia yhteyksiä substantiiveihin *observation* ja *perception* ja niiden sanueisiin: *observation*-sanaperheen sanat viittaavat havainnointiin, havaitsemiseen, havaintoon ja tarkkailuun, *perception*-sanaperheen sanat näkemiseen, näkemykseen, havaitsemiseen ja huomaamiseen. Tieteellisenä terminä sanan *expérience* merkityksen eriytyminen alkoi 1600-luvulla ja jatkui 1800-luvulle saakka, ja keskeistä oli tällöin sanojen *expérience* ja *observation* erottautuminen termeiksi, joka ei kuitenkaan täysin toteutunut.³ Sanojen *expérience*, *observation* ja *perception* väliset erot olivat siis ranskassa kaikkea muuta kuin selvät 1700- ja 1800-luvulla⁴, joka muodostaa *Klinikan* intertekstuaalisen kontekstin, toisin sanoen kontekstin, joka liittyy sen muihin teksteihin ja tapoihin, joissa sanat ja niiden kautta käsitteet saavat merkityksensä noissa teksteissä. Näihin teksteihin *Klinikka* liittyy implisiittisesti jo siinä käsiteltyjen asioiden ansioista. Suoran ja epäsuoran lainaamisen runsaus tekee siitä toisaalta myös korostetun eksplisiittisesti intertekstuaalisen tekstin tavalla, joka poikkeaa Foucault’n muusta tuotannosta.

Toiston välttäminen, intertekstuaalisuus ja interdiskursiivisuus

Sanatarkat käännökset ranskasta suomeen ovat erityisesti pitkissä teksteissä ongelmallisia muun muassa siksi, että toisin kuin suomessa, ranskassa pidetään hyvän tyylin osoituksena sitä, että vältetään samojen sanojen toistoa, ja luodaan samalla tekstiin koheesiota.

Olen suomennoksessani laskenut toiston välttämisen nimiin esimerkiksi tavan, jolla Foucault *Klinikan* VIII, IX ja X luvuissa kirjoittaa *anatomis-kliinisestä havainnoinnista* käyttäen milloin sanaa *perception* (suomennoksen sivut 166, 187, 193, 199, 202 [bis], 205, 223), milloin sanaa *expérience* (s. 161, 162, 187, 189, 193, 205, 206, 213). Sama ongelma esiintyy tekstin kannalta erityisen keskeisten kollokaatioiden *observation médicale* (2 esiintymää), *perception médicale* (11 esiintymää) ja *expérience médicale* (29 esiintymää) yhteydessä. Tässä tapauksessa ovat huomionarvioisia eritoten tekstin ensimmäiset ja viimeiset ja loppuluvun aloittavat kollokaatiot – toisin sanoen hyponymiaan ja implisiittisesti jopa synonymiaan viittaavat kokoavat ja johdattelevat tekstityypit, joissa hän käyttää substantiiveja *perception* ja *observation* substantiivin *expérience* sijaan (s. 12, 222 ja 224).

Käännökset aiheuttavat väistämättä tulokielen kannalta erikoisia kollokaatioita. Kääntäjän onkin tehtävä kompromisseja, jotta hän voisi minimoida sujuvaa luku-kokemusta haittaavien outojen kollokaatioiden määrän. ”Sanatarkasti” käännetty kollokaatiot voivat johtaa myös virheelliseen tulkintaan. Näin on laita esim. ranskan kollokaation *expérience clinique* suhteen, sillä siinä missä kollokaatio voi viitata niin kliiniseen kokemukseen henkilön konkreettisena, pitkäaikaisena työkokemuksena kuin klinikan kokemukseen, olisi käännökseen *kliininen kokemus* konkreettisempi, työkokemukseen viittaava tulkinta suomennoksessa selvemmin työkokemukseen viittaava. Näin olisi käynyt muun muassa Lopuksi-luvussa sivulla 225.⁵

Intertekstuaalisuus, kollokaatiot, polysemia ja leksi-kaalinen hyponymia liittyvät käsitteiden määrittämiseen, mutta käsitteiden määrittämiseen vaikuttavat myös dis-

kurssien väliset yhteydet eli interdiskursiivisuus. Foucault määrittelee myöhemmässä tuotannossaan hyvinkin tarkasti sellaisia käsitteitä kuin diskurssi ja kokemus. Hän viljeli *expérience*-sanaa erittäin runsaasti jo *Hulluuden historiassa*⁶, mutta on toisaalta myöhemmissä kirjoituksissaan kritisoitunut häilyvää merkitystä ja käyttöä, joka sanalla tuossa tekstissä oli.⁷ Ja kun *expérience* jälleen ilmaantui Foucault'n ajatteluun 1970-luvun lopulla, oli se kokenut melkoisen muodonmuutoksen.⁸ Tulkitsijoiden parissa käsitteet ovat tietysti alkaneet elää omaa elämäänsä, ja niiden yhdistäminen samansisältöisenä Foucault'n ajattelun aiempaan vaiheeseen jälkikäteen onkin usein ongelmallista.⁹

E erityisen hankalaksi sanatarikkojen intertekstuaalisten ja interdiskursiivisten yhteyksien luomisen Foucault'n myöhempään tuotantoon tekee se, että Foucault'n tuotantoa on tulkittu ja analysoitu pitkälti sen englanninkielisten tulkintojen pohjalta, jolloin lähtötekstien sanojen monisyisyys on yhtäältä pelkistynyt ja toisaalta muuttunut erilaiseksi, koska käsitteiden ja niitä kuvaavien sanojen ja termien historia ja myös kielellinen kulttuuri on pakostakin aina erilainen.

Tulkintani mukaan *expérience* ei määrity samassa diskurssissa *Klinikassa* ja Foucault'n myöhemmässä, 1970-luvun puolivälin jälkeisessä tuotannossa. *Klinikassa* käsitteiden määrittymistä ohjaa selvemmin kuin muissa Foucault'n teksteissä eksplisiittinen intertekstuaalisuus eli yhteys muihin teksteihin. Siten konteksti, jossa sana *expérience* esiintyy *Klinikassa*, on kovin erilainen verrattuna Foucault'n myöhempään tuotantoon.

Pulmaa pahentaa tietenkin se, että suomen kielessä havainnon tai havainnoinnin tai havaitsemisen ja kokemuksen tai kokemisen väliset erot ovat sanaston rakenteen ja historian (ja erityisesti sanaston kirjallisen viljelyn historian) erilaisuuden takia usein suuremmat kuin ranskassa sanojen *perception*, *observation* ja *expérience* ja niiden sanueisiin kuuluvien muiden sanojen väliset erot.

Lopuksi

Minun olisi ollut helpompi kääntää jokainen *expérience*-sanan esiintymä sanalla *kokemus*. Paradoksaalisesti käännösvastineen *kokemus* suosiminen olisi kuitenkin vienyt tekstiä vieläkin kauemmaksi havaintokokemuksen tai kantilaisen tai foucault'laisen tiedon kokemuksen korostamisesta käytännön ja työkokemuksen korostamisen sijaan, koska jälkimmäinen merkityskokonaisuus olisi muodostanut kehikon kontekstille, jossa sanat saavat merkityksensä tekstin kokonaisuudessa.

Lopullista versiota on ohjannut ajatus, että useimmissa tapauksissa sana havainto on varmempi ja turvallisempi vaihtoehto, koska intertekstuaalinen yhteys havainnosta puhuvaan kirjallisuuteen on selvempi kuin interdiskursiivinen yhteys Foucault'n myöhempään tuotantoon ja taustalla olevaan ajatteluun.

Toisaalta ymmärrän myös perustelut, joiden mukaan *expérience* kääntyisi aina tai useammin sanalla kokemus, ja myös sen, että tuosta näkökulmasta minun suomennokseni on virheellinen. Muut kuin suomennoksessani käytetyt tulkinnat ovat täysin oikeutettuja, eikä käännökseni varmasti ole virheetön. Onkin hyvä, että Koivusalo tarjoaa artikkelissaan esimerkkejä vaihtoehtoisista käännöksistä, joissa korostuu kokemus havainnon tai havainnoinnin sijaan, ja tähdentää lähtötekstiin tutustumisen tärkeyttä todellisen ymmärryksen saavuttamiseksi.

Viitteet

- 1 Termin ja käsitteen suhteesta ks. esim. Suomalainen 2002.
- 2 Ks. esim. Foucault 2014 [1985], 310.
- 3 *Le Trésor de la langue française*, Le Robertin *Dictionnaire historique de la langue française* ja Larousse du *XX^e siècle en six volumes*, s. v. *expérience*. Nykyajan ranska-suomi-sanakirjoista havainto- ja havaitsemismerkityksen (filosofisessa kontekstissa) huomioi vain Pesosen (1978) sanakirja.
- 4 Ks. esim. Bernard 1865.
- 5 *Klinikan kokemus* kuulostaisi toki luontevamalta – mutta eikö rakennetarkka käännös silloin vaatisi lähtötekstissä rakennetta *expérience de la clinique*, joka ei esiinny siinä kertaakaan? Tässä mielessä *expérience*-sanan esiintyminen *Klinikan* synnyssä onkin kovin poikkeava sen esiintymisestä esim. *Hulluuden historiassa* (Foucault 1961 ja 1972).
- 6 Foucault 1961 ja 1972.
- 7 Foucault [1984] 2001, 1400; Foucault 1969, 28.
- 8 Lemke 2011, 28–29.
- 9 Ks. ja vrt. esim. Sawyer 2002 ja Lemke 2011 diskurssin ja kokemuksen käsitteistä.

Kirjallisuus

- Bernard, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. J.-B. Baillières et fils, Paris 1865.
- Dictionnaire historique de la langue française*. Vast. toim. Alain Rey. Dictionnaires Le Robert, Paris 1992.
- Foucault, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. Plon, Paris 1961.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard, Paris 1972.
- Foucault, Michel, Préface à l'Histoire de la sexualité. Teoksessa *Dits et écrits II* (teksti no. 340). Toim. Daniel Defert & François Ewald. Gallimard, Paris [1984] 2001, 1400.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*. Gallimard, Paris 1969.
- Foucault, Michel, Itsetekniikat. Teoksessa *Parhaat*. Suom. Simo Määttä. niin & näin, Tampere 2014, 298–330.
- Larousse du XX^e siècle en six volumes. Tome troisième (E–H)*. Toim. Paul Augé. Librairie Larousse, Paris 1930.
- Lemke, Thomas, Critique and Experience in Foucault. *Theory, Culture, & Society*. Vol. 28, No. 4, 2011, 26–48.
- Le Trésor de la langue française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. (Vol. 8:n [Épicycle–Fyuard] vast. toim. Paul Imbs). Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1980.
- Pesonen, Pentti, *Ranskalais-suomalainen sanakirja*. Otava, Helsinki 1978.
- Sawyer, R. Keith, A Discourse on Discourse: An Archeological History of an Intellectual Concept. *Cultural Studies*. Vol. 16, No. 3, 2002, 433–456.
- Suomalainen, Johanna, Erikoiskielistä yleiskieleen – termeistä sanoiksi. *Kielikello* 1/02, <http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=11&aid=1317>.

LOGIIKAN TEORIASTA KRITIIKIN KÄYTÄNTÖÖN



Logiikan teoria täytyy järjestää radikaalisti uudelleen, jotta se saataisiin lähemmäs kritiikin käytäntöä."



Stephen Toulmin
ARGUMENTIT
Luonne ja käyttö
(Uses of Argument, 1958)

Suom. Tapani Kilpeläinen
niin & näin -kirjat 2015
344 sivua
ISBN 978-952-5503-91-3



Stephen Toulminin (1922–2009) *Argumentit. Luonne ja käyttö* (1958) on retoriikan ja argumentaation tutkimuksen nykyklassikko. Omana aikanaan kirja otettiin varauksellisesti vastaan, mutta sittemmin se on osoittanut arvokkuutensa muun muassa filosofiassa, viestintätutkimuksessa ja jopa tietokoneohjelmoinnissa.

Toulmin kehottaa luopumaan ehdottomista malleista ja kohtuuttomista ihanteista. Argumentaatiota arvioitaessa on sen sijaan

astuminen käytännön kiistoihin, perustelujen monimuotoisuuteen ja erilaisiin eripuriin. Teoreettinen tora hiukkasfysiikasta vaatii toisenlaista argumentaatiota kuin käytännön kina bussiaikatauluista. *Argumentit* ei yritä pakottaa yhteen teoreettiseen malliin vaan avautuu kielen ja päättelyn koko moni-ilmeisyydelle.

HINTA 39 €
(kestotilajalle 34 €)



JOHN CAGE

III. Viestintä

EI VERKKOJULKAISUOIKEUTTA

John Cage (1912–1992) oli yhdysvaltalainen säveltäjä ja musiikkiteoreetikko, jota pidetään yhtenä alansa tärkeimmistä uudistajista 1900-luvulla. Atonaalisen musiikin ensimmäinen radikaali hahmottelija, Arnold Schönberg (1874–1951), oli yksi hänen opettajistaan. Jossain mielessä Cage vei musiikin muodon murtamis- ja uudistamisprojektin vielä opettajaansa pidemmälle.

Cagen pääasiallisena tavoitteena oli liudentaa musiikin ja teoksen rajoja ajassa ja tilassa. Hänen sävellyksiään luonnehtii sattumanvaraisuus, staattisuuden ja odottamattomuuden sekoittuminen sekä arkipäiväisten esineiden tai omalaatuisesti viriteltyjen, ”pre-paroitujen” soitinten käyttö äänimateriaalina. Näillä keinoilla esitys jatkaa ja tuo kuuluviin sitä ympäristöä, josta kuulija on tullut konserttisaliin. Lisäksi musiikki jatkuu konsertin loppuhälinässä ja sen ulkopuolisessa ei-sävelletyissä äänimaailmassa. Cage pyrkiikin siihen, että myös esitykseen ja konserttisaliin kuulumaton ilmenisi musiikkina. Toisaalta tällainen musiikki ei ole pelkkää äänien kuuntelemista: ympäristö sattuman luomana ”teoksena” ja kokemuksena laajenee kaikkiin aisteihin.

Cagen ajatus satunnaisuuden merkityksestä ja sattumasta muotoa antavana periaatteena pohjautuu häntä innoittaneeseen itämaiseen ajatteluun, muun muassa zenbuddhalaisuuteen ja kiinalaiseen *Muutos-ten kirjaan, I Chingiin*. Nämä vaikutteet näkyvät myös Cagen kuuluisimmassa teoksessa *4'33”*, jossa soittaja tai orkesteri paljastaa musiikin läsnäolon olemalla paikoillaan mutta pidättäytymällä soitosta sävellyksen ajan. Ele muistuttaa zenbuddhalaisen *koan*-tekstien opetuksia, kuten olemattomalla sormella osoittamista. Musiikki syntyykin sattuman varassa siitä, mikä on jo läsnä: yleisön ja muusikon ”hiljaisuusäänistä”. Teos merkityksellistää nämä äänet ja saa ne soimaan musiikkina, jota mikään subjekti ei ole tuottanut.

Ohessa käännetty teksti on osa erästä Cagen luentoa kokoomateoksesta *Silence* (1961). Katkelma koostuu kysymyksistä ja lainauksista, joita Cage on valinnut, sekoittanut ja tauottanut vapaan sattumanvaraisesti yhdistellen, erottaen ja irrottaen – samoin kuten hän sävellyksissään tekee soittimille ja arkisille esineille.

John Cage, III. Viestintä
EI VERKKOJULKAISUOIKEUTTA

John Cage, III. Viestintä
EI VERKKOJULKAISUOIKEUTTA

John Cage, III. Viestintä
EI VERKKOJULKAISUOIKEUTTA

John Cage, III. Viestintä
EI VERKKOJULKAISUOIKEUTTA

John Cage, III. Viestintä
EI VERKKOJULKAISUOIKEUTTA

John Cage, III. Viestintä
EI VERKKOJULKAISUOIKEUTTA

HEIKKI SIRVIÖ

Yhtenäisvaltion kuolleet kirjaimet



Valtiotyypinä yhtenäisvaltiota luonnehtii koko sen alueeseen kohdistuvan valtiollisuuden keskittäminen pääkaupunkiin. Käsitteen voi ajatella kantavan myös poliittisen yhteisöllisyyden sivumerkityksiä, jotka viittaavat lähtökohtaisesti hauraan valtiollisen yhtenäisyyden tuottamiseen erilaisilla poliittisilla keinoilla ja strategioilla. Suomen nykyisessä valtiollisessa muutoksessa huomiota herättäviä ovat pyrkimykset entisestään keskittää aluerakennetta, valtaa ja vaurautta.

Kevään 2015 eduskuntavaalien vaaliohjelmissa hallitseva piirre oli muutos-aiheen läpätunkevuus. Puolueista useimmat lupasivat muutosta, mikä tietenkin viittaa nykyhetken kokemiseen epätyytyttävänä. Vain ilmastonmuutosta vastustettiin. Valtiollisten rakenteiden katsottiin vaativan uudistamista tai ainakin korjaamista. Kuitenkin muutos-retoriikka ilmensi nykyhetken epäkohtiakin enemmän pysähtymisen kauhua ja muutoksen itsetarkoituksellista tavoiteltavuutta.

Muutoksen ja uudistamisen ideologia on noussut hallitsevaksi diskursiiviseksi rakenteeksi, järkevän puheen edellytykseksi. Ajan ja elämänkulun väijäämättömyys antavat vaistomaista tukea muutoksen välttämättömyydelle. Kuitenkin muutoksen tuottaminen ”uudistamalla” on aikamme keskeisin hallintavallan väline. Keskeytymättömillä uudistuksilla aikaansaatu epävarmuus tekee ihmiset pelokkaiksi, mukautuviksi ja helposti johdettaviksi.

Suomen valtiota on uudistettu voimakkaasti 1980-luvun lopulta alkaen tavoilla, jotka kytkeytyvät valtioiden kansainvälistymiseen ja alueellisuuden muutoksiin kautta maailman. Taloudelliset, sosiaaliset, poliittiset ja kulttuuriset muutokset ovat kyseenalaistaneet suomalaisen hyvinvointivaltion johtoajatuksen sosiaalisesta ja alueellisesta tasa-arvosta. Kilpailuvaltiostrategian ytimessä on kansainvälinen kilpailukyky, josta pyritään huolehtimaan muun muassa purkavalla ja keskittävällä aluepolitiikalla.

Vaaliohjelmissa toteutuu politiikan uudistumisen ihme. Hallituskaudeksi unohdetut asiat ja ihmiset otetaan vaalien ajaksi mukaan politiikan agendaan. Talouskasvun vaalijat ja lainsäädännön aukkojen kurojat muistavat hetkeksi syrjäseudut, köyhät ja byrokratian purkamisen. Valtioperiferiaa ei vaalien alla edes nimitetä syrjäseuduksi, vaan puhutaan kohteliaasti ”kaikista Suomen alueista” (Kok.), ”harvemmin asutuista alueista” (Vih.) tai ”erityistä tukea tarvitsevista alueista” (SDP). Innossaan tarjota jokaiselle jotakin vaaliohjelmat luovat hetkellistä harhaa, ikään kuin nykyisessä kilpailuvaltiossa olisi jokin erityisintressit ja ristiriidat ylittävä yhteinen hyvä.

”En piittaa Karjalasta, Lapista, siellä kaikki on niin kapista”¹

Valtiomuutoksella ja aluepolitiikalla on kulttuuriset juuret, joihin tukeudutaan oikeutettaessa aluerakenteen ja valtiokansalaisuuden muokkaamista. Vaaliohjelmien teen-

näiseen yhteishenkeen nähden valtiollisen yhtenäisyyden kehkeytymishistorian ristiriidat tulevat väkevästi esiin esimerkiksi kirjallisuudessa. Kirjallisuutta tilallisesti tarkastelevan geokritiikin näkökulmasta suomalaisessa kirjallisuudessa voidaan tunnistaa ”pohjoisen satiirin” perinne, jota olen tutkinut 1920-luvulta 2010-luvulle Pentti Haanpään, Veikko Huovisen ja Mikko-Pekka Heikkisen tuotannossa². Historiallis-kulttuuriset rajanvedot muistetaan, unohdetaan ja otetaan käyttöön vaihtelevilla tavoilla ja taidoilla kaikessa ”maan olemusta” sivuavassa yhteiskunnallisessa keskustelussa. Satiirissa tämä tapahtuu usein korostuneen tietoisesti. Sen sijaan avoimen poliittisiin tai teknis-tieteellisiin puheenvuoroihin tietyt rajanvedot piirtyvät monesti automaattisesti tai vain puolittajuisesti.

Pähkinäsaaren rauhan häilyvää rajalinjausta pidetään usein etelää ja pohjoista, länttä ja itää, kulttuuri- ja luonnon-Suomea erottavana rajana. Se syntyi, kun kaksi vierasta valtaa, Ruotsi ja Novgorod, jakoivat kauppapoliittisista syistä Suomenniemen ja sen asukkaat verotettavikseen ja käännyttäväkseen. Tämä tarkoitti sekä materiaalista että henkistä alistamista. Pähkinäsaaren rauhan raja ”ensimmäisenä tunnettuna” seikkana merkitsee Suomen poliittisen maantieteen sekä haltuunoton ja hyväksikäytön koloniaalisen historian alkua.

Pähkinäsaaren rauhan raja nousee ajoittain esiin suomalaisuuden heterogeenisyyttä koskeissa puheenvuoroissa. Sen voidaan esittää rajaavan perifeerisen alueen, joka hyödyttömänä ja köyhyyttään ruikuttavana joutaisi ”myydä Venäjälle”³. Valtioalueen myymistä esitetään aluepolitiikan ja valtionosuusjärjestelmän kärjekkäänä kritiikkinä. Puheenvuoro muodostaa pääkaupunkilaisen kollektiivisubjektin, joka asianosaisia kuulematta on valtuutettu myymään pois Lapin ja Kainuun. Muinaisen idän ja lännen rajan voidaan myös katsoa erottavan geenien ja sairastavuuden perusteella ”kaksi kansaa”⁴. Suomen itäisten ja pohjoisten periferioiden tilastollinen tarkastelu ”sairaina” asemoi niitä aluepoliittisesti.

Valtioperiferian ja sen asukkaiden esittäminen ongelmina ja rajaaminen toiminnan kohteiksi kieltävät perifeeristen alueiden arvon ja itseymmärryksen. Valtiokulttuurin kehityksessä kulttuuristen arvojen ja merkitysten on katsottu virtaavan Suomeen Euroopasta ja ”länneestä”. Suomalaisen kulttuurin saavutuksia on vertailtu ja arvotettu eräänlaista provinsiaalisen ahtaasti ymmärrettyä eurooppalaisuuden standardia vasten. Tällä mittapuulla sisämaan kansankulttuuri on nähty alamittaisena ja muutettavana. Paras esimerkki ajattelutavasta on historioitsija Matti Klingen tulkinta ”kahdesta Suomesta”, jossa sisämaan suomenkielisen kulttuurin nostaminen kansakunnan rakennusaineeksi esitetään yhteyksiä Eurooppaan katkovana historiallisena virheenä⁵.

Muutoksen suunta ja tarkoitus

Fennomanian valtiostrategia nosti suomen julkisen elämän kieleksi, mutta kesytti sen samalla sivistämisen välineeksi. Sivistystä on määritetty jatkuvalla vertailulla Eurooppaan, ja itsehalveksunnan lähtökohdista katsottuna siitä on

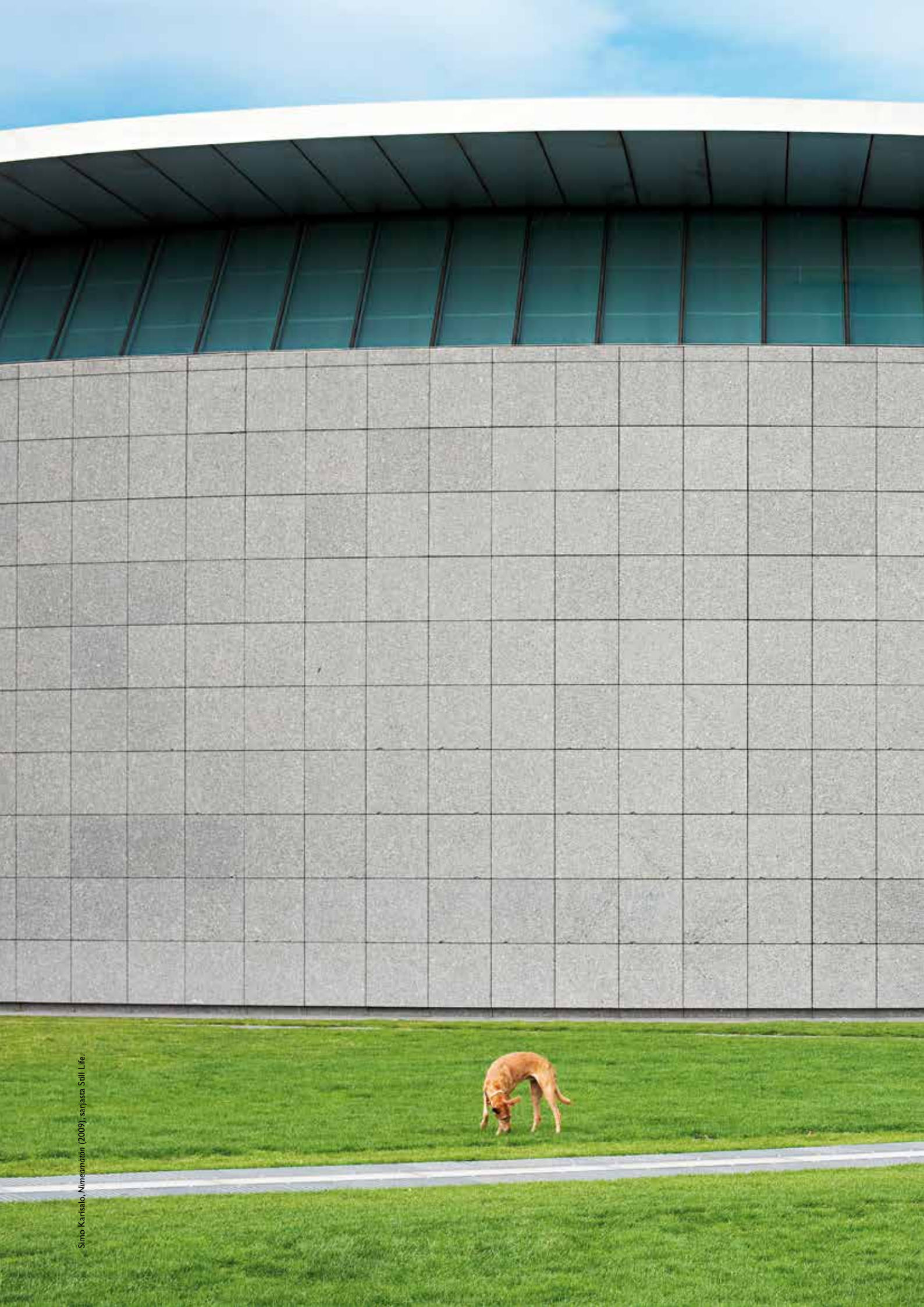
muodostunut peli, jossa on ollut vain hävittävää. Jako kulttuuri- ja luonnon-Suomeen on aidannut inhimillisen kulttuurin kannalta arvokkaaksi katsotun valtioalueen osan kovin ahtaasti. Ekonomistisessa elinvoimapuheessa tämä kulttuurinen arvostus kääntyy kysymykseksi olemassaolosta. Valtiokulttuuriin pesiytynyt alemmuudentunne on toiminut hallittavan kansalaisen kasvattamisen välineenä. Se on luonut myös edellytykset poikkeuksellisen historiantajuttomalle innolle uudistaa valtiollisia rakenteita kokonaan toisenlaisissa olosuhteissa järjestyksen talous- ja aluekehitysoppien mukaisesti.

Valtion suunta ja tarkoitus ovat syvästi kiistanalaisia poliittisia kysymyksiä – ja näin on myös nykyisin, kun valtion keskeytymätöntä uudistamista ja sen myötä tapahtuvaa vallan uusjakoa perustellaan taloudellisella välttämättömyydellä. Historiallisen tarkastelun päämääränä onkin osoittaa vallitsevien käsitystapojen satunnaisuus. Alueelliset vastakkainasettelut muotoutuvat ja rakenteistuvat valtiomuutoksessa jatkuvasti uudelleen. Nykyinen tilanne ja nyt esitetyt tulevaisuuden näköalat on siten ymmärrettävä aluerakenteen hetkellisenä kiinnityksenä, joka ei ole välttämätön, vaan on syntynyt poliittisen kamppailun ja eliitin strategisten valintojen tuloksena. Sellaisena se heijastaa kansallisen politiikan muotoilussa ennen muuta vaikutusvaltaisimpien tahojen tulkintaa maailman tilanteesta – ja heidän määritelmäänsä omasta edustaan. Sen sijaan käsitys yhteisestä edusta, joka luo koheesiota ja tilapäisiä ratkaisuja kapitalismin tuottamiin jatkuviin ristiriitoihin, on kadoksissa. Tästä johtuen valtiolta kohtaa kasvavia vaikeuksia sitouttaa kansalaisia ja alueita osaksi hankettaan. Suomalaisen hyvinvointivaltion perintönä nykyinen kilpailuvaltio on tähän asti voinut tukeutua vahvaan koheesioon ja valtiollisiin rakenteisiin. Tätä ”pääomaa”, jonka osatekijöistä luottamus ei ole vähäisin, syödään kuitenkin nopeasti.

Vaalien mairea poikkeustila sekä sosiaalinen ja alueellinen jako, josta mielekkäästi yhteiset kiistankohteet puuttuvat, vihjaavat yhtenäisvaltion poliittisen yhteisöllisyyden muuttuneen kuolleeksi kirjaimeksi. Yhtenäisvaltiossa on vanhojen rakenteiden lisäksi vähän yhteistä. Sitä vastoin lisääntyvä keskusjohtoisuus ja nihilistinen halu eliminoida porvarillisen saituuden nimissä julkisin varoin tuotettua yhteistä näyttävät soveltuvan nykyisin käypään järjellisyuden määritelmään.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Jari Lehikoinen, *Rieku ja Raiku. Tiputarhan kuvakirja*. Jalava, Helsinki 2003, 29.
- 2 Heikki Sirviö, *Valtiomuutos ja satiirin pohjoinen ulottuvuus. Alueellinen ero ja kirjallisuuden politiikka Haanpään, Huovisen ja Heikkisen tuotannossa*. Väit. Nordia Geographical Publications. Vol. 44, No. 1. PSMS, Oulu 2015.
- 3 Tuomas Enbuske, Pähkinäsaaren rauhan raja Suomen rajoiksi. *Uusi Suomi* 28/i/11. Verkossa: <http://tuomasenbuske.puheenvuoro.uusisuomi.fi/59607-pahkinasaaren-rauhan-rajaa-suomen-rajaksi>
- 4 Mikko Puttonen, Suomessa asuu kaksi kansaa. *Tiede* 4/15, 2015, 32–39.
- 5 Matti Klinge, *Kaksi Suomea*. Otava, Helsinki 1982.







JOHAN L. PII

Hegelin estetiikka – idea ja aistisuus taiteissa

Vuosina 1817–1829 G. W. F. Hegel luennoi estetiikasta Berliinin yliopistossa. Opiskelijoiden luentomuistiinpanojen perusteella koottiin myöhemmin laaja teos *Vorlesungen über die Ästhetik*, joka julkaistiin alkujaan 1835–1838. Tässä kokonaisuudessa Hegel ottaa kantaa tuolloin vallinneeseen kantilaiseen filosofiseen estetiikkaan ja esittää oman tulkintansa taiteen asemasta yleensä ja eri taiteenalojen merkityksestä ja ominaislaadusta. Samalla Hegel liittää tulkintansa osaksi dialektisen systeeminsä kokonaisuutta.

Luonto ja idea taiteissa

Hegelin järjestelmässä kaikki taide on kylläkin kauempana absoluuttisen hengen idean (*Idee*) käsittämisestä ja esittämisestä kuin uskonto ja filosofia, mutta nämä kaikki ovat viime kädessä saman idean eli käsitteen (*Begriff*) työstämistä. Filosofia on hengen tiedostamisessa tieteiden, taiteiden, luonnon- ja historiatieteen yläpuolella, koska sen on määrä sovittaa niiden vastakkaisuudet ja koska se on lähempänä puhdasta käsitteellisyyttä, ideaa itseään.

Luonto on absoluuttisen hengen eli absoluuttisen idean ilmentymä, joka kuitenkin rajoittuu materiaalisuuteensa ja siten ilmenee ensin hengen vastakohtana. Materiaalisuuden ja ideaalisuuden ero ja yhtyminen on Hegelin ajattelussa taiteen ydin ja tehtävä.

Taide esittää objektivoituna idean ja luonnon ykseyden niiden erossa. Se käsittelee kauneutta idean aistillistumana, ja siten sen ytimenä on edelleen myös totuuden *ulkoinen* todellistuminen ilmentymässään. Taide siis esittää tämän syvimmän sisältönsä aistisesti, objektivoitumalla teoksessa, joten sen asemana on välittää subjektiivisen ja objektiivisen ykseys tuntuksi (*Empfindung*), kokemuksena, joka ei itsessään aukea järjelle analyttisesti.

Estetiikkaluennoissaan Hegel jakaa taiteet arkkitehtuuriin, muotoiluun, kuvataiteeseen, musiikkiin ja runouteen. Tietenkin on oltava myös kolmijako: välittömässä materiaalisuudessaan *symbolinen* taide vasta pyrkii hahmottamaan henkistä sisältöä objektiivisesti. Arkaisten esimerkkien valossa Hegel katsoo arkkitehtuurin olevan symbolista. *Klassinen*, hellenien-hellenistinen taide puolestaan yhdistää hahmon ja sisällön. Hegelille tätä erottamatonta aineen ja sisällön yksiin käymistä edustaa kuvanveisto.

Musiikki kokemuksen dialektiikkana

Romanttisia, kristillisen-eurooppalaisia taiteita Hegel pitää taiteen korkeimpina muotoina, sillä nämä taiteet sekä erottavat että yhdistävät aineellisen perustansa henkiseen sisältönsä. Romanttisiin taiteisiin Hegel lukee kuva-

taiteen (*Malerei*), musiikin ja runouden. Tämä hierarkia perustuu dialektiseen kolmijakoon, jossa ensimmäisenä vaikuttaa idea (*Idee*) eli käsite (*Begriff*), joka ei ole ulkoistunut itsessään-olemisestaan, vaan on abstraktina täysin läsnä itsessään. Sitä vastaan asettuu dialektinen negatio eli idean objektivaatio, käsite itsensä ulkopuolella (*außer sich*): luonto. Nämä toisiinsa kumoutuvat momentit yhtyvät hengessä (*Geist*), joka tiedostaa idean objektivoituman luonnossa ja sen myötä tulee tietoiseksi itsestään, omasta vapaudestaan liikkuu subjektiivisen ja objektiivisen valtakunnissa ja yhdistää ne omassa olemisessaan.

Hegelille musiikki on yksi taiteen korkeimmista askelmista kohti tätä tietoisuutta. Musiikin materiaalina tai perustana (*Element*) on aika, joka on subjektin itsensä olemista. Kaikki muut taidemuodot runoutta lukuun ottamatta ovat musiikkia riippuvaisempia tilallisuudesta eli objektivoitumisesta, jossa henki ilmenee itselleen välillisesti toisena.

Musiikin erityislaatua perustaa yhtäältä sen sisällön lähtökohtainen ideaalisuus, toisaalta sisällön materialisointuminen soinnissa ja esityksen tiettyydessä, sekä tämän kahteen suuntaan tempovan kokonaisuuden vaikutus tunnossa (*Empfindung*). Erityisesti Hegel käsittelee ajan subjektiivis-objektiivista materialisointumista musiikissa, eli sen aistimellista ja semanttista rytmiä.

Vorlesungen über die Ästhetik asettuu tuolloin vallinnutta Kantin estetiikkänäkemystä (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) vastaan: Kant esittää luonnonkauneuden tai ylevyyden (*Erhabenheit*) olennaisimpana osoituksena absoluuttisen luonteesta, mutta Hegel antaa tämän tehtävän taiteelle. Hänen mukaansa kauneus ilmenee luonnossa rajallisempaan ja siten vähemmän henkisenä kuin taiteessa. Kant pitää arvostelmia (*Urteile*) subjektiivisina ja vain järjen käsitteitä objektiivisina, mutta Hegel on eri mieltä ja katsoo molempien toimivan taiteessa rinnakkain. Hän vieläpä väittää taiteen vaikuttavuuden ja koko olemuksen riippuvan tästä kaksihakmoisuudesta – taideteoksen subjektiivis-objektiivisesta olemistavasta. Subjekti rajautuu ja objektivoituu, mutta samalla kohottaa rajautuvuutensa ideaaliseen äärettömyyteen.

Musiikin vaikutus¹

Näin voidaan nyt *kolmanneksi* päätellä myös voima, jolla musiikki pääasiallisesti vaikuttaa ihmismieleen niin, ettei vaikutus etene ymmärtäväksi tarkasteluksi eikä myöskään eriytä itsetietoisuutta joiksikin nimenomaisiksi yksittäisiksi havainnoiksi, vaan elää ominaisesti tunteiden välittömyydessä ja kätkeytyvässä syvyydessä². Sillä juuri tämä vaikutusalue, eli sisäinen mieli, abstrakti itsetutkiskelu, on musiikin valtapiiri, ja siten se myös liikuttaa sisäisten muutosten tyysijaa, sydäntä ja mieltä, koko ihmisen yksinkertaisena tiivistyneenä ytimenä.

α) Erityisesti kuvanveistotaide suo teoksilleen itseriittävästi pysyvän olemuksen; sekä sisällössään että ulkoisessa taideilmentymässään itseensä sulkeutuneen objektiivisuuden. Sen sisältö on kylläkin elävöitetty yksilöllisesti, mutta on silti omavoimaisesti itsensä varassa lepäävä henkisyiden aineellistuma, ja sen muoto on tilallisesti ehdoton hahmo. Siksi veistos tarkastelun kohteena on myös taideteoksista kaikkein itsenäisin. Lisäksi, kuten huomasimme maalaustaiteen yhteydessä³, maalaus on läheisemmässä yhteydessä katsojaan, osin esittämänsä, itsessään subjektiivisemmän sisällön vuoksi, osin taas suhteessa antamaansa silkkään todellisuuden *lumevaikutelmaan* [*Schein*], jonka myötä se osoittaa haluavansa olla vain toiselle, katsovalle ja kokevalle subjektille, muttei pyri miksiäkään itselleen olevaksi. Silti kuitenkin myös maalausta katsoessamme meille jää verraten itsenäinen vapaus, koska olemme edelleen tekemisissä ulkoisesti ilmenevän esineen kanssa ja koemme sen vain aistisesti, jolloin se vaikuttaa vain tuntoihin [*Empfindung*] ja mielikuviin [*Vorstellung*]. Niinpä katsoja voi itse liikkua teoksen ääressä sinne tänne, panna siitä merkille yhtä tai toista, ruotia häntä vastassa olevaa kokonaisuutta, suhtautua siihen monelta kannalta ja siten säilyttää täyden vapauden riippumattomaan tarkasteluunsa.

αα) Sen sijaan musiikkiteos taideteoksena ylipäättään lähtee yhtä lailla liikkeelle nauttivan subjektin ja objektiivisen teoksen erosta sikäli, että sen todellisella soivalla soinnilla on oma, sisäisyydestä erillinen aistinen olemus; toisaalta musiikki ei kuitenkaan esittävän taiteen tavoin kehkeydy kestäväksi, ulkoiseksi, tilassa pysyväksi esineeksi ja itselleen olevaksi, tarkasteltavaksi objektiivisuudeksi,

vaan sen reaalinen olemassaolo päinvastoin haihtuu väistämättömään tuhoutumiseensa ajassa – yhtäältä musiikki erottaa ulkoisen aineen ja henkisen sisällön samoin kuin runous, jossa mielikuvien ulottuvuus on riippumaton puheen soinnista ja on kaikista taiteista eniten erkaantunut tällaisesta ulkoisuudesta, mutta mielikuvaulottuvuudesta sellaisenaan kehkeytyy ominaislaatuinen kuvitelmahahmojen seuraanto. Nyt voitaisiin kylläkin huomauttaa, että aiemman esitykseni mukaan musiikki voisi päinvastoin vapauttaa soinnin sisällöstä ja siten itsenäistää soinnin; sen varsinainen taideluonne [*Kunstgemäß*] ei kuitenkaan ole tämä vapauttaminen, vaan päinvastoin sen mittana on harmonisen ja melodisen liikunnan täysi hyödyntäminen ilmentämään valittua sisältöä ja tunteja, joita aihe kykenee herättämään. Siis samalla kun musiikin vaikutelmaan kuuluu itse sisäisyys, asian sisäinen mieli, näkemys sen sisällöstä ja kun sen aistisena olemuksena on yksinkertaisesti katoavainen sointi, joka ei taiteessa kehity ainakaan tilalliseksi hahmoiksi, sen liikkeet tunkeutuvat välittömästi kaikkien sielunliikkeiden tyysijaan. Tämän vuoksi musiikki hämmentää tietoisuutta, jolla ei enää ole mitään esineellistä objektiä kohdattavanaan ja joka objektin olemassaolon suomen vapauden menetettyään tempautuu itse sävelten virran vietäväksi. Kuitenkin myös tällöin erilaiset vaikutukset ovat mahdollisia sen mukaan, mitä tiettyä musiikista haarautuvaa suuntimaa seurataan. Nimittäin vaikka musiikki välittää syvällisen sisällön tai ylipäättään sielukseen ilmaistun, voi yhtäältä käydä niin, että silkkä aistinen äänen väri ja sointuvuus saattavat ilahduttaa meitä tuottamatta sen kummempaa sisäistä liikutusta, tai toisaalta saatamme ymmärryksellä huomioiden seurata harmonista ja melodista kulkua, joka ei sen enempää liikuta sisintämme eikä tempaa sitä mukaansa. Kieltämättä musiikkia voidaan hyvinkin arvostella pelkästään sellaisella ymmärryksellä, jolle taideteoksessa on kyse ainoastaan erityisen mestarillisen käsityötaidon näyttöön todistamasta osaamisesta. Jos kuitenkin erkanemme tästä käsityksestä ja etenemme ennakkoluulottomasti, musiikin teos kiskoo meidät täysin itseensä ja vie meidät mukanaan riippumatta voimasta, jolla taide taiteena meitä vallitsee. Musiikille ominainen vaikutusvalta on *alkusyntyinen* [*elementarisch*] voima, toisin sanoen sen perustana on *sointi*, jossa taide nyt vaikuttaa.

”Niinpä on esimerkiksi erottuvia, kevyesti eteneviä rytmejä ja niiden myötä halu lyödä tahtia ja laulaa mukana, ja tanssimusiikki puolestaan iskee jalkoihin: ylipäätään subjektia vaaditaan johonkin juuri sinä nimenomaisena henkilönä, joka hän on.”

ββ) Tältä perustalta subjekti ei saa otetta mistään nimenomaisuudesta eikä häntä rajoita mikään määrätty sisältö, vaan hänen oma yksinkertainen itsensä, jonka keskuksen taideteos kohottaa itsessään – ja jopa saattaa vaikuttamaan – hänen henkisen olemuksensa mukaisesti. Niinpä on esimerkiksi erottuvia, kevyesti eteneviä rytmejä ja niiden myötä halu lyödä tahtia ja laulaa mukana, ja tanssimusiikki puolestaan iskee jalkoihin: ylipäätään subjektia vaaditaan johonkin juuri *sinä nimenomaisena* henkilönä, joka hän on. Sen sijaan täysin säännönmukaisessa suorituksessa, jonka – sikäli kuin se on ajassa – tahdillisuus aiheutuu säännönmukaisuudesta ja jolla ei sen lisäksi ole muuta sisältöä, edellyttämme yhtäältä tämän säännönmukaisuuden ilmausta sellaisenaan, jotta tämä tekele olisi itsessään subjektiivisella tavalla olemassa subjektille; toisaalta kaipaamme samankaltaisuuden läheisempää täyttymistä. Musiikin säestyksellä on tarjota kumpaakin. Musiikki vaikuttaa sotilasmarsseissa innostaen sisintä marssin sääntöön, upottaen subjektin tiettyyn toimeen ja täyttäen subjektin sopusointuisesti sillä, mitä on tekeillä. Vastaavasti myös jonkin *table d'hôte*n säännötön häly ja sen aikaansaama epätydyttävä kiihtymys on monen mielestä kiusallista; sen sinnetännejuoksentelun, kalistelun ja jaarittelun olisi säännönmukaistettava, ja koska syömisen ja juomisen ohella ollaan tekemisissä tyhjän joutoajan kanssa, tyhjyys olisi täytettävä⁴. Samoin kuin monissa muissa tilanteissa, myös tässä tilanteessa musiikki rientää apuun ja lisäksi karkottaa muut ajatukset, ajanvietteet ja mielijohteet.

γγ) Tässä käy samalla ilmi myös subjektiivisen sisimmän yhteys *aikaan* sinänsä musiikin yleisenä perustana. Sisäisyys subjektiivisena ykseytenä on nimittäin merkityksettömän tilassa-rinnakkain-olemisen vaikuttava negatio ja siten *negatiivinen* ykseys. Ensisijaisesti tämä subjektin ja ajan yhtäläisyys pysyy itsessään täysin *abstraktina* ja tyhjänä ja sen olemuksena on vain tulla objektiksi, tosin saadakseen kumottua tämän objektiivisuuden, joka itse on luonteeltaan vain ideaalista ja samaa kuin subjekti itse, ja jotta yhtäläisyydestä *itsestään* tulisi subjektiivinen ykseys. Yhtä lailla negatiivisesti tuon ykseyden alueella vaikuttaa ajan *ulkoisuus*. Sillä ensinnäkin se sivuuttaa tilallisuuden merkityksettömänä yhteenkudontana ja tiivistää tilallisen jatkuvuuden *hetkeen*, nykyhetkeen.

Toisekseen hetki osoittautuu välittömästi *negation* kylvämiseksi⁵, sillä heti koittaessaan *tämä* nykyhetki kumoutuu toiseen ja siten kääntää esiin negatiivisen vaikutuksensa. Koska aika liikkuu ulkoisuuden perustalla, *kolmanneksi* ei kuitenkaan synny ensimmäisen hetken todellista *subjektiivista* ykseyttä seuraavan, ensimmäisen hetken kumoavan hetken kanssa, vaan nykyhetki pysyy joka tapauksessa muutoksessaankin *samana*; sillä jokainen hetki on nykyhetki, ja silkaksi hetkeksi ymmärrettynä nykyhetki eroaa muista hetkistä yhtä lailla kuin abstrakti minä objektista, johon minä kumoutuu ja jossa – koska tämä objekti on vain tyhjä minä itse – se käy yksiin itsensä kanssa.

Nyt kuitenkin, mikäli yleistämme tietoisuuden konkreettisesti sisällöstä, ja itsetietoisuudesta, itse todellinen minä on lähempänä aikaa, jonka kanssa se käy yksiin, sikäli kuin se on ainoastaan tämä itsensä toisena asettamisen ja tämän muutoksen kumoamisen, eli toisin sanoen itsensä, minän ja vain minän, sellaisenaan muutoksessa säilyttämisen tyhjä liike. Minä on ajassa, ja aika on subjektin itsensä oleminen. Koska nimittäin aika, eikä niinkään tilallisuus sellaisenaan, on olennaisena perustana, jossa sointi tulee olevaksi musiikillisessa voimassaan ja soinnin aika on samalla myös subjektin aika, sointi tunkeutuu jo tämän perustan asettamisen pohjalta itseän, ottaa sen haltuunsa sen yksinkertaisimmassa olemuksessa ja panee ajallisen liikuntansa rytmin myötä subjektin liikkeeseen, samalla kun toisaalta äänten figuraatio tuntojen vaikutelmana tuottaa lisäksi subjektille vielä myös määrittäneemmän täyttymyksen, joka niin ikään koskettaa subjektia ja tempaa sen mukaansa.

Juuri tämä osoittautuu musiikin alkusyntyisen voiman olennaiseksi perustaksi.

β) Jotta musiikilla olisi täysi vaikutuksensa, tarvitaan muutakin kuin sen ajallisen liikkeen täysin abstrakti soinnillisuus. *Toinen* ulottuvuus, joka on lisättävä, on *sisältö*; mielelle tarjoutuva henkevä tunto, sisällön vaikutelma eli sen sielu soinnissa.

Siksi ei ole tarpeen elätellä mauttomaksi pureskeltua käsitystä musiikin kaikkivoipaisuudesta, josta menneinä aikoina niin kirkolliset kuin maallisetkin kirjailijat ovat kertoneet varsin monia värikylläisiä tarinoita. Jo Orfeuksen kesyttämishmeissä soinnit ja niiden kulut riittivät kyllä

taltuttamaan villieläimet ja liittämään ne Orfeuksen laukeiksi seuralaisiksi, mutta sama vaikutus ei ulottunut ihmisiin, jotka kaipasivat korkeampaa oppia sisällöltä. Niin kuin vaikkapa Orfeuksen nimissä kulkevia hymnejä, jotka eivät kylläkään ole säilyneet alkuperäisessä hahmossaan, mutta sisältävät paljon mytologisia ynnä muita vastaavia näkemyksiä.⁶ Samalla tavoin kuuluisia ovat myös Tyrtaioksen sotalaulut, joiden kerrotaan kiihottaneen lakedaimonilaiset niin vastustamattomaan innoitukseen, että he pitkän tuloksettoman taistelun jälkeen saivat viimein voiton messenialaisista⁷. Myös tällöin pääasiana oli niiden tuntojen sisältö, joihin Tyrtaioksen elegiat innoittivat. Toisaalta ei kuitenkaan pidä kiistää arvoa ja vaikuttavuutta musiikilliselta ulottuvuudelta, joka oli otollinen barbaarikansoille ja myrskyävien intohimojen vallitsemille aikakausille. Ylämaalaisten säkkipillit olivat suureksi avuksi sytyttäessään rohkeutta heidän sydämiinsä, ja Marseljeesin, *Ça ira* ynnä muiden vastaavien vaikutusta Ranskan suuressa vallankumouksessa ei voi kiistää⁸. Aidoin innoitus kuitenkin perustuu tiettyyn ideaan, hengen todelliseen kiinnostuksen kohteeseen, joka täyttää kansan ja jonka musiikki nyt saattaa hetkeksi kohottaa elävämmäksi tunnoksi soinnin, rytmin ja melodian temmatessa mukaansa subjektin, joka on taipuvainen sulkeutumaan itseensä. Nykyään emme kuitenkaan voi odottaa, että pelkkä musiikki itsessään voisi ylentää mieltä moiseen urheuteen ja kuolemanhalveksuntaan. Nykyään esimerkiksi miltei kaikilla armeijoilla on tarjota varsin kelpoa rykmenttimusiikkia, joka saa panemaan toimeksi ja järjestäytymään ja joka innostaa marssiin ja yllyttää taisteluun. Tuollaisen musiikin tarkoituksena ei kuitenkaan ole vihollisen lyöminen; pelkkä torvensoitto ja rummutus eivät tee urheaksi, ja pitäisi haalia aikamoinen määrä pasuunoita, jotta niiden kajahtaessa linnoitus sortuisi kuten Jerikon muurit⁹. Nykyään tämän vaikutuksen saavat aikaan ajatuksen innoitus, tykit, sotapäällikön erinomaisuus – ei niinkään musiikki, jota voidaan pitää enää vain joukkojen kannustajana, mutta joka ennen kuitenkin oli täyttänyt koko mielen ja ottanut sen valtoihinsa.

γ) Viimeinen huomio soinnin subjektiivisesta vaikutuksesta koskee keinoja ja tapaa, jolla musiikkiteoksen kokemuksemme eroaa muiden taideteosten kokemisesta. Toisin kuin rakennuksilla, veistoksilla ja maalauksilla, soinnilla ei ole nimittäin ole kestävästi objektiivista jatkuvuutta, vaan se kiiruhtaa ohi jatkuvasti pakenevana virtana, joten musiikkiteos edellyttää jo tämän silkan hetkeen sidotun olemistapansa vuoksi jatkuvasti toistettua *uudelleen esittämistä* [*Reproduktion*]. Tämän kaltaisen toistuvan jälleelävöittämisen välttämättömyydellä on myös toinen, syvempi merkitys. Sillä mikäli musiikki ottaa sisällökseen itse subjektiivisen sisimmän, *jottei* ilmenisi niinkään ulkoisena hahmona ja objektiivisesti esillä olevana teoksena vaan subjektiivisena sisäisyytenä, sen ilmauksen täytyy voida tulla ilmi myös välittömästi *elävän subjektin* viestinä, jossa subjekti tuo mukaan koko oman sisäisyytensä. Laulussa tämän aiheuttaa yleensä ihmisääni; suhteellisesti sen voi toki saada aikaan myös instrumentaalimusiikki tilanteessa, jollaisen

vain esiintyvä taiteilija ja hänen elävä, sekä henkinen että tekninen taitavuutensa voi onnistua saamaan aikaan.

Vasta musiikkiteoksen toteuttamiseen liittyvän subjektiivisuuden myötä täydellistyy käsitys subjektiivisen vaikutuksesta musiikissa – tähän suuntaan edetessään subjektiivisuus voi toki kuitenkin eristäytyä yksipuoliseen ääripäähän, jossa toistamisen subjektiivinen mestarillisuus sellaisenaan tulee nautinnon yhdeksi ja ainoaksi keskipisteksi ja sisällöksi.

Näiden huomautusten jälkeen katson sanoneeni riittävästi musiikin yleisestä luonteesta.

Suomentanut Johan L. Pii

(alun perin: c. *Wirkung der Musik*. Teoksessa *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke in 20 Bänden mit Registerband. Bd 15. Vorlesungen über die Ästhetik III (1835–1838)*. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1986.)

Suomentajan huomautukset

- 1 Musiikin vaikutus (c. *Wirkung der Musik*) on viimeinen alaluku *Vorlesungen über die Ästhetik* -teoksen kolmannen osan musiikin yleisluonnetta käsittelevässä luvussa (1. Allgemeiner Charakter der Musik). Edeltävissä alaluvuissa musiikkia vertailtiin esittäviin taiteisiin ja runouteen sekä käsiteltiin musiikin mahdollisuutta ja tapaa olla sisällöllinen.
- 2 Tässä musiikkia käsittelevässä luvussa Hegel vertailee eri taide- ja muotojen vaikutustapoja ja ominaisia toimintatapoja. Edellisen alaluvun lopussa hän viittaa musiikin erityisinä ominaisuuksina ulottuvuuteen vain ajassa sekä sisällön (*Inhalt*) ja soinnin (*Töne*) vastavuoroiseen vaikutukseen. Hegel mainitsee lyhyesti näiden seikkojen perustavan musiikin suoraa vaikutusta kokemiseen ja tuntoihin (*Empfindung*).
- 3 Saman teoksen kolmannen osan luku I.
- 4 Ranskan käsite *table d'hôte* ("isännän pöytä") viittaa tiettyyn ruokalistaan, jolla on kiinteä, alkujaan huokea hinta, ja jollaisia tilaamaan porvarit olletikin tungeksivat jo Hegelin aikoihin. Niinpä *table d'hôte* -menuja tarjoavat ravintolat lienevät olleet rauhottomanpuoleisia.
- 5 Hegel esittää asiansa nyt ranskaksi ja kirjoittaa alkutekstissä *Negation* [oik. ransk. *négation*] *semer*, "kylvää negaatiota".
- 6 Orfeus oli kreikkalainen semijumaluus, muusa Kalliopen ja kuolevaisen Oiairosin poika, joka esiintyy mytologiassa 700–600-luvulta eaa. alkaen. Hänen kerrotaan pystyneen lumomaan eläimet, kivet ja jopa Haadeen joukot laulullaan ja Apollonilta saadun lyransa soinnilla. Häntä seuranneen riekkuvan villin naisseurueen, mainadien, kerrotaan lopulta kuitenkin repineen hänet palasiksi. "Orfiset hymnit", oletettavasti kokoelma varhaisia kreikkalaista mytologiapainotteista runoutta, on kulkenut Orfeuksen itsensä nimissä.
- 7 Spartalaisen Tyrtaioksen (600-luv. eaa.) kerrotaan sekä innostaneen kansaansa taisteluun että tyynnyttäneen sitä tappioiden aikoina toisessa messenialaissodassa. Tuolloin spartalaiset (ts. lakedaimonilaiset) taistelivat alkujaan Messeniasta sotavangeiksi ottamiaan kapinaan nousseita orjia ja näiden liittolaisia vastaan.
- 8 Marseljeesi (*La Marseillaise*, "marseilalainen") on Ranskan kansallislaulu, joka sai alkunsa vallankumouksen pyörteisessä kapinallisten riveissä. *Ça ira* ("kyllä tässä hyvin käy") on yhtä lailla vaikuttava vallankumouksen aikainen paatoslaulu.
- 9 Vanhan Testamentin Joosuan kirjassa 6 kerrotaan, kuinka israelilaiset valtasivat Jerikon kantamalla liiton arkkia seitsemän päivää muurien ympäri ja puhaltamalla pasuunoihin, kunnes Jerikon muurit murtuivat ja kaupunki kukistettiin.



”

*Hanslick valtaa mielet
uudella suomennoksella.
Häntä voisi soveltaa
rakentavasti ja väistää
musiikkisodat.*

Vesa Sirén,
Helsingin Sanomat
31.1.2015

KLASSIKKO, JOKA SOI JA SOI.

Viihteellistynyt romantiikka piti musiikkia tunne-elämän kuvastimena, korvikkeena tai kantajana. Prahalaissyntyinen Eduard Hanslick (1825–1904) kyllästyi sävellysten riippumattomuutta loukkaavaan näkemykseen. Musiikin pitää olla musiikkia. Vasta toissijaisesti se kenties huokuu tai heijastaa jotain ei-musiikillista.

Musiikille ominaisesta kauneudesta (1854) on säveltaiteen tulkinnan omaääninen klassikko. Musiikkitieteen pioneeri Hanslick sukeltaa päätyössään tunnekuohuja syvemmälle ja tekee oikeutta soivien taideteosten itsenäisyydelle. Nyt musiikinteorian emeritusprofessorin Ilkka Oramon kääntämä mehukas teos laulaa ja soi suomeksi.

EDUARD HANSLICK
MUSIIKILLE
OMINAISESTA
KAUNEUDESTA

(Vom Musikalisch-Schönen, 1854)

SUOM. ILKKA ORAMO
niin & näin -kirjat 2014, 180 sivua
ISBN 978-952-5503-81-4

Hinta 34 € (kestotilajalle 29 €)



Musiikintuntijat äänessä

Mitä musiikki on? Mitä se merkitsee? *niin & näin* lähestyi muutamia musiikin kansainvälisiä asiantuntijoita liudalla kiperiä kysymyksiä. Vaitiolon, viivyttelyn ja väistelyn sijaan saimme pian tukun vastauksia, jotka tekevät oikeutta aiheelle ja sen aprikoinnille. Max Paddisonin mukaan musiikin haltuunotto epäonnistuu aina. Teokset vastustavat määrittelyä ja tulkintaa, mutta meidän on yhtä kaikki käytävä niitä päin. Musiikki merkityksellistyy vasta meidän siitä käymiemme keskustelujen myötä. Paddisonin teoksiin *Adorno's Aesthetics of Music* (1993) sekä *Adorno, Modernism and Mass Culture* (1996) perustuu useiden saksantaidottomien käsitys filosofi Theodor W. Adornon (1903–1969) musiikkiajattelusta. Tällä saraa hän toimii musiikin estetiikan emeritusprofessorina Durhamin yliopistossa Koillis-Englannissa.

Säveltäjänakin siipiään kokeillut Adorno rydyttää merkittävää osaa nykyisestä alan tutkimuksesta ja väikkyy myös muiden vastaajien taustalla. Alan eläviin legendoihin laskettavan Rose Rosengard Subotnikin nimiin tavataan jopa laittaa musikologi-Adornon esittely englanninkieliselle yleisölle. Brownin yliopiston musiikin oppituolilta eläköityneen yhdysvaltalaisen vastauksista huokuu vastenmielisyys klassisen musiikin kuviteltuja terveysvaikutuksia kohtaan. Ei soittamisen tai kuuntelemisen tulisi olla välineellistä pakkopullaa tai korkeataiteen alttarille kumartelua vaan pakotonta elämällä herkuttelua. Lisälukemiseksi kelpaavat esimerkiksi hänen modernit klassikkonsa

Developing Variations (1991) ja *Deconstructive Variations* (1996).

Subotnikin huolen musiikin jatkuvasta pauhusta nykyisessä kaupunkielämässä jakaa Durhamin yliopistossa filosofian professorina vaikuttava jazzpianisti Andy Hamilton. Toistiaan *Aesthetics and Music* (2007) ja *The Art of the Improviser* (2007) tunnettu brittitutkija penää tarkkaavaista kuuntelua, jonka kätevästi mukana kulkeva korvanappiäänentoisto uhkaa syrjäyttää. Musiikkia kuullaan kaikkialla, mutta kuunteleeko sitä kukaan?

Saksalainen musiikin filosofian tohtori Silke Wulf puolestaan suosii vastakysymyksiä ja kaiken ajattelemista uusiksi. Häneltä odotellaan jatkoa *Zeit der Musikille* (2013), palkitulle väitöskirjalle Augustinuksen (354–430) musiikkikäsitteistä. Wulfilaisittain katsottuna musiikista on kenties ymmärretty vasta vähän. Vastakysymyksen esittää myös filosofian professori Kathleen Higgins Texasin yliopistosta Austinista. Ihmeteltävämpää kuin musiikin veto voima olisi sen hylkääminen. Higgins myös ounastelee, ettei luonnontieteen laskukyky riitä musiikin ydinasioitten oivaltamiseen. Subotnikin tapaan nautinnollisuutta tähdentävä tutkija tunnetaan monografioistaan *The Music of Our Lives* (1991) ja *The Music Between Us* (2012).

Musiikin arkipäiväisyyden voi taltuttaa ajattelemalla kuulemiaan säveliä ja ääniä. Parhaassa tapauksessa pika-haastattelut yllyttävätkin lukijan pohtimaan omaa asennoitumistaan tai kuuntelutottumuksiaan. Sammuttakaa stereot ja keskittykää lukemaan.

”Uppoutumalla pääsee sinuiksi”

Andy Hamilton

Mitä musiikki on? Mitä se merkitsee? Olen määritellyt musiikin ”taiteeksi pienellä ’t’:llä”. Se on ”olennaisesti esteettisiin päämääriin tähtäävä ja säveliä aineksenaan hyödyntävä taitokäytäntö”¹. Näin vähäpuheisesti määriteltynä kaikki riippuu erosta taiteeseen isolla T:llä. Useimmat ymmärtävät sillä nykyään korkeaa tai kaunotaidetta. Ei määritelmä kuitenkaan aivan mitätön ole: se korostaa, että musiikki pyrkii tuottamaan esteettisen kokemuksen. Riittäisi lisätä jotain latteimmin tuotetetuista popmusiikista ja *muzakista* jonakin todella epäesteettisenä. Selityksessä hahmotellaan myös musiikin ja äänitaiteen välistä rajaa, jota käsittelem teoksessani *Aesthetics and Music*².

Musiikilla ei selvästikään ole propositionaalista merkitystä. Tämä ei tarkoita, että musiikki on, kuten moukkapölvästi Steven Pinker väitti, ”kuulojuustokakkua”, joka tarjoaa pelkkää vähämielistä aistiärsytystä³. Arvelen, että hän on ymmällään ilman kehitysopillista selitystä sille. Minusta tässä ei ole mitään ällistytävää: ei evoluutio voi selittää kaikkea. Vaikka se saattaakin Bernard Williamsin painottamaan tapaan selittää kulttuurin ihmimillistä kehittämistä, se ei pysty selittämään musiikin syntymisen kaltaisia yksittäisiä kulttuurisia kehityskulkuja⁴.

Musiikki on yksi kielettömistä ajattelemismuodoista. Sitä voisi kuvata äänillä ajattelemiseksi. Tuotetetuinkin pop sisältää jonkinmoisen ajattelun vähimmäistason, joskin usein huikaisevan matalan. Tämä väite taitaa tehdä minusta elitistin... (Ymmärtääkseni ihmisten ja muiden kädellisten tietokyvyn tutkimuksessa kielitieteelliset esitykset joutuvat yhä useammin syrjään ekologista psykologiaa tähdentävien selontekojen tieltä. Mainitsen kuitenkin Pinkerin näkemykset, koska ne ovat verraten tunnettuja.)

Miksi yhä kuuntelemme musiikkia?

Yksi syy on musiikin ihmimillistä hyvinvointia edistävä vaikutus. Se ravitsee meitä henkisesti ja tuntuu siksi perin sopivalta merkittäviin tapahtumiin. Esimer-

kiksi John F. Kennedyn hautajaisissa soitettu Samuel Barberin *Adagio jousille* tunnetaan nyt laajasti surumusiikkina⁵. Alkuaan kappale oli osa jousikvartettoa, jolla ei ollut mitään erityistä tekemistä kuoleman kanssa. Teoksen soittaminen presidentin hyvästelemiseksi vahvisti surujuhlan vakavahenkisyyttä ja vaikutti jollain lailla lohduttavan saattoväkeä.

Läheinen ystäväni harrasti jazzia. Hänen hautajaisremoniansa lopuksi soitettiin Louis Armstrongin ”Potato Head Blues”⁶. Se oli uskomattoman liikuttavaa. Muistan sen eloisammin kuin melkein minkään muun tuolta päivältä. (Hedonistinen ”kuulojuustokakku”-malli ei tietenkään saisi mitään tolkkua tällaisesta.)

Tällaiseen asioihin musiikki kykenee mainiosti. Jotkin musiikin lajit sopivat erityisen hyvin iloiseen humuun tai sotilasnäytöksiin. Itse en suuremmin nauti moisista tapahtumista, mutta niillä on tärkeä sosiaalinen tehtävänsä monissa yhteisöissä. Minusta me kuitenkin kuuntelemme tai ainakin kuulemme nykyään liian paljon musiikkia. Koko asiaa halvennetaan soittamalla sitä kaikkialla kaupunkiympäristöissämme.

Mikä on jäänyt ymmärtämättä musiikissa? Mikä on valitettavin väärinkäsitys musiikista? Mikä on musiikkitieteen tai musiikin filosofian tärkein tavoite?

Vastaan näihin kerralla. Mielestäni tärkein yksittäinen ymmärtämättömyys on tämä: ei käsitetä, että musiikki, kuten kaikki taiteet, edellyttää – tai ainakin sen tulisi edellyttää tai houkuttaa esiin – tarkkaavaista kuuntelua. Tämän ei pitäisi olla hankala vaatimus, mutta vaikealta se näyttää monille ihmisille. En tarkoita asioista perillä olevaa kuuntelua muusikon tai tutkija-asiantuntijan malliin. Tarkoitan vain huomion kiinnittämistä musiikkiin vilkuilematta samalla kännykkää, juttelematta seuralaisen kanssa, lueskelematta lehteä ja niin edelleen. Useille ihmisille tämä tuntuu olevan lähestulkoon mahdotonta.

Olin hiljattain Lontoossa Ronnie Scottin jazzklubilla kuuntelemassa Lee Konitzia⁷. (Kirjoitin hänen kanssaan kirjankin taannoin.) Hänen musiikkiinsa ei ole kaikista

”Taidemusiikin kuunteleminen oli erityinen tilaisuus. Nyt se on kaikkialla ja me siitä pääsemättömissä. Siitä on tullut meille ongelma.”

yleisöystävällisintä, vaan se vetoaa pohtivanpuoleisiin jazzajiin. Faneista koostuva yleisö oli pääosin tarkkaavaista, toisin kuin klubin yleensä täyttävä äänekäs väkijoukko. Tästä huolimatta mukana oli ihmisiä, jotka olivat selvästi kyvyttömiä antamaan musiikille jakamattoman huomionsa. Yhtyettä johtava trumpettisti Dave Douglas kertoi minulle käyttävänsä aurinkolaseja jopa jazzklubilla, jotta ei niin häiriintyisi pienistä valoista, jotka sytyvät ja sammuvat⁸. Eikö puhelintaan voi edes tunniksi laittaa pois ja koettaa keskittyä kuunteluun, huomasiin miettiväni.

Nähtävästi vasta 1800-luvun alun Pariisissa konserttiyleisö alkoi kuunnella hiljaa. Olen kyllä varma, että kamarimusiikki oli ohjannut käyttäytymistä tähän suuntaan jo aiemminkin. Kuinka erilainen maailma olikaan tuolloin. Taidemusiikin kuunteleminen oli erityinen tilaisuus. Nyt se on kaikkialla ja me siitä pääsemättömissä. Siitä on tullut meille ongelma. Ennen joukkoviestinnän aikakautta musiikin jokapaikkaisuus tarkoitti sen kiinnittymistä osaksi ihmisten elämää: se oli kauppiaitten kailotusta, julkisia kuulutuksia, kirkonkelloja. Nyt sama musiikin kaikkiallisuus ilmaisee iPod-kuuntelijan yksilöllistä eristyneisyyttä.

Monien iPod-ihmisten päivittäisiä toimia säestää yhtäjaksoinen ääniraita. Kerran kun minulle häämötti tärkeän arvostelutekstin takaraja, koetin kävellä ympäri kaupunkia kuulokkeet korvilla. Se tuntui todella oudolta, ikään kuin olisin elokuvassa. Mutta jopa kaltaiseni ihmiset, jotka eivät käytä iPodia – minä en itse asiassa käytä mitään i-tuotteita – törmäävät *muzakiin* julkisilla paikoilla. Minä ainakaan en missään tapauksessa haluaisi kuunnella musiikkia kaiken aikaa. Se todella nakertaa kokemuksen arvoa. Nyt kun musiikkia on lähestulkoon aina kuultavissa, ihmiset eivät paradoksisesti enää osaa kuunnella sitä. Todella erikoista! Ihmettelen myös halukkuutta, jolla äänen laatu uhrataan mukavuudelle.

En kuitenkaan halua olla kulttuurituhon lähettiläs. Kuvaan mahtuu aina sitä sun tätä. Nykyään esimerkiksi kuunnellaan paljon enemmän jazzia, koska se on niin

suositua *muzakina*. Bill Evans, Charlie Parker, Thelonious Monk – näinkin vaativilla artisteilla on lusikkansa *muzakissa*⁹. Kysymykseen musiikkitieteen ja musiikinfilosofian päämäärästä en haluaisi antaa kaiken kattavaa vastausta. Vastauksissani tulee esiin asioita, joihin oppialojen tulisi mielestäni ottaa kantaa. Ne koskevat musiikkia taiteena sekä isolla että pienellä alkukirjaimella. Musiikin filosofian tulisi käsitellä sekä taidetta että filosofiaa, molempia yhdessä. Tämä on kovin vaikeaa, kuten Adorno huomasi.

Miksi meidän tulee yhä kuunnella Mozartia? Miksi olisi suositeltavaa tutkiskella Stockhausenin teoksia?

En ole varma, täytyykö meidän kuunnella Mozartia. Mutta jos pelkän puolivillaisen tutustumisen perusteella julistaa ”En ole kiinnostunut tästä”, hukkaa ensinnäkin valtavan nautinnonlähteen. Mozart on avainhahmoja länsimaisen musiikin suurenmoisessa ja perin inhimillisessä traditiossa: sen perintö rikastuttaa jokaisen elämää, joka ryhtyy sen kanssa tekemisiin ja harjoittaa sitä. Mozartin ja muun suuren musiikin kuunteleminen myötävaikuttaa ihmisen hyvinvointiin.

Stockhausen on myös suuri säveltäjä, oman aikakautemme tai juuri menneen ajan suuruuksia. Hänen musiikkinsa panee mainitsemani länsimaisen klassisen perinteen koetukselle ja siten mahdollistaa paremman ymmärryksen siitä. Tämän seikan tulisi vedota konservatiivisiin kuulijoihin. Muttei kuitenkaan pidä olla taiteellisesti vanhoillinen! Suurimman mielihyvän ja tyydytyksen saa kuuntelemalla kaikkien aikakausien, traditioiden ja paikkojen musiikkia, kaikenlaista musiikkia. Kuta enemmän – ja sinnikkäämmin – kuuntelee, sitä enemmän ymmärtää.

Miksi säveltäjissä on niin vähän naisia?

Tämä on erittäin vaikea kysymys! Ensinnäkin: miksi naissäveltäjiä on historiallisesti ollut niin vähän. Enähän se ei pidä paikkaansa. Mieleeni tosin palaa eräs luentotilaisuus tärkeiltä musiikkijuhlilla ei niin kovin kauan aikaa sitten: yleisö oli hätkähdyttävän miesvaltainen.

Tämä kertoo klassisen nykymusiikin silmäätekevien koostumuksesta.

Luulin, että vastaus piilee lähes ylipääsemättömissä yhteiskunnallisissa esteissä, joita säveltäjiksi tahtovat naiset kohtaavat. Mesenaattien aikakaudella säveltäjät, kuten vaikkapa Haydn, työskentelivät ylimysten tai kirkon palveluksessa, eikä naisia voitu isänvaltaisessa yhteiskunnassa kuvitellakaan moisiin toimiin. Naiset, jotka halusivat luoda musiikkia sen esittämisen sijaan, eivät saaneet julkaisukanavia teoksilleen. Siinä ei pahemmin sävellety. Clara Schumann, Robertin vaimo, ja Ruth Crawford Seeger, hiljattain edesmenneen Pete Seegerin äiti, herkesivät säveltämästä lähes kokonaan ollessaan perheellisiä. Ajatellaan Thea Musgravea, Judith Weiria, Gloria Coatesia, Rebecca Saundersia...¹⁰ Nämä nimet tuskin ovat kaikkien huulilla. Kuka elävä säveltäjä toisaalta olisi? Yhtä kaikki he ovat merkittäviä säveltaiteen luoja.

Nykyinen musiikkikäsitys muodostuu olennaisesti 1700–1900-lukujen länsimaisista aineksista – kuinka sitä voisi korjata muitten aikojen ja paikkojen musiikeilla?

Sanoin edellä, että suurimman mielihyvän ja tyydytyksen saa kuuntelemalla *kaikenlaista* musiikkia. Koetan jatkaa tästä. Kun traditio ei ole tuttu – ajatellaan vaikkapa länsimaalaista kuuntelemassa kiinalaista tai japanilaista musiikkia – uppoutuminen auttaa pääsemään sinuiksi. Olen viime aikoina kuunnellut paljon eteläaasialaista klassista musiikkia, ja löydän sen rytmistä, sointiväristä ja improvisaatiosta yhteyksiä jazziin. Outo käy tutummaksi. Mitä enemmän kuuntelee, sen paremmin ymmärtää mitä musiikissa on meneillään. Britannian kaltaisissa maissa asumisesta on etua: etnisesti moninaisen yhteiskunnan piirissä altistuu väkevästi eri kulttuureille. Eteläaasialaisella musiikilla on tässä maassa suuri potentiaalinen kuulijakunta kautta kokonaisen kansain kirjjon.

Vieläkö absoluuttisen tai autonomisen ja ei-absoluuttisen tai ei-autonomisen musiikin välinen erottelu on käypä väline musiikin ymmärtämisessä?

Adorno taisi tuon jaottelun keksiä tai ainakin sitä eniten miettiä. Minusta hän on 1900-luvun merkittävin esteetikko. Maksaa siis vaivan yrittää ymmärtää, mitä hän erottelullaan tarkoitti. Adorno ei varsinaisesti rinnastanut absoluuttista ja autonomista musiikkia, sen sijaan hän käyttää 'museotaiteen' käsiteluoikutusta¹¹. Siihen kuuluvia klassikoita voidaan pitää absoluuttisena musiikkina, mutta ne ovat kuluneista ja klišeisistä esittämisistään tuotteistuneet ja käyneet epäautonomisiksi. Adorno tunnustaa tähdellisellä tavalla, että estetiikka itsessään sisältää sekä sosiologisen että "taidetta taiteen vuoksi"-ulottuvuuden. Mikään musiikki tai taide ei ole täysin autonomista. Markkinatalouden aikakaudella kaikki on jossain määrin tuotteistettua. Kysymys kuuluu, miten paljon – jos ollenkaan – taide pyrkii eroon asemastaan hyödykkeenä. En ole Adorno-tutkija, mutta olen koettanut kehittää hänen ideoitaan suuntiin, jotka tuntuvat hedelmällisiltä filosofisen estetiikan kannalta.

Mitä tutkitte parhaillaan?

Työstän rytmien estetiikkaa ja toimitan aihetta käsittelevää kirjaa Max Paddisonin kanssa. Rytmii on hieman laiminlyöty aihepiiri, filosofiassa nyt varsinkin, ja se herättää paljon vaikeita kysymyksiä. Olenkin jokseenkin jumissa tällä hetkellä: sain valmiiksi yhden artikkelin, ja tuntuu työläältä kehittää siitä seuraavia ajatuksia. Lisäksi teen kirjaa, joka koostuu keskusteluista brittiläisen pianonimprovisoijan Steve Beresfordin kanssa¹².

Mitä kuuntelette juuri nyt?

Laatiessani nidettä Beresfordin kanssa kuuntelen paljon hänen musiikkiaan. Palaan kuitenkin aina klassikkoihin, joita olen rakastanut nuoruudestani saakka. Vastikään löysin autostani vääriin kuoriin unohtuneen CD:n: mainio kattaus alkuperäisiä sävellyksiä todella hienolta italialaiselta jazzpianistilta Salvatore Bonafedeltä¹³. Hän on selvästi saanut vaikutteita Evansilta, jonka minä korottaisin koko viime vuosisadan loppupuolen jazzpianomieheksi.

Evans tarjoaa oivan esimerkin siitä, että musiikkia täytyy todella kuunnella. Hankittuani ensikertaa hänen levyjään petyin, sillä minusta hänen teoksensa kuulostivat cocktailjazzilta. Kuinka hölmö olinkaan, ymmärsin täysin pieleen. Usein musiikki ei ole sitä, miltä se ensi alkuun vaikuttaa.

Kaikista syvällisin musiikki antaa uusia ajattelun aiheita joka kuuntelukerralla.

Toimittajien huomautukset

- 1 Ks. tästä Andy Hamilton, *Music and the Aural Arts*. *British Journal of Aesthetics*. Vol. 47, No. 1, 2007, 46–63.
- 2 *Aesthetics and Music*. Continuum, London 2007.
- 3 Steven Pinker, *How the Mind Works*. Norton, New York 1997, 534.
- 4 Ks. Bernard Williams, *Truth and Truthfulness*. Princeton University Press, Princeton 2002, 28. Vrt. Richard Wollheim, Professor Sir Bernard Williams (1929–2003). *The Independent* 17/vi/03.
- 5 Hautajaiset pidettiin pääkaupungissa Washingtonissa 25. marraskuuta 1963 vain kolme päivää Dallasissa tehdyn salamurhan jälkeen. Yhdysvaltalaisen säveltäjän Samuel Barberin (1910–1981) 1936 valmistunutta teosta ei itse asiassa kuultu John F. Kennedyn (1917–1963) hautajaisissa (ks. Irving Lowens, *Accurate Listing of Funeral Music*. *Washington Star* 1/xii/63), mutta tätä hänen suosikkikappalettaan soitettiin televisiossa heti kuolinuutisen yhteydessä ja jälkeen sekä leski Jackie Kennedyn (1929–1994) järjestämässä radioidussa konsertissa hautajaismaanantaina.
- 6 Kuunt. trumpetti ja laulaja-lauluntekijä Louis Armstrong (1901–1971), "Potato Head Blues" (1927).
- 7 Yhdysvaltalainen altosaksofonisti ja säveltäjä Lee Konitz (s. 1927). Englantilainen tenorisaksofonisti Ronnie Scottin (1927–1996) 1959 perustama Ronnie Scott's Jazz Club toimii nykyään Frith Streetillä Lontoon Sohossa.
- 8 Yhdysvaltalainen trumpetti-säveltäjä Dave Douglas (s. 1963).
- 9 Pianisti Bill Evans (1929–1980), saksofonisti Charlie Parker (1920–1955) ja pianisti Thelonius Monk (1917–1982) olivat yhdysvaltalaisia jazzsäveltäjiä ja -muusikoita.
- 10 Preussilainen Clara Schumann (1819–1896, o.s. Wiek) ja yhdysvaltalainen Ruth Crawford Seeger (1901–1953) olivat pianisteja ja säveltäjiä. Skottilainen Thea Musgrave (s. 1928) ja yhdysvaltalainen Gloria Coates (s. 1938) sekä englantilaiset Judith Weir (s. 1954), ja Rebecca Saunders (s. 1967) ovat säveltäjiä.
- 11 Ks. Theodor W. Adorno, *Estetiinen teoria* (Ästhetische Theorie, 1970). Suom. Arto Kuorikoski. Vastapaino, Tampere 2006.
- 12 Brittiläinen Beresford syntyi 1950.
- 13 Bonafede syntyi 1962.

”Ennen kuin kuolen, haluan oppia soittamaan banjoa.”

Rose Rosengard Subotnik

Miksi yhä kuuntelemme musiikkia? Taidamme saada eri vastauksia eri elämänvaiheissa. Pikkulapset (ajattelen vielä nuoria lapsenlapsiani) näyttävät pitävän musiikista ja erityisesti laulamisesta, koska sillä voi viestiä toisten kanssa, päästellä mukavantuntuja ääniä, oppia uusia sanoja ja sävelmiä sekä huvitella tanssin tahtiin. Nuoruudesta keski-ikään (jonka alku ja loppu kaiketi vaihtelee ihmisillä) musiikki on usein irrottamattomissa perin pohjin eroottisista tunteista: seksuaalisesta kiihottumisesta ja nautinnosta, menettämisestä ja kivusta. Vanhemmiten musiikkiin kuuluvat sekä tarve vahvistaa kokemustaan elossa olemisesta että tarve vaalia ja helliä muistojaan. Luulisin, että jokainen etsii musiikista tunnetta siitä, että on ”hyvä olla hengissä”. Musiikista haetaan emotionaalista ja eksistentiaalista lohtua. Sen avulla voi juhliä yhteyttään toisiin ihmisiin ja perinteisiin.

Varmasti jokainen haluaa kuunnella yhä uudelleen musiikkia, jota kuulostaa jollain tapaa kauniilta. Monet tuntuvat myös kuuntelevan musiikkia tavan takaa saadakseen siitä vaihtelevasti äänetöntä, passiivisempaa tai abstraktimpaa, henkistä tai mielikuvallista kokemusta (rakenteellista monimutkaisuutta, mielen virkistystä taikka päähän pälkähtäviä kuvitteellisia näkymiä), mutta tämä ei selvästikään päde kaikkiin. Todennäköisesti paljon useampi kuuntelee musiikkia, koska sen mukaan voi liikutella ruumistaan miellyttävällä tavalla, vaan eipä tämäkään sovi kaikkiin ihmisiin tai musiikin lajeihin. Eikä minulla on aavistustakaan, miksi jotkut, lähinnä nuoret, kokevat, etteivät pärjää minuuttiakaan ilman musiikkia. Teoksessaan *Einleitung in die Musiksoziologie* Adorno totesi, ettei musiikkia tulisi olla aina ja kaikkialla. Tässä hän oli taatusti oikeassa. Kun musiikki kerran alkaa, sen soiton soisi puhkeavan kukkaan.

Mikä on jäänyt ymmärtämättä musiikissa?

Tyylin vaikutus. Charles Rosen väitti, että kaikki tyylit voivat ilmaista kaikkia tunteita¹. Olen aina ajatellut hänen olevan väärässä, mutta en ole vielä löytänyt (saati itse keksinyt) pätevää vasta-argumenttia.

Mikä on valitettavin väärinkäsitys musiikista?

Väärinkäsitykset ovat olleet erilaisia historian eri vaiheissa. Opiskellessani pianonsoittoa lapsena ja musiikkia nuorena aikuisena 40-luvun lopulta 60-luvun keskiaikakkeille tapasin kahdenlaisia syytä kuunnella musiikkia. Ensimmäinen niistä oli, siten kuin minä sen koin, hen-

kilökohtainen velvollisuus korkeataidetta kohtaan. Itse kunkin täytyy työstää aivojensa tietojenkäsittelylaitteistolla musiikkia, jota ei saa koskaan kuunnella pelkän ruumiillisen nautinnon vuoksi, eikä kokemusta siitä pidä ikinä erottaa itsekurista, keskittyypä sitten korviinsa tai sormiinsa. Mallia voisi verrata tapaan, jolla puolustetaan kasvustensyönnin terveyshyötyjä. Nämä kasvukokemukset ovat vääristäneet suhdettani länsimaiseen taide-musiikkiin aina näihin päiviin asti (olen nyt 72-vuotias).

Toisenaista varhain kohtaamaani musiikkisuhtautumista oli kuunteleminen silkan hovin vuoksi. Puhtaimmillaan tätä kokemuslajia edustavat isäni suhde 20- ja 30-lukujen nuoruusvuosiensa yhdysvaltalaiseen populaarimusiikkiin ja yhteislaulut omilla 50- ja 60-lukujen lasten ja nuorten kesäleireilläni. Kuvioon ei kuulunut mitään snobbailua, tiedoilla kilpailemista tai salamyhkäisiä tosiseikkoja. Tähän musiikkiin minulla on nykyään mutkattomin suhde, ja sen suuntaan tunnen vetoa myös tutkijana.

Toisaalta nykynuorison kuuntelutottumuksissa näkyvät omanlaisensa väärinymmärrykset. Sen oletuksen jo mainitsinkin, että musiikkia täytyy kuunnella läpi jokaisen valveillaolotunnin. Yksilöisin lisäksi virheelisen otaksuman, jonka mukaan kaikki musiikkityypit ovat keskenään samanarvoisia. En millään muotoa edellyttäisi, että kaikkien on suotava samalla lailla arvoa erilaisille musiikeille. Soisin kuitenkin jokaiselle oikeuden pitää jostakin musiikista enemmän kuin muista, jopa arvostaa sitä enemmän. Väittäisin vieläpä, että joidenkin ihmisten perusteluissa omille valinnoilleen on enemmän suostuttelevaa voimaa kuin toisten todisteluissa. Opetusurani loppupuolella kyselin usein opiskelijoilta, haluaisivatko he elää maailmassa, jossa musiikillisia arvoja ei pantaisi lainkaan järjestykseen. Poikkeuksetta he kavahtivat näköalaa tällaiseen maailmaan. Useimmat meistä ovat valmiita myöntämään, että kussakin musiikkikategoriassa jotkin kappaleet ovat muita parempia. Yhtä kaikki uskon, että valtaosalla meistä on sisäinen vakaumus, jonka mukaan jotkin kokonaiset musiikkityypit ovat parempia kuin toiset. Ja me taidamme haluta, että nuo vakaumukset pitävät, ellei meitä vakuuteta tai kunnes meidän taiputellaan suostuviksi avartamaan (tai kenties kaventamaan) makuamme.

Opetuksella on tässä kiistaton arvo. Jos opettajat osaavat perustella mieltymyksensä johonkin musiikinlajiin, he tekevät oppilailleen hyödyllisen palveluksen.

”Punk joutaa sivuun lyhyessä ihmiselämässä.”

Tässäkin asiassa painaa vahva käsityötaito. Korkeatasoinen musiikillinen taito kannattaa minusta panna erityisesti merkille, seuraapa taituruus vuosien kurinalaisesta harjoituksesta (sävellyksessä tai esittämisessä) tai (säveltäjän tai esittäjän) spontaanista lahjakkuudesta. Kaikki musiikki ei ole tasa-arvoista. Esimerkiksi punk-musiikki on historiallisesti kiintoisaa, mutta mielestäni sen voi huoleta sivuuttaa aivan liian lyhytkestoisessa ihmiselämässä.

Enkä usko, että jokainen osaa kirjoittaa hyvää musiikkia. Kun tuoreet opiskelijat kertovat haluavansa ensisijaisesti kirjoittaa ja esittää omaa musiikkiaan joko kitaralla tai laulaen, minua epäilyttää, tokko paljonkaan tästä musiikista sukeutuu ulkopuolisten huomion arvoiseksi. Olen aina ajatellut, että musiikin ammattilaisilla on merkittävä rooli musiikkielämässä. Ajatukseni ajavat minut tietenkin paradoksiin. Toisaalta haluan musiikkikokemuksen tuottavan iloa ahdistuksen sijaan. Toisaalta haluaisin suoda erityisaseman muusikoille, jotka ovat ponnistelleet hallitakseen asiansa. Tuskin pystyn koskaan purkamaan tätä sinne tänne sojottavien seuraamusten solmua.

Miksi meidän tulee yhä kuunnella Mozartia? Miksi olisi suositeltavaa tutkiskella Stockhausenin teoksia?

En usko, että meidän tarvitsee kuunnella mitään tiettyä musiikkia. Moinen vaatimus kuulostaa mainitsemaltani ”Syöhän nyt kiltisti vihanneksesi!” -virhepäätelmältä. Kauan sitten ihmiset saattoivat olla yhtä mieltä siitä, että Mozartin kuuntelu on olennainen osatekijä (ainakin länsimaisten) täysikasvuisten sivistymisessä. Natsit tekivät minusta selvää tästä harhasta. Ehkäpä pääsemme lähimmäksi jonkinmoista Mozartin kuuntelemisen välttämättömyyttä, kun ajattelemme tarvetta tietää, miksi ihailemme ihmiset – perheenjäsenet, opettajat tai historialliset henkilöt – rakastivat hänen musiikkiaan. Tällaisiin perusteisiin joudutaan kuitenkin huomatta-

vasti epätodennäköisemmin Stockhausenin tapauksessa. Modernismi kaikissa taidemuodoissa teki taiteen rakastamisen ongelmalliseksi.

Nykyinen musiikkikäsitys muodostuu olennaisesti 1700–1900-lukujen länsimaisista aineksista – kuinka sitä voisi korjata muitten aikojen ja paikkojen musiikeilla?

Mieleeni tulee kaksi vaillinaista ehdotusta. Ensiksikin voisimme saada opiskelijamme huomaamaan, millainen oli luonteeltaan se ihme, että tyyli saattaa länsimaisessa musiikissa täydellistyä niin kovin pitkän ajan kuluessa. Monilla luennoilla, jotka käsittelevät länsimaisen taiteen eri varantoja, saattaa kuulla lukuisia muunnelmia historian suurmiesteorioista. Harvemmin opettaja kuitenkin alleviivaa, kuinka valtavan epätodennäköistä on, että jonkun yksittäisen ihmisen tapa koostaa musiikillisia ainesosia nousee miljoonien muiden tunnustamaksi kauan hänen kuolemansa jälkeen. Se on viestimisen ihme, joka ei ole yhtä mahdollinen kaikissa taiteissa, eikä se ole mahdollista (tai edes toivottua) kaikille musiikin aikakausille ja lajeille, länsimaisille tai muille. Tulisikin kehottaa opiskelijoita miettimään: onko tämä varteen otettava saavutus, ja jos on, niin miksi? Ja miksi se on niin harvinaislaatuinen?

Toinen ehdotukseni kumpuaa Adornon tekemästä tuiki tärkeästä jaottelusta. Hän erottaa toisistaan Wagnerin musiikin metafysisen merkityksen ja Debussyn kaltaisten ranskalaisten säveltäjien tavan hylätä metafysiikka kokonaan.² Tämä on voimakas metafora, jota voi hyödyllisesti soveltaa länsimaisen taidemusiikin *common practice* -aikakauteen³. Jos pääsee yli musiikin ja hengellisyyden latteuksista, saattaa tavoittaa jotain syvällistä siitä, mitä musiikki on merkinnyt ihmisille monissa läntisissä kulttuureissa. Sopii myös kysyä, miksi niin monet ajattelevat, että impressionismi on länsimaisen maalaustaiteen ydintyyli? Kytkeytyykö se metafysisen viittausten kumoamiseen maalaustaiteessa

ilmaisumuotona – ja samanaikaiseen esteettisten käsitusten nousuun?

Molemmat näistä ehdotuksista kaipaavat soveltamista länsimaisen taidemusiikin rajojen ulkopuolelle.

Vieläkö absoluuttisen tai autonomisen ja ei-absoluuttisen tai ei-autonomisen musiikin välinen erottelu on käypä väline musiikin ymmärtämisessä?

Yliopistolta eläkkeelle jäätyäni olen tullut yhä tietoisemmaksi siitä, mitä Adorno tarkoitti parjatessaan Wagneria musiikin kääntämisestä ajasta tilaan. Yhdessä mielessä hänen tarkoituksensa tuntui ilmiselvältä: samaa sukua on Karol Bergerin hieno esitys kirjassa *Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*.⁴ Kerran musiikki muuttui sarjasta nuoleksi, ja sitten se muuttui liikkumattomaksi tilaksi. Kun keskustelin Bergerin väitteistä tuoreeltaan opiskelijoitteni kanssa, olin itse enimmäkseen kiinni erilaisissa läntisen taideperinteen niin sanoakseni perinteisissä modernis-teissa, kuten Debussyssa, Satien musiikkikalusteissa, Webernissä⁵. En silloin juurikaan ajatellut musiikkia kirjaimellisesti tilallisena (Bergin *Wozzeckia* jostain syystä lukuun ottamatta).

Nykyään ymmärrän, että Adornon 'tila' merkitsee fyysistä ilmapiiriä tai ympäristöä. En tiedä, aavistiko Adorno, kuinka laajalti tämä musiikkikäsite jonain päivänä valtaa inhimillisen maailman, mutta siitä ei ole juuri epäilystäkään, että nimenomaan tällaisena ambienssina länsimaiset nuoret nykyään kokevat musiikin. Musiikki ilmapiirinä ei ole yhteensopiva käsite lavalla esitettävän ja yleisön etäältä seuraaman musiikin kanssa. Sen sijaan se sopii kaikenlaiseen käyttömusiikkiin (funktionaalisen kirkko-, tanssi- ja epämuodollisen kamarimusiikkiin), kaikkialle nappikuulokkeitse kulkeutuvaan sähkölaitemusiikkiin ja tietenkin valtavaan osaan nykyistä äänimaisemaamme pakenemattomissa olevasta musiikkitulvasta aina ääniin, joita varta vasten sävelletään tai synnytetään näihin yhteyksiin.

Uskoisin, että jossakin tässä kuvastossa piilee jatkoa absoluuttisen ja ei-absoluuttisen musiikin kahtiajaolle. Konstikkaampaa – mutta silti kenties arvokasta – olisi yrittää saada yhdistetyksi a) ero metafysisesti viittaavien ja viittaamattomien musiikkien välillä ja b) ero absoluuttisen ja ei-absoluuttisen musiikin välillä.

Onko jokin taidemuoto teille lähes yhtä läheinen kuin musiikki?

Proosa (sekä taide- että asia-). Päätän itse, milloin haluan kuunnella musiikkia. Annan sille täyden huomion, enkä oikeastaan koskaan soita sitä muun taustalla. Musiikin puoleen käännynkin vain aika ajoin, kun taas luettavaa tarvitsen aina.

Mitä tutkutte parhaillaan? Mitä kuuntelette juuri nyt?

Jo jonkin aikaa olen keskittynyt tutkimaan koto-peräistä yhdysvaltalaista musiikkia – etenkin Tin Pan Alleen lauluja ja amerikkalaisia musikaaleja, mutta myös populaareja lauluja myöhemmiltä vuosikymmeniltä⁶. Lisäksi minua vetää puoleensa tšekiläinen vahvasti instrumentaalinen musiikki: entisaikojen string band -soitanta,

bluegrass ja useat jazzin lajit (tosin ei bebop). Ennen kuin kuolen, haluaisin oppia soittamaan banjoa. Viime aikoina olen myös huomannut olevani laulufanaatikko. Sen lisäksi että rakastan laulujen laulamista ja eri versioiden kuuntelemista, luen ja keräilen kaikenlaista niihin liittyvää tietoa. Keräily on melkein pakkomielle, joskaan se ei välttämättä vaadi fyysisten esineitten kokoelmaa (vaikka onhan minulla useita CD:itä ja pianolle ja laululle tehtyjä laulukirjoja). Mikään musiikkietiteellisellä urallani ei ole aiemmin osoittautunut näin pitelemättömäksi intohimoksi. Laulut nivovat minut menneisyyteeni ja edesmenneisiin vanhempiini sekä kaksivuotiaaseen lapsenlapseni Lilaan, jolle laulan vähän päästä lauluja. Hän juoksenteele ympäröivänsä nakkailen suustaan – väliin äänekkäästi, toisinaan kuiskaillen – paloja päässään olevasta suunnattomasta laulumosaiikista.

Palaan usein irlantilaiskirjailija Nuala O'Faolainin sykähdyttäviin sanoihin. Hän lausui ne saatuaan 2008 tietää syövästä, joka tulisi pian päättämään hänen päivänsä: ”Tiedän mielin määrin lauluja, ja mikä on kaiken sen merkitys? [...] Niin paljon on tapahtunut, ja tuntuu suorastaan luomakunnan haaskuulta, että kuolema kuolemalta kuolee myös kaikki tällainen tieto.”⁷

Tietenkään laulut eivät ainoana synnytä tätä vaikutusta. Myös Mahler ilmaisi musiikillaan toisistaan erottamattomissa olevat elämän tähdellisyyden ja turhanaikaisuuden. Mahlerin kyky tarjota tällaista elämää säilyttävää musikaalista *memento moria* tekee hänestä kutakuinkin korvaamattoman säveltäjän.

Toimittajien huomautukset

- 1 Ks. yhdysvaltalainen pianisti ja musiikintutkija Charles Rosen (1927–2012), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. Viking, New York 1971, 21.
- 2 Ks. Rosengard Subotnik, *The Unwritable in Full Pursuit of the Unreadable: Adorno's Philosophie der neuen Musik in Translation. Music Analysis*. Vol. 30, Nos. 2–3, 2012, 397–466. Preussilainen Richard Wagner (1813–1883) ja ranskalainen Claude Debussy (1862–1918) olivat säveltäjiä.
- 3 Yhdysvaltalaisen säveltäjän ja Harvardin yliopiston professorin Walter Pistonin (1894–1976), *Harmony*. Norton, New York 1941, tunnetuksi tekemä ja vakiintunut suomalaista vastinetta vailla oleva termi tarkoittaa Bachista Brahmsiin ulottuvaa ja barokin, klassiikan ja romantiikan kattavaa tonaalisen musiikin kutakuinkin yhtenäistä kehityskautta. Sitä voisi kutsua esimerkiksi ”jaetun käytännön vaiheeksi” musiikin historiassa. Termiä on sovellettu eri tavoin myös jazzin kehitysvaiheiden kuvaamiseen.
- 4 Puolalais-yhdysvaltalainen Bergerin (s. 1947) teoksen kustansi 2007 University of California Press, Berkeley.
- 5 Erik Satie (1866–1925) oli ranskalainen ja Anton Webern (1883–1945) itävaltalainen säveltäjä. Webernin ooppera *Wozzeck* (1922) ensiesitettiin 1925.
- 6 Tin Pan Alley on yleisnimitys New Yorkin Manhattanilla 1800-luvun viimeisten ja 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana runsaasti julkaistulle populaarimusiikille. – *Suom. huom.*
- 7 Ks. Maura J. Casey, Nuala O'Faolain. *New York Times* 13/v/08. Vrt. Rosengard Subotnik, *How Many Ways Can You Idolize a Song? From Adorno to American Idol*. Teoksessa *Idol Anxiety*. Toim. Josh Ellenbogen & Aaron Tugendhaft. Stanford University Press, Stanford 2011, 117–132.



”Tieteen selitysvoima ei tyhjennä musiikin merkitystä”

Kathleen Higgins

Mitä musiikki on? Mitä se merkitsee? Käytän laajaa määritelmää musiikista. Kelpuutan John Blackingin määritelmän ”ihmisen jäsentämää ääntä”, mutta lisään: ”ja toisten lajien tuottamat äänet, jotka voimme kuulla musiikillisina”¹. Äänen kuuleminen (tai niiden havaitseminen tuntoaistin avulla) musiikkina on minusta yleisesti ottaen tärkeämpää kuin välttämättömät ja riittävät ehdot musiikille.

Musiikki merkitsee monin tavoin. Koska se liikkuu ja liikuttaa, se houkuttaa esiin monenlaisia mielleyhtymiä kaikenlaisista muista liikkuvista ja liikuttavista asioista, kuten ihmisistä tiettyjen tunteiden tai vaihtelevien draamojen vietävinä. Näissä assosiaatioissa musiikki saa metaforisia ja symbolisia merkityksiä. Sillä saattaa olla merkitystä joillekin yksittäisille ihmisille heidän henkilökohtaisten mielleyhtymiensä takia tai kokonaisille yhteisöille sen vuoksi, että se on näissä päätetty yhdistää tiettyihin seikkoihin (esimerkiksi johonkin toimeen tai tilaisuuteen). Musiikki voi myös alkaa merkitä, kun se liitetään joihinkin teksteihin. Se saattaa merkitä enemmän, kun sitä toistetaan useasti. Silloin kuulijan edelliskertojen vaikutelmat tavallisesti rikastuttavat nykyhetken kokemusta.

Selvästikin yleisö tuo paljon muassaan musiikin kokemiseen. Kuulijat ammentavat kaikesta taustastaan tulkitessaan musiikkia: tähän sisältyvät heidän yleinen musiikkitaustansa ja joskus aiempi tuttavuutensa paraikaa soivan kappaleen kanssa. Ja he yhdistelevät ja vertailevat lisää koko ajan kuunnellessaan. Musiikin merkitys kasvaa kasvamistaan.

Miksi yhä kuuntelemme musiikkia?

Nautimme siitä. Nautimme siitä yhtäaikaan niin monilla tasoilla (fyysisesti, emotionaalisesti, symbolisesti, rakenteellisesti, usein sosiaalisesti), että se saa meidät tuntemaan itsemme ihmisinä yhdentyneemmiksi kuin tavallisesti arkielämässämme. Musiikki on dynaamista ja tekee meille tiettäväksi dynamiikkansa. Haluamme liikehtiä sen tahtiin. Se täyttää meidät elämällä.

Pelkästään kuunnellessamme emme ole passiivisia vaan menemme aktiivisesti mukaan. Niinpä saamme myös tyydytystä omista kyvyistämme ja voimistamme. Saamme tunnun seikkailustakin. Charles Nussbaum on huomauttanut, että musiikki hyödyntää samoja aivoverkostoja kuin liikkuminen ja tekojen suunnittelu². Tästä syystä ryhdymme kuunnellessamme eräänlaiseen *off-line*-

tutkailuun. Musiikki saa meidät tuntemaan itsemme kytkeytyneiksi koko ympäristöön ja sen kanssamme jakaviin muihin ihmisiin. Ja lukuisissa rakenteellisesti kehittyvissä teoksissa me seurailemme draamaa musiikin avautuessa ja liikkeessä kohti huipennustaan. Tämä on jo itsessään nautinnollista.

Kallistuisinkin vastakysymykseen: Miksi emme kuuntelisi?

Mikä on jäänyt ymmärtämättä musiikissa?

Nähdäkseni arvoitukseksi on jäänyt, miksi ääni sinänsä liikuttaa meitä niin syvästi musiikissa. Edellä mainitsemani pohdinnat ovat vain osa tarinaa. Koemme äänen itsessään ”liikuttavaksi”, ja vaikka saatamme kuvailla tämän harhaksi, syy kokemaamme jää melko salaperäiseksi. Ja monesti samastamme itsemme tiiviisti musiikkiin. Ehkäpä ei pystytä selittämään, miten tämä on mahdollista. Ihanaa, kun niin vain tapahtuu.

Toinen selittämättömyys on tämä: mikä tekee tarttuvasta melodiasta tarttuvan tai mistä se juontuu. Käy hyvinkin päinsä selittää kaikenlaista siitä, kuinka nokkelasti sävelmä on punottu tai kehitelty. Mutta perusmelodian alkuperä ja voima viipyvät arvoituksellisuudessaan.

Mikä on valitettavin väärinkäsitys musiikista?

Mielestäni valitettavimmin erehtyy, jos ajattelee luonnontieteen voivan selittää kaiken tärkeän musiikista. Tiede voi kertoa meille yhtä ja toista (esimerkiksi havaintokyvystämme ja siitä, kuinka ääni vaikuttaa niihin). Mutta se ei voi selittää musiikin yllykevoimaa tai sitä, mistä musiikilliset ideat pohjimmiltaan kumpuavat.

Mikä on musiikkitieteen tai musiikin filosofian tärkein tavoite?

Tärkein päämäärä on kohentaa kokemustamme musiikista ja auttaa meitä tunnistamaan musiikin monella tapaa arvokas rooli elämässämme. Kaikki erityiset maalit näillä aloilla tulisi nähdä tälle alisteisiksi.

Miksi meidän tulee yhä kuunnella Mozartia? Miksi olisi suositeltavaa tutkiskella Stockhausenin teoksia?

Mozartin musiikki hyödyntää länsimaisen tonaalisen musiikin mahdollisuuksia tavalla, joka on matemaattisesti nerokas mutta pakoton. Esimerkiksi viisi selvästi erottuvaa teemaa, jotka toimivat samanaikaisesti Jupiter-sinfonian finaalissa, saavat kaiken kuulostamaan siltä kuin itsenäisten todellisuuksien monimutkaiseen harmoniaan päästäisiin luontevasti ja vaivattomasti³. Tämä on sekä moraalisesti että älyllisesti innoittavaa. Se havainnollistaa, kuinka monimutkaiset, toisistaan riippumat-

”Kuunteleminen on korvaamattomissa.”

tomat ”elämät” (jos nyt niin voi sanoa) voivat yhdessä toimiessaan tuottaa syvää tyydytystä. Mozartin musiikki kuuluu tähdellisimpään musiikkiimme: se on loisteliaasti rakenteistettua, tarttuvaa, emotionaalisesti ja henkisesti syvällistä. Se on myös suunniteltu hivelemään meidän aistejamme länsimaisen tonaalisuuden kasvatteina tiettyine havaintotottumuksinemme. Kaiken lisäksi Mozartin musiikin kanoninen asema ja tästä koitua taaja esittäminen ovat omiaan lisäämään kerroksia kuuntelijoitten yksilöllisiin ja kulttuurisiin mielle yhtymiin.

Stockhausenin teokset ovat arvokkaita, koska ne laajentavat musiikkitaajuntaamme. Ne saavat meidät tiedostamaan useat mahdollisuudet länsimaisen klassisen musiikin muutamassa sadassa vuodessa kehittyneen tonaalisuuden tuolla puolen. Stockhausen oli suuri keksijä: hän käytti sattumaa, elektroniikkaa, vakiintumattomia instrumentteja, yllättäviä perinteisen ja kekseliään yhdistelmiä. Hänen musiikkinsa voi sysätä meidät ajattelemaan musiikkia uusilla tavoilla, huomaamaan mielenkiintoisia yhteyksiä musiikin ja tilan välillä sekä oivaltamaan jokaisen musiikkiesityksen ainutlaatuiset olosuhteet.

Miksi säveltäjissä on niin vähän naisia?

Tämä johtuu paljolti samasta syystä kuin naistaiteilijoiden harvalukuisuus ylipäätään. Naiset on ohjattu muuhun, usein suljettu parhaiden koulujen ulkopuolelle ja saatu uskomaan, että säveltäminen kuuluu miehille. Säveltäminen on myös liitetty neromyyttiin. Käsitteiden mukaan suurta musiikkia tuottavat pääasiassa yksilöt, joiden ainutlaatuiset synnyinlahjat ilmaisevat ennen pitkää itsensä huolimatta henkilökohtaisista, yhteiskunnallisista tai historiallisista olosuhteista. Tämä on hämärtänyt saavutusten kasvatukselliset edellytykset: kun on selitetty naisten aikaansaannosten harvinaisuutta tällä

alueella, on näyttänyt suorastaan asiaankuulumattomalta viitata siihen, että heiltä on evätty keinot ryhtyä säveltäjän uralle.

Tytöt eivät voi tavoitella jotain tehtävää tai uraa, elleivät osaa nähdä itseään siinä työskentelemässä. Rohkaisevasti naisia tulee säveltäjäksi entistä enemmän, mutta kestää vielä kauan, ennen kuin syrjinnän ja lannistamisen pitkällisen historian vaikutukset häviävät.

Nykyinen musiikkikäsitys muodostuu olennaisesti 1700–1900-lukujen länsimaisista aineksista – kuinka sitä voisi korjata muitten aikojen ja paikkojen musiikeilla?

Pääasiallisesti altistamalla itsemme muunlaiselle musiikille. Elämme aikaa, jolloin kaikenlaista musiikkia on suhteellisen helppo kuunnella, levytykset ympäri maailman ovat saatavillamme. YouTuben avulla tutkimusmatkalle pääsee kulkuneuvoitta, joskin musiikin kokeminen paikan päällä antaakin täyteläisemmän käsityksen musiikkimaailman laajuudesta. Käsitteistöä korjaa hyvinkin myös se, että vaivautuu hieman opettelemaan, kuinka todella vieraan kuuloinen musiikki on rakentunut. Mutta kuuntelemista ei voi korvata.

Vieläkö absoluuttisen tai autonomisen ja ei-absoluuttisen tai ei-autonomisen musiikin välinen erottelu on käypä väline musiikin ymmärtämisessä?

Jako auttaa meitä ymmärtämään jotain musiikinhistoriasta ja useista tärkeistä kulttuurisista muodonmuutoksista. Absoluuttista musiikkia, aivan kuten ei-absoluuttistakin, arvostetaan kuitenkin luullakseni osittain siksi, että se yhdistyy ulkomusiikilliseen elämään. Eron ylikorostaminen voi hämärtää asian. Jaottelu puolustaa paikkaansa, mutta se saattaa estää meitä näkemästä tiettyjä asioita. Esimerkiksi sanoja laulavaa ääntä voidaan pitää instrumenttina, ja tekstitön tai ohjelmaton instrumentaalimusiikki saattaa silti vihjata kehittyvästä ja paljastuvasta dramaattisesta juonesta.

Mitä tutkutte parhaillaan?

Työskentelen menettämisen ja suremisen estetiikkaa tutkivassa hankkeessa. Musiikki on osa projektia mutta ei sen ensisijainen painopiste.

Mitä kuuntelette juuri nyt?

Vaikka mitä. Lempikonsertteihini kuuluvat täällä Texasin yliopistossa Austinissa toimivan oivallisen joussikvarteton esitykset sekä mitkä tahansa intialaisen klassisen musiikin esitykset.

Toimittajien huomautukset

1. Ks. brittiläinen etnomusiikologi John Blacking (1928–1990), *How Musical Is Man?* University of Washington Press, Seattle 1975, luku 1.
2. Ks. Texasin yliopiston (Arlington) filosofian apulaisprofessori Charles O. Nussbaum, *The Musical Representation. Meaning, Ontology, and Emotion*. MIT Press, Cambridge, Mass. 2007, erit. luku 2.
3. Salzburgissa syntyneen Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) *Sinfonia no. 41, C-duuri* (KV 551) (1778) on säveltäjänsä viimeinen sinfonia. Se sai nykyään yleisesti käytetyn *Jupiter*-nimensä vasta 1800-luvulla.

Intoa syksyyn!



Ari Turunen: MAAILMANHISTORIAN KUKOISTAVIMMAT KAUPUNGIT

Kirja kertoo kaupungeista, jotka muuttivat maailmanhistorian. Miksi Aleksandriaan perustettiin kirjasto? Miksi Hangzhoussa virkamiehen piti osata kirjoittaa runoja? Miksi Amsterdam otti vastaan suuren määrän pakolaisia 1600-luvulla?



Luke Harding: SNOWDEN

Edward Snowdenin vuoro Yhdysvaltojen käyttämästä maailmanlaajuisesta vakoiluohjelmasta mullisti tietoyhteiskunnan. Tämä sisäpiirin tarina kertoo, mitä tapahtui. Tutkivan journalismin mestari-näytettä lukee kuin jännityskertomusta.



Ari Turunen: HUMALAN HENKI

Mitä tapahtui, kun Ruotsin kuningas juotti karhun humalaan linnassaan? Entä mikä juoma innosti Shakespearen sutka-puheisiin? Kun ihminen pysähtyi viljelemään maata, siitä lähtien on maan päällä virrannut viini, olut, viina, vodka, absintti ja tuhannet muut juomat.



Pentti Linkola: UNELMAT PAREMMASTA MAAILMASTA

Pentti Linkolan klassikko järjestyttää 2000-luvun lukijan maailmakuva. Teos oli ilmestyessään kirjallinen tapaus, joka vaikutti syvästi monen suomalaisen ajatteluun ja elämään.



Sven Lindqvist: TAPPAKAA NE SAATANAT

Sven Lindqvist tekee kirjassaan kiehtovan ja kylmäävän tutkimusmatkan eurooppalaisen rasismien lähteille. Hänelle holokausti oli osa vanhaa jatkumoa.



Immanuel Kant: IKUISEEN RAUHAAN

Tämä vaikutusvaltainen teos julkaistiin vuonna 1795, ja 150 vuotta myöhemmin perustettiin YK. Viimeinen suuri filosofi Immanuel Kant pohtii klassikossaan keinoja globaalin rauhan saavuttamiseksi.

into

TILAA NYT!

Tilaa netistä: www.intokustannus.fi
tai myynti@intokustannus.fi.

Hintoihin lisätään toimituskulut 3–5 €.



”Typistämättömän musiikin mitta on sen itse itselleen antama.”

Silke Wulf

Mitä musiikki on? Mitä se merkitsee? Musiikki on luova teko, jossa mielemme voi vapautua. Ei se luultavastikaan mitään ”tarkoita”.
Miksi yhä kuuntelemme musiikkia?

Koska se liikuttaa meitä.

Mikä on jäänyt ymmärtämättä musiikissa?

Onko mitään vielä ymmärrettykään?

Mikä on musiikkitieteen tai musiikin filosofian tärkein tavoite?

Musiikin filosofian yhtenä päämääränä on mielestäni ajatella filosofisia ajatuksia musiikillisesti. Haluan korostaa yhtä näkökohtaa tässä erityisessä ajattelutavassa: kun tekee musiikkia, ei voi typistää sitä sen enempää järkipärisiin tai teknisiin kuin tunneasioihinkaan. Musiikkia tehdessä täytyy ajatella tekemisiään ja tuntea ne kesken kaiken toiminnan tiimellyksessä.

Miksi meidän tulee yhä kuunnella Mozartia? Miksi olisi suositeltavaa tutkiskella Stockhausenin teoksia?

Musiikki on ajatonta. Se joko koskettaa (saa värähtelemään mukanaan) tai sitten ei.

Miksi säveltäjissä on niin vähän naisia?

En tiedä. En voi puhua yleisesti naisten puolesta. Itse yritän säveltää omia filosofisia ajatuksiani.

Nykyinen musiikkikäsitys muodostuu olennaisesti 1700–1900-lukujen länsimaisista aineksista – kuinka sitä voisi korjata muitten aikojen ja paikkojen musiikeilla?

Ajattelemalla uusiksi.

Vieläkö absoluuttisen tai autonomisen ja ei-absoluuttisen tai ei-autonomisen musiikin välinen erottelu on käypä väline musiikin ymmärtämisessä?

Kaikenlainen musiikki, jota tehdään edellä kuvaamani typistämättömään tapaan, on autonomista eli omalakisista ja *selbstmaßgebendia*, itse itselleen mitta-puunsa suovaa.

Mitä tutkutte parhaillaan?

Koetan saada selville, voiko ymmärtää omaa itseään esteettisenä tekona.

Mitä kuuntelette juuri nyt?

Parhaillaan kuuntelen maailmaa ympärilläni, lintujen laulua, tuulen suhinaa, kellon tikitystä ja omien ajatusteni edistymistä.

”Tajuamisyrietyksemme kilpistyvät aina johonkin.”

Max Paddison

Mitä musiikki on? Mitä se merkitsee? Musiikki määritellään toisinaan ”kokemukseksi ajassa auki kehityvästä jäsenytneestä äänestä”¹. Näin laajasta yleistyksestä ei ole paljon mihinkään, semminkään kun se tuntuu käyvän vasten tosiasiallista musiikin kokemistamme, joka on aina jotain perin yksilöllistä ja yksittäistä. Luultavasti olisi yleisen ’musiikin’ sijaan parempi puhua erilaisista musiikeista eri merkitysyhteyksissä. Musiikki kuin musiikki näyttää kuitenkin eittämättä muovaavan aikakokemustamme tavalla tai toisella: se mahdollistaa erityislaatuisen aistikokemuslajin, joka on sekä ei-käsitteellistä että koherenttia. Tässä piilee sen arvokkuus. Meille osoitetaan jotain uutta, erityistä ja tavallisilla käsitteellisillä luokituksilla vaivoin yleistettävää. Ehkäpä juuri tästä syystä kokemus voi tuntua vapauttavalta. Meille näyttäytyy vähäksi aikaa jotakin erilaista maailmasta. Tässä mielessä voi sanoa, että se on ei-käsitteellinen tiedostamisen muoto: tietämistä musiikkikappaleen suhteellisen suljetussa maailmassa vallitsevien äänisuhteiden jäsentymisenä. On kuitenkin samalla tärkeää todeta, että ’mielekäs ajallinen jatkumo’ musiikin ilmeisenä hallitsevana laatupiirteenä ei oikeastaan ole jonkin musiikkiteoksen ominaisuus vaan oma tuomisemme siihen. Tässä olen samaa mieltä kuin Gaston Bachelard, joka *La dialectique de la duréessään* perustelee, että musiikin rakentua sitä värjää syysuhde, mutta kokemus jatkuvasta ’kestosta’ ei noin vain synny, vaan se rakentuu psykologisesti: se opitaan². Lisäksi jatkuvuuden ja keston tuntu rakentuu kokemuksena käänteisesti. Se on tuloista muistin ja odotuksen yhdistymisestä. Itse asiassa tuntu musiikkikappaleen muodosta seuraa yhtä paljon

psykologisesta uudelleen muovaamisen tapahtumakulusta kuin tuon kappaleen toiseikasta rakenteena itessään.

Mitä musiikki nyt sitten kaiken tämän valossa merkitsee? Voi hyvin olla, että se ei merkitse yhtään mitään. Ei ainakaan yleisesti ottaen eikä normaalissa sanakirjamerkityksessä. Tähän tapaan on todistellut Peter Kivy³. Jos ’merkitys’ tarkoittaa, että tietty musiikkikappale suoraan vastaisi jotain sen ulkopuolista, tämä johtaa umpikujaan. Väittäisimme esimerkiksi, että Schönbergin *6 kleine Klavierstücke*, op. 19, selittyy täysin siitä, miten hän sävelsi sen pian palattuaan Mahlerin maahanpanijaisista keväällä 1911, ja että tämän pikkuruisen teoksen hitaat *pianissimo*-riitasoinnut pyrkivät tekemään tietäväksi hautajaiskellojen kumun⁴. Minusta tällainen tapa ilmoittaa sävellyksen merkitys on täysin epäsoveltuva, vaikka sitä jollain semiotiikasta ja semiologiasta ammentavilla musikologian alueilla harrastetaan toopiteorian muodossa⁵. ’Merkitys’ on kuitenkin itsessään hyvin löyhä käsite, ja sitä käytetään kovin monilla tavoilla. Kuten laajalti tunnustetaan, musiikki voi olla meille merkityksellistä, koska se synnyttää meissä mielenyhtymiä sen mukaan, missä, milloin ja kenen kanssa olemme ensi kerran kuulleet tuota taikka tätä. Musiikki saattaa myös vaikuttaa itsessään mielekkäältä, kun havaitsemme jossakin kappaleessa tiettyjen rakenteellisen tason musiikkilisten ’ajatusten’ vastaavuuksia, yhteyksiä, toistumisia ja kehittymisiä. Musiikki voi myös olla tähdellistä rituaaleissa, seremonioissa, juhlatilaisuuksissa tai uskonnollisissa yhteyksissä, joissa se merkitsee jotakin meille osana ryhmää: irtoamme itsestämme yksilöinä.

Kaikki nämä mainitut seikat kertovat hyvinkin musiikin niistä puolista, joissa se tarkoittaa jotakin meille. Mutta minkään niistä ei voi sanoa muodostavan yh-

”Kaikkea taidetta määrittää vastarinta tulkinnoille.”

denkään musiikkikappaleen merkitystä missään kerta-kaikkisessa ja ehdottomassa mielessä. Kokemustamme musiikista, kuten mistä hyvänsä taideteoksesta, vaikuttaa minusta luonnehtivan perinpohjainen ja sisäkohtainen monimielisyys, joka kohtaa meidät aina uudelleen, kun alamme kuunnella.

Miksi yhä kuuntelemme musiikkia?

Olettavasti siksi, että se on ensinnäkin miellyttävää. Tosin ajan oloon tämä ei ehkä enää olekaan pääasiallinen vaikutin. Äidymme kokeilevammiksi ja kiinnostumme antamaan mahdollisuuden uudenslaisille musiikeille ja kokemuksille. Tästä syystä saatamme myös päättää kuunnella musiikkia, joka ei tunnu välittömästi vetovoimaiselta. Toivomme kenties löytävämme uutta ja pääsevämme toisaalle.

Toiseksi: kuulemme musiikin joka kerta eri lailla. Tämä pätee erityisesti tiettyihin monimutkaisiin kappaleisiin, kuten Beethovenin *Hammerklavier*-sonaattiin tai johonkin Coltranen myöhäisteokseen⁶. Vastaavasti saatamme lukea uudelleen jotakin romaania ja tutustua siihen aina eri tavoin.

Kolmanneksi: kuunnellessamme musiikkia koemme myös itsemme sen avulla. Kohtaaminen musiikin – niin kuin minkä tahansa muunkin taidemuodon – kanssa on eräänlaista mykkää sisäistä vuoropuhelua. Tässä tavoitetaan paradoksi: vaikka musiikki on itsestään selvästi ääni-ilmiö, kokemuksemme siitä voi olla myös hiljaista ja kukaties käsitteetöntä suhdetta johonkin meistä tyystin riippumattomaan mutta yhtä kaikki sisällämme olevaan.

Mikä on jäänyt ymmärtämättä musiikissa?

Vaikeimmin käsitettävää musiikissa (ja taideluomissa ylisummaan) on kokonaisvaltaisten tajuamisyritystemme kilpistyminen aina johonkin. Ainakin jos ymmärtämisellä tarkoitetaan jonkinlaista oikeaan vastaukseen osu-

mista tai ongelmanratkaisua. Saatamme varsinkin musiikintutkijoina tai musiikkifilosofoina ajatella, mutta miksei myös musiikin esittäjinä tai tulkitsijoina, että olemme ymmärtäneet jostain kappaleesta kaiken, mitä siitä ikinä riittää ymmärrettäväksi. Vaan kun taas käännyimme sen puoleen, saatamme hätkähtää, että emme olekaan todella ymmärtäneet tai selittäneet siitä mitään merkittävää. Kappale vaikuttaakin meistä lähes ennenkuulumattomalta.

Toisekseen ihmiset kokevat musiikin perin erilaisin tavoin. Joillakin näyttää olevan vaistomainen kyky käsitellä se ajassa avautuvina rakenteina, siinä missä toiset eivät älyä moisesta mitään vaan kuulevat ikään kuin avaruudellisemmin: heille se kiertää jotakin tilassa olevaa pistettä.

Ja vielä: nähdäkseni musiikillinen ymmärrys (erotuksena musiikin ymmärtämisestä) on (kulttuurisen ja henkilökohtaisen) kokemuksen karttuessa alituisesti laajentuva prosessi. Sen tähden me toden teolla opimme kuuntelemaan musiikkia avoimessa ja jatkuvassa tapahtumakulussa. Jos kokemuksemme pysyy muuttuvaisena, miten meistä voisi koskaan tuntua siltä, että olemme saaneet täysin haltuumme jonkin musiikkikappaleen?

Mikä on valitettavin väärinkäsitys musiikista? Mikä on musiikkitieteen tai musiikin filosofian tärkein tavoite?

Minusta surkuteltavinta kaikissa yrityksissä tutkia järjestelmällisesti ja kurinalaisesti taidetta (ja erityisesti musiikkia) on se, ettei käsitetä, kuinka kaiken taiteen totisesti määrittävä piirre on siihen sisäänrakennettu vastarinta tulkinnoille. Enkä puhu mistään haahuilusta. Viittaa taiteen rakenteellisiin, aineellisiin, esineenkaltaisiin ominaisuuksiin, musiikkikappaleen ”fysiognomian”.

Emme kumminkaan voi jättää koettamatta taide-
teosten tulkintaa. Ne vaativat, että yritämme yhä uu-
destaan ymmärtää kokemustamme niistä. Boulez tokaisi
kokemuksesta, että sävellystyön sisimpään jää ”yön sär-
kymätön ydin” (*un noyau infracassable de nuit*)⁷. Minusta
tämä kuvaa myös kokemustamme kuulijoina. Ehkä
Adorno tarkoitti samaa sanoessaan, että taiteen teke-
minen on sellaisten ”asioitten tekemistä, joista emme
tiedä, mitä ne ovat” (*Dinge machen, von denen wir nicht
wissen, was sie sind*)⁸. Musikologian ja musiikin filosofian
tärkeimpänä päämääränä on ottaa huomioon tämä sis-
säänrakennetun ’vastustuksen momentti’ yrittämättä
noin vain selittää sitä pois.

Miksi meidän tulee yhä kuunnella Mozartia? Miksi olisi suositeltavaa tutkiskella Stockhausenin teoksia?

Tähän en taidakaan osata vastata suoraan. Voin
vain sanoa, että Mozartin musiikin hämäävä pinta-
tason tuttuus ja soljuvuus saattaa myös tehdä meille
nykyihmisille vaikeaksi havaita sen pohjimmaista mut-
kikkuutta ja suoranaista kummallisuutta. (Outoudesta
käy esimerkiksi pianolle sävelletty c-molli *Phantasie*, K.
475, vaikka koetaankin kiusausta selittää se pois mu-
siikintutkimuksellisen keinoin viittaamalla fantasialaji-
tyypin mielikuvituksellisiin ja improvisatorisiin perus-
piirteisiin.)

Toisaalta Stockhausenin äänimaailman selviömainen
omituisuus ja päällekkävyä moninaisuus voivat estää meitä
käsittämästä järin pitkälle sen elähdyttävää ja ilahdut-
tavaa rakenteellista yhtenäisyyttä, säveltäjän tapaa luoda
toisensa lävistäviä sisäkkäisiä maailmoja ja liikkua pie-
nestä suureen. (Näin tapahtuu vaikkapa kahdelle pia-
nolle, siniaaltogeneraattorille ja kehämodulaattorille sä-
velletyissä *Mantrassa* (1970).)

Vieläkö absoluuttisen tai autonomisen ja ei- absoluuttisen tai ei-autonomisen musiikin välinen erottelu on käypä väline musiikin ymmärtämisessä?

Nyt menee vaikeaksi! ’Autonomisen musiikin’ ja
monien musiikillista heteronomiaa merkitsevien termien
välinen kahtiajako ei suoranaisesti auta yhtään mitään,
ennen kuin nämä käsitteet on purettu kriittisesti. ’Auto-
nomisen musiikin’ käsite on taajaan ymmärretty väärin,
ja siitä on tullut kiistakapula, jolla mätkitään (länsi-
maista) klassista musiikkia. Yksi puoli tätä väärinymmär-
rystä piilee siinä, ettei koskaan oikein käy selväksi, mitä
mahdetaan pitää sen vastakohtana (populaarimusiikkia?
ei-länsimaista musiikkia? sosiaalista tehtävää toimit-
tavaa musiikkia? uusilla teknologioilla luotuja mahdolli-
suuksia?).

Toinen tavallisesti huomiotta jäävä puoli on se, että
jako ei ole lukkoon löyty eikä lopullinen. On päivän-
selvää, ettei mikään ole kertakaikkisen omalakista siinä
merkityksessä, että sen vapaaseen itsellisyyteen ei vaikut-
taisi mikään muu. ’Autonomisen musiikin’ tapauksessa
asiassa ei ole auttanut tietyillä musiikintutkimuksen ja
analyttisen filosofian alueilla vaikuttanut suuntaus, jossa
ei piitata taiteen historiallisista, yhteiskunnallisista ja poliittisista
asiayhteyksistä tai sen vaihtelevista sosiaalisista

tehtävistä, kaupallisesta tuotteistumisesta ja historialli-
sesta välittymisestä.

Mielestäni on syytä tiedostaa niin sanottu ’autono-
minen musiikki’ tietyn eurooppalaisen historiallisen ai-
kakauden tuotteeksi. Se on erottamattomissa työnjaosta,
joka virisi 1700-luvun ja seuraavan vuosisadan alun
teollisesta vallankumouksesta. Nämä ehdot vaikuttivat
vääjäämättä taiteisiin nopeasti teollistuneissa osissa maa-
ilmaa, niin että ne irtosivat erillisiksi ja pitkälti erikoistu-
neiksi toimintapiireiksi.

Ei ole paluuta minkäänlaiseen kuvitteelliseen yhe-
teisöön. Jaan tämän Adornon kannan. Ei päästä takaisin
minkäänmoiseen esiteolliseen musisoimiseen, jota ei to-
dennäköisesti ole koskaan ollut olemassakaan. Vaikka
sellaista näyttäisikin nykyään esiintyvän tuossa tai tässä
muodossa, se pannaan joutuin mukautumaan maapal-
loistuneen kapitalismin tarpeisiin.

’Taidemusiikissa’ näytämme ikävä kyllä toistai-
seksi juuttuneen tähän erotteluun. Siksi minusta
onkin tärkeää selvittää sitä. Nähdäkseni ainoa tapa
saada asiasta tolkkua on tunkeutua läpi niin sa-
notun autonomisen tai absoluuttisen musiikin histo-
riallisesti ja sosiaalisesti välittyneen luonteen ja
jäljittää tapoja, joilla sen ainekset, muodot ja tek-
niset keinot juontuvat historiallisen ajanjaksonsa
laajemmista yhteiskunnallis-taloudellisista virtauk-
sista ja näihin myös suhteutuvat. Tämä lähestymistapa
voi paljastaa, että klassisen perinteen ’autonominen
musiikki’ ei todellisuudessa ole lainkaan autonomista,
koska se on oman aikakautensa hallitsevien tuotanto-
muotojen välittämää erittäin tuntuvin tavoin (esimer-
kiksi teknisissä keinoissaan). Samalla kuitenkin katson,
että on suuri virhe ajatella ’autonomisen musiikin’ yk-
sinkertaisesti noudattavan tietyn vaiheen hallitsevia
normeja ja hierarkioita. Vihjaamani ’vastustuksen vään-
tövaikutus’, joka voidaan kohdata tietyissä musiikki-
kappaleissa, kertoo myös tavallaan sekä herruutuksen
että käsitteellistyneen vastustamisesta.

Mitä tutkitte parhaillaan?

Paraikaa työstän musiikillisen merkityksen käsitteitä.

Mitä kuuntelette juuri nyt?

Tätä nykyä kuuntelen monenmoista. Muiden muassa
jazzia: altosaksofonisti-klarinetisti Art Pepperin nau-
hoituksia Ronnie Scottin klubilta Lontoosta 80-luvun
alussa. Nämä taltioinnit ovat valistaneet minua kum-
masti. Kun Pepper soittaa yhdessä bulgarialaisen pia-
nistin Milcho Levievin kanssa, hänen kekseliäisyytensä
jaksaa hämmästyttää. Tulos kuuluu luovimpaan jazziin,
mitä olen ikinä kuullut.⁹ Kuuntelen myös esimerkiksi
saksalaisen nykysäveltäjän Helmut Lachenmannin mu-
siikkia, erityisesti hänen orkesteriteostaan *Schwankungen
am Rand*. Lachenmannin aivan omintakeinen ote ta-
vanomaisiin orkesterisoittimiin tuottaa kokonaan uuden
äänimaailman, johon kiinnyn joka kuuntelukerralla yhä
tiukemmin.¹⁰

Ja ihan muista syistä kuuntelen paljon myös Leonard
Cohenin uusinta levyä *Popular Problems* (2014). Mutta ei
mennä siihen.¹¹

Toimittajien huomautukset

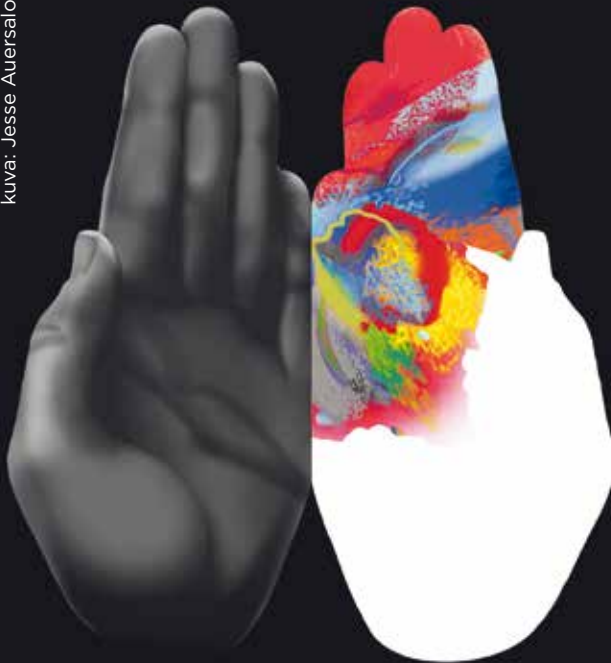
- 1 Tässä tapaillaan jonkinlaista yleismääritelmää; ks. esim. *The Guided Reader to Teaching and Learning Music*. Toim. Jonathan Savage. Routledge, New York 2013, 2: ”Epämuodollista musiikkikasvatusta tapahtuu kaiken aikaa, koska kokemus jäsentyneestä äänestä kuuluu jokapäiväisen elämämme avainpiirteisiin.” Vrt. myös emeritaprofessori Jeanne Bamberger (s. 1924), *What Develops in Musical Development. A View of Development as Learning*. Teoksessa *The Child as Musician. Musical Development from Conception to Adolescence*. Oxford University Press, Oxford 2006, 690–692, siitä, kuinka korva kehittyy ajassa avautuvalle sävellykselle.
- 2 Ks. ranskalainen filosofi Gaston Bachelard (1884–1962), *La dialectique de la durée*. PUF, Paris 1950, 114, melodian jatkuvuuden oppimisesta.
- 3 Yhdysvaltalainen filosofi-musiikintutkija Peter Kivy (s. 1934), *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge University Press, Cambridge, erit. 316.
- 4 Itävaltalainen säveltäjä Gustav Mahler

(1860–1911) kuoli 18. ja haudattiin 22. toukokuuta Grinzingin kalmistoon Wienissä. Hänen maanmiehensä Arnold Schönberg (1874–1951) sävelsi teoksensa *6 kleine Klavierstücke* (1911) viisi ensimmäistä osaa tammi- ja kuudennen kesäkuussa 1911. Hän osallistui Mahlerin hautajaisiin tämän ystävänä ja kollegana.

- 5 Yhdysvaltalainen tutkija, Stanfordin yliopiston musikologian professori Leonard Ratner (1916–2011), saa useimmiten kunnian tooppiteorian kehittämisestä: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. Schirmer, New York 1980. Ks. erit. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Toim. Danuta Mirka. Oxford University Press, Oxford 2014, esim. 2 & 159.
- 6 Bonnissa syntyneen Ludwig van Beethovenin (1770–1827) *Pianosonaatti nro 29 B-duuri* (op. 106) tunnetaan nimellä *Hammerklavier* eli ”Vasaraklaveeri”. Yhdysvaltalainen saksofonisti ja säveltäjä John Coltrane (1926–1967) julkaisi musiikkia 1957 alkaen kuolemaansa saakka.
- 7 Ks. ranskalainen säveltäjä Pierre Boulez (s. 1925), *Points de repère*. Seuil, Paris 1981, 73, erit. 77 & 218; vrt. esim.

- Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Mardage, Spri-mont 2003, 288. Lause on ranskalaisen surrealistikirjailijan André Bretonin (1896–1955) 1933 laatimasta esipuheesta berliiniläisen Achim von Arnimin (1781–1831) tarinakokoomaan; ks. *André Breton ou le surréalisme, même*. Toim. Marc Saporta. L'âge d'homme, Lausanne 1988, 127.
- 8 *Vers une musique informelle* (1961). Teoksessa *Gesammalte Schriften 16: Musikalische Schriften I–III (Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, 1963)*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, 493–540; 540.
 - 9 Kuunt. yhdysvaltalaisen Art Pepperin (1925–1982) ja bulgarialaisen Milcho Leveevin (s. 1937) *Blues for the Fisherman* (1980).
 - 10 Kuunt. Helmut Lachenmann (s. 1935), *Schwankungen am Rand* (1974–1975).
 - 11 Kuunt. kanadalaisen laulaja-lauluntekijän Leonard Cohenin (s. 1934) uusin studioalbumi.

kuva: Jesse Auersalo



KIRJA

HELSINGIN KIRJAMESUT 22.–25.10.

Uutuuskirjat ja antikvariaattien aarteet.
Yli 1000 kirjailijaa, asiantuntijaa ja taiteilijaa.
Osastoilla haastatteluja ja signeerauksia.
Teemana venäläinen kirjallisuus ja kulttuuri.
Tilaa ilmainen messulehti osoitteessa
helsinginkirjamesut.fi.

Tule nauttimaan tunnelmasta ja tekemään löytöjä!

#kirjamesut • facebook.com/helsinginkirjamesut

Avoinna: to, la–su klo 10–18, pe klo 10–20. **Liput:** Aikuiset 16 €. Lapset (7–15 v.), eläkeläiset, varusmiehet, opiskelijat, ryhmät 10 €/hlö. Kokoaikalippu (neljä messupäivää) 30/20 €.
Samalla lipulla Viini, ruoka & hyvä elämä -messut.



Messukeskus

OIKEITA KOHTAAMISIA. AITOJA ELÄMYKSIÄ. KOSKETUS TULEVAISUUTEEN.



SUSANNA VÄLIMÄKI & JUHA TORVINEN

Stockhausenin *Helikopterijousikvartetto* ja käsitemusiikin haaste

Käsitemusiikki kohdistaa huomiomme musiikin käsitteeseen. Sitä voidaan pitää musiikkifilosofian kokeellisena muotona, joka kysyy, mitä ja milloin musiikki on. Filosofinen argumentaatio on korvattu tilassa ja ajassa liikkuvilla äänillä, esineillä, kuvilla, eleillä ja toiminnoilla. Tämä synnyttää kokijassa usein hämmennystä, ärtymystä ja pitkästyistä – otollisen tilan syventyä ihmettelemään vaikkapa musiikin suhdetta oliomaisuuteen, kokemuksiimme ja ympäröivään todellisuuteen. Yksi esimerkki tällaisesta filosofiseen pohdintaan pakottavasta teoksesta on Karlheinz Stockhausenin 1993 valmistunut kvartetto.

S aksalaisen Karlheinz Stockhausenin (1928–2007) *Helikopterijousikvartetto* (Helikopter-Streichquartett, 1993) on viime vuosikymmenien tunnetuimpia taidemusiikin teoksia. Sen poikkeuksellinen suurellisuus, vaikea toteutettavuus ja arkipärjien kannalta tolkutun konsepti ovat taanneet teokselle hyvän medianäkyvyyden missä ikinä sitä onkaan esitetty tai vain suunniteltu esitettäväksi.

Teoksen kokoonpano on perinteinen jousikvartetti sekä neljä helikopteria lentäjiineen ja ääniteknoineen, äänen ja kuvan välityslaitteisto, miksaaja ja juontaja (*ad libitum*). Puolituntisessa teoksessa neljä muusikkoo soittaa omissa lentävissä helikoptereissaan. Jokaisessa kopterissa on kolme mikrofonia, videokamera ja äänitekno, joka huolehtii soittimen, helikopterin ja soittajan puheen äänellisestä tasapainosta. Ääni ja kuva välittyvät mikrofonien ja kameroiden välityksellä niin sanottuun maakeskukseen, jonka kaiutin- ja videotorneista yleisö seuraa teosta juontajan johdolla ja miksaajan huolittelemana. Ennen lentoa juontaja esittelee yleisölle jousikvartetin jäsenet ja kertoo teknisestä toteutuksesta. Lennon jälkeen hän esittelee lentäjät sekä vastaa esittäjien ja yleisön yhteisestä keskustelutilaisuudesta tavalla, joka tuo mieleen NASA:n astronautteja tutuiksi tekevä tiedotustilaisuudet.

Teos kantaesitettiin 26. kesäkuuta 1995 Amsterdamin esittävään taiteeseen keskittyvällä Hollanti-festivaalilla. Esittäjinä olivat Arditti-kvartetti ja Alankomaiden Kuninkaallisten ilmavoimien erikoislentoryhmä Grasshoppers. Stockhausen itse miksasi ja juonsi esityksen.¹

Alankomaalainen elokuvaohjaaja Frank Scheffer teki kantaesityksestä ja sen valmisteluista dokumenttielokuvan *Stockhausenin Helikopterijousikvartetto* (Helicopter String Quartet, Alankomaat & Saksa 1995). Siinä nähdään, miten kamarimusiikkiyhtyeen jäsenet tepas-

televat kukin yhteen jo käynnissä olevaan helikopteriin. Jokaisella on erivärinen, partituurin värisymboliikkaa noudattava paita. Samalla säveltäjä selittää teoksensa kulkua, kuten paitojen värien merkitystä. Sitten helikopterit ampaisevat Amsterdamin sataman ylle.

Turvavöin istuimiin köyetyt soittajat sahaavat soittimiaan vimmatusti. Josten liikkuvista tremololinjoista koostuva kudos sulautuu saumatta helikopterien roottorien hälyyn, ja musiikin perussointi rakentuu ylös ja alas liukuvien surinalinjojen koväänisestä hälymatosta². Jousisoittajat eivät kuule toistensa soittoa vaan soittavat kuulokkeista kuulemansa metronomin tahtiin. Paikoin joku heistä karjaisee päähän kiinnitettyyn mikrofoniiin yhteissoittoa ilmentäviä (mutta vain miksaajalle ja yleisölle välittyviä) saksankielisiä numeroita venyttäen ja täryyttäen äänteitä lentoääniä jäljittelevällä tavalla.³

Lähtökohtana hämmennys ja epäusko

Näky on hämmentävä. Todellako jousikvartetti soittaa lentävissä helikoptereissa? Ääniraita vaikuttaa yksitoikkoisessa hälyisyydessään ikävyyttävältä ja epämiellyttävältä, mikä sekin herättää epäuskoa: tämän musiikillisen kudoksenko takia kaikki vaiva on nähty? Hämmennystä ei vähennä tietoisuus siitä, että *Helikopteri* on vain pieni osa 29 tuntia kestävästä ja seitsemälle päivälle jakautuvasta *Valo*-opperasyklistä.

Samalla dokumentti kuitenkin kiehtoo mieltä, koska teoksen konsepti huvittaa surrealismissaan. Nimenomaan teoksen perustava *idea* herättää mielenkiintoa pikemminkin kuin sen äänimaailma. Tämä kieli teoksen voimakkaasta käsitemusiikillisesta ulottuvuudesta.

Teos ei taivu välittömästi eikä siististi valmiisiin käsiteluokkiin tai affektilokeroihin. Se ei ilmennä sellaista teoksen oliomaisuutta, johon taidemusiikkiesityksissä on

totuttu. Sen sijaan teos tuntuu vaativan kokijaltaan huomattavaa älyllistä ponnistelua. Aistilliseen havaitsemiseen liittyvien ulottuvuuksien merkitys tuntuu teosta vastaanottaessa vähenevän – tai ainakin poikkeavan musiikkiin yleisesti liitetystä havaintomuodoista – samalla kun ajateluun ja älylliseen pohdintaan liittyvien ulottuvuuksien paino kasvaa eksponentiaalisesti⁴. Mistä tässä on kysymys? Onko tämä musiikkia? Onko teos toteuttamisen arvoinen? Onko tällaisessa sävellyksessä mieltä ja jos on, niin mistä sitä voisi etsiä? Mitä musiikki on?

Lähestymme näitä kysymyksiä Stockhausenin *Helikopteri-jousikvarteton* tärkeänä sisältönä. Toisin sanoen tarkastelemme teosta 'käsitemusiikin' näkökulmasta.⁵ Lähestymistapamme perustuu ennen kaikkea kuvataiteen tutkimuksen piirissä tehdyn käsitetaiteen teoretisoinnin musiikintutkimukselliseen käännökseen, jossa näkökulmaa sovelletaan äänelliseen ja soivaan taiteeseen. Teoksen osalta tarkastelumme pohjaa sen partituuriin ohjeteksteineen, säveltäjän muihin teosta koskeviin selostuksiin, Arditti-kvartetin levytykseen ja Schefferin ohjaamaan dokumenttielokuvaan⁶. Olemme hyödyntäneet myös teoksen eri toteutuksia koskevia media-aineistoja, kuten esityksiä käsitteleviä tapahtumakuvauksia ja kritiikkejä sekä esityksistä otettuja valokuvia ja audiovisuaalisia tallenteita.

Pureudumme seuraavassa tapoihin, joilla *Helikopteri* haastaa musiikkia ja maailmaa koskevaa ajattelua. Tarkastelemme ensin käsitemusiikin käsitettä ja tämän jälkeen yhtä käsitemusiikille, ja erityisesti Stockhausenin teokselle, ominaista piirrettä, jota kutsumme termillä *käsitteen aineellistuma*. Sillä tarkoitamme ideoiden esittämistä konkreettisten symbolien keinoin. Keskeisiä aineellistettavia teoksessa ovat muun muassa ilman, äänen suunnan, maailman, kosmoksen ja valon käsitteet. Niin ikään teoksen kumouksellinen suhde jousikvartettoperinteeseen johdattaa pohtimaan teoksen suhdetta (kamari)-musiikkiin sekä musiikkiin ihmeen ja käsittämättömän metaforana. Lopuksi tarkastelemme *Helikopteria* musiikkina, joka hahmottuu itse itsensä metaforana, sekä pohdimme käsitteellisyttä musiikin yhtenä ominaisuutena.

Käsitemusiikki 1

Käsitemusiikki ei muodosta niin suurta diskurssia tai perinnettä kuin kuvataiteen piiriin luokiteltava käsitetaide. Käsitemusiikki ei ole musiikintutkimuksessa yleisesti käytetty termi eikä käsitemusiikki-nimistä genreä tai sävellysten kaanonina ole olemassa.⁷ Termiä on kuitenkin käytetty erilaisissa musiikin liittyvissä yhteyksissä⁸. Jo 1900-luvun alussa ”ajatus- ja käsittemusiikki” (saks. *Gedanken- und Begriffsmusik*) liitettiin absoluuttisen ja ohjelmamusiikin välistä erottelua koskevassa keskustelussa sinfonisten runojen kaltaisiin sävellyksiin, joilla oli ennalta määrätty ohjelmallinen ajatussisältö⁹. Toisaalta myös niin sanottu absoluuttinen musiikki on mielletty käsitteelliseksi: onhan nuottikirjoituksen ja esityksen väliselle jaottelulle pe-

rustuvan musiikin yhteydessä aina mahdollista väittää, että esitys on vain enemmän tai vähemmän epätavallinen toteutus nuoteissa tai säveltäjän mielessä olevasta ideasta¹⁰.

Useimmiten käsitemusiikiksi on kuitenkin kutsuttu installaatio- ja performanssiluonteisia sävellyksiä, jotka perustuvat johonkin yksinkertaiseen ja epätavalliseen ideaan, kuten György Ligetin (1923–2006) *Sinfoninen runoelma* (Poème symphonique, 1962), jossa sata eri nopeudelle säädettyä metronomia hiljalleen sammuu kukin omassa tahdissaan¹¹. Tällöin tärkeää on musiikin kokeilevuus ja epätavallisuus, joka haastaa tavanomaiset musiikkia ja säveltämistä koskevat käsitykset. John Cagen, La Monte Youngin, Nam June Paikin, Yoko Onon ynnä muiden 60-luvun newyorkilaisten *happening*-taiteilijoiden ja kokeellisen musiikin tekijöiden monia teoksia – sekä jälkikäteisesti tulkittuna myös esimerkiksi Marcel Duchampin musiikillisia ideoita – voidaan juuri tässä mielessä pitää käsitemusiikin varhaisina edustajina. Niiden voidaan nähdä liittyvän kiinteästi Yhdysvalloissa 60-luvulla syntyneeseen varhaiseen käsitetaiteeseen, jonka keskeinen pyrkimys oli irrottaa taide materiaalisista kahleista ja korostaa sen sijaan ideoita, ajatuksia ja käsitteitä sekä vastaanottajan roolia teosten merkitysten tavoittamisessa. Samalla käsitetaide kyseenalaisti taiteen käsitteen ja ravisteli taiteellisten toimintojen suhdetta yhteiskuntaan ja kulttuuriin.

Musiikin rooli käsitetaiteellisessä liikehdinnässä jäi kuitenkin pieneksi. Partituurimusiikin käytännöistä irtautuvat kokeelliset tai avantgardistiset musiikin muodotkin, kuten Pierre Schaefferin akusmaattinen musiikki tai John Cagen äänen emansipaatio, painottivat useimmiten äänen erityisyyttä ja itsenäisyyttä, jolloin käsitetaiteelle keskeinen kysymys taiteen ja todellisuuden suhteesta, merkkijärjestelmien maailmasta ja representatiosta, ohittuu¹². Kuvaavaa on, että kun *fluxus*-taiteilija Henry Flynt määritteli ensimmäistä kertaa käsitetaiteen esseessään ”Essay: Concept Art” (1961), hän antoi musiikille lähinnä analogian tai vastaesimerkin merkityksen – sen sijaan että olisi korostanut musiikin käsitetaiteellista potentiaalia¹³. Varhainen käsitetaide korosti kieltä (tekstiä) keskeisenä aineksenaan, ja ilmeisesti Flyntin mielestä musiikillinen merkkijärjestelmä oli liian kaukana kielestä, jotta se olisi voinut viestiä käsitteellisesti. Musiikki kuitenkin kommunikoi siinä missä muutkin kulttuuriset käytännöt, ja omana taiteen muotonaan sillä on omat diskursiiviset käytäntönsä ja siten myös käsitetaiteellinen potentiaalinsa.

Käsitemusiikki-termiä (erit. saks. *Konzeptmusik/konzeptuelle musik*) on viime vuosina alettu käyttää uudella – edellä esitettyä löyhemmällä – tavalla viittamaan 2000-luvun taidemusiikkia ja äänitaidetta luonnehtivaan sisältöesteettiseen käännteeseen¹⁴. Tämä ”uuskonseptuaalisuus” irrottautuu musiikin rakenteisiin ja partituuriin keskittyneestä konstruktivistisesta ja modernistisesta sävellysestetiikan ja konserttikäytännön perinteestä ja pyrkii vastaamaan postmodernin, teknologisoituneen ja medioituneen yhteiskunnan, kulttuurin ja taidekentän

haasteisiin. Ratkaisevia ovat ideat, joita musiikilla tai äänitaiteella viestitään, sekä eri taiteita ja medioita vapaasti yhdistelevä esitystaiteellisuus. Samalla rajat musiikin ja äänitaiteen, musiikin ja muun taiteen sekä musiikin ja muun kulttuurin välillä ovat tulleet huokoisiksi.

Käsittemusiikki 2

Näitä kumpaakin käsittemusiikin ymmärrystä – musiikki perinteisen käsitetaiteen osana ja musiikin sisältösteettinen käänne uutena konseptuaalisuutena – edelleen kehittääksemme emme tässä artikkelissa lähesty käsittemusiikkia niinkään musiikin lajina, sävellysmuotona tai estetiikkana kuin musiikillisen tai äänellisen teoksen korostuneena *filosofisena* ulottuvuutena. Käsittemusiikissa tässä tarkoitamassamme merkityksessä korostuu erityisellä tavalla se, mitä filosofi Andrew Bowie on todennut musiikin filosofisesta potentiaalista ylipäätään: musiikki kykenee tarjoamaan esimerkkejä käsitteellisesti hämmäntävistä ilmiöistä ja tilanteista, jotka pakottavat tarkastelemaan kriittisesti siihen asti varmoina pitämiämme olemuksia¹⁵.

Käsittemusiikillisesti vahvassa teoksessa sävellyksen ja sen ominaisuuksien hienosyisen havainnoinnin ja tunneperäisen aistimisen sijaan pääosassa ovat käsitteet ja älylliset oivallukset. Äänen sijaan käsittemusiikin tärkein materiaali on epätavallinen ja yllättävä idea, ajatus, käsite tai kysymys. Teoksen suunnittelu, tekoprosessi tai pelkkä teoksen idea on tärkeämpää kuin toteutus, joka on usein toisarvoista ja joskus järjetöntä tai mahdotontakin. Säveltäjä voi myös tähdätä ensisijaisesti siihen, että teos herättää mediassa keskustelua. Lisäksi: vaikka käsitetaidetta ja käsittemusiikkia ei ole aina tarpeen erottaa toisistaan, käsittemusiikkiin liittyy kuitenkin aina jollakin tavalla nimenomaan musiikin – soivan taiteen – käsitteen problematisointi.

Valmiin musiikillisen objektin tai esityksen sijaan käsittemusiikilliset teokset ovat pikemminkin prosesseja. Ne kohdistavat vastaanottajan huomion musiikin käsitteeseen ja siihen tapahtumaketjuun, jossa jostakin tulee musiikkia. Käsittemusiikki kysyy: mitä ja milloin – millä ehdoin – musiikki on? Kiinnittäessään huomiomme musiikin taideluonteeseen ja sen tekemisen ja vastaanottamisen ehtoihin käsittemusiikki sysää samalla pohtimaan ylipäätään maailman ja todellisuuden hahmottamisen ehtoja. Siten käsittemusiikki kyseenalaistaa eli avaa filosofisesti musiikkia, säveltämistä, taidetta ja todellisuutta koskevia käsityksiä.

Käsittemusiikillinen teos voi koostua mistä tahansa konkreettisesta aineksesta, teokseen liittyvästä informaatiosta ja teosprosessin dokumentoinnista. Se on luonteeltaan kokeellista ja muodoltaan usein monitaiteellista *mixed media* -musiikkia, kuten installaatiota, maisemasävellystä, instrumentaaliteatteria, performanssia tai muuta esitystaidetta¹⁶. Usein teos käyttää hyväkseen *ready made* -ainesta, kuten roskaa tai vaikka helikoptereita. Teos voi osallistaa yleisöä tai sen toteutus voidaan ulkoistaa esimerkiksi käsityöläisille, kaupalliselle yhtiölle tai armeijalle.

Käsittemusiikilliseen teokseen kuuluu usein äänellisiä, kuvallisia, audiovisuaalisia ja kirjallisia dokumentteja teoksen ideasta ja teosprosessista sekä muuta teosta koskevaa selostusta ja informaatiota. Tämä pätee myös *Helikopterin*. Teoksen juontaminen siirtää teoksen luonnetta kauemmas ajatuksesta musiikista itseriittoisena oliona tai objektina ja enemmän musiikillisen prosessin piiriin, jossa vastaanotolla on suuri rooli.¹⁷ Stockhausen myös valmisti teoksesta monenlaista muuta informaatiota kuten kirjallisia selostuksia. Hänen oma yhtiönsä tuotti yhdessä musiikkidokumenteistaan tunnetun Schefferin kanssa 77-minuuttisen elokuvan, jossa seurataan kantaesityksen valmistelua, harjoituksia sekä itse esitystä¹⁸. Mukana on runsaasti Stockhausenin haastattelua, jossa hän kertoo teoksesta, sen suunnittelutyöstä ja muista ajatuksistaan. Myös kantaesityksen muusikot kertovat suhteestaan teokseen. Niin ikään teoksen painettu partituuri sisältää monenlaista informaatiota, kuten parikymmentäsivuisen selostuksen teoksesta esitysohjeineen.

Käsitteiden aineellistumat

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartetto* edustaa mielestämme sellaista käsittemusiikkia, jossa merkittäviä ovat 'käsitteiden aineellistumat' ja symbolinen esittäminen (allegorisuus)¹⁹. Tämä tarkoittaa sitä, että jotakin yllättävää ideaa, ajatusta, käsitettä tai kysymystä ilmennetään epätavallisella, konkreettisella ja aineellisella tavalla. Ideoita aineellistetaan kirjaimelliseksi – ja samalla vertauskuvalliseksi – esityksiksi, jotka hämmäntävät ajattelua ja pakottavat sen liikkeelle. Käsittemusiikki toimii filosofian tapaan todellisuuden tutkimisen muotona, jossa käsitteiden tilalla toimivat konkreettiset, aineelliset ja tilassa liikkuvat äänet, kuvat, eleet ja toiminnot.²⁰

Ennen kaikkea *Helikopteri* loihtii ilmoille – kirjaimellisesti ja vertauskuvallisesti – kysymyksen musiikista ilmassa välittyvänä aineksena sekä tilallisena taidemuotona, jonka pääparametri on äänen suunta. Itse asiassa voidaan sanoa, että Stockhausenin tutkiskeli kaikissa teoksissaan musiikin (äänen) olemusta eli sitä, mitä musiikki (ääni) on fyysikaaliselta kannalta ja mitä se voisi merkitä filosofisessa tai hengellisessä mielessä. Kaikissa Stockhausenin teoksissa akustiikka ja äänianalyysi (luonnontiede, teknologia) kohtaavat musiikin syvähenkisten ulottuvuuksien pohdinnan (taide, mystiikka).²¹ Stockhausenin sävellykset ovatkin aina (mahdollisen muun ohella myös) musiikin tarkastelua sinänsä. Mutta poikkeuksena toisen maailmansodan jälkeisen musiikin modernismin valtavirrasta, jota luonnehti formalistinen ajattelu, Stockhausenin teokset eivät koskaan ole pelkkiä sävellysteknisiä kommentteja aikaisempiin sävellysteknisiin ratkaisuihin. Sen sijaan ne ovat pikemminkin käsitteellisiä tutkielmia ja musiikin vertauskuvia, ja sellaisina toimiakseen edellyttävät ainakin tilapäisen astumisen musiikin totunnaisten rajojen ulkopuolelle, jotta abstrahoiwa tai vertaileva ote musiikkiin on ylipäätään mahdollinen.²²

HELIKOPTER-STREICHQUARTETT

Stockhausen

The image displays a complex musical score for a string quartet, titled 'HELIKOPTER-STREICHQUARTETT' by Stockhausen. The score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The notation is highly intricate, featuring numerous accidentals, dynamic markings, and color-coded lines (red, green, yellow, blue) that trace the paths of individual notes across the staves. The score is divided into sections marked with circled numbers (1, 2, 3) and diamond symbols (8, 12). The overall appearance is that of a dense, multi-layered musical composition.

Helikopteri-jousikvartetton partituurissa ylempi järjestelmä osoittaa, miten soittimien äänilinjat risteävät sävelten luomassa ilmatilassa haamumelodioita luoden.

Ilma, suunta ja maailma

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartettoa* voidaan pitää musiikin ilmassa välittyvän luonteen käsitteellisenä aineellistumana eli kirjaimellisena esityksenä musiikin fyysikaalisesta määritelmästä. Teoksen ilmassa lennätettävät musikit konkretisoivat musiikin aineellisen olemuksen eli sen, että musiikki on ilman värähtelyä: fyysikaalisesti tarkasteltuna ääni syntyy soittimen värähtelystä, jota ilma (aine) välittää.²³ Niin ikään soittoa kuljettavat helikopterit – jotka ovat äänilähteitä eli soittimia itsekkin – voidaan nähdä aineelliseksi esitykseksi musiikkiestetiikan ehkä vaikutusvaltaisimmasta musiikin määritelmästä ”soivasti liikkuvina muotoina” (saks. *Tönend bewegte Formen*)²⁴.

Samalla teos tuo ilmoille – ja varsin suurellisessa muodossa – ajatuksen musiikin tilallisesta olemuksesta eli musiikin kolmiulotteisuuden ja suuntautuneisuuden. Musiikki on ilmassa välittyvää ääntä, jolla on tietty suunta ja tilallinen muoto. Ilmassa partituurin mukaisesti liikutettavat soittajat ilmentävät käsitystä äänen

suunnasta musiikin perustavana parametrina.

Stockhausenin tapa työstää musiikkia tilana ja suuntana ammensi merkittävässä määrin elektroakustisen (nauha)musiikin estetiikasta. Sama pätee *Helikopterin* kudoksen perustamiseen jousisoittimien hälyisiin tremoloihin ja glissandoihin sekä helikopterien lapojen samantyyppiseen äänimattoon. Jousten tapa jäljitellä roottorien melun säveltasollisia nousuja ja laskuja on selkeimmin kuultavissa helikopterien nousussa ja laskussa teoksen alussa ja lopussa. Hälyn ja musiikillisen äänen välillä ei ole rajaa helikopterien ja jousien toimiessa toistensa äänipeleinä ja vahvistimina. Schefferin elokuvaa katsoessa äänen ja kuvan synkronia kiehtoo, koska se tuottaa vaikutelman jousisoittimista lentokoppien todellisina moottoreina nostamassa kopit ilmaan vimmaisella surinallaan.

Helikopterissa säveltäjä lennättää helikoptereiden avulla musiikkia (jousisoittajien ja helikoptereiden ääntä) kirjaimellisesti siihen suuntaan kuin haluaa. Samalla teoksen käyttämä tila on säveltäjän aiempia teoksia huomattavasti laajempi. Koska ääni välittyy tilassa kaikkialle, *Helikopterin* avoimessa ilmatilassa lentävät helikopterit levittävät periaatteessa äänensä kaikkialle maailmassa (maa-ilmassa). Teos luo tilakseen koko helikoptereiden äänellisen kantomatkan ja enemmänkin. Hiljalleen vaimenevat ääniaallot tekevät niin maapallon ilmakehästä kuin ylipäätään avaruudesta kirjaimellisesti osan Stockhausenin teosta, kuten säveltäjä itsekkin vihjaa Schefferin dokumentissa. Teoksen musiikki kattaa koko maailman.

Teoksen tämän ulottuvuuden voi ymmärtää ilmentävän kosmologista musiikkikäsitystä. Se liittyy musiikin maailmankaikkeuden perimmäiseen järjestykseen, sfäärien harmoniaan. Ajatus kaiken musiikin kosmisesta perimmäisluonteesta on tuttu muun muassa antiikin kosmisesta harmoniaopista, johon juutalais-kristillinen perinne lisäsi ajatuksen salatusta jumalasta maailmankaikkeuden soivien lukusuhteiden takana. Pythagoralaisten mukaan emme kuitenkaan kuule tätä kaikkialla soivaa kosmista musiikkia, koska olemme niin tottuneet siihen – aivan kuten emme huomaa ilmaakaan, jota hengitämme²⁵.

Stockhausenin teoksen taivaalla soiva ja sieltä alas välitettävä musiikki voidaan kuulla sfäärien harmonian esityksenä, kosmisena valkoisena hälynä, jossa on kaikki taajuudet mukana²⁶. Tässä mielessä *Helikopteri* toimii eräänlaisena aiolisena harppuna (tuulikanteleena), joka soittaa maailman – olemassaolon – hengitystä²⁷. Tämä

liittää sen myös akustisen ekologian ja kokeellisen musiikin perusväitteeseen, jonka mukaan musiikki voi olla mitä tahansa²⁸.

Kuulumaton musiikki

Stockhausenin teos aineellistaa huomaamattoman – kuulumattoman – kosmisen musiikin myös partituurin tasolla. Partituurissa kulkee kaksi rinnakkaista musiikin kuvausjärjestelmää päällekkäin niin, että molemmissa voi seurata kunkin soittimen äänilinjaa värisymboliikan avulla (punainen on ykkösviulun, sininen kakkosviulun, vihreä alttoviulun ja oranssi sellon stemma).²⁹

Partituurin alemmalla rivistöllä on jousikvartetin yksittäisten soittimien äänilinjoista muodostuva tavanomainen partituuririvistö. Sen yläpuolella kulkee toinen partituuririvistö, joka tuo esille sen, miten eri soittimien äänilinjat risteävät jatkuvasti äänenkorkeudellisesti teoksen edetessä. Tämä soittimien liikeratoja eri sävelkorkeuksille perustuvassa ilmatilassa kuvaava partituuririvistö tekee nähtäväksi myös sen, miten kokonaiskudoksesta, eli soittimien keskenään jatkuvasti risteävistä äänilinjoista, voidaan hahmottaa syntyväksi (haamu)-melodioita, joita säveltäjä itse piti teokselleen tärkeinä. Niitä ei kukaan yksittäinen soittaja toteuta sellaisinaan, vaan ne rakentuvat soittajien äänilinjojen toisiaan ääntenasollisesti lähelle tulevista katkelmista, siten kuin säveltäjä itse on asian hahmottanut ja esille kirjoittanut. Usein katkelmat koostuvat vain yhdestä säveltasosta. Esimerkiksi *Nousu*-nimisen aloitusjakson (*Aufstieg*) jälkeen alkavan *Lento*-jakson (*Flug*) ensimmäisessä tahdissa (tahti 1) korkein (haamu)melodia muodostuu kahdestakymmenestäkolmesta peräkkäisestä a1-sävelestä niin, ettei mikään soitin toista säveltä kertaakaan peräkkäin, vaan sävelen soittaja vaihtuu jokaisen sävelen kohdalla.

Ylempi partituuririvistö tuo siis esille teoksen taianomaiset haamusävelmät, joita ei ole sellaisinaan olemassa mutta jotka kuitenkin ovat samalla todellisia ja kuultavissa.³⁰ Voi jopa olla, että teoksen kuulokuva eli soiva tulos vastaa pikemminkin tätä ylempää partituuririvistöä kuin alempaa normirivistöä.³¹ Siten ylempi rivistö kuvaa musiikin ”ihmettä”, kuulumattoman musiikin kuuluvaksi tuloa, soivaa tulosta, jota normaalista partituurista olisi tavanomaisella partituurin lukutavalla mahdotonta hahmottaa.

Kaksoisjärjestelmälle perustuva partituuri tuntuu myös kysyvän: Mikä partituuri oikeastaan on, ja mikä on sen suhde teokseen? Onko se soitto-ohje vai esitysteoksen kuulokuvasta? Kumpi *Helikopterin* partituuririvistöistä on enemmän musiikkia?

Maailma ja kosmos: ympäristömusiikki

Stockhausenin teos ei luo maailmaa – maailmankuvaa – vain äänellisesti vaan myös visuaalisesti. Teoksen videoprojisoinneissa on oleellista, että katsojille hahmottuu, kuinka jousisoittajat näkevät helikopterien suurten ikkunoiden lävitse allaan, edessään ja yläpuolellaan avautuvan



Maakeskus Rooman esityksessä 19.6.2009 (kuvakaappaus loCero.com-sivustolta, 2009).

maailman. Tämä näkemämme kuva maailmasta, jonka soittajat näkevät, on jälleen sekä kirjaimellisesti että vertauskuvallisesti ’maailmankuva’. Soittajat soittavat maailman näkyväksi, ja musiikki toimii sfäärien harmonia-ajatuksen tapaan väylänä olemassaolon kokonaisuuteen. Mikäli koptereista avautuva näkymä tulkitaan filosofi Martin Heideggerin ajatusten valossa, voidaan todeta lisäksi, että näkymä osoittaa sen erityisen tavan, jolla maailma on uudella ajalla muotoutunut teknologisen subjektin (helikopteri ja soittaja) asettamaksi kuvaksi ja ihminen muuttunut olevan vastaanottajasta sen esittäjäksi, representantiksi.³²

Helikopteri-jousikvartetto laajentaa ajatuksen musiikin spatiaalisuudesta maksimaalisella tavalla, koska se pyrkii ottamaan tilakseen koko maa-ilman. Tämän voi nähdä vastaavan Stockhausenin tuotannossaan jo 50-luvulta alkaen ilmentämää käsitystä musiikista kaiken kattavana globaalina rakenteena, joka yhdistää kaiken olemassa olevan toisiinsa rihmaston tavoin eli joka toimii elämän itsensä vertauskuvana³³. Stockhausenilla olikin tapana puhua omasta musiikistaan paitsi tilamusiikkina myös avaruusmusiikkina ja kosmisena musiikkina.

Partituurin ohjeiden mukaan maakeskuksen tulisi olla sisätalossa auditoriossa, mutta joissakin esityksissä, erityisesti säveltäjän kuoleman jälkeen, yleisöllä on ollut mahdollisuus valita sisä- tai ulkotila maakeskukseksi. Schefferin dokumentissa säveltäjä itsekin vihjaa, että teoksen hengen mukaista olisi, jos maakeskuksen katto aukeaisi ja yleisö katsoisi helikoptereita suoraan taivaalla ja mielellään vielä tähtitaivaalla. Heideggerilta vaikutteita saaneen ympäristöantropologi Tim Ingoldin ajatuksia mukaillen: avotaivaan alla seurattuna teos korostaa ajatusta maailmasta sfäärimäisenä kokonaisuutena, jonka keskellä ihminen on, ja joka on vastakohta vain ulkopuolisen näkökulmasta ymmärrettäväksi tulevalle ajatukselle maailmasta maapallona.³⁴

Mutta kosmista yhteyttäkin voidaan tuntea lopulta vain tietyn paikan ja suhteisuuden avulla. Tässä mielessä voimme tarkastella *Helikopteria* ympäristömusiikkina ja



Pariisin esitys 5.10.2013 (kuvakaappaukset Agence France-Presen uutisvideosta, 2013, ja Julien Mazaudierin videosta, 2013).

maisemasävellyksenä, joka käyttää tiettyä fyysistä ulkoilmassa olevaa ympäristöä teoksen materiaalina, esitystilana, kuvauksen kohteena ja kokemuksellisuuden lähteenä.³⁵ Ilman ja kehon värähtelyyn perustuvana, kokonaisvaltaisesti ajallisuuteen, tilallisuuteen, kehollisuuteen ja affektiivisuuteen vetoavana taiteen lajina musiikilla on usein nähty erityinen kyky herätellä ihmisen ympäristötietoisuutta ja saada tämä kokemaan ekologista yhteenkuuluvuutta ympäristön kanssa³⁶.

Teoksen esittäminen eri kaupungeissa eli erilaisissa ympäristöissä – muun muassa Pariisissa, Roomassa ja Venetsiassa – on korostanut tätä ympäristötaiteellista ja maamusiikillista puolta sekä paikallisiin kulttuureihin liittyviä ulottuvuuksia. Pariisin esityksessä oli tärkeää se, että helikopterit lensivät pitkän matkan Seineä myötäillen³⁷. Salzburgin ja Valaisin esityksissä taas korostui alppimaisema. Maakeskuksen rakentaminen ulkotilaan, tiettyyn paikkaan, kuten Place du Pont Neufille Elysiankvartetin Pariisin esityksessä 2013, lisää teoksen kosmista ja ympäristötaiteellista puolta mutta myös sen yhteisötaiteellista ja kulttuurihistoriallista ulottuvuutta. Se liittää teoksen kiinteämmin nimenomaiseen paikkaan, jolla on omat sosiokulttuuriset ja historialliset merkityksensä.

Auditoriosta ulkoilmaan siirtyminen painottaa vastaanottajien yhteyttä ympäristöön, koska se yhdistää kuulijan siihen sekä konkreettisella että vertauskuvallisella tavalla³⁸. Abstraktiin kosmokseen sulautumisen tai samastumisen sijaan tai ohella kuulija voi sulautua ja samastua tiettyyn tuttuun ja itselle tärkeään paikkaan tai maisemaan, johon hänellä on historiallisia, sosiaalisia ja henkilökohtaisia sidoksia, mikä myös saa hänet hahmot-

tamaan kyseisiä sidoksia sekä ylipäättään omaa ympäristösuhdetta uudella tavalla³⁹.

Helikopterin musiikin hälyisyys, kova volyyymi, toisteisuus ja tilan tuntu tekevät siitä korostuneen haptista: musiikki tunnetaan yhtä paljon kuin kuullaan⁴⁰. Myös tämä on omiaan korostamaan kuulijan yhteyttä ympäristöön. Sekä häly että ylenmääräinen teknologia viittaavat maailmankuvan ja ympäristösuhteen sekä ylipäättään havaitsemisen ja maailmassa olemisen tapojen rakentuneisuuteen, kuten edellä tuli ilmi. Niiden runsas osuus teoksessa voi hahmottaa uuden ajan maailmankuvan rakentumista mutta myös luoda kokijassa ympäristöstä vieraantumisen tunteita.⁴¹

Koptereilla kohti valoa

Musiikin ilmassa välittyvän luonteen aineellistamisen taivaalla soiviksi helikoptereiksi voi edelleen liittää käsitykseen musiikista ihmeen ja käsittämättömän ilmenymänä, transsendenssina⁴². Teos kirjaimellisesti lentää pois, kuten säveltäjä Schefferin dokumenttielokuvassa sanoo. Taidehistorioitsija Simon Shaw-Miller on todennut, että *Helikopteri-jousikvartetossa* musiikki viedään konkreettisesti transsendenssiin ja tuodaan sitten takaisin maan päälle⁴³. Lentämisen voi nähdä taiteen transsendenssia – ”taivaita” tai toisia todellisuksia – tavoittelevan luonteen kirjaimellisena esityksenä sekä vertauskuvana henkisestä kilvoittelusta.

Kuten taiteentutkija Ryan Bishop toteaa, teoksen teknologia tähtää musiikin vapauttamiseen kaikesta maan päällisestä aineksesta. Voidaan jopa ehdottaa, että kun teknologiaa tällä tavalla käytetään teknologisen tieteen raamien ulkopuolella, se sallii heideggerilaisittain sanottuna totuuden paljastumisen: tulee esiin, kuinka teknologinen ajattelutapa toimii olemisenymmärryksenä.⁴⁴

Vaikka Stockhausen sävelsi *Helikopterin* itsenäiseksi teokseksi (häneltä tilattiin jousikvartetto Salzburgin musiikkijuhlille 1994), hän laati sen samalla osaksi oopperaheptalogiaansa *Valo: Viikon seitsemän päivää* (Licht). Tätä 29-tuntista, viikon kestävästä seitsemän oopperan sarjaansa säveltäjä sävelsi 70-luvulta alkaen 2000-luvulle asti. Itse asiassa vuodesta 1977 eteenpäin Stockhausen sävelsi koko loppuelämänsä ajan vain kahta jättimäistä teosta, *Valo* ja *Ääntä* (Klang)⁴⁵. *Helikopteri* muodostaa *Valoon* kuuluvan *Keskiviikon* (Mittwoch aus Licht, 1998) kolmannen näytöksen⁴⁶.

Valo käsittelee ikuista kiistaa todellisuuden erilaisten käsittämisen tapojen välillä kehämäisessä rakenteessa, jolla ideaalisti ei ole alkua eikä loppua, vaan viikonpäivät seuraavat toisiaan ikuisesti (oopperan tulisi ihanteellisessa esityksessä jatkua loputtomiin). Stockhausenin mukaan oopperan päähenkilöistä Eeva symboloi ihmiskunnan uudelleensyntymää musiikissa ja Lucifer ja Mikael erilaisia ja toisiaan vastaan mitteleviä käsityksiä maailmasta ja elämästä.⁴⁷ *Valo* on maailman mytologioissa, uskonnoissa, filosofioissa ja taiteissa perinteinen vertauskuva elämälle sekä ihmisen henkiselle vaellukselle ja jonkin toisen olemassaolon ulottuvuuden etsimiselle.



Salzburgin esitys 22.8.2003 (kuvakaappaus Bernhard Fleischlerin dokumenttielokuvasta, 2003).

Kommunikaatio ja epäjousikvartetto

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartettoa* voi pitää luonteeltaan antioopperana. Siinä ei ole mukana yhtään laulajaa. Mutta vielä tärkeämpää on teoksen anti-jousikvartetous: se purkaa jousikvartettoon ja ylipäättään kamarimusiikkiin liitettyjä käsityksiä. Solistisille jousisoittimille (kahdelle viululle, alttoviululle ja sellolle) sävellettyä jousikvartettoa pidetään länsimaisen taidemusiikin perinteessä kamarimusiikin ylimpänä muotona ja kamarimusiikillisuuden tiivistymänä.⁴⁸ Yhteen hioutunut jousikvartetti soittaa yhteen ainutlaatuisen herkässä ja keskittyneessä keskinäisen vuorovaikutuksen ja viestinnän tilassa. Musiikki on poikkeuksellisen huolellisesti ja älykkäästi rakennettua hienovaraisine tehokeinoineen. Yleisö, jos sitä on, on suhteellisen vähäistä, ja soittajilla on siihen tiivis yhteys. Avainasiana on sosiaalinen ja esteettinen mielihyvä, joka yhdessä soittamisesta viriää.⁴⁹

Tämä juuri kumoutuu *Helikopterissa*⁵⁰. Intiimi, hienovarainen ja pienimuotoinen on levitetty taivaalle mahdollisimman suuriin mittoihin. Soittajat on erotettu toisistaan niin, etteivät he voi viestiä toistensa kanssa eivätkä kokea yhteissoittamisen nautintoa. Omiin soitokoppeihinsa helikopterin huumaavan hälyn keskelle sijoitetut soittajat eivät kuulisi omaakaan soittoaan, ellei soittimissa olisi tallan lähelle asennettu mikrofoni, josta soittimen ääni välittyy soittajan kuulokkeisiin. Korviin kantautuu sen lisäksi vain metronomin kilke, ei toisia soittimia. Ainoastaan maakeskuksen miksaaja ja yleisö kuulevat kaikkien soittajien soiton – siis yhteissoiton

– sekä kaikkien helikopterien äänen. Neljästä soittajasta tulee yhtä vasta monimutkaisen teknologisen välitysprosessin kautta ja he jäävät itse sen ulkopuolelle.

Myös soittajien kommunikoinnista yleisön kanssa on tehty mahdollisimman vaikeaa. Soittajat ja yleisö on erotettu kauaksi toisistaan, eikä soitto välity yleisölle suoraan vaan vasta teknologisen välittämisen kautta. Toisaalta tämä teknologia osaltaan aineellistaa musiikin ilmassa kulkeutuvan eli välittyvän luonteen ja herättää kysymyksiä musiikista viestintänä ja välittymisenä. Teoksen teknologisesti korostunut välitysluonne on vertauskuva siitä, miten musiikki tapahtuu ihmisten välillä ja pystyy kytkemään kulttuurisesti kaukanakin toisistaan olevia ihmisiä toisiinsa. Ja koska musiikki perustuu koskettamiseen – ääniaallot koskettavat tärykalvoa, joka vahvistaa ja välittää ne edelleen sisäkorvan simpukkaan – musiikki kirjaimellisesti koskettaa kaikkia kuulijoita.⁵¹ Siten yksilöiden välittömästä yhteisyydestä erotettu musiikki toimii *Helikopterissa* vertauskuvana sille, mikä voi yhdistää kaikki maailman ihmiset ja elolliset olennot toisiinsa.

Teoksen musiikillinen kudos on niin ikään mahdollisimman epäjousikvartettomaisista ollessaan lähinnä helikoptereiden lapojen lentoääntä sekä jousisoittimien pyörivää ilmavirtaa jäljittelevää surinaa ja pörinää eli keskenään risteileviä tremologlissandoja. Herää kysymys, onko tämä soiva ulottuvuus teoksessa niinkään kiinnostavaa, muuten kuin sen anti-jousikvartettomaisuuden kannalta. Aistillisen havaitsemisen sijaan musiikki tuntuu etsivän vertauskuvallisia merkityksiä.

Säveltäjä itse puhui mehiläisistä liikkuvina, maagisina äänilähteinä, joiden ääntä hän halusi teoksessa jäljitellä, mutta rajua tuulen suhinaa muistuttavan äänen voi ymmärtää myös maailman kosmisena hengityksenä, mihin jo viittasimme edellä⁵². Kuulemme kopterin lapojen ”viipaloimaa” ilmaa, ja siinä mielessä ääni kohtaa teoksessa oman vääristymisensä, kun välittävä aine, ilma, hajoaa paloihin⁵³. Toisaalta turruttava kudos kutsuu opettelemaan tarkempaa kuuntelua ja keskittymistä hälyen eri taajuuksiin ja sointeihin. Säveltäjä itse on muistellut painaneensa korvansa matkustamon seinään, lumoutuneensa kuuntelemaan lentokoneen hälyä ja oppineensa erottamaan hälykudoksesta spektrin eri taajuuksia ja sointeja niin, että kuulokuva muuttui jatkuvasti.⁵⁴ Teos kysyy: Mitä musiikin kuuntelu on? Mikä on musiikin ja kuuntelun suhde?

Musiikki itsensä metaforana

Stockhausen pohti teoksissaan jatkuvasti, mitä on musiikki ja mikä on sen olemus. Musiikin pohtiminen oli ”suprarationaalia” hamuavalle säveltäjälle ihmeen, käsitteämättömän ja selittämättömän edessä olemista.

Musiikki on toiminut metaforana monille järjellä selittämättömille tai aistein tavoittamattomissa oleville asioille aina antiikin Kreikasta nykypäivään asti. Sitä on jopa voitu pitää filosofisena käytäntönä tai filosofian jatkeena, joka auttaa perimmäisten kysymysten ratkaisemisessa.⁵⁵ Kuten Bowie on todennut, musiikki tarjoaa yhä edelleen tavan luoda affektiivinen suhde asioihin, joiden tiedämme vaikuttavan meihin mutta jotka ovat täydellisen hallinamme ulottumattomissa.⁵⁶ Tällaisia ilmiöitä ovat esimerkiksi kuolema, menetys, kaipaus, katoavuus, rakkaus, ilo ja onni mutta myös sellaiset nykyajan peruskokemukset kuin koko olemassaolomme perustaa uhkaavat ympäristöongelmat. *Helikopteri-jousikvartetossa* kyse on tässäkin mielessä suhteestamme koko maailman-kaikkeuteen, kosmokseen.

Valmiin musiikillisen objektin tai esityksen sijaan käsittelemusiikilliset teokset ovat siis pikemminkin prosesseja. Ne kohdistavat vastaanottajan huomion musiikin käsitteeseen ja kehityskulkuun, jossa jostakin tulee musiikkia. Esitimme myös, että käsittelemusiikki yleensä ja *Helikopteri* erityisesti tekevät tämän siirtämällä ideoita ja ajatuksia konkreettisiksi, aineellisiksi vertauskuviksi. Siksi voidaan sanoa, että *Helikopteri* konkretisoi myös musiikin metaforisuuden itsensä.

Pohtimalla musiikin olemusta aineellistuneiden vertauskuvien avulla Stockhausen luo *Helikopteri-jousikvartetossaan* metaforan metaforan, jossa selittämättömän symbolina tyypillisesti ymmärretty ilmiö (musiikki) asettuu itse symbolisen merkittävien (Stockhausenin käsittelemusiikki) viittauskohteeksi. Stockhausenin teoksessa musiikista tulee näin itse itsensä metafora. Juuri käsittelemusiikkina, musiikin käsitettä pohtivana taiteena, musiikki on aina jossain määrin itse itsensä metafora, jolloin musiikin toimiminen ikaikaisessa roolissaan selittämättömän metaforana siirtyy ikään kuin metatasolle.

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartetto* ei koostu vain siitä, miten kvartetti ja helikopterit äännehtivät ilmassa ja mikä välittyy helikoptereihin sijoitettujen äänitekniikoiden miksaamana alas maanpäällisessä auditoriossa tai kaupunkitilassa havainnoitavaksi. Teos koostuu vähintään yhtä paljon sen hämmästelystä, tekoprosessista, selityksistä yleisölle ja kaikesta siihen liittyvästä dokumentoinnista ja pohdiskelusta, kuten tästä artikkelistamme, ja siitä, mitä artikkelin lukija tästä kaikesta ajattelee. Kaikki keskustelu, äimistys ja kritiikki, jonka teos synnyttää, on osa sitä itseään. Esimerkiksi kun kantaesityksessä miksauspöydän takana istunut säveltäjä selitti parhaillaan tapahtuvaa teosta yleisölle, ei säveltäjän puhe tehnyt teosta yhtään ymmärrettävämmäksi rationaalisessa mielessä vaan pikemminkin hämmensi kuulijaa entisestään. *Helikopterissa* tulee kyseenalaiseksi eli kysymyksen kohteeksi – uudesta ja oudosta esittämisestään johtuen – myös musiikin historiallisessa katsannossa tavanomaiseksi muodostunut suhde selittämättömään, kummaan, sanoin tavoittamattomaan tai esikäsitteellisesti affektiiviseen.⁵⁷ Nimenomaan juuri kääntyessään metaforana kohti itseään teos onnistuu synnyttämään ilmoille ajatuksia hämmentävän ”Mitä ihmettä?” -vaikutelman.

Käsittelemusiikki ja puoliolio

Tämän vaikutelman syynä on lisäksi se, että teos haastaa liki kaikki perinteisesti taidemusiikkiin liitetyt olioisuuden muodot aina partituurin luonteesta konserttikäytäntöihin ja äänen ja soittimen suhteeseen. Saksalaisfilosofi Hermann Schmitzin käsite ’puoliolio’ pyrkii tavoittamaan sellaisia kokemuksellisia ilmiöitä, jotka ovat kokemuksesta tuttuja mutta joita ei voida hahmottaa ajallisesti ja/tai tilallisesti rajatuiksi olioiksi. Schmitzin mukaan puoliolioita luonnehtii ensinnäkin niiden läsnäolon ja keston katkelmallisuus: jokin on puoliolio, jos on mieletonnä kysyä, missä tai miten se on silloin, kun se ei ole aktuaalisesti läsnä kokemuksessa. Toiseksi puolioliot eivät noudata olioihin liittyvää kolmiosaista kausaaliketjua. Puoliolioiden tapauksessa syyn (esimerkiksi tippuva kivi), vaikutuksen (kivi osuu maahan) ja seurauksen (maa tärähtää, siihen syntyy kuoppa, nousee pölypilvi tms.) ketjussa kahta ensimmäistä, syytä ja vaikutusta, ei voi erottaa toisistaan. Schmitzin omia esimerkkejä puoliolioista ovat muun muassa ihmisääni, tunteet, tuuli, kipu, atmosfääri ja melodia.⁵⁸

Koska musiikki on ajallis-äänellinen ilmiö, on puoliolion ensimmäisen piirteensä toteutuminen siinä helppo nähdä. *Helikopteri-jousikvarteton* materiaallinen, musiikillinen ja taiteellinen poikkeuksellisuus voidaan kuitenkin nähdä myös huomion tietoisena kohdistamisena siihen seikkaan itseensä, että musiikki on metaforisuudessaan aina puolioliomainen ja jo luonteensa puolesta vastustaa kiinteästi rajautuvaa objektimaisuutta. On lähes mahdotonta ajatella, että teos voisi olla olemassa teoksena, taiteena, mitenkään muuten kuin tässä ja nyt.

Miten puolioliomaisuuden toinen ehto toteutuu *Helikopterissa*? Jos musiikin soiva ääni ymmärretään

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartetton* esityshistoriaa.

Vuosi	Esittäjät (kvartetti, lentoryhmä, miksaus, juonto)	Paikka ja tapahtuma	Maakeskus
1995	Arditti-kvartetti, Grasshoppers (Alouettet), Stockhausen (3 x)	Amsterdam, Alankomaat (Hollanti-festivaali)	Konserttisali, Westergasfabriek
2003	Stadler-kvartetti, Itävallan ilmavoimat (Black Hawkit), André Richard, Bernhard Fleischer (1 x)	Salzburg, Itävalta (Salzburgin festivaali, Stockhausenin 75-vuotisjuhla)	Salzburgin lentokenttä, lentokonehalli 7
2007	Braunschweigin kaupunginteatterin kvartetti (1 x)	Braunschweig, Saksa (Tiedekaupunki 2007)	Braunschweig-Wolfsburgin lentokenttä & lentokonehalli I
2009	Arditti-kvartetti, Alviso Vidolin, Piergiorgio Odifreddi	Rooma, Italia (Tieteiden festivaali 2009)	Konserttisali, Parco della Musica
2011	Casal-kvartetti	Boswil, Sveitsi	
2012	Elysian-kvartetti, Ian Dearden, DJ Nihal (4 x)	Birmingham, Iso-Britannia (Lontoo 2012 -festivaali; Keskiviikko-ooppera)	Tehdashalli, Argyle Works & ulkotila, Victoria Square
2013	Arditti-kvartetti, Ivan Fedele (1 x)	Venetsia, Italia (Venetsian biennaali, nykymusiikin festivaali)	Lidon elokuvapalatsin suuri sali
2013	Elysian-kvartetti, Ecureuil- helikopterit, Sound Intermedia, Franck Ferrand (1 x)	Pariisi, Ranska (Nuit Blanche & Monnaie de Paris)	Ulkotila, Place du Pont neuf & konserttisali, Conti Palace
2015	Arditti-kvartetti, Air Glaciers, dj/vj André Richard, Benjamin Herzog & Francesco Biamonte	Leuk/Valais, Sveitsi (Forum Wallis, uuden musiikin festivaali)	Ulkotila & konserttisali, Sosta-halli

syyksi, on vaikutus musiikin synnyttämä kulttuuris-historiallisesti ehdollistunut kokemus. Seuraukseksi voidaan taas ymmärtää ne erilaiset käsitteellistämiset ja toiminnat, jotka musiikin välitön kokemus saa aikaan ja joiden myötä, piilevästi tai näkyvästi, kuultu musiikki muokkaa omaa kulttuuris-historiallista ymmärryskontekstiaan. *Helikopteri* ylläpitää puolioliomaisia kokemuksia olemalla asettumatta helposti mihinkään ennalta vakiintuneeseen ymmärryskontekstiin. Luodessaan metaforan musiikin metaforisuudesta teoksen täytyy jo liki määritelmällisesti välttää tavanomaisia musiikin vastaanoton muotoja. Soivan ja näkyvän teoksen (syy) ja sen synnyttämien reaktioiden (seuraus) välissä ei ole kiinteää tai kattavaa ymmärryskontekstia (vaikutus), joka ohjaisi teoksen kokemusta. Voidaan sanoa, että *Helikopteri-jousikvartetto* on käsittemusiikkia, koska se puolioloiottaa sekä musiikin että

musiikkikokemuksen ja osoittaa näin puolioliomaisten kokemusten merkityksen ilmiömaailmassamme ylipäätään.⁵⁹

Käsitteellisyys musiikin ulottuvuutena

Mihin käsittemusiikkia sitten tarvitaan? Käsittemusiikki kyseenalaistaa käsityksiämme musiikista, osoittaa musiikin rajoja ja reunaehtoja sekä laajentaa musiikin käsitettä. Käsittemusiikki avaa meidät maailmalle nyrjäyttämällä sijoiltaan tavanomaiset käsitykset musiikista, säveltämisestä, konsertista, teoksesta sekä todellisuuden ja taiteen suhteesta.⁶⁰

Olemme puhuneet edellä käsittemusiikista kokeellisen musiikin suuntauksena. Käsittemusiikki lienee kuitenkin mielekkäintä mieltää musiikin lajin tai perinteen sijaan musiikkiteoksen tai -esityksen mahdolliseksi ulottuvuu-

deksi, joka korostuessaan tarjoaa teokseen relevantin tarkastelukulman. Kuten taideteoreetikko Roger Seamon ehdottaa, käsitteellisyys voidaan ymmärtää yhdeksi taideteoksen perusulottuvuudeksi mimesiksen, ekspression ja muodon ohella. Eri teokset – ja myös kritiikit – painottavat eri ulottuvuuksia. Käsitteellisen ulottuvuuden kohdalla emme intuitiivisesti ymmärrä teosta, vaan joudumme tekemään päättelytyötä ja pohtimaan epävarmuuden tilassa tulkintoja siitä, mitä konkreettiset ja ainutlaatuiset symboliset esitykset voisivat merkitä ja mikä teoksen tarkoitus voisi olla. Käsitteellinen ulottuvuus korostaa taiteessa merkitystä, teoriaa ja tulkintaa arvon, tekniikan ja artefaktien sijaan, ja siten sitä voidaan pitää taiteen filosofisena käänteenä.⁶¹

60-luvulta alkaen koko taiteen kenttä on kokenut tässä mielessä käsitetaiteellisen käänteän. Tänä päivänä itseään käsitetaiteeksi nimeävän taiteen sijaan tyypillistä on käsitetaiteen – käsitetaiteellisen ulottuvuuden – leviittäytyminen moniaalle taiteen kentässä. Tärkeää tässä

kehityksessä ovat olleet 2000-luvun esitystaiteellinen käänne sekä uudenlaiset kokeellisen taiteen muodot, kuten taiteellinen tutkimus. Esitystaiteessa taiteen itseensä päin kääntyminen toimii filosofisena rakenteena, jolla esittää [*sic*] kysymyksiä taiteesta ja todellisuudesta ja jonka avulla haastaa tavanomaisia maailman esittämisen tapoja ja luoda uusia.⁶²

Käsittemusiikkiakaan ei tarvitse ymmärtää omaksi musiikin lajikkeeksi. Mihin tahansa taidemusiikilliseen teokseen voi sisältyä enemmän tai vähemmän voimakas käsittemusiikillinen ulottuvuus. Tyypillisintä se kuitenkin on kokeellisen ja esitystaiteellisen musiikin muodoille. Tällöin musiikki voi toimia filosofisena todellisuuden tutkimisen muotona, jossa käsitteiden tilalla toimivat konkreettiset, aineelliset ja tilassa liikkuvat äänet, kuvat, eleet ja toiminnot. Käsittemusiikkia on kaikki musiikki, jossa musiikin käsite nousee keskeiseksi teoksen teemaksi ja joka avautuu merkitykselliseksi kokemuskokonaisuudeksi käsittemusiikkina tarkasteltaessa.

Viitteet

- 1 Kantaesityksen esittäjät olivat ykkösviulisti Irvine Arditti, kakkosviulisti Graeme Jennings, alttoviulisti Garth Knox, sellisti Rohan de Saram, lentäjä Marco Oliver, lentäjäläutnantti Denis Jans, lentäjäläutnantti Robert de Lange, lentäjäkapteeni Erik Boekelman sekä juontajana ja miksaajana toiminut säveltäjä. Lisäksi esitykseen osallistui teknistä henkilökuntaa niin taivaalla kuin maan päällä.
- 2 Helikopterien ääntä tallentavat mikrofonit tulee sijoittaa siten, että ne maksimoivat lapojen äänen ja minimoivat moottorin äänen (Stockhausen 2001).
- 3 Tätä on koko Licht-oopperaa luonnehtiva ”stockhausenlainen laskemisesta”, joka tuo teokseen mukaan formalistisen hallinnan, konstruktivisuuden ja symmetrian tunnetta, hieman samaan tapaan kuin visuaalisesti ilmenevät numerot Peter Greenawayn ohjaamassa elokuvassa *Kohtalokkaat numerot* (Drowning by Numbers, 1988).
- 4 Vrt. Seamon 2001, 139; Sakari 2000, 42, 68.
- 5 *Helikopteri-jousikvartetton* aiemmista tarkasteluista ks. esim. Sedova 2002; Shumuzu 2004; Maconie 2005; Connor 2006, 7–8; Bishop 2011; Leiffheidt 2011. Käsittemusiikillisesta näkökulmasta teosta ei ole tietääksemme aiemmin tarkasteltu.
- 6 Ks. Stockhausen 2001; Stockhausen 1996b–c; 1999; Stockhausen 1996a.
- 7 Ks. esim. Lehmann 2014, 23.
- 8 Ks. esim. Toncitch 1971; Kim-Cohen 2009; Stévançe 2011; Kreidler 2013 & 2014; Schick 2013; ja Lehmann 2014.
- 9 Ks. Niecks 1906, 448.
- 10 Lehmann 2014, 23.
- 11 Sama.

- 12 Vrt. Kim-Cohen 2009, xv–xvii.
- 13 Flynt 1963; ks. myös Sakari 2000, 33. Flynt esimerkiksi toteaa, että käsitetaiteen materiaalina ovat käsitteet samalla tavalla kuin musiikin materiaalina on ääni.
- 14 Esim. Kim-Cohen 2009; Kreidler 2013 & 2014; Lehmann 2014.
- 15 Bowie 2007, 11.
- 16 ’Kokeellinen musiikki’ tarkoittaa tässä laajasti mitä tahansa musiikkia tai soivaa taidetta, joka tarkoituksellisesti koettelee genrensä tai tietyn musiikillisen perinteen rajoja ja määritelmiä. Keskeistä on radikaali normeista poikkeaminen ja aiemmin ulosuljetun omaksuminen, ja tämän myötä esimerkiksi epätavalliset ainekset, äänilähteet, äänen tuottamistekniikat, sävellysmenetelmät ja esteettiset tavoitteet. Kokeellinen musiikki kyseenalaistaa ja laajentaa musiikin ja teoksen käsitteen tavanomaista ymmärtämistä. Sitä myös luonnehtii tutkiva ja avoin asenne ääneen sinänsä. Ks. esim. Tiekso 2013.
- 17 Shaw-Miller 2006, 46.
- 18 Dokumenttielokuvassa ei seurata puolen tunnin kantaesitystä kokonaisuudessaan vaan vain sen alkua ja loppua.
- 19 Vrt. Seamon 2001; Sakari 2000, 31.
- 20 Vrt. Sakari 2000, 14, 17, 34, 38, 42, 75–76; Välimäki 2015, 249.
- 21 Olemme lainanneet syvähenkisyuden käsitteen Kailalta (1943). Taustaltaan katolilainen Stockhausen oli uskonnollinen mystikko, joka kannatti kaikkia maailman uskontoja.
- 22 Vrt. Vadén & Torvinen, 2014, 218–219.
- 23 Vrt. Bishop 2011, 30.
- 24 Hanslick 2014, 43.
- 25 Esim. Godwin 1987; Mathiesen 2002.
- 26 Vrt. Baumann 1999, 99. Sfäärien harmonian esittäminen hälynä poikkeaa länsimaisen taidemusiikin perinteisestä

- 27 Vrt. Connor 2006, 1.
- 28 Esim. Tiekso 2013.
- 29 Tämän lisäksi Stockhausen laati myös graafisen kuulopartituurin, jossa on mukana helikopterien musiikki.
- 30 Pjotr Tšaikovskin (1840–1893) 6. sinfonian (*Pateettinen*, 1893) viimeisen osan alun jousissa on samantapainen eri stemmojen yksittäisille sävelille jaettu haamusävelmä.
- 31 Teosta kuunnellessa kumman tahansa partituuririvistön seuraaminen on mahdollista ja mielekästä, mutta niitä ei pysty seuraamaan yhtä aikaa.
- 32 Heidegger 2000, 24–27; ks. myös Ingold 2003.
- 33 Esim. Stockhausen 1963, 46.
- 34 Ingold 2003.
- 35 Vrt. Kletschke 2012.
- 36 Esim. Schafer 1994; Westerkamp 2001; Ingram 2010, 11, 59–70; Tiekso 2013, 179–185, 241–261; Välimäki & Torvinen 2014; Vadén & Torvinen 2014; Välimäki 2015.
- 37 Tässä esityksessä helikopterit eivät siis lähteneet maakeskuksen vierestä, kuten partituuri ehdottaa, vaan 8 kilometrin päästä Auteil Hippodromelta.
- 38 Vrt. Schafer 1994, 86–89.
- 39 Vrt. Ingram 2010, 64.
- 40 Ks. Bishop 2011.
- 41 Kiinnostavasti Salzburgin musiikkijuhlat (Salzburg Festival), joka alun perin tilasi Stochausenilta kyseisen jousikvartetton vuoden 1994 juhille, ei lupolta kantaesityksensä teosta ollenkaan. Yksi syy tähän saattoi olla Itävallan vihreän puolueen

- julkinen protestointi, jonka mukaan ”oli täysin mahdotonta antaa Stockhausenin helikoptereiden tulla saastuttamaan Itävallan ilmaa”, mutta myös projektin kalteus tuli esteeksi. (Stockhausen 1996c.) Mutta kun teos sitten kantaesitettiin Amsterdamin Hollanti-festivaalilla seuraavana vuonna (1995), siinä nimenomaan kiiteltiin ympäristötaiteellisia puolia. Lopulta teos päätyi Salzburgin musiikkijuhlille, kymmenisen vuotta myöhemmin (2003).
- 42 Stockhausen sanoi itse olevansa kiinnostunut suprarationaalista, siitä mitä ei voida selittää mutta mikä ei kuitenkaan ole järjetöntä (ks. Scheffer 1995). Teos on omistettu ”kaikille astronauteille”, jotka työskentelevät konkreettisesti – myös työympäristön mielessä – tietämissään äärimmäisillä rajoilla.
- 43 Shaw-Miller 2006, 46.
- 44 Bishop 2011, 32; vrt. Heidegger 1995.
- 45 *Klang on 24-osainen kamarimusiikki-teosten sarja, joka muodostuu vuorokauden tunteista.*
- 46 *Keskiviikossa* on yhteensä neljä näytöstä: I *Maailmanparlamentti*, II *Orkesterifinaali*, III *Helikopteri-jousikvartetto* ja IV *Michaelion* sekä alun *Tervehdys* ja lopun *Hyvästijättö*. Teknisesti poikkeuksellisen vaativa *Keskiviikko* on kokonaisuudessaan tuotettu vain kerran, Birminghamissa 2012.
- 47 Ks. Stoianova 1999; *Keskiviikosta* ks. esim. Maconie 2013.
- 48 Esim. Griffiths 1985.
- 49 Esim. Baron 2003.
- 50 Vrt. Bishop 2011, 31.
- 51 Vrt. Sama.
- 52 Ks. Scheffer 1995.
- 53 Vrt. Connor 2006, 8. Kuten Bishop (2011, 30) selittää, roottorin lapojen jaksottunut ääni syntyy siitä, että ne lyövät, viipaloivat ja pakkaavat ilmaa, samaan tapaan kuin ääniaallot lyövät korvaa ja väräyttävät kuulosimpukkaa. Bishop korostaa, että kvartetto tuo esille ajatuksen äänen tuotosta fyysisenä kosketuksena.
- 54 K. Scheffer 1995.
- 55 Torvinen 2014.
- 56 Bowie 2007, 32–40.
- 57 Musiikista selittämättömän metaforana, vrt. Torvinen 2014; Varto 2001.
- 58 Schmitz 2009, 84–85; kiitämme Kosti Joensuuta huomiomme kiinnittämisestä puoliolion käsitteeseen.
- 59 Puoliolionmaisten ilmiöiden ja kokemusten merkityksen korostaminen ja niiden unohtumisen huomaaminen on ollut yksi Schmitzin ”uuden fenomenologian” tavoitteista.
- 60 Tanja Tiekso kirjoittaa tutkimuksessaan *Todellista musiikkia* (2013) kokeellisen musiikin etroksesta muun muassa juuri maailmalle avautumisena.
- 61 Seamon 2001, 140, 144–147.
- 62 Vrt. Välimäki 2015, 249.

Tutkimusaineisto

- AFP 2013. La nuit blanche 2013 à Paris, spectaculaire et tous publics. Agence France-Presen uutisvideo. Saatavilla osoitteessa: https://www.youtube.com/watch?v=IWC598y8dKU&feature=player_embedded (31.8.2015).
- Fleischer, Bernhard 2003. Stockhausen: Helikopter Streichquartett. [Dokumenttielokuva.] Ääniohjaus André Richard. A co-production with Red Bull & Salzburg Festival. Wals: Bernhard Fleischer Moving Images.
- IoCero.com 2009. Helicopter String Quartet di Karlheinz Stockhausen @ Auditorium Parco della Musica. Internet-sivu osoitteessa: <http://www.iocero.com/eventdetail.aspx?idEvent=19888> (31.8.2015).
- Mazaudier, Julien 2013. Helikopter Streich Quartett de Stockhausen à Paris (Elysian Quartet). [Video.] Saatavilla osoitteessa: <https://www.youtube.com/watch?v=vuXT7YivwVs> (31.8.2015).

Kirjallisuus

- Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. MIT Press, Cambridge, Mass. 2003.
- Baron, John H., *Intimate Music. A History of the Idea of Chamber Music*. Pendragon, Hillsdale 2003.
- Baumann, Max Peter, Listening to Nature, Noise and Music. *The World of Music*. Vol. 41, No. 1, 1999, 97–111.
- Bishop, Ryan, The Force of Noise, or Touching Music. The Tele-Haptics of Stockhausen's "Helicopter String Quartet". *SubStance. Review of Theory and Literary Criticism*. Vol. 40, No. 3, 2011, 3–25.
- Bowie, Andrew, *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Connor, Steven, Strings in the Earth and Air. A lecture given at the *Music and Postmodern Cultural Theory Conference*, Melbourne, December 5, 2006. Ks.: <http://stevenconnor.com/strings/strings.pdf>
- Flynt, Henry, Essay. Concept Art (1963). Teoksessa *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Toim. Kristine Stiles & Peter Selz. University of California Press, Berkeley 1996, 820–822.
- Godwin, Joscelyn, *Harmonies of Heaven and Earth. The Spiritual Dimensions of Music from Antiquity to the Avant-Garde*. Thames & Hudson, London 1987.
- Griffiths, Paul, *The String Quartet*. Thames & Hudson, London 1985.
- Hanslick, Eduard, *Musiikille ominaisesta kauneudesta. Tutkielma säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi* (Vom Musikalisch-Schönen, 1854). Suom. Ilkka Oramo. niin & näin, Tampere 2014.
- Heidegger, Martin, *Taideteoksen alkuperä* (Der Ursprung der Kunstwerkes, 1936). Suom. Hannu Sivenius. Taide, Helsinki 1995.
- Heidegger, Martin, *Kirje humanismista & Maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Tutkijaliitto, Helsinki 2000.
- Ingold, Tim, Sfäärien soistosta pallojen pinnalle. Ympäristöajattelun topologiasta. Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Vastapaino, Tampere 2003, 152–169.
- Ingram, David, *The Jukebox in the Garden. Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Rodopi, New York 2010.
- Kaila, Eino, *Syvähenkinen elämä. Keskusteluja viimeisistä kysymyksistä* (1943). Otava, Helsinki, 1985.
- Kim-Cohen, Seth, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Continuum, New York 2009.
- Kletschke, Irene, Landschaftskompositionen. *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 69, H. 3, 2012, 196–206.
- Kreidler, Johannes, Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik. *Positionen: Texte zur aktuellen Music*. Jg. 95, 2013, 29–34.
- Kreidler, Johannes, Das Neue am Neuen Konzeptualismus. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 1, 2014, 44–49.
- Lehmann, Harry, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Music. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 1, 2014, 22–25, 30–35, 40–43.
- Leiffheid, Florian, *Tradition vs. Moderne? Karlheinz Stockhausens Helikopter-Streichquartett im Spiegel der Gattungsgeschichte*. Studienarbeit. Grin, Norderstedt 2011.
- Maconie, Robin, *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*. Scarecrow, Lanham 2005.
- Maconie, Robin, Divine Comedy. Stockhausen's *Mittwoch* in Birmingham. *Tempo*. Vol. 67, No. 263, 2013, 2–18.
- Mathiesen, Thomas J., Greek Music Theory. Teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*. Toim. Thomas Christensen. Cambridge University Press, Cambridge 2002, 109–135.
- Morgan, Robert C., *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*. Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Niecks, Frederik, *Programme Music in the Last Four Centuries. A Contribution to the History of Musical Expression*. Novello, London 1906.
- Sakari, Marja, *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Dimensio: Valtion taidemuseon tieteellinen sarja 4. Valtion taidemuseo, Helsinki 2000.
- Schafer, R. Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977). Destiny, Rochester 1994.
- Schick, Tobias Eduard, Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus. *Musik & Ästhetik*. Jg. 66, 2013, 47–65.
- Schmitz, Hermann, *Kurtze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Aber, Freiburg 2009.
- Seamon, Roger, The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value. *The Journal of Aesthetics*

- and Art Criticism*. Vol. 59, No. 2, 2001, 139–151.
- Sedova, Ekaterina, *Netzstrukturen in Karlheinz Stockhausens Helikopter-Streichquartett*. Teoksessa *Musik netz werke: Konturen der neuen Musikkultur, Dokumentation des 16. Internationalen Studentischen Symposiums für Musikwissenschaft in Berlin 2001*. Toim. L. Grün & F. Wiegand. transcript, Bielefeld 2002, 165–175.
- Shaw-Miller, Simon, Thinking through Construction. Notation–Composition–Event. The Architecture of Music. *AA Files* (Architectural Association School of Architecture). Vol. 53, 2006, 38–47.
- Shumuzu, Minoru, *Potentiale multimedialer Aufführung und "szensische Musik" – einige Bemerkungen zum Helikopter-Streichquartett*. Teoksessa *Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT*. Toim. I. Misch & C. von Blumröder. Signale aus Köln. Bd. 10, Münster 2004, 61–73.
- Stévance, Sophie, John Cage Tunes into the Redefinition of the Musical Field by Marcel Duchamp and the Emergence of a Conceptual Music. *Tacet: Experimental Music Review*. Vol. 1, 2011.
- Stoianova, Ivanka, And Dasein Becomes Music. Some Glimpses of Light. *Perspectives of New Music*. Vol. 37, No. 1, 1999, 179–212.
- Terranova, Charissa N., *Automotive Prosthetics. Technological Mediation and the Car in Conceptual Art*. University of Texas Press, Austin 2014.
- Tiekso, Tanja, *Tödelista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Poesia, Helsinki 2013.
- Toncitch, Voya, Music conceptuelle. *Musicalia: Rivista internazionale di musica*. A. 2, n. 4, 1971, 43–47.
- Torvinen, Juha, Musiikin filosofisuus ympäristöongelmien aikakaudella. *Agon* 4/2014. Ks.: <http://agon.fi/article/musiikin-filosofisuus-ymparistoongelmien-aikakaudella>
- Vadén, Tere & Juha Torvinen, Musical Meaning in Between. Ineffability, Atmosphere and Asubjectivity in Musical Experience. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*. Vol. 1, No. 2, 2014, 209–230.
- Varto, Juha, *Kauneuden taito*. Tampere University Press, Tampere 2001.
- Välimäki, Susanna, *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere University Press, Tampere 2015.
- Välimäki, Susanna & Juha Torvinen, Ympäristö, ihminen ja eko-apokalypsi. Miten nykyaikainen kuuntelee luontoa? *Läbikuva* 1/2014, 8–27.
- Westerkamp, Hildegard, Speaking from Inside the Soundscape (1998). Teoksessa *The Book of Music and Nature. An Anthology of Sounds, Words, Thoughts*. Toim. David Rothenberg & Marta Ulvaeus. Wesleyan University Press, Middletown 2001, 143–152.

Muut

- Nuit Blanche. Helikopter-Streichquartett de Stockhausen*. Ranskalais-saksalaisen Artelevisiokanavan (Association Relative à la Télévision Européenne) audiovisuaalinen tallenne *Helikopteri-jousikvartetton* Pariisiin esityksestä 5.10.2013. Ks.: <http://concert.arte.tv/fr/nuit-blanche-helikopter-streichquartett-de-stockhausen> (12.10.2013).
- Stockhausen, Karlheinz, Zur Situation des Metiers (Klangkomposition). Teoksessa Stockhausen, *Texte zur Musik 1*. Toim. Dieter Schnebel. DuMont Schauberg, Köln 1963, 45–61. [Stockhausen 1963.]
- Stockhausen, Karlheinz, *Helikopter-Quartett / Arditti String Quartet*. [CD-levy.] Arditti Quartet Edition 35. Westdeutscher Rundfunk WDR Köln & Montaigne Audivis, Paris 1996. MO 782097 AD 049. [Stockhausen 1996a.]
- Stockhausen, Karlheinz, Introduction – Performance practice – Recordings. [Esittelyteksti CD-levyllä.] Käänt. Suzee Stephens. Ks. Stockhausen 1996a, 11–16. [Stockhausen 1996b.]
- Stockhausen, Karlheinz, Helikopter-Streichquartett. *Grand Street*. Vol. 14, No. 4, 1996, 213–225. [Stockhausen 1996c.]
- Stockhausen, Karlheinz, Introduction. Helicopter-String Quartet (1992/1993). Stockhausenin Musiikkisäätiön (*Stockhausen-Stiftung für Musik*) kotisivut, 1999. Ks.: http://www.stockhausen.org/helikopter_intro.html (29.5.2015).
- Stockhausen, Karlheinz, *Helikopter-Streichquartett vom Mittwoch aus Licht*. [Partituuri.] *Stockhausen-Verlag* Work No. 69 (1992–1993). Stockhausen-Verlag & German Music Publishers Society, Kürten 2001.
- Stockhausenin helikopteri-jousikvartetto (Helicopter String Quartet)*. [Dokumentti-elokuva.] Ohj. & käs. Frank Schaffer. Stockhausen Verlag, Saks & Allegri Film, Alankomaat 1995. 77 min. Dvd-versio, Medici Arts 2008.

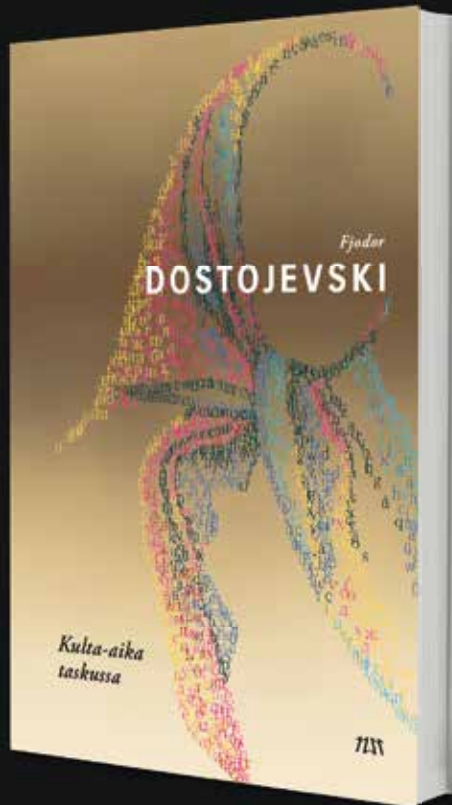


ravintola Telakka



Tullikamarin aukio 3 | 33100 Tampere
03 225 0700 | fax. 03 225 0740
carneval@telakka.eu | www.telakka.eu

MIKÄ EROTTAA VENÄJÄN EUROOPASTA?



” Venäjän kansa ei mielellään tavoittele pinnallisuuksia; se arvostaa eniten henkeä, ajatusta ja asioiden ydintä.”



Fjodor Dostojevski

KULTA-AIKA TASKUSSA

Kirjoituksia Venäjän
maasta ja hengestä

Kulta-aika taskussa kokoaa yhteen Fjodor Dostojevskin (1821–1881) puhuttelevimmat ja paljastavimmat aikalaiskriittiset tekstit. Kirjoittaa Dostojevski sitten maan hiljaisista tai isovenäläisyydestä, lännestä tai kristinuskosta, hän on sattuva, poleeminen ja kiivas. Venäjän kansa, henkinen tila ja kansainvälinen asema saavat Dostojevskista väliin kaunopuheisen, väliin piikikkään tulkkinsa.

Dostojevskin yhteiskunnallisen ajattelun ymmärtäminen on myös nykyisen Venäjän ja venäläisyyden ymmärtämistä. Kirjaan sisältyy suomentaja Tiina Kartanon johdanto, jossa Kartano esittelee yhteiskuntakriittisen Dostojevskin. Kartano on aiemmin suomentanut Dostojevskin teoksen *Talvisia merkintöjä kesän vaikutelmista* (niin & näin 2009).

niin & näin -kirjat 2015
272 sivua
Suom. Tiina Kartano
ISBN 978-952-5503-89-0

Hinta 39 € (kestotilajalle 34 €)



LAURA WAHLFORS

Äänen kutsu

Mitä Jean-Luc Nancyn kuuntelemisen filosofia antaa musiikintutkijalle

Jean-Luc Nancyn *À l'écoute* (2002) ("kuuntelulle" tai "kuulolla") on pieni mutta kauaskantoinen kirja. Se on ylistys kuuntelulle, suuntautumista kuuntelua kohti, kuuntelemisen harjoittamista kirjoittamalla. Teos täydentää osaltaan Nancyn ajatuksia taiteista ja taiteen ontologiasta. Nancya kiinnostaa kunkin taidelajin erityisyys ja eri taiteille ominaiset aistimisen tavat. *À l'écouter* hän tunnustelee nimenomaan niitä piirteitä, ilmiöitä ja kokemisen tapoja, jotka ovat erityisiä kuuloaistille, musiikin kannalta olennaisimmalle.¹

A *l'écoute* asettuu osaksi Nancyn laajempaa filosofista hanketta, ainutkertaisuuden, ruumiin ja paikallisen (singulaarin pluraalin) olemassaolon ontologiaa, jota hän työstä tässä keskittyy kuuntelemisen rekisteriin. Nancyn kuuntelemisen ylistyksen ytimessä on länsimaisen filosofian ja fenomenologisen perinteen näköaistikeskeisyyden haastaminen ja purkaminen sekä siten sen pohtiminen, miten subjektin kysymyksen voisi asettaa uudestaan. Nancy selvittää, miten juuri kuuntelemisen rakenteessa tulee selvimmän artikuloitukseksi se aistimisen rakenne, joka vie meidät fenomenologisen subjektin tuolle puolen.

Vaikka Nancy esittääkin joitakin musiikkia koskevia väitteitä, hänen tarkoituksensa ei kuitenkaan ole tehdä musiikkitiedettä eikä musiikkifilosofiaakaan. Nancy muistuttaa alaviitteissä pitkin matkaa musiikillisen osaamisensa vajavaisuudesta. Monet hänen avaamansa kysymykset ansaitsivat hänen mukaansa tarkempaa ja pidemmälle vietyä tutkimista toisaalla. Nancyn kuuntelufilosofia on herättänyt jonkin verran huomiota musiikintutkijoiden keskuudessa sen jälkeen, kun teoksesta julkaistiin englanninkielinen käännös *Listening* (2007), joka sisältää myös kaksi Nancyn tätä käännösversiota varten kirjoittamaa musiikkiaiheista esseetä². Nancyn avaamissa mahdollisuuksissa on kuitenkin vielä paljon ajattelemisen ja kehittämisen aihetta musiikintutkijoille ja muusikoillekin.

Äänen liike ja kuuntelun kysymys

Alkajaisiksi Nancy kysyy eikö filosofi olekin se, joka pitäytyy kuuntelemisesta voidakseen filosofoida – se joka kuulee aina ja ymmärtää kaiken, mutta joka ei voi *kuunnella*. Nancy painottaa eroa kuuntelemisen (*écouter*) ja kuulemisen (*entendre*) välillä. Verbi *entendre* tarkoittaa kuulemisen lisäksi myös ymmärtämistä, kun taas kuun-

teleminen on avautumista tuntemattomalle, kurottumista mahdollista merkitystä kohti. Kun ymmärrämme (totuuden), emme voi kuunnella (mieltä).³ Mielen (*sens*) kuuntelemisen mahdollisuus on Nancyn ajattelussa äärettömän tärkeä asia: ontologia etiikkana on hänelle nimenomaan mielen kyselemistä⁴. Ranskan sana *sens*, joka Nancyn tapauksessa useimmiten suomennetaan mieleksi, tarkoittaa myös muun muassa merkitystä, järkeä, tuntua, aistia ja suuntaa. Siihen kuuluu siis aistimellisen ja järjellisen sekä liikkeellisen sekoittuminen.⁵

Kaikki nämä merkitysulottuvuudet ovat voimassa Nancyn kirjoittaessa mielen kuuntelemisesta, mutta ajattellessaan äänen äänellisyyttä suhteessa näköaistikeskeiseen filosofian perinteeseen Nancy korostaa äänen ja mielen liikkeellisyyttä. Visuaalisen rekisterin ylikorostumiseen filosofian perinteessä on kuulunut käsitys subjektiivisesta tietoisuudesta, joka voi tarkastella todellisuutta ikään kuin pysyvinä objekteina.⁶ Nancy kritisoi kuuntelukirjassaan tästä myös Husserlin fenomenologiaa. Kuvataksaan ajallisen tapahtuman ajallista kokemista Husserl tarkastelee esimerkkinä melodian havaitsemista. Husserl "näkee melodian" ajallisena objektina, visualisoi sen – eli Nancyn mukaan unohtaa kuunnella sen resonanssia.⁷

Nancy painottaa, että äänellinen preesens ei ole pysyvää olemista vaan "tulemista ja ohi menemistä, laajenemista ja tunkeutumista". Ääni saapuu yllätyksenä, atakkina, eikä ole valmiina tarkasteltavaksi kuin kuva. Siinä missä visuaalisuus on taipuvaista mimeettisyyteen, äänellisyydelle luonteenomaisempaa on Nancyn mukaan *methexis*, rajat ylittävä, koskettava, liikuttava voima: äänellisyys edustaa osallistumisen, jakamisen ja tarttumisen järjestystä.⁸ Äänelle ominaista on hämmentää rajoja: se on sekä sisin että kaukaisin, läsnä ja poissa. Se ylittää visuaalisen rekisterin hallinnalle ominaiset vastakkaisuudet näkyvän ja näkymättömän, paljastumisen ja kätkeymisen välillä. Kuunteleminen on yhtä aikaa sisä- ja ulkopuolella

olemista, ulkoa ja sisältä auki olemista ja siten liikettä yhdestä toiseen, yhdestä toisessa.⁹

Näin ollen visuaalinen sijoittuu ennemmin ”imaginaarisen vangitsemisen” (*capture imaginaire*) eli vaikiinnuttavan peilailun ja haltuunoton alueelle (vaikka ei olekaan pelkistettävissä siihen). Äänellisen Nancy sijoittaa puolestaan – sikäli kuin sitä kuunnellaan eikä vain kuulla – ”symbolisen viittaamisen tai lykkäämisen” alueelle (*renvoi symbolique*). *Renvoi* merkitsee myös takaisin lähettämistä tai kaikumista. Kuuntelussa ääni ”leviää tilassa, jossa se resonoi samalla kun se yhä resonoi ’minussa’¹⁰. Soiminen on aina myös uudelleen-soimista, resonointia tiloissa värähtelyinä, jotka sekä palauttavat soivan ruumiin itselleen että sijoittavat sen itsensä ulkopuolelle. Ääni kiirii ja kaikuu, eroaa loputtomasti itsestään. Nancyn ajatuksessa olennaista on se, että tämä viittaamisen, lykkäämisen ja kaikumisen tila on yhteinen mielelle (*sens*) ja äänelle (*son*): molempien voi ajatella etenevän tilassa.¹¹ Äänen ja kuuntelun viittaamisen, lykkäämisen ja kaikumisen liike on siis sukua Derridan *dif-férance* viittaussuhteiden loputtoman eroamisen ja lykkäytymisen liikkeelle.

On kiinnostavaa, että Nancy näin kehittää Derridan avulla sellaista äänen ja kuuntelemisen filosofiaa, joka rakentuu olennaisesti eri tavalla kuin Derridan tunnetusti kritisoima fonosentrismi. Fonosentrisessä ajattelussa kielen alkuperäksi mielletään (laulu)ääni tai vokaalinen läsnäolo, ja tähän kytkeytyy kuulemisen ja ymmärtämisen yhteys: itsen kuulemisen akustinen peiliasetelma kaiken alkuna. Nancy välttää Derridan fonosentrisismikritiikin esiin tuomat ongelmat – jotka oikeastaan eivät varsinaisesti liity ääneen vaan logosentrismiin ja läsnäolon metafysiikkaan yleensä.¹² Kysymys on siitä metafysiikan kehästä ja kristillisen teologian perinteestä, jossa Nancy korostaa fenomenologisenkin ajattelun olevan kiinni: halusta sitoa toisiinsa älyllinen ja aistimellinen (ja muut metafysiikan dualistiset vastapoolit kuten henkimateria, mieli–ruumis) sekä subjektista, joka suljetussa merkityksenannon systeemissä suorittaa tämän sitomisen vakuuttaen ja varmistaen siten samalla itsensä.¹³

Nancylle kuuntelemisen subjekti ei ole fenomenologian tai filosofian subjekti, eikä ehkä subjekti lainkaan vaan pikemmin resonanssin paikka: subjekti, joka on aina vasta tulossa. Ääni paikantaa subjektinsa, joka ei ole edeltänyt sitä intention kanssa. Soiva tila ei ole paikka, jossa subjekti tuo itsensä kuuluviin (konserttisali) vaan paikka, josta tulee subjekti sikäli kuin ääni resonoi siellä.¹⁴ Voitaisiin puhua reunalla olemisesta, kuuntelemiselle altistumisesta – kuuntelija on ”etsimässä suhdetta itseän”. Nancy painottaa, että ’itse’ ei tässä ole mitään tavoitettavissa olevaa, ei mikään itsenäinen, pysyvä olemus. ’Itse’ on vain aistimisen värähtelyn refleksiivinen rakenne, ”erään paluun [*renvoi*] resonanssi”. Nancyn ajattelussa siis kuuntelemisen tila avautuu myös kuuntelijassa, jonka itse (*soi*) syntyy siinä: pääsynä itseän ja samalla itsen kriisiin.¹⁵ Kuunteleminen on Nancyn mukaan kurottumista kohti mahdollista mieltä, johon ei ole välitöntä pääsyä; sen on oltava kysymys loppuun asti.¹⁶

Kuuntelemisen filosofassaan Nancy kohdistaa kiinnostuksensa erityisesti äänen äänellisyyteen: *timbre*en ja sen resonointiin ruumiin onkaloissa. *Timbre*llä tarkoitetaan yleensä sointia, äänensävyä tai sointiväriä, äänen niitä ominaisuuksia, joita ei voi mitata esimerkiksi volyymin tai sävelkorkeuden asteikoilla. Nancy kuitenkin korostaa, ettei mitattaviakaan ominaisuuksia voi olla ilman *timbre*ä: niin kuin ei ole pintaa ilman väriä, ei ole ääntä ilman *timbre*ä. Näin *timbre* on hänelle ”äänellisyyden resonanssi itse”, se mitä voimme äänessä todella kuunnella.¹⁷

Ajatus resonanssista korostaa kuuntelemista suhteena, jossa ääni värähtelee sekä sen tuottajan että vastaanottajan ruumiin kaikukammiossa. Kuunteleva ruumis on kokonainen resonanssin säiliö, ja subjekti ruumiissa se, joka on tai värähtelee kuuntelussa¹⁸. Nancy korostaa, että *timbre*en ”puhdas resonanssikin” on materiaalista ääntä eikä mitään transsendenttia. Nancylle ei ole muuta maailmaa kuin tämä ruumiiden maailma, ja niinpä hän sanoutuu irti romanttisen metafysiikan perinnöstä: siitä ”sanoinkuvaamattomuuden mysteeristä, joka liitetään musiikkiin aivan liian nopeasti, jotta siinä kuuluttaisiin jokin absoluuttinen merkitys”¹⁹. Äänen ja mielen kierto ja jakaminen kuuntelussa on aistimisen aktuaalista ääretömyyttä, maailman jatkuvuutta resonanssin loputtoman vaatimuksen äärellä²⁰.

Kohti elävän äänen kuuntelua

Mitä iloa Nancyn kuuntelufilosofiasta sitten voisi olla musiikintutkimukselle? Haastaessaan näköaistin ylivaltaa ja juhliessaan musiikin ajassa elävää aistimellista kokemista Nancy painottaa niitä musiikin puolia, jotka länsimaisen taidemusiikin tutkimuksessa ovat jääneet vähemmälle. Taidemusiikin tutkimusta on pitkään hallinnut järki-, mieli- ja tekstikeskeinen paradigma, johon on liittynyt musiikin affektiivisten ja ruumiillisten ulottuvuuksien näkeminen vähempiarvoisina.²¹ Vaikka 1990-luvulta alkaen niin kutsuttu uusi musiikkitiede ja kulttuurinen musiikintutkimus ovat monelta osin purkaneet tätä vastakkainasettelua, silti edelleen valtaosa tutkimuksista keskittyy musiikin tarkastelemiseen – katselemiseen – tekstinä ja nuottikuvina ennemmin kuin kuunneltavina esityksinä.

Erityisen vähälle on jäänyt elävien esitysten tutkiminen ja näiden ajassa etenevien, materiaalisten, ainutkertaisten tapahtumien määräävyys musiikin toteutumisessa²². Siihen nähden, miten paljon musiikin ”kiinteitä” rakenteita (kompositiota) on tutkittu, soiva kudos sekä sen tuottamisen ruumiilliset ja yhteisölliset tapahtumat ovat saaneet huomattavan vähän tutkijoiden huomiota. Tällä vuosituhannella nopeasti kasvaneet muusikkokeskeinen musiikintutkimus ja taiteellinen tutkimus ovat ryhtyneet korjaamaan tätä puutetta, mutta näitäkin suuntauksia usein rasittaa musiikintutkimuksen perinteiden vanha painolasti sekä uusien lähestymistapojen ja metodien puute. Nancyn kuuntelemisen filosofia tarjoaa uutta ajattelemisen aihetta musiikin kuuntelemisen ja

”*Timbren* kuuntelu kommunikoi kommunikoidottoman tai pikemminkin ’kommunikaation itsensä’.”

esittämisen äänellisen ja ruumiillisen kokemisen tutkijoille. Se avaa myös vaihtoehtoja näissä tutkimussuunnissa vallalla olevalle fenomenologiselle lähestymistavalle.

Yksi syy miksi musiikkiesitysten tutkimista on pidetty ongelmallisena, on ollut vaikea kysymys siitä, miten elävien esitysten ja ruumiillisen toiminnan materiaalista todellisuutta voisi tarkastella palaamatta läsnäolon metafysiikkaan ja aikansa eläneisiin käsityksiin itseriittoisesta autonomisesta subjektista. Filosofisesti painottuneen kulttuurisen musiikintutkimuksen tekijät ja oopperan tutkijat ovat lukeneet Derridansa. Tästä tuloksena on syntynyt ajattelutapa, jota Michelle Duncan kutsuu ”poissaolon logiikaksi”: kun pyritään eroon fonosentrismistä ja läsnäolon metafysiikasta, seurauksena on usein tutkimusta, jossa äänen äänellisyys ohitetaan kokonaan ja jossa unohdetaan kuunnella, miten resonoiva ääni toimii.²³

Nancyn tapa ajatella ruumiita, ääntä ja kuuntelemista poikkeaa olennaisesti oopperatutkimusta hallitsevasta psykoanalyttisten, erityisesti lacanilaisten teorioiden innoittamasta tavasta tutkia ääntä. Lacanilaisessa kehyksessä ääntä tarkastellaan subjektin ja objektin suhteen kautta. Tässä pohjimmiltaan näköaistikeskeisessä ajattelussa äänellä on raja- tai osajobjektin tai fetissin asema, ja se huojastelee läsnäolon ja poissaolon, ylenmääräisyyden ja puutteen rekisterien välillä. Äänten varsinainen sointi sekä laulajat niiden äänellistäjinä jäävät sivuun.²⁴ Nancyn mukaan tällainen ajattelu siirtää ruumiin pois paikaltaan, haihduttaa sen ja kiinnittää sen ruumiittomaan mieleen (”mielen ruumiina”).²⁵ Vaikka Lacanin ajattelu myös kiinnostaa häntä, hän kritisoi tätä äänen materiaalisuuden laiminlyömisestä.²⁶

Nancyn kuuntelemisen filosofia antaa mahdollisuuden ajatella kuuntelemista muulla tavoin kuin kuuntelevan subjektin ja äänellisen objektin asetelmana – jakamisena ja suhteena. Se viittaa kohti ainutkertaisten äänten resonanssin kuuntelua ja kuitenkin niin, ettei soiva ilmaisu palaudu autonomiseen tekijäyksilöön. Nancyn filosofiassa on keskeistä ajatus alkuperäisestä olemisen jakamisesta ja jakaantumisesta (*partage*): äänten jakamisesta, joka ei ole subjektin ja objektin tai mielen ja ruumiin jako.²⁷ Nancylle ei ole yksilöitä (ei itseriittoisia autonomisia subjekteja). On vain yksittäisiä ruumiita ja näiden suhteita, ja vain koska ne kommunikoiivat toistensa kanssa ”singulaarisessa pluraalisessa olemisessä”.

Kommunikaatiossa äänten jakamisena ei ole kyse merkitysten välittämisestä. Nancyn kiinnostus kohdistuu *timbren* kuunteluun, koska se kommunikoi kommunikoidottoman tai pikemminkin ”kommunikaation itsensä”²⁸. Juuri tämä *puhuttelu sinänsä* on Nancyn etiikassa ja taiteen ontologiassa ehdottoman tärkeää²⁹. Musiikista Nancy löytää ihanteellisen esimerkin *methexiksen* liikuttavasta, koskettavasta, osallistavasta voimasta – puhuttelusta ilman sisältöä.

Ihannoitu musiikki ja musiikki kulttuurisena käytäntönä

Nancyn välinpitämätön tai jopa kielteinen suhtautuminen merkkijärjestelmiin ja merkityksenantoon musiikissa tuottaa ongelmia hänen kuuntelemisen filosofiansa mielekkäälle soveltamiselle musiikintutkimuksessa. Nancy ajattelee, että emme voi todella kuunnella muuta kuin koodaamatonta, sitä mitä ei ole vielä kehystetty

merkitsijöiden systeemiin. Niinpä hän miettii esimerkiksi kuuntelijana amatööriä, jonka kuuntelu ei niin helposti palaudu pelkkään ymmärtämiseen, ikään kuin kaiken semanttisen, kielellisen tai tiedollisen mukaantulo heti mitätöisi musiikin musiikillisuuden. Kuuntelu on Nancyille musikaalista silloin, kun ”musiikki kuuntelee itseään” ilman minkäänlaisen merkityksenannon väliintuloa³⁰.

Tällainen ”musiikin itsensä” ihannointi muistuttaa epäilyttävästi romanttisesta autonomiaestetiikasta, joka musiikintutkimuksen piirissä on jätetty taakse kauan sitten.³¹ Vaikka Nancy pyrkii työstämään ulospääsyä romanttisen metafysiikan asetelmista, voidaan pohtia idealisoiko hän absoluuttisen transsendentin merkityksen sijasta äänen materiaalisen resonanssin.³² Periaatteessa Nancy sanoutuu irti taiteen idealisoinnista toteamalla, että ”Taide” katoaa heti todentuessaan yksittäisinä teoksina ja että teokset puolestaan katoavat materiaaliseen todellisuuteensa, yksityiskohtiensa moneuteen.³³ Vaikkapa kuvataiteesta kirjoittaessaan hän tarjoileekin esimerkkejä kohtaamisistaan tiettyjen maalausten ja niiden materiaalisuuden kanssa. Myös kulttuuriset ja historialliset merkitykset ovat kiintopisteinä ja ylykkeitä läsnä hänen pohdinnoissaan.

À l'écoute tai muissa Nancy'n musiikkia käsittelevissä kirjoituksissa sen sijaan ääni ja musiikki – sellaisina kuin Nancy niitä kannustaa kuuntelemaan – jäävät koskemattomiksi ihanteiksi. Nancy ei kirjoita mistään tietystä kuuntelukokemuksista, musiikkiteoksista tai -esityksistä. Hän viittaa musiikkiin vain epäsuorasti Wagnerin libretto tekstin välityksellä sekä kommentoimalla elokuvaa, jossa puhutaan Mozartin musiikista. Ilman kulttuurisia ja historiallisia sisältöjä ja singulaarisia paikannuksia Nancy'n pohdinta äänen resonanssin kuuntelusta jää irralleen siitä, miten musiikki tapahtuu maailmassa, siitä musiikista, jota soitamme, laulamme, kuuntelemme ja tutkimme.

Vaikka Nancy puhuukin äänen moneudesta ja jakamisesta, hänen kuuntelemisen kuvauksensa tekee musiikista ontologista resonanssia ja itserefleksiivisiä eleitä tavalla, joka saa ihmettelemään myös toisten ihmisten, kanssaolemisen ja yhteisöllisyyden puuttumista nancylaisesta musiikkikokemuksesta³⁴. Nancyille kuuntelevat ja äänelliset subjektit ovat kuin tuntemattomille taajuuksille viritettyjä äänirautoja (*diapason*), jotka osuessaan toiseen pintaan soivat kukin omalla tavallaan, suhteessa tai suhteena itseensä³⁵. Musiikin kuunnellussa itseään kuuntelevasta ruumiista tulee pelkkä instrumentti: se jää tyhjäksi ja vaille toimijuutta.

Musiikin voima tulee Nancy'n mukaan väärinkäytetyksi, jos se valjastetaan tiettyyn merkitykseen ja päämäärään, pahimmassa tapauksessa totalitaristisen joukkoidentiteetin palvelukseen, jolloin merkitsemisen vaatimus ei salli ”resonanssia eikä dissonanssia”³⁶. Mutta mistä dissonanssi syntyy, kun Nancy'n ajatus musiikista ”resonanssin toivon taiteena” jättää kuuntelijoille ja muusikoille niin passiivisen osan? Nancylainen yhteisö laajenee singulaarien pluraalien tilaksi missä tahansa, milloin tahansa: äänen suhdeluonne toteutuu ilman erityistä aloitetta, koska yhteisö jo sinänsä on Nancyille poliittinen (ontologia imp-

likoi aina jo politiikan). Hänen identiteetin ja subjektiviteetin politiikan vastustuksestaan juontuva radikaali passiivisuus tekee kuitenkin vaikeaksi ajatella sellaista politiikan aluetta, jossa jotakin voidaan kommunikoida tai jossa olisi mahdollisuus aktiiviseen vastarintaan tai rakentavaan toimintaan.³⁷ Nancy ei tarjoa uskottavaa mallia yhteistyön moniäänisille käytännöille, mikä tekee vaikeaksi musiikkiesitysten ajattelemisen: niissä kun olennaista on äänenkäyttö toimintana ja monenlaiset äänellisen ilmaisun mahdollisuudet.

Jos musiikin kuuntelija voikin kuunnellussa antautua *methexiksen* voimalle, joka liikuttaa ja tempaa mukaansa, muusikko ei koskaan voi olla tällä tavoin täysin alttiina³⁸. Esittäväällä taiteilijalla, kuten Diderot'n *Näyttelijän paradoksissa* sanotaan, ”[e]i ole ainuttakaan sointia, joka olisi hänelle ominainen, vaan hän valitsee sen soinnin ja äänenväriin, joka sopii hänen osaansa, ja hän pystyy toistamaan ne kaikki.”³⁹ Tunnettu näyttelijän paradoksi koskee myös muusikoita: vaikuttava esitys vaatii kykyä olla antautumatta liikutuksen valtaan, mikä ei ole mahdollista ilman harkittua vieraantumista itsestä. Muusikon on kyettävä säätelemään ruumiillisia reaktioitaan hallitakseen instrumenttinsa ja toteuttaakseen aktiivisesti valittuja affekteja ja äänellisiä rooleja. Tämän ei tarvitse johtaa ehjän autonomisen ja autoritäärisen subjektin myyttiin, vaan esittäjän mimeettiset operaatiot voi ajatella aina osittaisina suhteessa Nancy'n korostamaan ruumiin alttiiksi asettumiseen, jota ei koskaan voi hallita.⁴⁰

Nancy mainitsee ”muusikollisena” taitona vain kompositioon ja soittimen hallintaan liittyvän tekniikan, jonka hän asettaa vastakkain aistimellisen musikaalisuuden kanssa. Tulkinnasta hän ajattelee, että musiikki voi ”vain” tulla soitetuksi (ja yhtä lailla soittajien kuin kuulijoidenkin ruumiillisuuden lävitse).⁴¹ Vaikka mikään esitys tulkintana, kuten Nancy toteaa, ei tietenkään ole palautettavissa mihinkään tiettyyn yhteen sanomaan, muusikon taitoihin kuuluu olennaisina sellaisia tulkinnallisia taitoja, joiden ansiosta sävellykset voivat musiikkiesityksissä valottua uusilla tavoilla. Sekä näissä taidoissa että esitysten tutkimisessa ja ymmärtämisessä olennaista on herkkä ja tarkka kuuntelemisen kyky, *kuunteleminen taitona*.

Nancy epäilee, onko vanhaa länsimaista taidemusiikkia mahdollista todella kuunnella, mikä on hiukan hämmentävää siihen nähden, ettei hänelle ole ongelma löytää aivan uudenlaista lähestymistapaa vaikkapa Caravaggion maalauksen äärellä. À l'écouter alaviitteessä hän mainitsee, että tonaalisesta järjestelmästä vapautunut nykymusiikki palauttaa meille kuuntelun⁴². Uusi, ennen kuulematon musiikki voi toki kutsua kuuntelemaan uusin korvin, vailla odotuksia. Nancy'n kuuntelemisen filosofia avaa kiinnostavia mahdollisuuksia vaikkapa akustemologialle ja kaikenlaisten äänellisten käytäntöjen tutkimiselle ilman genrejen raja-aitoja. Silti mikään ei estä kuuntelemasta klassista musiikkia yhä uusin tavoin, varsinkin kun se tapahtuu ainutkertaisesti jokaisessa esityksessä. Voisi pikemminkin ajatella, että se vasta kuuntelua kaipaakin. Nimenomaan koska *timbren* resonanssin vaatimus on loputon, mikään musiikillinen ymmärrys tai taito ei tuhoa



kuuntelemisen mahdollisuutta ja avautumista äänen äänellisyydelle – päinvastoin se voi tehdä korvat herkemiksi.⁴³

Kynnyksiä, liikettä, avautuvia tiloja

Mainituista ongelmista huolimatta Nancyn kuuntelemisen filosofialla on annettavaa musiikin tekemisen ja tutkimisen käytännöille. Millä tavoin musiikintutkimuksessa voitaisiin vaalia mielen kuuntelemisen mahdollisuutta? Nancyn ajatus kuuntelemisesta diskurssin otteen pidättämisenä kutsuu kyselemään tulkinnallisten ajatusten lentoa, kuuntelemaan ääntä elävänä kudoksena sekä musiikkia avoimena äänen jakamisen tapahtumana eikä niinkään ymmärryksen objektina. Nancyn mukaan voimme yrittää pysyä mielen avautumisen kynnyksellä luiskahtamatta sanoinkuvaamattomuuteen tai totunnaisiin merkityksiin, ja hänen kuuntelemisen ylistyksensä vaalii nimenomaan tätä kynnystä.

Nancylla on tapana korostaa ja ylläpitää musiikissa erilaisia kahtiajakoja. Hän kuvailee musiikin ”ylitsepääsemätöntä sisäistä jakoa” teknis-musikologisen diskurssin ja hermeneuttisen tulkintadiskurssin välillä todeten, että nämä jopa sulkevat toisensa pois. Hän erottaa toisistaan tekniikan ja musikaalisuuden, analyysin ja aistimellisuuden. Hän alleviivaa myös tulkinnan sisäistä kaksijakoisuutta, sitä miten teoksen tulkinta ja soiva esitys tulkintana erotuvat toisistaan.⁴⁴ Romanttisen autonomiaestetiikan valtakauden jälkeen näitä vastapoleja on musiikintutkimuksessa lähennetty ja kiedottu toisiinsa: musiikinteoria on historiallisesti ja kulttuurisesti kontekstualisoitua; musiikkihermeneutiikassa nojataan musiikkianalysiin; niin musiikkiteollinen diskurssi kuin musiikkiesityskin voidaan käsittää performanssina...

Nancy viitanee edellä mainittuun asiointilaan todetessaan hieman paradoksaalisesti myös, että musiikin sisäistä jakoa ylitetään jatkuvasti ilman välitystä niin, että koskaan ei voi tietää, milloin on puhuttu *musiikista*⁴⁵. Ymmärrän tämän niin, että Nancy kaipaa kuuntelua musiikin osatekijöiden väliin. Hän ei siis pyri ratkaisemaan musiikin(tutkimuksen) mieli–ruumis-ongelmaa ylittämällä koko kahtiajakoa. Sen sijaan hän toivoo, että kumpiakin vastapoleja kyseltäisiin erikseen ja yhdessä, jotta niiden suhteeseen syntyisi uudenlaista resonanssia.⁴⁶

Kun muusikko tai musiikintutkija tarkastelee musiikkia, mielessä syntyy nopeita kytköksiä. Jokin nuottitekstin kohta yhdistyy tietynlaiseen musiikilliseen ideaan, *topokseen* tai ikoniseen merkitykseen sävellyksen tunnetussa kulttuurisessa kontekstissa; tietty kuvio, tietynlainen tekstuuri ja esitysohje kiteytyvät välittömästi tietynlaiseen kuulokuvaan ja tietynlaisiin soittoeleisiin. Nancyn kuuntelemisen filosofia kutsuu olemaan pitämättä mitään näistä kytköksistä itsestäänselvyyksinä ja etsimään mahdollisuuksia purkaa ja rakentaa niitä ennenkuulumattomilla tavoilla. Objektiin suuntautuvan intentionaalisuuden sijasta kuunteleminen on näin kiihkeää tarkkaavaisuutta.⁴⁷

Kuuntelemisen kiihkeään tarkkaavaisuuteen (*attention*) kuuluu odotus, joka konkretisoituu elävän äänen

kuuntelussa ja siihen liittyvässä aistien virittymisessä. Loputtomiin lykkäytyvässä resonanssissaan (*renvoi*) ääni ei koskaan ole kokonaan käsillä vaan tulossa ja menossa. Nancylainen kuunteleminen tarkoittaa huomion suuntaamista ennemmin äänen liikkeeseen kuin sellaisiin merkityksiin, jotka pysäyttävät sen; *timbren* kuunteleminen *timbrenä* mahdollisimman pitkään on etäisyyden ylläpitämistä äänen ja merkityksenannon välillä. Musiikin kuunteleminen tällä tavoin tarkoittaa myös arvon antamista yksityiskohdille, soivan kudoksen säikeille, soinnin kirjon osasten kohtaamisille äänen kimalluksessa.

Näitä ainutkertaisia kuuntelemisen ja aistimellisen virittäytymisen kokemuksia voi tutkija pyrkiä erittelemään ja kirjoituksellaan lähestymään, vaikka Nancy ei siihen suoraan välineitä annakaan. Tämän ei tarvitse tarkoittaa irtisanoutumista musiikillisen *mimesiksen* ja merkityksenannon tasoista – myös ne voisivat olla mukana musiikin singulaarisessa pluraalisuudessa, jos Nancyn kuuntelemisen filosofiaa työestetään edelleen⁴⁸. Musiikin hermeneuttisen tulkittamisen ei tarvitse merkitä musiikin resonanssin vangitsemista johonkin kielelliseen parafrasiin, eikä merkityksenannon tarvitse olla määräävä perspektiivi: nimeäminen voi olla väljä kutsu, joka säilyttää etäisyyden käsitteiden ja ilmiöiden välillä, ja ääntä voi kuunnella merkityksenannon yli ja ohi, sitä ennen ja sen jälkeen.

Nancylaiseen merkityksenannon pidättämiseen kuuluu olennaisena ajatus aistimellisuuden tahdikkaasta kosketuksesta, joka ei ole sulautumista vaan säilyttää eron⁴⁹. Musiikki resonanssin toivon taiteena merkitsee Nancyllä musiikin kaikkien osasten koskettamista ja niiden koskettamaksi tulemistä. Musiikkiteosta voi ajatella – esittää, kuunnella, tutkia – nancylaisittain avoimena rakenteena, joka koostuu edestakaisesta liikkeestä osien ja kokonaisuuden välillä⁵⁰. Vaikka Nancy itse ei ajatusta työstäkään, se houkuttelee tutkimaan miten musiikki toteutuu esityksissä kanssaolemisena: äänen jakamisena, monensuuntaisina kuunteluina, ruumiiden (muusikoiden, instrumenttien, musiikin, yleisön) kohtaamisina ja yhä uusina tilallistumisina.

Tämä voisi tarkoittaa esimerkiksi jokaisen instrumentin soinnin kuuntelua erikseen mahdollisimman pitkään, sitä miten niiden *timbret* kohtaavat toisensa ja miten ne yhdistyessäänkin musiikin kudoksessa säilyttävät eronsa – ja millaisia yhä uusia kohtaamisia, uusia affekteja, uusia äänellisiä subjekteja tästä syntyy. Huomio voisi kiinnittyä niihin siirtymän vaiheisiin, kun uusi äänellinen ja/ tai kuunteleva subjekti on vasta syntymässä. Ajatus musiikista kuuntelemassa itseään, voisi tarkoittaa myös sitä, miten musiikkiesityksissä muusikot kuuntelevat toisiaan, instrumenttejaan, musiikkia ja soivaa tilaa. Tutkija voisi kuunnella näitä kuunteluita – sekä aktiivisesti valittuja että ruumiiden altistumisessa tapahtuvia resonansseja ja dissonansseja – ja pyrkiä jatkamaan niitä kirjoituksessaan.⁵¹

Tällöin musiikin kokemista tai tutkimista ei ohjaa ensisijaisena pyrkimys käsittää sitä ottamalla haltuun tai tunkeutua sen salaisuuksiin tulkittamalla sen ”syvempiä merkityksiä”. Sen sijaan olennaista on tapahtumien in-

tensiteetti ja aistimisen voimistaminen, tilojen avaaminen mahdolliselle mielekkyydelle – toiminnallinen tieto musiikin merkityksen sijaan siitä, miten musiikki saa mielen tulemaan meille.⁵²

Viitteet

- 1 Nancy on kirjoittanut yleisen taiteiden ontologian lisäksi kuvataiteista ja kirjallisuudesta, myös elokuvasta. Musiikkia hän on kommentoinut lyhyesti myös teoksissaan *Les Muses* ja *Le Sens du monde* sekä mm. Peter Szendyn kuuntelemista käsittelevän kirjan esipuheessa (ks. Nancy 1996, 1997, 2008).
- 2 ”March in Spirit in Your Ranks” ja ”How Music Listens to Itself”. Nancyn kirjasta on ilmestynyt arvioita musiikkitieteellisissä lehdissä (Gallope 2008; Grant 2009; Kane 2013). Ks. myös Kramer 2012, 143–145; Zbikowski 2013.
- 3 Nancy 2002, 13, 17–19.
- 4 Ks. Nancy 1997, 1–11. Nancyn käsitystä ontologiasta mielen kyselemisen etiikkana ja käytäntönä sekä tällaisen ajattelun heideggerilaista taustaa on selvittänyt Tuomikoski 2013.
- 5 Nancyn *sens*-käsitteen merkityksistä ja sen kääntämisen vaikeudesta ks. Lindberg 2010, 20–21; Janus 2011, 185.
- 6 Adrienne Janus (2011) selvittää artikkelissaan sitä, millä kaikilla tavoin Nancyn *À l'écoute* osallistuu mannermaisen filosofian näköaistikeskeytyksen purkamiseen.
- 7 Nancy 2002, 40–45. Nancy seuraa kritiikissään Gérard Granelin Husserl-luontaa. Toisaalta, kuten Nancy toisaalta huomauttaa, myös ajatus näköhavaintojen pysyvyydestä ja kattavuudesta, ”yhdellä katseella” tajuamisesta on harhaa (2010a, 60).
- 8 Nancy 2002, 27. *Methexis* on Nancylle kaikissa taiteissa olennainen tuottava osallistumisen voima, jota ilman *mimesis* olisi pelkkää kopiointia. Ks. Nancy 2010b, 2011; Michaud 2010.
- 9 Nancy 2002, 33.
- 10 Nancy 2002, 22.
- 11 Nancy 2002, 21–22, 27.
- 12 Tämän perustelee selkeästi Cavarero (2005, 213–227), joka muutenkin tuo teoksessaan esiin, miten monilla tavoilla ääntä ja äänellisyyttä on pidetty filosofian historiassa ongelmana. Derridan tunnettu kritiikki teoksessa *De la Grammatologie* (1967) käsittelee Rousseauun fonosentristä ajattelua.
- 13 Nancy 2002, esim. 43, 57; Nancy 2010a, 27–29, 42, 44. Ks. myös Kane 2012, 443–444; James 2006, 131–142.
- 14 Asetelma on siis erilainen kuin Husserlin ajattelussa, jossa transsendentaalinen subjekti tekee melodiasta intention objektin. Nancyn tulkinnan mukaan *entendre* säilyttää kartesiolaisen epistemologian rakenteen: subjekti, jolla on

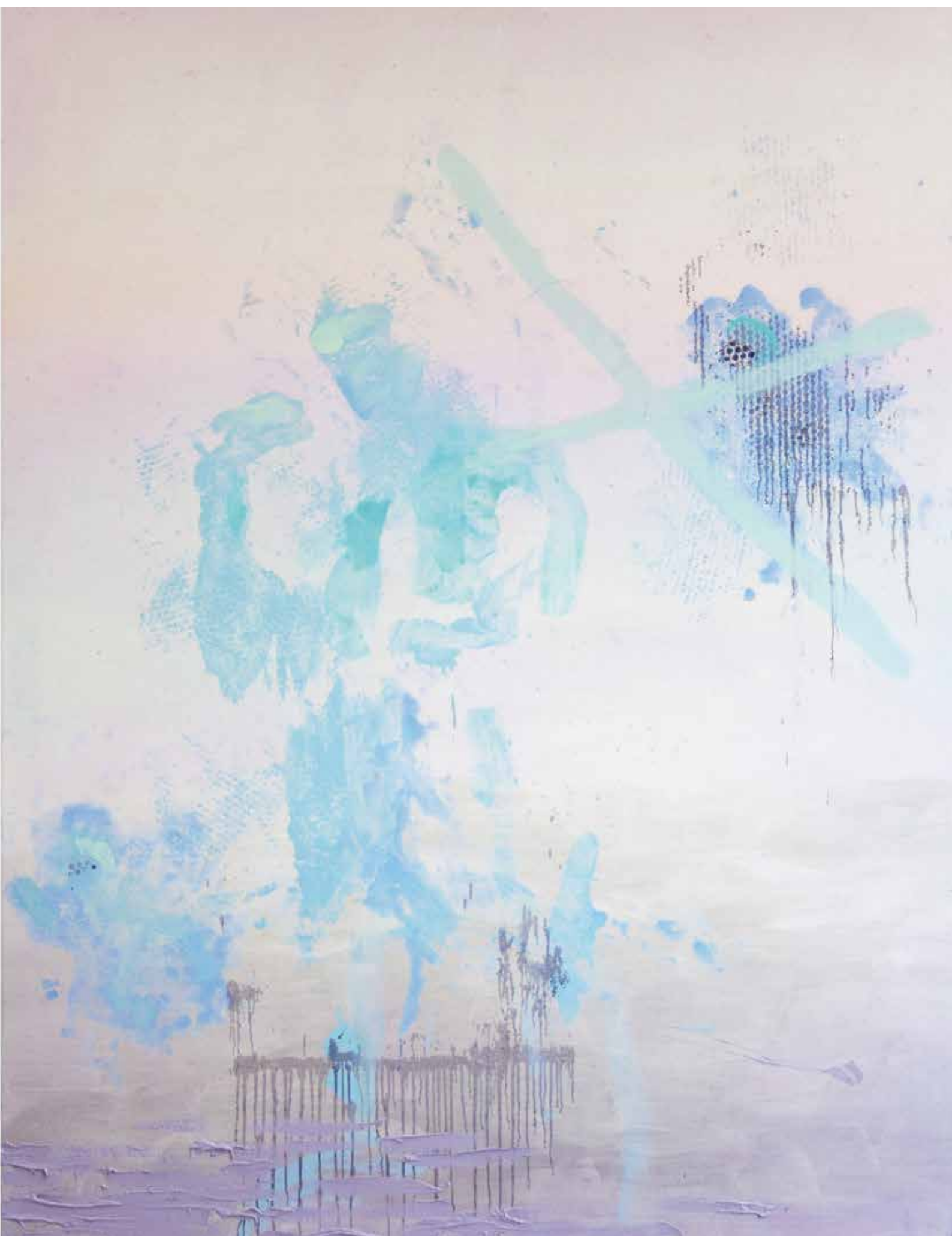
- tarkkaavaisuuden kyky ja suunnan tahto, ja objekti johon tarkkaavaisuus suunnataan. Huomattakoon, että *entendre* on samaa kantaa kuin latinan *intendere*.
- 15 Nancy 2002, 25–26, 30–33.
 - 16 Nancy 2002, 19–20.
 - 17 Nancy 2002, 76–82.
 - 18 Nancyn ruumis on samalla tavalla paikallinen mutta konkreettisempi, todellisempi kuin Heideggerin *Dasein*. Nancylle olemassaolo tapahtuu ruumiina, korpuksina tai kappaleina. Ruumis ilmenee jonkinlaisena vasta kohtaamisissa toisten ruumiiden kanssa; pääsy itseän kulkee aina ulkopuolen, ulkoisuuden, toiseuden kautta. Ruumiita ei voi esineellistää eikä ilmaista käsittein. Nancy pitää tärkeänä, että kuuntelevaa ruumista on ajateltava kokonaisuena resonanssin kammiona ennen kuin mitään resonanssin paikkoja eritellään (2002, 59–60).
 - 19 Nancy 2002, 50–51, 55, 57–58.
 - 20 Taiteen ontologiassaan Nancy ajattelee taidetta ”transimmanenssina”: immanssin transsendenssina, joka ei ole ekstaattista vaan eksistenttiä, maailmassa tapahtuvaa. Taide on ilmeisen avautumista, eikä sen merkitysten takaajana ole luova subjekti eikä mikään tuonpuoleinen ulottuvuus. Ks. Nancy 1996, 34–36; Roney 2013; James 2011.
 - 21 Musiikkiin heijastetusta ja siihen liittyviä asenteita hämmentäneestä mieli-ruumis-jaosta sekä tähän liittyvistä erilaisista toiseuttamisista ks. McClary 1992, esim. 17–18, 151; Cusick 1998; Kramer 1995.
 - 22 Suzanne Cusick on feministisessä kritiikissään useaan otteeseen tuonut esiin näitä keskittyviä (esim. 1998, 2001).
 - 23 Ks. Duncan 2004, 287–288. Duncan käsittelee artikkelissaan oivaltavasti oopperan äänellisen todellisuuden tutkimisen ongelmia.
 - 24 Ks. sama 284–285. Poizat’ n (1992) laca-nilainen esitys oopperaäänän lumosta on ollut oopperatutkimuksessa suosittu lähde.
 - 25 Nancy 2010a, 59–60, 42.
 - 26 Nancy 2002, 55.
 - 27 Nancy 2002, 79. Ääni, niin kuin oleminenkin, on Nancylle singulaari pluraali. Nancy kirjoittaa ”äänten jakamisesta” tekstissään *Le partage des voix* (1990).
 - 28 Nancy 2002, 78–79.
 - 29 Kuten Tuomikoski (2013) selvittää, Nancylle diskurssissa tärkeää ei ole sisältö vaan se, että se on osoitettu toiselle, ja kommunikaatio on ennen kaikkea puhuttelun mahdollisuuden pitämistä auki. Näin mahdollistuu eettinen suhde ja mielelle altistuminen, vastuu mielestä.
 - 30 Nancy 2002, 69–70; 2007, 63–67. Nancy ajattelee monia muita filosofeja myötäillen, että musiikki on syntaksia ilman semantiikkaa (2002, 65–66).
 - 31 Lawrence Kramer kritisoi Nancya tästä semantiikan ja merkityksenannon kieltämisestä, *timbrin* idealisoinnista sekä ”esteettisestä asketismista”. Hän

- lukee Nancyn niihin nykyfilosofeihin, jotka ”keksivät 1800-luvun musiikin metafysiikan uusilla nimillä”. (Kramer 2011, 97; 2012, 143–144) Kulttuurista musiikintutkimusta tekevä Kramer on itse ollut yksi vaikutusvaltaisimmista musiikin romanttisen autonomiaestetiikan purkajista.
- 32 Myös muissa kuin kuuntelemisen filosofian yhteydessä on pohdittu, idealisoiko Nancy äärellisten ruumiiden jakamisen praksiksen ontologisen perustana (ks. Moore 2011, 146–151).
 - 33 Nancy 1996, 36.
 - 34 Samaa ovat ihmetelleet Kramer (2012, 144) ja Zbikowski (2013) sekä kuvataiteista puhuttaessa Kenaan (2010). Tämä on harmillista, kun ottaa huomioon, että Nancyn pyrkimys nimenomaan on ollut kehittää Heideggerin ajattelussa alistetseen asemaan jäänyttä kanssaolemisen ulottuvuutta ja ajatella sosiaalisen olemassaolon kysymystä (vrt. Tuomikoski 2013, 97–98).
 - 35 Nancy 2002, 37.
 - 36 Näin kävi Nancyn (2007, 55–57) mukaan Wagnerin musiikille natsi-Saksassa; tästä tarkemmin Wahlfors 2013, 118–120.
 - 37 Nancyn käsitystä politiikasta ja poliittisesta on monesti problematisoitu ja kritisoitu tältä kannalta: essentialistisesta politiikan reduisoinnista poliittiseen, joka jää tyhjäksi, vaille sisältöä, kuten keskustelua *doksasta* (esim. eriävistä mielipiteistä). Ks. esim. Norris 2000; Elliott 2011; äänen kannalta Cavarero 2005, 193–200.
 - 38 Nancy toteaa jättävänsä musiikin mimeettisen ulottuvuuden käsittelyn vähiin ja ohittaa kysymyksen siitä, imitoiko musiikki affekteja (*mimesis*) vai tuottaako se niitä (*methexis*) (Nancy 2002, 65n1). Musiikillisen *mimesiksen* osalta täydentävänä hän viittaa Lacoue-Labarthen kirjoitukseen ”L’écho du sujet” vuodelta 1979 (Nancy 2002, 27n2). Mutta paljon olennaisempi etenkin ajateltaessa musiikkia esittävänä taiteena olisi Lacoue-Labarthen toinen, Diderot’ n tunnettu näyttelijän paradoksi käsittelevä essee, jossa puhutaan taiteelliseen ilmaisuun kuuluvasta aktiivisesta *mimesiksestä* (ks. Lacoue-Labarthe 1989). ”L’écho du sujet” sen sijaan käyttää musiikkia eräänlaisena metaforana subjektin rakentumiselle.
 - 39 Diderot 1987, 43; ks. myös Lacoue-Labarthe 1989, 259.
 - 40 Kohti Nancyn filosofian innoittamaa musiikkiesitysten tutkimista voisi auttaa Esa Kirkkopellon (2014) kiinnostava yritys hahmotella näyttelijän ”taiteellista ruumista”. Kirkkopelto pyrkii eroon ehjän autoritäärisen subjektin myytistä tavalla, joka on linjassa Nancyn ajattelun kanssa. Hän tutkii *mimesiksen* käsitettä nojautuen Lacoue-Labarthen luentaan Diderot’ n *Näyttelijän paradoksista* ja pyrkii ajattelemaan mimeettisiä oopperaatioita osittaisina suhteissa ruumiin altiksi asettumiseen: taiteellinen ruumis

- koostuu transformoituvasta pinnasta ja materiaalisesta tuesta. Kirkkopellon mukaan juuri näyttämö voisi olla paikka, jossa Lacoue-Labarthen transsendenttaalisempi ja Nancy'n ontologisempi ajattelu voisivat kohdata (sama, 142n51).
- 41 Nancy 1997, 86.
- 42 Nancy 2002, 70n1. Nancy yksinkertaistaa karkeasti. Onhan myös jälkitoonaalisen musiikin lajeissa erilaisia odotuksia sitovia systeemejä ja konventioita – puhumattakaan jazzista, jonka hän toisaalla mainitsee musiikin lajina, jossa musiikki vapautuu sisällöistä ja päämääristä ja kuuntelee itseään ”resonanssina outoudessa” (Nancy 2008, xiii, 146n9).
- 43 Vrt. Grittenin (2010) vastaavanlainen huomio. Nancy itsekin kirjoittaa, että *entendre* ja *écouter* eivät sulje toisiaan pois (2002, 19); vrt. myös Gallope 2008.
- 44 Ks. Nancy 2007, 63–66; 2002, 63n2; 1997, 86, 188n91.
- 45 Nancy 1997, 188n91.
- 46 Tämä liittyy Nancy'n omanlaiseen strategiaan fenomenologisen perinteen ontoteologian ja metafysiikan dekonstruoinnissa: hän pysähtyy tutkimaan metafysiikan ”suuria” mutta tyhjiksi käyneitä käsitteitä ja kyselemään niitä uudestaan sekä toisaalta pyrkii luomaan vaihtelevaisten kosketusten liikettä dikotomioiden (kuten sanan ja lihan, aistimellisen äänen ja diskursiivisen merkityksen) väleihin; vrt. James 2006, 131–142; Tuomikoski 2011, 121.
- 47 Vrt. Nancy 2013, 100.
- 48 Vrt. Kramer 2012, 143.
- 49 Ks. Nancy 1996, 16, 22; Heikkilä 2012.
- 50 Vrt. Nancy 2007, 65–67; 2013, 100.
- 51 Olen toisaalla kirjoittanut Waltraud Meierin kuuntelevasta laulamisesta hänen Wagnerin Isolden lemmenkuolon tulkinnassaan. Nancy'n kuuntelemisen filosofia muodostaa osan analyysini teoriakohdasta. Ks. Wahlfors 2013, 163–187; 2014.
- 52 Vrt. Nancy 1997, 85–86; 1996, 34–36; 2011; 2013, 100; Hutchens 2005.

Kirjallisuus

- Cavarero, Adriana, *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2003). Käänt. Paul A. Kottman. Stanford University Press, Stanford 2005.
- Cusick, Suzanne, *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem* (1994). Teoksessa *Music/Ideology. Resisting the Aesthetic*. Toim. Adam Krims. G + B Arts, Amsterdam 1998, 37–55.
- Cusick, Suzanne, *Gender, Musicology, and Feminism* (1999). Teoksessa *Rethinking Music*. Toim. N. Cook & M. Everist. Oxford University Press, Oxford & New York 2001, 471–498.
- Diderot, Denis, *Näyttelijän paradoksi* (Paradoxe sur le comédien, 1830). Suom. Marjatta Ecaré. Valtion painatuskeskus & Teatterikorkeakoulu, Helsinki 1987.
- Duncan, Michelle, *The Operatic Scandal of the Singing Body. Voice, Presence, Performativity*. *Cambridge Opera Journal*. Vol. 16, No. 3, 2004, 283–306.
- Elliott, Brian, *Community and Resistance in Heidegger, Nancy and Agamben*. *Philosophy & Social Criticism*. Vol. 37, No. 3, 2011, 259–271.
- Gallope, Michael, *Jean-Luc Nancy's Listening*. *Current Musicology*. No. 86, 2008, 157–166.
- Grant, Roger Mathew, *Review of Jean-Luc Nancy's À l'écoute*. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 62, No. 3, 2009, 748–752.
- Gritten, Anthony, *Resonant Listening*. *Performance Research*. Vol. 15, No. 3, 2010, 115–122.
- Heikkilä, Maritta, *Doing Justice to the Particular and Distinctive. The Laws of Art*. Teoksessa *Jean-Luc Nancy. Justice, Legality, and World*. Toim. B. C. Hutchens. Continuum, London & New York 2012.
- James, Ian, *The Fragmentary Demand. An Introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy*. Stanford University Press, Stanford 2006.
- James, Ian, *Affection and Infinity*. Teoksessa *Making Sense. For an Effective Aesthetics*. Toim. Lorna Collins & Elizabeth Rush. Peter Lang, Oxford 2011, 23–32.
- Janus, Adrienne, *Listening. Jean-Luc Nancy and the Anti-Ocular Turn in Continental Philosophy and Critical Theory*. *Contemporary Literature*. Vol. 63, No. 2, 2011, 182–202.
- Kane, Brian, *Jean-Luc Nancy and the Listening Subject*. *Contemporary Music Review*. Vol. 31, No. 5–6, 2012, 439–447.
- Kanaan, Hagi, *What Makes an Image Singular Plural. Questions to Jean-Luc Nancy*. *Journal of Visual Culture*. Vol. 9, No. 1, 2010, 63–76.
- Kirkkopelto, Esa, *The Most Mimetic Animal. An Attempt to Deconstruct the Actor's Body*. Teoksessa *Encounters in Performance Philosophy*. Toim. Laura Cull & Alice Lagaay. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.
- Kramer, Lawrence, *Classical Music and Postmodern Knowledge*. University of California Press, Berkeley 1995.
- Kramer, Lawrence, *Interpreting Music*. University of California Press, Berkeley 2011.
- Kramer, Lawrence, *Expression and Truth. On the Music of Knowledge*. University of California Press, Berkeley 2012.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Diderot. Paradox and Mimesis*. Teoksessa *Typography. Mimesis, Philosophy, Poetics*. Toim. Christopher Fynsk. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1989.
- Lindberg, Susanna, *Saatesanat*. Teoksessa *Jean-Luc Nancy, Filosofin sydän*. Gaudeamus, Helsinki 2010, 13–26.
- McClary, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality* (1991). University of Minnesota Press, Minneapolis 1992.
- Michaud, Ginette, *Outlining Art. On Jean-Luc Nancy's Trop and Le plaisir au dessin*. *Journal of Visual Culture*. No. 1, Vol. 9, 2010, 77–90.
- Moore, Gerald, *Politics of the Gift. Exchanges in Poststructuralism*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.
- Nancy, Jean-Luc, *Sharing Voices (Le partage des voix, 1982)*. Teoksessa *Transforming the Hermeneutic Context. From Nietzsche to Nancy*. Toim. Gayle Ormiston & Alan D. Schrift. SUNY Press, New York 1990.
- Nancy, Jean-Luc, *The Muses (Les Muses, 1994)*. Käänt. Peggy Kamuf. Stanford University Press, Stanford 1996.
- Nancy, Jean-Luc, *The Sense of the World (Le sens du monde, 1993)*. Käänt. Jeffrey S. Librett. University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*. Galilée, Paris 2002.
- Nancy, Jean-Luc, *Listening (À l'écoute, 2002)*. Käänt. Charlotte Mandell. Fordham University Press, New York 2007.
- Nancy, Jean-Luc, *Ascoltando. Esipuhe teoksen Peter Szendy, Listen. A History of Our Ears*. Fordham University Press, New York 2008, ix–xiii.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus* (1992). Teoksessa *Filosofin sydän*. Suom. Susanna Lindberg. Toim. Sami Santanen. Gaudeamus, Helsinki 2010a.
- Nancy, Jean-Luc, *L'image. Mimesis & methexis*. Teoksessa *Penser l'image*. Toim. Emmanuel Alloa. Les presses du réel, Dijon 2010b.
- Nancy, Jean-Luc, *Making Sense. Making Sense. For an Effective Aesthetics*. Toim. Lorna Collins & Elizabeth Rush. Peter Lang, Oxford 2011, 209–220.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus II. Essays on Sexuality*. Käänt. Anne O'Byrne. Fordham University Press, New York 2013.
- Norris, Andrew, *Jean-Luc Nancy and the Myth of the Common*. *Constellations*. Vol. 7, No. 2, 2000, 272–295.
- Poizat, Michel, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera* (1986). Käänt. Arthur Denner. Cornell University Press, Ithaca & London 1992.
- Roney, Patrick, *The Outside of Phenomenology. Jean-Luc Nancy on World and Sense*. *South African Journal of Philosophy*. Vol. 32, No. 4, 2013, 339–347.
- Tuomikoski, Anna, *Ajatus koskee ruumista. Arvio teoksesta Jean-Luc Nancy, Filosofin sydän. niin & näin 3/2010*, 121–123.
- Tuomikoski, Anna, *Jean-Luc Nancy'n ontologian eetos ja praksis. Tiede ja edistys 2/2013*, 95–107.
- Wahlfors, Laura, *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Tutkijaliitto, Helsinki 2013.
- Wahlfors, Laura, *Resonances and Dissonances. Listening to Waltraud Meier's Envoicing of Isolde*. Teoksessa *On Voice*. Toim. Walter Bernhart and Lawrence Kramer. Rodopi, Amsterdam & New York 2014, 57–76.
- Zbikowski, Lawrence M., *Listening to Music*. Teoksessa *Speaking of Music. Addressing the Sonorous*. Toim. Keith Chapin & Andrew H. Clark. Fordham University Press, New York 2013, 101–119.





Paikka ja yhteisöllisyys jazzissa

Helsingin uuden musiikkitalon rakentaminen herätti kiivasta keskustelua ja kysymyksiä siitä, miksi valtio ei tue jazzia samoin kuin klassista musiikkia. Kiistoihin yhteiskunnallisen tuen puutteesta kiteytyy hyvin jazzin ongelmallinen sijainti musiikin kentällä. Toiset tahot näkevät jazzin populaarimusiikkina, kun taas toiset hahmottavat sen klassiseen musiikkiin rinnastettavana taiteena ja haluavat nostaa jazzin asemaa taiteen kentällä. Näin jazz jää kaupallisesti menestyneen populaarimusiikin ja valtiollisesti tuetun klassisen musiikin rinnalla väliinpuotoajaksi. Tämä rooli heijastuu taloudelliseen tilanteeseen ja Suomessa jazzille erityisesti suunniteltujen ja suunnattujen esiintymistilojen puuttumiseen. Samanlainen marginaalinen asema leimaa kuitenkin myös monia muita musiikinlajeja, kuten kansanmusiikkia. Nämä asettuvat sekä tietoisesti että tahtomattaan usein vastakkain klassisen musiikin kanssa.

Yksityisten klubien keskittyminen jazzin esittämiseen on usein koettu musiikinlajin marginaalisen aseman vuoksi toivottomaksi. Populaarimusiikin muut muodot, kuten rock ja iskelmä, löytävät sen sijaan esiintymistilansa kaupallisesti toimivista ravintoloista laajan yleisönsä vuoksi. Pienemmissä kaupungeissa on lähes mahdotonta ylläpitää klubia erikoistumalla vain jazziin. Klubit ovatkin alkaneet suuntautua muihin musiikin genreihin. Suomessa jopa j-sanan pitäminen paikan nimessä on toisinaan koettu liian leimaavaksi ja yleisöä karsivaksi tekijäksi, kuten sai tuta jyvaskyläläinen Jazz Bar¹.

Minkälaisia merkityksiä keikkapaikkoihin sitten liitetään? Minkä tyyppistä keskustelua jazzin esiintymispaikkojen ympärillä käydään? Miten muusikoiden voidaan nähdä muodostavan eräänlaisen kuvitellun yhteisön, joka konkretisoituu heidän toiminnassaan esiintymistilaisuuksissa? Soittaja- ja laulajayhteisöllisyyttä on syytä käsitellä paikkasuhteissaan. Tässä luotaankin jazzmuusikoiden suhdetta tilaan ja tämän ilmenemistä heidän puheessaan. Käyttämäni aineisto on kerätty etnografisessa kenttätöössä Lontoon jazzpiireissä vuosien 2006 ja 2012 välissä.

Kuviteltu yhteisö ja paikka käsitteenä

Benedict Anderson esitteli käsitteen kuviteltu yhteisö (*imagined community*) vuonna 1983 nationalismista ja kansakunnista puhuessaan. Hänen mukaan valtiot ovat sosiaalisesti rakennettuja yhteisöjä. Kuviteltoisuus tarkoittaa sitä, että jäsenet eivät ikinä voi tuntea tai tavata valtaosaa

muista jäsenistä, mutta he kokevat silti olevansa osa samaa yhteisöä.²

Myöhemmissä määritelmissä kuviteltu yhteisö on viitannut ihmisryhmään, joka ei ole suoraan kouriintuntuva tai saavutettavissa. Sen jäsenet kuitenkin kytkeytyvät toisiinsa mielikuvituksen voimalla, tavalla, joka ylittää ajan ja paikan³. Käsitettä on käytetty muun muassa tutkittaessa kaksikielisiä oppilaita japanilaisessa koululaitoksessa ja Yhdysvaltojen juutalaisten diasporaturismia Israeliin⁴. Populaarimusiikin tutkimuksessa sillä on eritelty johonkin kuulumisen tunnetta⁵. Suomessa käsitettä on hyödynnetty perinteisemmin esimerkiksi tutkittaessa globalisaation ja nationalismin teemoja 1980- ja 90-lukujen *Helsingin Sanomien* ja *Aamulehden* pääkirjoituksissa⁶.

Toinen keskeinen käyttämäni käsite on 'paikka'. Alan tutkimuksessa on pidetty ongelmakohtana sitä, että paikka otetaan usein itsestäänselvyytenä. Vaikka jokapäiväisessä elämässä sijoitamme itsemme maailmaan ja jaottelemme sitä paikkojen avulla, pysähdyimme harvoin miettimään paikkakokemuksen tärkeyttä tai sitä, miten ja mistä tekijöistä nämä kokemukset rakentuvat.⁷ Ihmisten kokemukset ja aikomukset tietyssä paikassa kehystyvät tietyn tavoin. Koemme ja teemme asioita määrättyissä rajoissa, jotka taas vastaavasti vaikuttavat kokemukseemme.⁸

Paikat koetaan koko keholla: ne muovaavat meitä kokonaisvaltaisesti, kun vietämme niissä aikaa ja ryhdymme niissä tekemisiin⁹. Määrittelemme itseämme ja suhdettamme maailmaan paikassa. Voidaankin sanoa, että paikkaan kuuluminen on tärkeää ihmisten identiteetin muodostumiselle.¹⁰ Suhteemme tiettyihin paikkoihin tekee meistä sen, mitä me olemme, olimme sitten ulkopuolisia tai sisäpiirissä. Vastakohta paikalle on Marc Augén kuvaama 'ei-paikka' (*non-place*). Käsite yhdistyy olennaisesti maailman kutistumiseen ja erityisiin asetelmiin, joita nopeutuneet yhteydet sekä tavaroiden ja ihmisten lisääntynyt liikkuminen ovat vaatineet. Eipaikkoja ovat siis lentokentät ja asemat yhtä hyvin kuin suuret kaupalliset tilat tai pakolaiskeskukset.¹¹

Jazz musiikkikulttuurina

Jazz on yksi afroamerikkalaisen populaarimusiikin muoto. Se eroaa käytänteissään muun muassa rockista suhteellisen paljon, vaikka tyyli- ja historialliset juuret ovatkin osittain samat¹². Jazzia on läpi sen historian luonnehtinut marginaalisuus lukuun ottamatta swingin kultakautta 1930-luvulla. Swingin kaupallisen menestyksen ja populaarin aseman jälkeen jazz pyrki tietoisesti

”Swingin jälkeen jazzista tuli musiikkia mielelle.”

jälkeen jazzia vietiin tietoisesti marginaaliin bebopin ja hardbopin alagenreissä irrottamalla sitä tanssillisuudesta. Esiintymistiloja etsittiin tanssisalien ja konserttisalien ulkopuolelta pienistä klubeista, joissa keikat yhdistettiin alun perin lähinnä muusikoiden omiin jameihin. Tanssiminen jäi pois, ja yleisön käyttäytymisessä alkoivat korostua paikallaan istuminen ja keskittynyt kuunteleminen¹³. Jazzista tuli musiikkia mielelle, ei keholle.

Lisäksi sävellykset ja säveltäjät ovat jazzissa vähäisessä asemassa verrattuna klassiseen ja populaarimusiikin muihin muotoihin. Suurin osa jazzkeikoista koostuu standardikappaleista. Muusikot käyttävät alkuperäistä kappaletta raakamateriaalina varsinaiselle toiminnalle eli improvisaatiolle. He eivät tällöin välttämättä tiedä, kuka alkuperäisen kappaleen on säveltänyt, vaan siitä tunnustetaan vain jonkun toisen muusikon tekemä versio. Osaa tärkeimpien sointukulkujen tai rakenteiden säveltäjistä ei tiedetä ollenkaan. Esimerkiksi käy bluesin perinteinen sointukulku. Voidaankin sanoa, että soittaja on säveltäjä ja improvisaatio sävellys.¹⁴ Sävellyksestä ei jää kuitenkaan pysyvää jälkeä, ja tallenteita pidetään jäätyneinä esityksinä¹⁵. Jazzille tärkeintä onkin esiintyminen ja elävän musiikin leima.

Klubi työpaikkana

Jazzklubit ovat muusikoille ensisijaisesti työpaikka, jossa he tienaa elantonsa: esiintyvät yleisölle ja myyvät levyjään. Näissä tiloissa kohdataan yleisö, rakennetaan imagoa ja osoitetaan omia taitoja muusikkona. Onnistuessaan nämä tekemiset luovat mainetta ja varmistavat

kysynnän myös tulevaisuudessa. Julkinen esiintyminen tuo näin luonnollisesti mukanaan omat paineensa suoriutumisen tasosta ja odotuksensa siitä, miten asioiden pitäisi sujua.

Klubit ja muut keikkapaikat luovat akustiikallaan tärkeän toimintaympäristön, jossa muusikot etsivät ja rakentavat merkityksellistä suhdetta omaan työhönsä. Hälyisessä tilassa kiinnostumattomalle yleisölle soittaminen saa muusikot toisinaan pohtimaan työnsä mielekkyyttä ja arvoa, kun taas toimivan vuorovaikutussuhteen luominen kannustavan yleisön kanssa motivoi pitkään. Kaiken luontumiseen vaikuttavat erilaiset käytännön tahot, jotka rajoittavat ja kontrolloivat muusikon mahdollisuuksia.¹⁶

Tilaisuuden järjestäjillä on omat odotuksensa ja rajoituksensa keikalle. Tapahtumasta ei tule mitään, jolleivät he hoida omia tehtäviään.¹⁷ Muusikot joutuvat siis jakamaan paikan muiden työntekijöiden kanssa. Portsarit, lipunmyyjät, tarjoilijat, baarimikot, keittiöhenkilökunta, promoottorit, ääniteknikot, valomiehet, siivoajat ja muut ammattiryhmät liikkuvat samoissa tiloissa vaikuttaen muusikoiden ja yleisön kokemuksiin. Usein muusikot pyrkivät kuitenkin erottautumaan omaksi itsenäiseksi ryhmäkseen muun muassa luomalla vastakkainasetteluja. Erottautuminen on nähtävissä esimerkiksi muusikoiden puheissa äänitekniikoista, joiden työnlaatua kommentoidaan usein kriittisesti. Muusikoiden yhteisöllisyys ilmenee tällöin ensisijaisesti siinä, miten he painottavat oman ammattiryhmittymänsä erillisyyttä. Eroa korostaa myös se, että muusikot ovat muihin klubeilla toimiviin ammattilaisiin verrattuna vapaita toimijoita. He eivät

”Jameissa mitataan taidot ja solmitaan suhteet.”

ole kiinteä osa paikan pyörittämisen arkea, ja he siirtyvät uusiin ympäristöihin muita esteettömämmin.

Tämä vapaus antaisi ymmärtää, etteivät muusikot kiinnity ryhmittymänä erityisemmin keikkapaikkoihin. Lähemmällä tarkastelulla on kuitenkin ilmeistä, että klubeilla on myös muita monikerroksisia, syvempiä merkityksiä. Klubit edustavat jazzissa paikkaa, johon yhdistetään tietynlainen pysyvyys, kun taas festivaaleja määrittää ensisijaisesti tilapäisyys tapahtuman mahdollisesta vuosittaisesta toistumisesta huolimatta. Muutama viikko festivaalin päättymisen jälkeen festivaalipaikalla ei ole välttämättä nähtävissä minkäänlaista jälkeä tapahtumasta. Klubit taas sijaitsevat vuodesta toiseen samoilla sijoillaan, ja muusikot saapuvat niihin kerta toisensa jälkeen. Hyvään keikkapaikkaan palaaminen muistuttaa kotiin palaamista. Olennaisessa osassa on itse paikan tunteminen, tietämys omasta osasta kokonaisuudessa ja tunnettuus talon artistina. Paikkaa luonnehtiva pysyvyys ja molemminpuolinen tuttuus mahdollistavat pitkäkestöisen ja kerrostuneen merkityksellisyyden syntymisen.

Klubeilla jaetaan myös yhteisön sisäistä tietoa työstä. Muusikkojen kesken käydään keskusteluja muun muassa keikkapaikkojen tarjoamasta kohtelusta ja niiden yleisöstä. Hyvistä kokemuksista mainitaan muille muusikoille, mutta samaten kielteiset kokemukset välittyvät yhteisön sisällä suullisena tietona. Osittain näiden keskusteluiden ja omien kokemusten perusteella valitaan, missä ja kuinka usein esiinnyttään. Muusikot siis muodostavat eräänlaisen mentaalisen kartan eri esiintymistiloista ja vertaavat paikkoja sekä omien aiempien kokemustensa että muiden kertomien tarinoiden perusteella.

He itse tuskin puhuisivat toiminnastaan pisteyttämisenä, mutta tiedot eri klubien ja esiintymispaikkojen käytännöistä leviävät jaettujen tarinoiden välityksellä hyvinkin nopeasti muille. Yhteisön toimintakentän siis kattaa niin yhteisöllinen kuin yksilöllinen mentaalinen kartta.

Yhteisöllisyydestä puhuttaessa nousee myös kysymys, miten yhteisön jäseneksi tullaan. Muusikoilla osallisuus syntyy pätevyyden perusteella: hänen tulee kyetä näyttämään taitonsa, jotta hänet hyväksytään osaksi yhteisöä. Samanlainen käytäntö on ollut voimassa jazzin alkuajoista asti. Kentälle pyrkivät muusikot osoittivat kykynsä niin kutsutuissa jameissa (*jam sessions*), joissa mitattiin muusikon taitotaso ja arvo sekä luotiin tarvittavat kontaktit tuleviin työtilanteisiin. Esimerkiksi Lontoossa Ronnie Scott's -klubi järjestää muusikoille yhä myöhäisillan perinteisiä jamisessioita. Muusikon asema tai arvostus yhteisön sisällä ei siis muodostu ensisijaisesti hänen saamastaan koulutuksesta. Myös täysin itseopinut muusikko hyväksytään osaksi yhteisöä, jos hänen taitonsa vastaavat odotuksia.

Sosiaaliset verkostot keikkapaikalla

Muusikoille klubit tarjoavat mahdollisuuden luoda ja ylläpitää omaa identiteettiään. Samalla ne ovat paikkoja, joissa ollaan vuorovaikutuksessa muiden muusikoiden kanssa. Tapaamisissa rakennetaan työlle keskeisiä henkilökohtaisia ja ammatillisia verkostoja, joiden avulla muun muassa luodaan tulevaisuuden työmahdollisuuksia.¹⁸ Muusikoita voidaankin verrata yksityisyrittäjiin, jotka toimivat arkipäivässään hyvin itsenäisesti ja

”Keikkojen edellä ja jälkeen klubilla vaihdetaan ammattitietoutta.”

irrallaan muista. Samojen ihmisten kanssa ei välttämättä tehdä töitä joka päivä, vaan yksittäinen muusikko saattaa työskennellä useammassa yhtyeessä samanaikaisesti.

Työelämää rytmittävät siirtymiset paikasta ja kokoonpanosta toiseen tekevät arjesta pirstaleista. Päivittäiseen muusikon työhön kuuluva liikkuvuus aiheuttaa esimerkiksi Britannian jazz-skenessä tilanteen, jossa yksittäisiä keikkoja tekevät sessiomuusikot eivät välttämättä tapaa toisiaan säännöllisesti¹⁹. Työn epävarmuuden takia ystävyyssuhteiden ylläpitäminen on hankalaa. Toisten muusikoiden oletetaan ymmärtävän tilanteiden hetkellisyys ja hektisyys. Muiden muusikoiden kanssa vuorovaikutetaan pääasiassa keikkojen yhteydessä, mikä korostaa klubien ja siellä tapahtuvien kohtaamisten merkitystä.

Tapaamisten välillä kuluneella ajalla ei tunnu olevan suurtakaan merkitystä. Yleisesti oletetaan, että tutun muusikon kanssa vuorovaikutus jatkuu siitä, mihin edellisellä kerralla jäätiin. Yhteisöllisyyden tunne ja sen merkitys korostuvat, koska työ on pirstaleista ja hetkellistä, mutta myös siksi, että työn luonne eroaa perustavanlaatuisesti muiden työnkuvasta. Muusikkohan on töissä aina silloin, kun muut ovat vapaalla: iltaisin, lomasesonkien aikaan ja juhlapyhinä. Tämä omalaatuinen yhteisöllisyys ja sen sisältämä jaettu kokemus saavat muusikot usein toteamaan, että vain toinen muusikko voi täysin ymmärtää heidän elämäänsä. Kohtaamisissa klubeilla muusikot jakavat yhteisöllistä ja ajoittain hiljaista tietoa heidän ammattiinsa ja kokemuksiinsa vaikuttavista tekijöistä: mitä kenellekin kuuluu, missä kukakin on soittanut viime

aikoina, minkälaisia kokemuksia kullakin on soittopaikoista ja mitä uutta kentällä on tapahtunut.

Eri alagenrejen paikat

Paikkaan kuuluminen – tai siihen kuulumattomuus – määrittelee pitkälti toimintaamme ja mahdollisuuk-siamme tässä paikassa. Muusikoiden kohdalla tämä pitää paikkansa sekä konkreettisessa mielessä että kuvitellun yhteisön tasolla. Pääsy tiettyihin paikkoihin, vaikkapa mahdollisuus esiintyä kansainvälisesti arvostetuilla klubeilla, nostaa muusikon tunnettavuutta ja asemaa yhteisön sisällä. Näiden tarjousten ulkopuolelle jääminen puolestaan sysää muusikon marginaaliseen asemaan.

Esiintymismahdollisuuksien saaminen esimerkiksi Ronnie Scott’s -jazzklubilla Lontoossa määrittää pitkälti muusikon asemaa sekä hänen tyyllilajiaan. Ohjelmis-tojen valitsijat tekevät päivittäin päätöksiä siitä, mikä on heidän mielestään hyvää jazzia ja mikä on esiintymispaikan yleisölle sopivaa musiikkia. Opittuaan luot-tamaan tietyn esiintymispaikan tarjoamaan laatuun yleisö kykenee tekemään päätöksiään sen nojalla, että heille entuudestaan tuntematon muusikko on varmasti mielenkiintoinen tuttavuus, koska hän soittaa arvoste-tulla klubilla. Paikkaan siis todennäköisesti tilataan tietyn tyyppistä jazzia soittavia muusikoita, mutta samaan aikaan esiintymistilaisuuksia etsivät muusikot myös muokkaavat – osittain mahdollisesti tiedostamattaan – tyyliään klubin suosimaan suuntaan.²⁰

Tällaisen suuntautumisen myötä tietyt musiikin alalajit hakevat esiintymistilansa muualta. Esimerkiksi Lontoon keskustan ostoskatujen läheisyydessä Sohon trendikkäissä kaupunginosassa sijaitsevilla Ronnie Scott'silla ei kuulla free jazzia. Tämä brittiläisellä kentällä marginaaliin sijoittuva jazzin muoto on löytänyt tyssijansa Lontoon ydinkeskustan ulkopuolelta hieman hankalien kulku-yhteyksien päästä huonomaineiselta Hackneyn alueelta. Voittoa tavoittelematon Vortex asettuu ehdoin tahdoin vastustamaan keskustan pintapaikkoja. Free jazz -klubin ja -yhteisön ääriesimerkistä huolimatta yhteisöt saattavat jazzissa olla osittain päällekkäisiä.

Kuviteltu yhteisö

Muusikot pyrkivät tietoisesti luomaan ryhmittymää, johon he kuuluvat. Työyhteisön sijaan on tässä yhteydessä selvempää puhua kuvitellusta yhteisöstä, koska yhteys yksittäisten yhteisön jäsenien välillä ei ole kiinteä tai säännöllinen. Kuviteltu yhteisö näkyy parhaiten muusikkojen välisissä suhteissa. He tekevät Lontoossa paljon yksittäisiä keikkoja, ja yhtyeiden kokoonpanot vaihtuvat päivästä toiseen, joten säännöllisten ihmissuhteiden ylläpitäminen kollegoiden kanssa on usein mahdotonta²¹. Muusikot tunnistavat silti kuuluvansa samaan yhteisöön ja kohtelevat toisiaan aivan kuin edellisestä tapaamisesta olisi kulunut vain vähän aikaa. Yhteydet siis kuvitellaan kiinteämmiksi kuin ne ovatkaan.

Tietoisuus jaetusta sosiaalisesta paikasta mahdollistaa vuorovaikutuksen saumattoman jatkumisen. Molemmat osapuolet tietävät yhteisön sisäiset käyttäytymissäännöt ja arvostukset. Muusikoilla yhteisöllisyys konkretisoituu käytännössä samojen esiintymispaikkojen jakamiseen. He käsittävät yhteisöllisyytensä muodostuvan ryhmästä muita muusikoita, jotka liikkuvat samalla kentällä ja käyttävät samoja esiintymistiloja, vaikka muusikot eivät arkipäivässä koskaan kohtaisikaan samoissa paikoissa. Tietoisuus siitä, että toinen on toiminut samassa tilassa, konkretisoi yhteisöllisyyden tunteen. Samalla alueella toimivat muusikot tietävät toisensa, vaikka eivät olisi koskaan soittaneetkaan yhdessä. Tiiviimpi yhteisöllisyys joidenkin muusikoiden kanssa syntyy tietoisuudesta, että nämä jakavat tyylilajeja ja muissa esteettisissä kysymyksissä samat arvot.²²

Ilmiselvästi klubit ovat olennainen tekijä muusikoiden kuvitellun yhteisön ylläpitämisessä. Tällaisten paikkojen merkitys korostaa ajatusta siitä, että kaikkien taiteen muotojen täytyy kuulua jonnekin, missä ne löytävät yleisönsä. Tilat, joissa taidetta esitetään, ovat tärkeitä taidemuodon kehitykselle, mutta myös sitä ympäröivän yhteisöllisyyden syntymiselle. Howard Beckerin ajatuksia soveltaen voidaan todeta, että muusikot oppivat elämään ilman sopivia tiloja, tarvikkeita tai arvostusta. He ohittavat niiden puutteen tai pyrkivät simuloimaan ne itse.²³ Yhteisöt päätyvät painumaan maan alle ja tuotamaan omia esiintymistiloja. Nämä tilat ovat kuitenkin usein avoimia vain valikoituille ryhmälle, eikä laajemmalla yleisöllä ole mahdollisuutta nauttia taidemuodosta. Usein jää siis näkemättä, miten yksittäinen taidemuoto

tai musiikin laji olisi kehittynyt, jos se olisi saanut kunnollista tukea.

Kuten Yi-Fu Tuan on todennut, ihmiset tarvitsevat paikan tai paikkoja, jotka kokonaisuudessaan tai aitouudessaan vahvistavat heidän sisäistä kokemustaan. Usein näihin paikkoihin liittyy tunne ajan pysähtyneisyydestä, sillä tiedämme paikan säilyvän ennallaan, vaikka maailma muuten muuttuisikin²⁴. Kokonaisuuden tunne voi olla yksilölle hyvinkin eheyttävä kokemus. Muusikoilla johonkin paikkaan kuuluvuuden kokemus parhaimmillaan vahvistaa heidän identiteettiään muusikkoina. Lisäksi keikkapaikat ja siellä tapahtuvat kohtaamiset kiinnittävät heidät laajempaan muusikkojen yhteisöön. Tästä johtuen keikkapaikoilla on usein huomattavasti suurempi merkitys muusikoille kuin satunnaiselle yleisön jäsenelle. Musiikin avulla myös vahvistetaan jatkuvuuden tuntua. Samalla klubilla soitettava musiikki luo muusikoille ja yleisölle tunteen siitä, että asiat ja paikat pysyvät samoina, vaikka ne käytännössä muuttuvatkin jatkuvasti. Musiikin avulla pystytään luomaan yhteenkuuluvuuden tunnetta ja yhteyttä johonkin paikkaan.²⁵

Historialliset tekijät myös lisäävät paikan merkityksellisyyttä, vaikka muusikko ei välttämättä olisi vierailutkaan paikassa kuin joitakin kertoja. Yhteisön sisällä määritellyissä diskursseissa luodaan merkityksiä: mitkä paikat nousevat keskeisiksi ja miten näihin paikkoihin tulisi suhtautua niihin astuttaessa. Tietyille aktiviteeteille varatut tilat myös paljastavat paljon niiden yhteiskunnallisesta asemasta. Tämä nähdään esimerkiksi musiikkitalon tilanteessa.

Suuret näyttävät rakennukset kertovat institutionaalisuudesta ja arvostuksesta. Sisään astuvalle yleisölle saatetaan luoda hieman alistainen asema. Yleisö on tullut kuuntelemaan jotakin aintulaatuista, ja odotettavissa on suuri taidekokemus. Tilassa tulee liikkua korrektisti ja sopivan arvokkaasti. Musiikkitalossa on nähtävissä myös kotimaan musiikin historiaan kietoutuva asetelma keskiluokan ja työväen luokan musiikkikulttuurien eriytymisestä laulujuhla-aatteen jälkimainingeissa²⁶. Jazzkin on jäänyt Suomessa lapsipuolen asemaan, edustihan se alkujaan paheellisia yhdysvaltalaisia vaikutteita.

Yhteiskunnallisesti nämä historialliset keskustelut vaikuttavat edelleenkin siihen, mitä esiintymispaikkoja millekin musiikinlajille tarjotaan, mitkä paikat nähdään säilyttämisen arvoisina ja minkä paikan kulttuuriperintöä halutaan erityisesti vaalia. Vaikka maassamme koulutetaan jatkuvasti lisää jazzmuusikoita ja suomalaisen jazzin kansainvälistä tasoa korostetaan, esiintymistiloja ei ole tarpeeksi tarjoamaan töitä tai tukemaan musiikkikulttuurin kehitystä. Tulee myös huomata, että musiikkikulttuureita ja niiden kehityskulkuja voidaan ymmärtää vain tutkimalla myös niitä ympäröiviä yhteisöjä, niiden historiaa ja niiden luomia diskursseja²⁷. Täysin yhteisön ulkopuolelta ei voida kuitenkaan määrätä, minkä tyyppiset tilat jokin musiikkityyli ottaa omakseen ja mistä paikoista muodostuu kullekin musiikinlajille kulttuurillisesti tärkeitä. Tällaiseen määrittelyyn tulisi aina olennaisesti sisältyä yhteisön omat määrittelyt.

Viitteet

- 1 Jyväskyläläinen Jazz Bar vaihtoi 2007 nimensä Poppariksi toimittuaan alkuperäisellä nimellä 15 vuotta. Uudella nimellä pyrittiin puhdistamaan klubin imagoa: vanha nimi koettiin taakaksi. Vanhan nimen koettiin säätelevän liikaa, mitä klubin sisällä voitiin tehdä, kun taas uuden nimen nähtiin mahdollistavan laaja-alaisempi toiminta. Ks. Savoila 2007.
- 2 Anderson 2007, 39–41.
- 3 Kanno & Norton 2003.
- 4 Kanno 2003; Powers 2011.
- 5 McGrath 2010.
- 6 Ruuska 2002.
- 7 Casey 1998, xi; Relph 1986, 6.
- 8 Relph 1986, 141.
- 9 Casey 1998, 18–19.
- 10 Ashworth & Graham 2005, 9.
- 11 Augé 1995.
- 12 Garofalo 2001.
- 13 Tanssimista tosin näkee vielä harvakseltaan swingiä soittavien yhtyeiden keikoilla.
- 14 Becker 2008, 10–11.
- 15 Laing 1991.
- 16 Hytönen-Ng 2015a & 2015b.
- 17 Vrt. Becker 2008, 24–28.
- 18 Tsioulakis 2010, 69–70.
- 19 Ks. Hytönen-Ng 2013a.
- 20 Hytönen-Ng 2015b.
- 21 Ks. Hytönen-Ng 2013a.
- 22 Hytönen-Ng 2013b.
- 23 Becker 2008.
- 24 Tuan 2006, 18–20.
- 25 Holt & Wergin 2013.
- 26 Ks. Rantanen 2013 ja Kurkela & Rantanen 2008.
- 27 Holt & Wergin 2013.

Kirjallisuus

Anderson, Benedict, *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua* (Imagined Communities. Reflections On the Origin and Spread of Nationalism, 1983). Suom. Joel Kuortti.

- Vastapaino, Tampere 2007.
- Ashworth, G. J. & Graham, Brian, Senses of Place, Senses of Time and Heritage. Teoksessa G. J. Ashworth & Brian Graham, *Senses of Place; Senses of Time*. Ashgate, Aldershot 2005, 3–12.
- Augé, Marc, *Non-Place. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. (Non-lieux, 1992). Engl. John Howe. Verso, London & New York, 1995.
- Becker, Howard S., *Art Worlds* (1982). Uus. & laaj. p. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2008.
- Casey, Edward S., *The Fate of Place. A Philosophical History*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1998.
- Garofalo, Reebee, *Rockin' Out. Popular Music in the USA*. 2. p. Prentice Hall, Upper Saddle River 2001.
- Holt, Fabian & Wergin, Carsten, Introduction. Musical Performance and the Changing City. Teoksessa Fabian Holt & Carsten Wergin, *Musical Performance and the Changing City*. Routledge, New York 2013.
- Hytönen-Ng, Elina, Contemporary British Jazz Musicians' Relationship With the Audience. Renditions of We-relations and Intersubjectivity. Teoksessa Ioannis Tsioulakis & Elina Hytönen-Ng, *Musicians and Their Audiences. New Approaches to a Timeless Division*. Ashgate, Farnham 2015a. (Ilmestyy.)
- Hytönen-Ng, Elina, 'A Musician Who Puts On on a Gig'. Local Promoter's Multiple Roles and Hierarchies at a Small British Jazz Club. *IASPM@Journal*. Vol. 5, No. 2, 2015b. (Ilmestyy.)
- Hytönen-Ng, Elina, Yhden illan keikkoja ja autossa vietettyjä öitä. Liikkuvuus osana jazzmuusikoiden työnkuva. *Etnomusikologian vuosikirja*. Vol. 25, 2013a, 34–59.
- Hytönen-Ng, Elina, *Experiencing 'Flow' in Jazz Performance*. Ashgate, Farnham 2013b.
- Kanno, Yasuko, Imagined Communities, School Visions, and the Education of Bilingual Students in Japan. *Journal of Language, Identity, and Education*. Vol. 2, No. 4, 2003, 285–300.
- Kanno, Yasuko & Borton, Bonny, Imagined Communities and Educational Possibilities. Introduction. *Journal of Language, Identity, and Education*. Vol. 2, No. 4, 2003, 241–249.
- Kurkela, Vesa & Saijaleena Rantanen, Saijaleena, Laulava vallankumous. Teoksessa *Kansa kaikkivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*. Toim. Pertti Haapala & al. Teos, Helsinki 2008, 177–194.
- Laing, Dave, A Voice without a Face. Popular Music and the Phonograph in the 1890s. *Popular Music*. Vol. 10, No. 1., 1991, 1–9.
- McGrath, James, *Ideas of Belonging in the Work of John Lennon and Paul McCartney*. Väit. Leeds Metropolitan University, Leeds 2010.
- Powers, Jillian L., Reimagining the Imagined Community. Homeland Tourism and the Role of Place. *American Behavioral Scientist* 31.5.2011. DOI: 10.1177/0002764211409380
- Rantanen, Saijaleena, *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakkoon*. Studia Musica 52. Sibelius-Akatemia, Helsinki 2013.
- Relph, Edward, *Place and Placelessness*. 3. p. Pion, London 1986.
- Ruuska, Petri, *Kuviteltu Suomi. Globalisaation, nationalismin ja suomalaisuuden punos julkisissa sanoissa 1980–90-luvuilla*. Sosiologian väitöskirja. Tampereen yliopisto, Tampere 2002.
- Tsioulakis, Ioannis, *Working or Playing? Power, aesthetics and cosmopolitanism among professional musicians in Athens*. Julkaisematon väitöskirja. Queen's University, Belfast, 2010.
- Tuan, Yi-Fu, Paikan taju. Aika, paikka ja minuus. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Toim. Seppo Knuuttila, Pekka Laaksonen & Ulla Piela. SKS,, Helsinki 2006, 15–30.
- Savoila, Petja, Helpompi näin päin. *Keskisuomalainen* 28.9.2007.





JUHO RANTALA

Rukous poliittisen praksiksen raunioista

Viimeisen 20 vuoden aikana klassisia ja rock-soittimia yhdistävä yhdeksänjäseninen kollektiivi Godspeed You! Black Emperor on luonut Montrealiin ja Torontoon laajan ja itsenäisen musiikkiverkoston. Verkosto on poikunut tusinoittain yhtyeitä ja muutamia itsenäisiä levymerkkejä. Kollektiivi on yhdistänyt äänensä kritisoidakseen kanadalaisista musiikkiteollisuutta ja -lehdistöä, rocktähteyden kulttia, kapitalismia ja ankeana hämmöttävää tulevaisuutta. Heidän eetosensa onkin viitteitä punkin ruohonjuuritason militantismista, vapaaehtoisesta organisoitumisesta ja kovasta työstä.

Musiikkiteollisuus on ollut pitkään monenlaisten mullistusten keskellä. Yksi suurimmista syistä muutokselle on ollut internet, joka on tuonut suuren joukon uudenlaisia sivustoja, palveluita, sovelluksia ja mahdollistanut entistä laajemman itsenäisten levymerkkien esiinmarssin. Sonyn ja EMI:n kaltaisten jättiläisten ohteen on noussut Krankyn, Constellation Recordsin, 4AD:n ja Drag Cityn kaltaisia verkossa kukoistavia levymerkkejä. Musiikin saatavuus on entisestään helpottunut ja musiikillinen kenttä on monipuolistunut. Tästä kentästä on noussut myös kanadalainen post-rock-yhtye Godspeed You! Black Emperor (tästä eteenpäin GYBE).

Itsenäisen rockin sirpaleet

GYBE kuuluu niin sanottuun post-rock-genreen, joka taas lukeutuu indie rockin laajaan kirjoon. Indie (*independent*) rock oli eräänlainen musiikillinen, sosiaalinen ja kaupallinen vastaisku populaarikulttuurille, valtavirtamusiikille sekä suurille levy-yhtiöille¹. Musiikillisesta näkökulmasta katsottuna indie rockissa asetetaan valtavirran musiikin konventioita vastaan. Kappaleiden sanoissa on ironiaa ja poliittista kantaaottavuutta. Rakenteellisesti ne pyrkivät eroon säe-kertosäe-muodosta. Toisaalta indie rockissa haetaan eräänlaisella amatöörimäisyydellä ja musiikillisen tuotannon vähyydellä ”puhdasta totuutta”, jonka tarkoitus on esittää artisti tai yhtye alastomana luovuuden hetkellä. Amatöörimäisyydessä on mukana myös punkin tee-se-itse-asennetta, joka laajenee aina levykansaitaiteeseen asti. Indie rockiin liittyy myös massakulttuurista erottautuvan sosiaalisen identiteetin rakentaminen, mitä harjoitetaan pitkälti nettikeskusteluissa ”indie-asiantuntijuuden” ja ”todellisen indien” määrittelyistä kiistellen.²

Indie rockin voidaan katsoa saaneen alkunsa 1960-luvulla The Velvet Undergroundin kaltaisten pro-

topunk-yhtyeiden kokeiluista ja ulkopuolisuutta huokuvasta imagosta. Vaikutteita ovat tarjonneet myös Nick Draken ja myöhemmin Daniel Johnstonin kaltaisten artistien herkkä ja hauras ilmaisu. Yksi toistuva teema onkin itsetietoinen viittailu 60-luvun rockiin ja poppiin, ja tietysti myös uudempiin esikuviiin. 80-luvulle mentäessä alternativen (”vaihtoehto”) ja college rockin genret olivat muotoutuneet vahvaksi pohjaksi, josta indien oli helppo jatkaa. Sellaiset vaihtoehtorockin indie-pioneerit kuten R.E.M. ja The Replacements joutuivat uransa alkutaipaleen marginaalisen suosion takia levyttämään itsenäisillä levy-yhtiöillä. Myöhempi indie rock taas pyrki tietoisesti ja tarjoutuneista mahdollisuuksista huolimatta pysymään itsenäisten levy-yhtiöiden listoilla.

Vaihtoehtorock valtavirtaistui kunnolla vasta Nirvanan *Nevermind*-levyn julkaisun myötä 1991. Indie alkoi kuitenkin nopeasti ottaa etäisyyttä grungen soundiin tuoden mukaan kokeilevuutta, leikkisyyttä ja herkkyyttä. Vaihtoehtorockin luvatussa maassa Yhdysvalloissa vuosikymmenen tärkeimmiksi indie-levyiksi nousivat Uncle Tupelon *No Depression* (1990), Slintin *Spiderland* (1991), Pavementin *Slanted and Enchanted* (1992), Liz Phairin *Exile in Guyville* (1993), Guided by Voicesin *Bee Thousand* (1994), Tortoisen *Millions Now Living Will Never Die* (1996), Elliott Smithin *Either/Or* (1997), Cat Powerin *Moon Pix* (1998) sekä Neutral Milk Hotelin *In the Aeroplane Over the Sea* (1998).³

2000-luvulla indie rock on päätynyt osaksi populaarimusiikin valtavirtaa. Esimerkiksi Arcade Fire ja PJ Harvey ovat saavuttaneet suurta suosiota. Radiohead on saanut aikaan täysin omanlaisensa valtavirran puolelle kääntyvän vaihtoehtokumouksen. Indie-elokuva, johon kuuluu elimellisesti vaihtoehtomusiikin viljely, on myös auttanut viime vuosikymmeninä indie rockin esiinmarssia. Voikin sanoa, että indie rockin rajat ovat muuttuneet, siitä on tullut suurelle yleisölle tutumpaa. Vaihtoehtoisuus on valunut alagenrejen kontolle. Yksi niistä on GYBE:n edustama post-rock.⁴

”Kitaroilla pyrittiin ohjaamaan äänensävyjä ja tekstuureja eikä niinkään riffejä tai voimasointuja.”

Kuun ja sademetsän soinnit

Simon Reynolds aloitti termin ”post-rock” levittämisen käyttämällä sitä ensimmäisen kerran vuonna 1994 *The Wire*en kirjoittamassaan artikkelissa. Hänen mukaansa post-rockia kuvaa rock-instrumentoinnin käyttäminen johonkin rockin ulkopuoliseen. Kitaroilla pyrittiin ohjaamaan äänensävyjä ja tekstuureja eikä niinkään riffejä tai voimasointuja.⁵ Post-rockin inspiraationa toimivat esimerkiksi sämpläämisen ja kokeilun kautta rakennetuille pitkille kappaleille ja hitaasti muotoutuvalla soundille perustuva Disco Inferno, sekä industriaalista hakaavaakin goottisoundia hyödyntävät Joy Divisionin kaltaiset bändit. Lisäksi taustalla vaikuttivat 70-luvun progressiivisen rockin suurtähtien, King Crimsonin ja Pink Floydin, pitkät sävellykset.⁶

Englannissa tärkeänä taustatekijänä hääri PJ Harveyn ensimmäisen levyn (*Dry*, 1992) julkaissut itsenäinen levymerkki Too Pure (1989–2008). Sen listoille kuuluivat sellaiset post-rockin pioneerit kuin Stereolab, Laika, Pram sekä Canin kappaleen mukaan nimetty Moonshake. Tärkeäksi nousi myös kokoelmalevy *Slow Death in the Metronome Factory* (1997), joka tutustutti amerikkalaiset rapakon takaiseen soundiin. Britteinsaarilta ponnistivat myöhemmin suurempaan tietoisuuteen skottilainen Mogwai sekä irlantilainen God is an Astronaut.

Nitsuh Abeben mukaan brittiläisessä varhaisessa post-rockissa äänimaailma ja temaattisuus pyörivät ”kuun ympärillä” (*chilly, moony sound*)⁷, kun taas amerikkalainen post-rock on pikemminkin ”sademetsässä”. Kuu ja sade-

metsä kuvaavat äänimaisemien kontrastia: ensimmäinen leijaili korkealla kuun toismaailmallisuudessa ja toinen uppoutui syvälle sademetsään. Amerikkalainen soundi oli ”virheetöntä, kirkasta” ja aina perillä siitä mihin oli menossa.⁸ Vaikka Yhdysvalloissa oli jo eräänlaisia post-rockin pioneereja (esimerkiksi Savage Republic) 80- ja 90-lukujen vaihteessa, Britteinsaarten vaikutus synnytti monia uusia yhtyeitä, kuten esimerkiksi Cul de Sac, Labradford, Don Caballero, Gastr del Sol sekä aiemmin mainitut Slint ja Tortoise.

Post-rock erosi indie rockista kappaleiden pituudessa, sanoitusten poissaolossa sekä ”tuotettudessa”. Indie rock oli korostanut amatööriyttä ja jossain määrin jokapäiväisyyttä. Genre, hieman paradoksaalisestikin, kritisoi valtavirtaa ja massoja (ja näiden makua), mutta samalla pyrki olemaan tavanomaisuuden, työläisyyden ja jokapäiväisyyden puolella. Post-rock ei hävennyt käyttää studiota hyväkseen. Tarkoituksena oli lähentää toisiinsa ”korkeataidetta” – tässä tapauksessa klassista musiikkia – ja rock-musiikkia esimerkiksi käyttämällä klassisia soittimia. Studion ja äänimaisemien käytössä post-rock asettuu musiikin historiassa samoille linjoille kuin Brian Wilson, Phil Spector ja Brian Eno. Enolle musikit olivat tekstuuripaletti, jonka avulla hän tahtoi maalata maisemakuvia, joiden sisällä musiikki tapahtui.⁹

Studion käyttö kuului myös ympäristöäänien (*field recordings*) hyödyntämisenä. Ympäristöääninä olivat esimerkiksi nauhoitukset ostoskeskuksesta tai tyhjältä niityltä. Nämä äänet asettivat konkreettisen ajan ja paikan,

jonka tunnelmaa sitten täydennettiin ("ylevöitettiin") musiikilla. Post-rockin uudempi aalto, erityisesti Kanadasta ponnistava, korostikin intensiteettiä, itsenäisyyttä, vakavuutta ja poliittisuutta. Genren sisällä jatkuu jossain määrin erottelu kuuhun ja sademetsään.¹⁰ Esimerkiksi GYBE:n voi nähdä puolustavan sademetsää militanttisesti erityisesti alkupään tuotantonsa valossa. Toisella post-rockin laidalla liihotteleva islantilainen Sigur Rós taas kaikesta poliittisuudesta huolimatta¹¹ jatkaa brittiläistä toismaailmallista kuusoundia.

Uudemmissa yhdysvaltalaisista post-rock-yhteistä luultavasti tunnetuimpia ovat Explosions in the Sky, Pelican sekä Russian Circles. Vastaava kanadalainen skene on kehittynyt hyvin laaja-alaiseksi 1990-luvun lopusta lähtien.¹² Suomessa post-rockiin voidaan laskea ainakin Magyar Posse, Ekroverde, Teksti-TV 666, Lentävä Siemen, Tenhi, Joensuu 1685 ja osa Circlen tuotannosta.

Hyvää matkaa musta keisari

GYBE:n perustivat Efrim Menuck, Mike Moya ja Mauro Pezzente 90-luvun alussa taloudellisen rappion runtelmassa Montrealissa. Menuckin sanoin *we'll start a band with everyone we know, a band of orphans*. Hän onkin kuvannut aikuiseksi kasvamistaan hippi-ideaalien murtumiseksi, jota biologiantuntien ilmastomuutos-info ja atomipommeilla pelottelu eivät ainakaan parantaneet.¹³ Yhtyeen nimi otettiin vähän tunnetulta, Black Emperors -moottoripyöräjengin elämästä kertovalta japanilaiselta dokumentilta *Goddo Supīdo Yū! Burakku Enperā* (1976)¹⁴. Vuonna 1994 he julkaisivat omakustanteena 33 kopiota käsittäneen kasetin *All Lights Fucked on the Hairy Amp Drooling*. Kasetti sisälsi jopa 37 sävellystä, joilla oli jo piikikkäitä nimiä kuten "Perfumed Pink Corpses From the Lips of Ms. Celine Dion". Vuosina 1995–1996 ryhmä paisui perustajien värvätessä montrealilaisia muusikoita, suurimmillaan yhtye koostui 15 jäsenestä. Tänä aika he alkoivat yhdistää lavaesiintymisiinsä Karl Lemieux'n tekemiä rakeisia kaupunkiraunioita esitteleviä filmipätkiä, jotka pyrkivät tukemaan musiikista kumpuavia menetyksen tuntemuksia. Toisinaan mukana on otoksia esimerkiksi pörssikurssien liikkeistä.

Vuonna 1997 GYBE julkaisi ensimmäisen levynsä, *F#A#∞* (1995–1997; CD 1998), Constellation Records -levymerkillä. Albumi julkaistiin vain vinyylimuodossa. Nauhoitus ja kansitaide tehtiin Hotel2Tango-nimisessä studiossa ja "työpajassa". Julkaisulla oli kolmenlaisia kansia, joissa jokaisessa oli kuvia työpajan läheiseltä ratapihalta. Mukaan ehdettiin myös jäsenten itse litistämisiä kolikoita ja muuta pientä *DIY*-ajattelun hengessä. Alkuperäinen painos käsitti vain 500 levyä, mutta myöhempiinkin painoksiin sisällytettiin oheistavarat. Vinyylituljaisuus oli jaettu kahteen puoleen (A:"Nervous, Sad, Poor..." / B:"Bleak, Uncertain, Beautiful..."), joissa oli yhteensä kymmenen alaosiota. Viimeinen raita oli vinyylillä suunniteltu niin, että se pyörisi ikuisuuden. Tähän vihjaakin jo levyn nimi ("Fis Ais, infinity"). Nimi viittasi myös kalansilmä-efektiin, joka kuvaa osuvasti yhtyeen

levylle luomaa soundia. Tarkoitus oli tuottaa elokuvallista äänimaisemaa muistuttava rock-soundi, joka maalasi horisontin laajasti, mutta keskiössä oli korostunut perspektiivi, höyryveturin nokasta näyttäytyvä maisema. Musiikillinen liike alkoi hitaasti ilman ohjaksia nousta kohti valtavaa musiikillista pauhua ja lopulta kliimaksia. Konemaisuteen ja etenemiseen ilman ohjaajaa viittasi myös jo eräänlaiseksi klassikoksi noussut levyn aloittava puheosuus:

*The car is on fire, and there's no driver at the wheel. And the sewers are all muddied with a thousand lonely suicides. And a dark wind blows. The government is corrupt, and we're on so many drugs with the radio on and the curtains drawn. We're trapped in the belly of this horrible machine, and the machine is bleeding to death...*¹⁵

Tämä puoliototeavasti tempova, pessimistisen ja apokalyptisen dystopia-romaanin loppua muistuttava luenta aloittaa kappaleen "Dead Flag Blues". Kitaran ensimmäiset soinnut alleviivaavat elokuvasontrackin tapan kokonaisuuden lähes kalansilmämäisiä elokuvaotoksellisia muotoja. Kone käynnistyy ja syöksyy ilman ohjaajaa kohti musiikkihorisontin keskustaa – nykyhetki painuu kaaoxseen ja tuhoon.

Kappaleessa "East Hastings" samannimisen vancouverilaisen kadun saarnaaja hoilaa ilmestyskirjaa ja säkipillit vaikeroivat kuolinmessua. Myös Danny Boylen elokuvassa *28 päivää myöhemmin* (2002) käytetty kompositio on samalla sekä levyn monumentaalisin että tarttuvan kitarariffin myötä konventionaalisin esitys¹⁶. Levy on jaettu kolmeen pääraitaan ("The Dead Flag Blues"/"East Hastings"/"Providence"), joilla on yhteensä 12 alaosiota. Epätoivo laajenee Menuckin taiteilemiin vinyyliin ja CD:n sisäkansipiirroksiin. Mukana on luonnoskuva "piloille menneestä koneesta", joka yhdistyy itse CD-levyyn painettuihin merkkeihin muodostaen eräänlaisen mystisen kuuntelijoita yhdistävän koneen.

Kappaleet ovat kuin *flashbackeja* loppua ja tuhoa edeltäneestä. Ne ovat myös kokemuksia, joissa tuho ja sen jälkeinen aika elävät rinnakkain. Viimeisenä vuorossa oleva "Providence" esittelee nauhoitusmuiston, jossa yhtyeen seuraavalla levyllä enemmän äänessä oleva hahmo kommentoi, ettei usko lopun tulevan. Lawson Fletcher on esittänyt, että GYBE tuo esille muistoja unohdetuista ja kadotetuista tilallis-ajallisista kokemuksista. *F#A#∞* pyrkii ensin osoittamaan nykyhetken ja suuntaamaan sitten kalansilmänsä takaisin nykyhetkessä paikalla oleviin menneisyyksiin. Musiikki pyrkii kokemaan vapautusta ja toivoa romantiikan fragmenttien kaltaisista jäänteistä ja ympäristöään "arkeologisesta kirjastosta".¹⁷ Nämä menneen muistot eivät kuitenkaan ole yksioikoisia yrityksiä päästä takaisin johonkin idealisoituun aikaan ja paikkaan. Äänelliset kävelyt muistojen urbaanissa tilassa ja teollisilla raunioilla heittävät haasteen modernille kapitalismille: mitä tehdä näille Montrealin tyhjille tehdasrakennuksille, näille epätoivon ja kurjuuden jäljille? Tarkoituksena on piirtää menneisyyden

”Jumalan luomistyön uuden alun toivo siintää edessä. Takakannessa on Molotovin cocktailin teko-ohjeet.”

haamut näkyviksi, tehdä niistä nykyisyyden laajennuksia, varjoja.¹⁸

Vuonna 1999 yhtyeen jäsenmäärä oli vakiintunut yhdeksään. Soitinkavalkadi koostui kitaroista, bassosta, rummuista, koskettimista, viulusta ja sellosta. He julkaisivat kaksi pitkää kappaletta (”Moya” ja ”BBF3”) sisältävän ja Too Pure -levymerkin kokoelmalevyyn viittaavan EP:n *Slow Riot for New Zero Kanada E.P.*¹⁹. ”Moya” on nimetty jäsenen mukaan ja omistettu Mile End -nimisen naapuruston kadonneille kissoille. EP siis jatkaa katoamisen, menetyksen ja raunioiden muistojen tematiikkaa. Myös edellisellä levyllä alkanut mellakoinnin ja vastarinnan vaaliminen säilyvät, mutta mukaan astuu vahvemmin juutalaiskristillisiä teemoja.

Sisäkannessa lainataan englanniksi ja hepreaksi Jeremiaan kirjaa (4:23–27), joka yleisen apokalyptisyyden lisäksi laajentaa levyn viitekehysten myös Israelin harjoittamaan palestiinalaisalueiden miehitykseen²⁰. Jeremiaan kirjasta on myös pronssinvärinen hepreankielinen kansiteksti, joka translitteroituu *Tohu va bobuksi* (”autio ja tyhjä”). Samainen autioisuus ja tyhjyys aloittavat 1. Mooseksen kirjan (1:2) ja Jumalan luomistyön uuden alun toivo siintää edessä. Takakannessa on Molotovin cocktailin teko-ohjeet.

”Moyan” elokuvallisessa etenemisessä skannataan läpi peltoja, katuja, raiteita, hylättyjä pihvoja ja tehdasrakennuksia. Intro vetäytyy yli maiseman, tarkentaa sisään ja löytää jotain pientä, surkeaa ja surullista, omissa puuhissaan. Liike alkaa ja nousee tuttuun tapaan. Äänet jatkuvat ymmärtävinä, kaihoisina. Ne tuovat mukanaan

ja samalla vetäytyvät kohti laajempaa, moneutta. Viulu havittelee taivasta, mutta ei siihen yllä, vaan vaipuu takaisin, häviää ja epäonnistuu ja putoaa polvilleen. Kampailua itsen, epävarmuuden ja pelon kanssa. Jäljellä ei ole kuin viimeinen nousu tai vaipuminen, mutta tässä kaikessa on jotain vapauttavaa, helpottavaa, ehkä jopa toivoa.

EP:n toinen kappale (”BBF3”) alkaa *spoken word* -osuudella. *F#A#∞*-levyn ”Providence”-kappaleesta tutun Blaise Bailey Finnegan III:n saarnauksessa hallitus ja oikeusjärjestelmä saavat osansa. Puoliradikaali oikeistolainen leveilee asekkokoelmallaan ja lainaa Iron Maidenin ”Virus”-kappaleen sanoitusta omanaan. Vihaiset, epätoivoiset sanat hukkuvat, jopa hieman ironisesti, helpottavaan ja sentimentaaliseen säveleen. Musiikki liikkuu kohti tekoja, toimintaa, hitaasti – kun alemmuutta ja kurjuutta on koettu, voikin yhtä hyvin vaikka toimia. Organisointi jatkuu, nousee ja lisääntyy, kenttä on muutettu sotatantereeksi Morriconelta lainatuin pensselein. Poliittisessa toiminnassa tulee kuoppa, myrskyä ennen on tyyntä. *Are you ready for what's coming?* – *Ready as I'll ever be...* Rummut hakkaavat nopeaa marssia, viulu ja kitarat viiltävät välillä päästäen sireenimäisiä nopeita säveliä. Laukauksia, lyöntejä, spiraalimainen syöksy kohti loppua. Nousu jatkuu ja jatkuu, kadut ovat kaaoksessa. Viimeiset iskut ja loppu. Valittavat soinnut palaavat kaukaisuudesta tai menneestä kuin muistot. Maisema on täynnä hautakiviä tai raunioita – tai molempia. Surullinen viulu viiltää halki horisontin, hylätyn tehdashallin ja rata-

pihan, jonka hiekassa heikosti näkyvät tassunjäljet tuuli puhaltaa kadoksiin.

Yhtye oli löytänyt apokalyptisen urbaanin rappion soundinsa. Se koetteli subjektiivisia tunteita ja ulkopuolisuuden kokemuksia, mutta pystyi laajenemaan yhdistäväksi sosiaalisiksi kokemukseksi, eräänlaiseksi ääniveistokseksi. Yhtye oli kaivanut raunioista suuren skaalan muistoja ja kokemuksia, jotka onnistuneesti yhdistettiin vakavaksi musiikilliseksi liikkeeksi ja sotakoneeksi.

Taivasta kohti kohotetut nälkiintyneet kädet

Lift Yr. Skinny Fists Like Antennas to Heaven ilmestyi vuonna 2000 kuin merkinä uudenlaisesta aikakaudesta, toivosta ja musiikillisista linjoista. Yhtye oli jo saavuttanut kulttimaineen, mutta *Lift*-levy teki heistä suuria. Tupla-albumi yhdisti kaiken, mitä yhtye oli aikaisemmin tunnustellut tai kokeillut. Siinä oli yhtä taiturimainen miksaus ja tuotanto kuin Teo Maceron Miles Davis -tuotannoissa (esimerkiksi *In a Silent Way* ja *Bitches Brew*), mutta samalla annos improvisaatiota ja amatöörimäistä ilmavuutta. Levy yhdisti indie rockin alagenrejä ja modernia klassista tavalla, joka muistutti etäisesti sellaisten merkkiteosten kuin The Mothers of Inventionin *Freak Out!*:in (1966) ja The Beatlesin *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band*:in (1967) tapaa kartoittaa musiikillista kenttää. Toisaalta historiallisesti ja jossain määrin musiikillisesti lähempänä oli luultavasti Radioheadin *OK Computer* (1997). Kaiken kruunasi John Arthur Tinholtin klassinen kansipiiirros ja William Schaffin tyylikäs *mixed media* -sisäkansitaide täynnä Yhdysvaltain perustajaisia kuolinnaamiot kasvoillaan leikkaamassa käsiä velkojen vakuudeksi.²¹

Albumin aloittava nimikko-osio alkaa klassisen musiikin suurten kompositioiden tavoin: lähes kuulumattomissa helisevät soinnut nostavat heikot kädet taivaita kohden toiveikkaasti. ”Gathering storm” kerää taivaan myrskyt, kunnes kaatuu paatokselliseen kliimaksiin ja aina kohti industriaalisia rytmejä. Loppuosa on omistettu ympäristöäänille: ostoskeskuksen kuulutus puuroutuu ja häviää *all aboard*-kommentin kautta ylhäisessä yksinäisyydessä kaikuvien sointujen alle. Jo levyllä *F#A#∞* tutuksi tulleeeseen juna-teemaan palataan seuraavalla raidalla, joka kuljettaa musiikkikävelijää läpi staattisuuden kamalien kanjoneiden (”Terrible Canyons of Static”). Näillä alkumetreillä GYBE saattaa olla lähinnä toismaailmallisuutta ja osittain etäisiäkin brittijuuriaan. Lopulta atomikello asettaa universaalin ajan (”Atomic Clock”), kuin merkinä länsimaisen kulttuurin maailmanvalloituksen alkamisesta. Tätä kiihdyttää osittain kontrastissakin oleva pitkä saarna, jonka jälkeen heavy metallisin soundein maailmanpoliisit saadaan liikkeelle (”Chart #3” ja ”World Police and Friendly Fire”). Nimensä mukaisesti (”The Buildings They Are Sleeping Now”) viimeisen osion aavemaiset säröt, ympäristöäänät ja free folk -tyyppinen vapaa improvisaatio tekeytyvät nukkuviksi rakennuksiksi.

Toisen levyn alun nostalgiamatkalla palataan Coney Islandille, jossa kaikuvat kaihoiset sanat *they don't sleep anymore on the beach...* Tätä seuraava osuus (”Monheim”) on oikeastaan kokonaisuudessaan post-rockia parhaiten kuvaavaa orkestroitua rockia (tai chamber rockia), joka kääntyy hitaasti mutta varmasti heavy rockin ja metallin suuntaan palaten lopulta sinne, mistä lähtikin. Musiikki pyrkii nostattamaan otteita Coney Islandilta ja lopulta kuvaamaan sen lopullista romahdusta ja hajonneita ikkunoita. Tämä vaihtuu lo-fi-nauhoitukseen leirinuotiolta, jonka äärellä Moya laulaa kitaran säestyksellä kappaletta ”Baby-O”. Tästä suunnataan glockenspiel-esitykseen, joka sekin kääntyy lo-fin piiriin kuin jokin pieni äpärämäinen viittaus Mike Oldfieldin levyyn *Tubular Bells* (1973). Levyn lopettava osuus ”Antennas to Heaven” nojaa vahvasti ambienttiin ja droneen ja näitä loihtiviin ympäristöääniiin kanavoiden harmonisesti armokkuuden kohti taivaita.

Lift-levy rakentuu eri tasoilla monimuotoiseksi verkostoksi, joka yhdistää genrejä, suuren kirjjon soittimia ja yhtyeen jäsenten yksittäiset panokset. Samalla se irrottautuu osittain yhtyeen aikaisemmasta puolimilitantista poliittisesta eetoksesta katsoen kohti jotain laajempaa. Paul Kleen mukaan taiteen tarkoitus ei ole kuvata näkyvää vaan ”tehdä näkyväksi”²². GYBE onnistuu tekemään näkyväksi ajan ja paikan menneet muistot, ne, jotka kapitalismi on polkenut alleen ja unohtanut. Musiikki puhalttaa hengen kuuntelijaan, asettaa hänet osaksi menneen ja nykyisen jatkumoa – halusi tämä sitä tai ei.

Kaksi vuotta myöhemmin ilmestyi vaihtoehtorockin kentällä kunnostautuneen Steven Albinin tuottama *Yanqui U.X.O.* Etukannessa komeili asiaankuuluvan rakeinen kuva Yhdysvaltain ilmavoimien lentokoneesta putoavista pommeista. Sisäkansitaiteen *mixed media*:aan oli liitetty ”US Investigations services inc.” -lomake kysymyksen *Identify someone you know who is not trustworthy. Explain how you have reached that conclusion?* ”Nimeä joku epäluotettavaksi tietämäsi henkilö. Selitä, miten olet päätynyt näkemykseesi.” Takakannessa oli kaavio suurten levy-yhtiöiden osuudesta asekauppaan, kaiken keskellä seisoo ”Yanqui U.X.O.”²³

Ensimmäinen sävellys ”09-15-00” on suoraviivaista nousuille, huipuille ja laskuille perustuvaa post-rockia²⁴. Seuraava, ”Rockets Fall on Rocket Falls”, on mestariteos, ja ehkäpä tärkein yritys tuottaa kansikuvasta ja kappaleen nimestä kumpuavaa mielikuvaa vastaavaa kuvallisuutta soittimien avulla. Osio alkaa hakkaavalla rytmillä ja kitarariffillä, jotka tuovat mieleen atmosfääriin korkeuksissa hitaasti etenevän suihkukoneen. Kone syöksyy lopulta ja pudottaa pommit. Tuhon ja raunioiden seasta musiikki nousee vielä kerran. Viimeinen kaksiosainen kompositio, ”Motherfucker=Redeemer”, pysyy lähes koko keston ajan post-rockin rajoissa. Levy on kokonaisuudessaan koherentimpi kaikessa suoraviivaisuudessaan ja yksinkertaisuudessaan kuin *Lift*, mutta häviää tämän musiikilliselle monimuotoisuudelle.

Vuonna 2003 GYBE jäi tauolle määrittämättömäksi ajaksi. Tauon aikana jäsenet keskittyivät omiin projek-

”Ei laulajaa, ei johtajaa, ei haastatteluja, ei pressikuvia.”

teihinsa sekä yhteiseen bändiin A Silver Mt. Zioniin. Yksi tämän kokoonpanon tarkoituksista oli kokeilla sanoitusten käyttöä GYBE:n musiikin kaltaisissa sävellyksissä. Siinä missä GYBE oli ollut kollektiivi ja ainakin periaatteessa demokraattinen, A Silver Mt. Zion muovautui enemmän Menuckin ympärille. Hän onkin todennut, että toinen syy yhtyeen perustamiselle oli opettaa hänet ”säveltämään”²⁵. Ajatus kuitenkin kariutui, ja he jatkoivat musiikin luomista omalla tavallaan. Yhtye on julkaissut tähän mennessä enemmän kuin GYBE, seitsemän albumia ja kolme EP:tä. Näistä levyt *He Has Left Us Alone but Shafts of Light Sometimes Grace the Corner of Our Rooms...* (2000), *Born into Trouble as the Sparks Fly Upward* (2001), *This Is Our Punk-Rock*, *Thee Rusted Satellites Gather + Sing* (2003) ja *Horses in the Sky* (2005) noudattavatkin edellä mainittua kaavaa tarkasti. Seuraavissa levyissä, *13 Blues for Thirteen Moons* (2008), *Kollaps Tradixionales* (2010) ja *Fuck Off Get Free We Pour Light on Everything* (2014), yhtye alkaa hajottaa kaavaansa ja suuntaa vahvemmin punkin ja noisen alueille.²⁶

Älä taivu, kohoa!

GYBE:n taukoa kesti aina joulukuulle 2010, jonka jälkeen yhtye alkoi taas hiljalleen esiintyä. He jatkoivat entistä ehdottomammalla linjalla: *No singer, no leader, no interviews, no press photos*²⁷. Asenne onkin pitänyt pääasiassa pintansa. Kahden vuoden kuluttua he julkaisivat uuden levyn *’ALLELUJAH! DON’T BEND! ASCEND!*. Levyn kannessa on suttuinen kuva pienestä neliskulmai-

sesta rakennuksesta keskellä aavikkoa. Takakannessa on muutama poliittinen lausuma (”Fuck le plan nord”²⁸ ja ”Fuck la loi 78”²⁹). Yhtye onkin todennut, että musiikkintekoa ja politiikkaa ei voi erottaa toisistaan. Heidän kapitalismikritiikkinsä porautuu erityisesti kanadalaiseen musiikkiteollisuuteen, joka onkin ylenkatsonut yhtyettä pitkän aikaa. Kun *’ALLELUJAH*-levy sai arvostetun kanadalaisen Polaris-palkinnon 2013, yhtye kieltäytyi osallistumasta gaalaan syyttäen koko tapahtumaa tarpeettomaksi tuhlaukseksi valtion harjoittaman leikkauspolitiikan aikana.³⁰ Palkintorahoilla he aikoivat järjestää kanadalaisille vangeille soittimia.

Levy on jaettu kahteen pitkään instrumentaali-kappaleeseen ja kahteen lyhyempään droneen. Toinen instrumentaaleista, suoraviivainen post-rock-kappale ”Mladic”, viittaa sotarikoksista syytetyyn bosnialaiseen serbikomantaja Ratko Mladićiin. Introssa rakennetaan etäisiä viitteitä kroatialaiseen kansanmusiikkiin, joka hajoo nopeasti valtavaksi hakkaavaksi rytmiksi ja riffeiksi, jotka vuorostaan ohjaavat suoraan Balkanin sotatantereiden muistoihin. Yhtyeen yhteispeli on mutkatonta, ja kappale onkin ehkä yksi parhaista ja onnistuneimmista koko GYBE:n repertuaarissa. Ensimmäinen drone, ”Their Helicopter’s Sing”, sihisee ja valittaa, mutta kääntyy lopulta hieman puuduttavaksikin taustakohinaksi.

”We Drift Like Worried Fire...” (keikoilla ”Gamelan”) on nousu-lasku-rakenteella etenevä, välillä itäeurooppalaista folkia mukaan sotkeva kokonaisuus. Tässä esiin nousee esimerkiksi Philip Glassin vaikutus. Rakenteessa on pienempiä ”sarjoja”, jotka toistuvat ja näistä

sarjoista muodostuu suurempia kokonaisuuksia, jotka myös toistuvat ja palaavat. Myrskyisten kitaroiden, rumpujen ja viulujen jälkeen astellaan pyhäkköön. Viimeinen drone (”Strung Like Lights at Thee Printemps Erable”) on kuin meditatiivinen hengähdys tai uhrien hidas siirtyminen kohti kirkasta valoa. Kokonaisuutena levy ei kuitenkaan täysin vakuuta vaan tuntuu rikkonaiselta ja väkimmäiseltä, ikään kuin keikoilla kehittyneet kappaleet olisi vain pitänyt saada äkkiä nauhoitettua.

Nonsensus nontetti

A Silver Mt. Zion on selvästi Menuckin projekti, aivan kuin hän olisi halunnut rakentaa GYBE:lle puhekanavan. GYBE taas on säilyttänyt kollektiivisen päättämistapansa vuosien saatossa. Yhtyeen yhteisöllinen ideaali tekee haastattelutilanteista varautuneita. Toisaalta kysymys on GYBE:n ja erityisesti kanadalaisen musiikkilehdistön välisestä vihanpidosta.³¹ Taustalla vaikuttaa myös yhtyeen hyljeksivä suhtautuminen rocktähteyks-kulttiin. Tämä tulee esille erityisesti keikoilla, joilla jäsenet seisovat ringissä, toisiaan kohden, ja lopettaessaan kävelevät pois lavalta lähes täysin ilman minkäänlaista reaktiota yleisöä kohtaan.

Eikä GYBE kritisoi vain musiikkiteollisuutta vaan liittyy itseään niin sanottuun globalisaatiokriittiseen suuntaukseen, välillä kuin varkain, välillä suoraviivaisemmin. Musiikista ja haastatteluista nousee vihjeitä sellaisten kirjoittajien kuin Gilles Deleuze ja Félix Guattari, Antonio Negri, Michael Hardt, Giorgio Agamben ja Slavoj Žižek ajatteluun. Myös Occupy-liikehdinnät, arabikevät ja zapatistit ovat selkeitä inspiraation lähteitä.

GYBE haluaa puhua heille, jotka lakkaamatta joutuvat miettimään, mistä saada seuraavan päivän ruoka. Tätä varten on luotava uudenlaista lähestymistapaa tai muokattava vanhaa uuteen uskoon.

Yhtyeen vastarinta ilmenee myös musiikin tasolla. He eivät pelkää kappaleiden nimissä ja levynkansiteksteissä kirjoitusvirheitä, niihin jopa tähdätään. Yhtye onkin kuvannut haastatteluissa, että he kuulostavat ”vähän epäviiseltä”, niin sanallisesti kuin musiikillisesti. Soittaessaan jäsenet pyrkivät antamaan toisilleen tilaa orgaaniseen kasvuun ja liikkeeseen. GYBE:llä on myös oma koodistonsa musiikinkirjoittamiselle, sillä kaikki jäsenistä eivät osaa nuotteja. Lavalla he nojaavat vihjeisiin pohjautuvaan järjestelmään. Tärkeää on kuitenkin myöntää, että sävellysprosessiin vaikuttavat monet ei-musiikilliset asiat. Toimivan yhtyeen on oltava kuin varikko ”täynnä hajonnutta runollisuutta”³². Yhtye korostaa sisäisiä mielipideeroja ja samalla kykyä toimia demokraattisesti ja yhteen hiileen puhaltaen. He muodostavat ei-hierarkkisen kollektiivin, joka antaa heidän mukaansa yksilöiden luovuuksien singota yhdeksi äänivalliksi ja toisinaan kappaleilla keskenään.

GYBE ei kuitenkaan anna taiteelle suurtakaan mahdollisuutta saada aikaan ratkaisuja. He eivät antaudu suoraan toimintaan vaan pikemminkin pyrkivät tekemään kuuntelijat toiminnan mahdollisuudesta tietoi-

seksi. On tähdättävä myrskyisen iloiseen musiikkiin, joka osoittaa kohti taivasta. Taivaan löytämiseen tarvitaan kuitenkin myös nykytilanteen kartoitusta, muistumien ja varjojen penkomista. Tähän polkuun on sekoitettava kuitenkin myös tunnelmia ja horisonttia uudesta, mahdollisuuksista ja ennen kaikkea toivosta.

Päämäärätön politiikka ja Jumalan armo

’ALLELUJAH-levy ja erityisesti uusinta täyspitkää *Asunder, Sweet And Other Distress* (2015) kuunnellussa tuntuu, että yhtye elää jo lopun jälkeisessä maailmassa. Edellisellä oli vielä viittauksia lähistorian poliittisiin kamppailuihin, mutta jälkimmäisellä nämä ovat suodattuneet lähes olemattomiin.³³ Kohdallista sempaa olisi todeta, että yhtyeen jäsenet ovat saavuttaneet kollektiivillaan itsenäisyyden tai utopian, joka irtaantuu käytännön politiikasta ylevöittävän musiikin avulla. Musiikki alkaa entistä enemmän puhua puolestaan. Kansitaide korostuu mustan ja valkoisen kontrastiksi. Myös musiikki rajautuu heille ominaiseen post-rockiin. Dronet taas sisältävät toismaailmallisia kitarasäröjä. Sademetsän intensiivisistä ja pluralistisesta kokemuksesta sekä eläinkunnan monenkirjavasta äänikirjastosta ollaan päästy kuun jylyihin ja kylmiin soundeihin. Epätoivoisesti antennit yrittävät kohota taivaan taajuuksille.

Keikoilla yhtye soittaa kappaleet yllättävän kurinalaisesti ja levyille uskollisesti, joitain pieniä hairahduksia lukuun ottamatta. Näyttää kuin yhtye olisi muovannut itsestään jonkinlaisen koneen, joka yrittää kutoa äänilankojaan sopiviksi Jumalan armolle. He ovatkin ottaneet vakavasti Simon Reynoldsin toteamuksen, että yhtyeen pitäisi olla rytminen kone, joka luo kineettistä energiaa hengittäen kuin orgaaninen entiteetti.³⁴ Aikaisemmat musiikilliset intensiteetit ja ambientin vegetatiivinen autuus ovat yhä mukana, mutta rakenne on kuin laskelmoitu koneen pohjapiirustus (kaksi post-rock-instrumentaalia ja kaksi dronea). GYBE:n tuotannossa rock ja elektroninen musiikki ovat saavuttaneet paradoksaalisen risteyspisteen. Yhtye alkaa painaa jarrua tai ainakin tarttuu ohjauspyörästä tietäen silti, etteivät he koskaan pääse irti sademetsän petojen keskellä pujottelevista juuristaan.

Tästä huolimatta GYBE on saavuttanut omanlaisensa soundin ja sävellysrakenteen, jossa ambient-droneilla tasapainotetaan konventionaalisempaa, orkestroitua post-rockia ja sen nostatus-vapautus-vaihtelua. Mukaan kuuluu elimellisesti myös kliimaksin odotus, jossa heittäytyään usein ahdistavienkin sointukulkujen vietäväksi. Temaattisesti he ovat kuitenkin siirtyneet kapitalismin raunioita edeltäneiden muistojen palauttamisesta kohti toivon levittämistä. Tästä todistaa myös yhtyeen tuorein levy.

*Arvio GYBE:n uudesta levystä verkossa:
www.netn.fi/lehti/niin-nain-315*

Viitteet

- 1 Termi ”indie rock” otettiin käyttöön 1980-luvun alussa, jolloin Englannissa alettiin myyntilistata myös itsenäisten levymerkkien julkaisut (Novara & Henry 2009, 816).
- 2 Ks. Hibbett 2005, 57, 70.
- 3 Ks. esim. Novara & Henry 2009; Hibbett 2005.
- 4 Muita alagenrejä ovat esimerkiksi indie pop, dream pop, lo-fi, math rock, noise rock, indie folk ja new wave.
- 5 Reynolds 1994.
- 6 King Crimsonilta kannattaa tässä yhteydessä mainita progressiivisuuteen folkia sekoittava ja klassisen musiikin kompositioita muistuttava temaattinen kokonaisuus *In the Court of the Crimson King* (1969). Pink Floydilta taas pääosaan nousevat samplausta ja ympäristöääniäkin (*field recordings*) hyödyntävä moniosainen Atom Heart Mother (*Atom Heart Mother*, 1970), kliinisempi ”Shine on You Crazy Diamond” (osat I & II, *Wish You Were Here*, 1975) sekä massiivinen ja luultavasti post-rockmaisoin ”Echoes” (*Meddle*, 1971).
- 7 Kirjaimellisesti tämä näkyi mm. yhteyden (Moonshake) ja levyjen (Pramin *The Stars Are So Big, The Earth Is So Small...*, 1993) nimissä.
- 8 Ks. Abebe 2005. Viitteitä samantyyppisestä soundista ks. Reynolds 1994.
- 9 Ks. esim. Reynolds 1994. Brad Osborn on erottanut taksonomiassaan neljänlaisia musiikkitekniisiä ”läpisävellyksen” (*through-composed*) muotoja post-rockista. Ks. Osborn 2011.
- 10 Hibbett 2005, 65–67.
- 11 Ks. esim. Fletcher 2012, 5–7.
- 12 Kanadan post-rock-skenestä kannattaa erityisesti mainita Broken Social Scene, Do Make Say Think, Southpacific, Polmo Polpo (Sando Perri), Holy Fuck, HRSTA, Land of Kush, Molasses, Set Fire to Flames, The Mile End Ladies String Auxiliary, Exhaust, Fly Pan Am, 1-Speed Bike ja kokonaan GYBE:n jäsenistä koostuva A Silver Mt. Zion. Monet muutkin edellä mainituista kokoonpanoista sisältävät GYBE:n jäseniä, levyttävät samalla Constellation-levymerkillä ja ovat Montrealista tai Torontosta lähtöisin.
- 13 Costa 2012a; Parks 2014.
- 14 Eng. God Speed You! Black Emperor. Ohjaus Mitsuo Yanagimachi.
- 15 Lainattu Fletcher 2012, 3. Ote on Efrim Menuckin valmistumattoman elokuvan *Incomplete Movie About Jail* käsikirjoituksesta. Ks. myös Khanna 2015.
- 16 Tarkkaan ottaen osio ”The Sad Mafioso...”, ks. Empire 2002.
- 17 Fletcher 2012, 1–4.
- 18 Sama. Fletcher viittaa myös Walter Benjaminin urbaaneihin sirpeliisiin, jotka rakentavat historiallisen kokonaisuuden (sama, 4). Hän lainaa myös kanadalaista säveltäjää Raymond Murray Schaferia, jonka mukaan keinotekoiset äänet

- ovat negatiivinen interventio muuten harmoniseen ”luonnolliseen” äänimaiseen (sama, 7).
- 19 Vinyyli Constellationin julkaisema ja CD Krankyn.
 - 20 Varsinkin kun huomioidaan edeltävät *Raamatun* väliotsikot ”Jerusalem sodan jaloissa” ja ”Maa on jälleen autio ja tyhjä”.
 - 21 ”Notes to a friend; silently listening ’no.2” (levyn kansitekstit).
 - 22 Viitattu teoksessa Deleuze 2004, 56.
 - 23 *Yanqui* on espanjaksi ”jenkki”. U.X.O. taas merkitsee ”suutaria” (*unexploded ordnance*). Vanhemmissa painoksissa levy-yhtiö-kaaviossa on virhe EMI-merkkissä, ks. <http://web.archive.org/web/20030409051707/cstrecords.com/html/yanquiartworknote.html>
 - 24 Nimen päivämäärän on esitetty viittaavaan palestiinalaisten toiseen kansannousuun, niin sanottuun toiseen (Al-Aqsa) intifadaan Israelia vastaan, mutta tarkkaan ottaen intifada alkoi 28.9.2000.
 - 25 VPRO studion radio-haastattelu. Laajempi historiikki yhteyden omin sanoin, ks. <http://cstrecords.com/thee-silver-mt-zion/>.
 - 26 EP:t ovat *The ”Pretty Little Lightning Paw” E.P.* (2004), *The West Will Rise Again E.P.* (2012) ja *Hang On to Each Other* (2014).
 - 27 Khanna 2015.
 - 28 ”Plan Nord” tarkoittaa Quebecin hallinnon ajamaa paljon kritiikkiä saanutta kehitysstrategiaa, jonka tarkoitus on ottaa teollisuuden käyttöön 1,2 miljoonan neliökilometrin kokoinen alue pohjoisesta Kanadasta. Tällä alueella on paljon suojeltuja kohteita, kuten myös inuitien ja creetien elinalueita. Ks. esim. http://en.wikipedia.org/wiki/Plan_Nord
 - 29 Ks. esim. Hale 2012.
 - 30 Ks. koko lausunto GYBE 2013, sekä jatkokomentti Khanna 2014.
 - 31 Yhtye on kerännyt ”kotisivulleen” joukon 90-lopun ja 2000-luvun alun haastatteluita: <http://www.brainwashed.com/godspeed/text.html>. Ks. erit. *OOR*-lehden haastattelu tammikuulta 2001; Wallace 1998/9; Menucki 2001.
 - 32 Costa 2012b.
 - 33 Lukuun ottamatta sisäkansitekstiä ”WE LOVE YOU SO MUCH OUR COUNTRY IS FUCKED”.
 - 34 Reynolds 1994, 29.

Kirjallisuus

- A Silver Mt Zion Live at vpro studio on 2001-01-26. *Live Music Archive*, 26.01.2001. Kuunneltavissa: <https://archive.org/details/aszm2001-01-26.flac>.
- Abebe, Nitsuh, *The Lost Generation*. How UK Post-rock Fell in Love with the Moon, and a Bunch of Bands Nobody Listened to Defined the 1990s. *Pitchfork* 11.7.2005.
- Costa, Maddy, Godspeed You! Black Emperor: ‘You make music for the king and

- his court, or for the serfs outside the walls’. *The Guardian* 11.10.2012(a).
- Costa, Maddy, Godspeed You! Black Emperor: ‘You make music for the king and his court, or for the serfs outside the walls’ (Full transcript). *The Guardian* 11.10.2012(b).
- Deleuze, Gilles, Francis Bacon. *The Logic of Sensation* (Francis Bacon. Logique de la sensation, 1981). Engl. Daniel W. Smith. Continuum, London 2004.
- Empire, Kitty, Get Used to Limelight. *The Observer* 10.11.2002.
- Fletcher, Lawson, The Sound of Ruins: Sigur Rós’ Heima and the Post-Rock Elegy for Place. ³⁵*Interference: A Journal of Audio Culture*, Issue 2: ”A Sonic Geography”, 2012. Luettavissa: <http://www.interferencejournal.com/wp-content/uploads/pdf/Interference%20Journal%20-%20The%20Sound%20of%20Ruins.pdf>
- Godspeed You! Black Emperor, A FEW WORDS REGARDING THIS POLARIS PRIZE THING. *Constellation Records*, 24.09.2013. Verkossa: <http://cstrecords.com/statement-from-godspeed-you-black-emperor-on-polaris/>.
- Hale, Erin, Montreal’s Student Protesters Defy Restrictions as Demonstrations Grow. *The Guardian* 25.05.2012.
- Hibbett, Ryan, What is Indie Rock? *Popular Music and Society*. Vol. 28, No. 1, 2005, 55–77.
- Keenan, David, Godspeed You! Black Emperor. Interview. *The Wire*. Issue 175, 09/1998.
- Keenan, David, Godspeed You Black Emperor. Interview. *The Wire*. Issue 195, 05/2000.
- Khanna, Vish, Godspeed You! Black Emperor’s Efrim Menuck Speaks Out on Controversial Polaris Music Prize Victory. *Exclaim.ca* 15.01.2014.
- Khanna, Vish, Godspeed You! Black Emperor – There’s Only Hope. *Exclaim.ca* 05.05.2015.
- Menuck, Efrim, an open letter from efrim. 03.02.2001. Luettavissa: <http://www.brainwashed.com/godspeed/efrim-letter.html>.
- Novara, Vincent J. & Stephen Henry, A Guide to Essential American Indie Rock (1980–2005). *Sound Recording Reviews*. Vol. 65, No. 4, 2009, 816–833.
- Osborn, Brad, Understanding Through-Composition in Post-Rock, Math-Metal, and other Post-Millennial Rock Genres. *MTO: a journal of the Society for Music Theory*. Vol. 17, No. 3, October 2011.
- Parks, Andrew, Efrim Menuck On... Fatherhood, Tape Trading, Punk Rock Politicking and The Paralyzing Power of Fear. *Self-Titled*. 09.04.2014.
- Reynolds, Simon, The Ambient Rock Pool. *The Wire*, Issue 123, 05/1994, 28–34.
- Wallace, Wyndham, Godspeed You Black Emperor! *Comes with a Smile*. #4, 1998/9.

JYRKI SIUKONEN

Viimeksitulleista äärimmäiset

Ville Similä & Mervi Vuorela, *Valtio vibaa sua. Suomalainen punk ja hardcore 1985–2015*. Like, Helsinki 2015. 604 s.

Kuusisataa sivua ja kolmekymmentä vuotta suomalaisen tee-se-itse-kulttuurin historiaa tuottaa muutaman ongelman: en tiedä mistä aloittaa, en tiedä mitä sanoa, en edes sitä onko minusta sanomaan mitään. Isoin ongelma yli muiden on musiikki. Olen kuullut vain yhden Similän ja Vuorelan kirjassa mainitun levytyksen, vuonna 1982 ilmestyneen EP:n *Äzretön joulu*, tekijänä Terveet Kädet. Toisin sanoen koko punkin ja hardcoren myöhempien aikojen historia on hiipinyt ohitseni täydellisessä hiljaisuudessa. Vasta kirjan päätössiivulla tunnistan jotakin tuttua, Pertti Kurikan Nimipäivät, punk-yhtyeeseen, jonka tässä vaiheessa tietää lähes jokainen suomalainen.

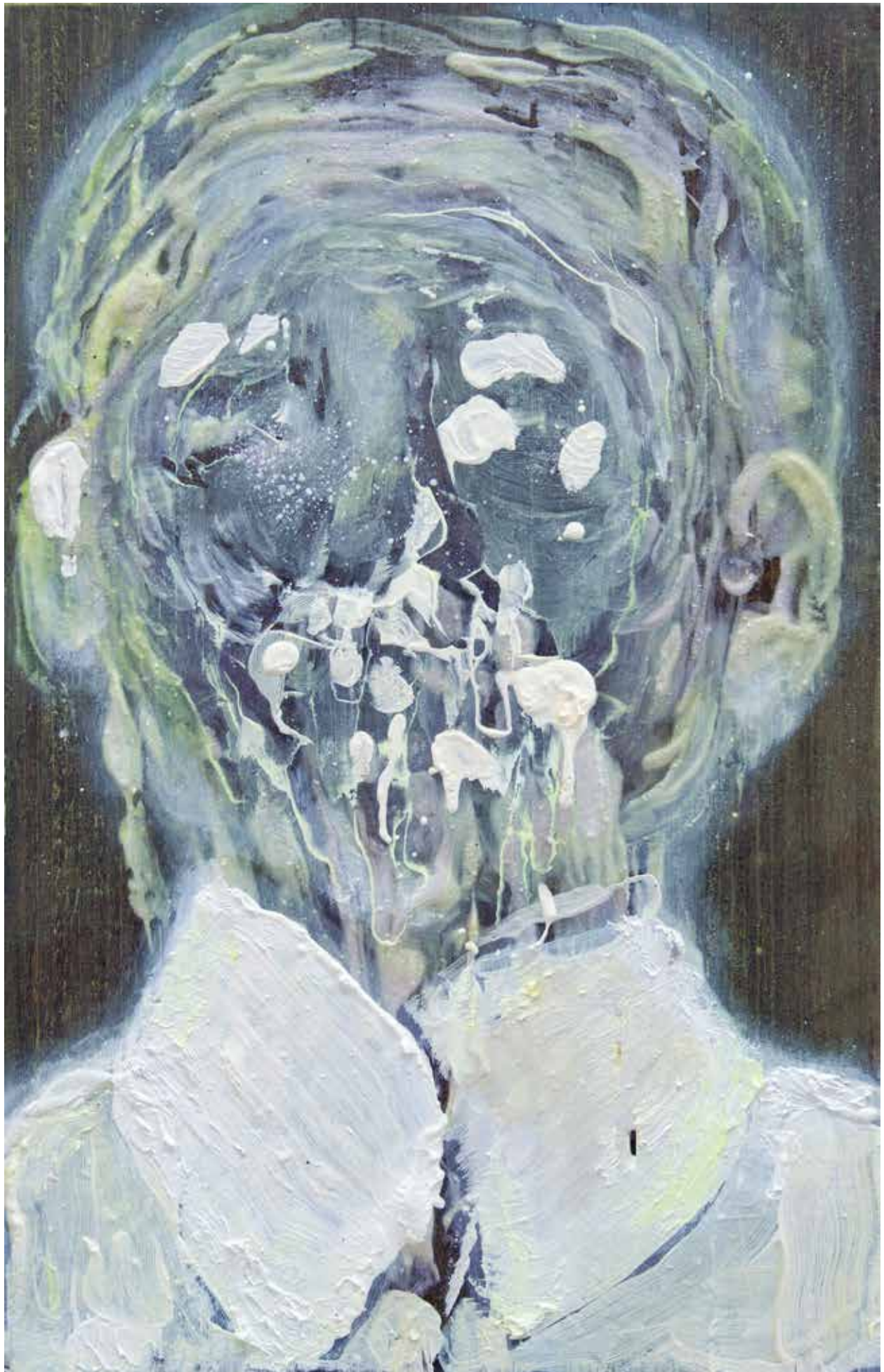
Vuosikymmenten mittaisen kulttuurisen kuurouteni seurauksena Similän ja Vuorelan kirja tuntuu eräänlaiselta konventionaalisen historiankirjoituksen mallikappaleelta, kunnalliskertomuksen tai yrityshistoriikin kaltaiselta pitkältä selosteelta, jossa huomio kiinnittyy kronologian, kerronnan keinojen ja lauserakenteiden tavanomaisuuteen. Ei mitään muodon rikkomista, ei kokeellisuutta, ei toisin kirjoittamista. Ei edes lyhytproosaa. Olisiko siis mahdollista, että noudattamalla yleistä ja taiteellisesti varsin kunnianhimoitonta journalistista muottia kirja erityisestä ja marginaalisesta paljastaa jotakin erityisen ja marginaalisen mahdottomuudesta. Sanooko se, että kaikelle epätavanomaiselle on mahdollista rakentaa tavanomainen historia? Vai kertooko se, että epätavanomaisenkin toimintamuodot ovat pohjimmiltaan tavanomaisia?

Musiikin kokemuksen puuttuminen tuottaa väistämättä ulkomusiikillisen lukukokemuksen. Kun en ole tottunut tekemään mitään äänellisiä eroja hc:n eri koulukuntien välillä, kiinnittyy huomioni niihin käännteisiin, joissa pienen marginaalin toiminta yltää johonkin laajempaan. Näin lukien kirjan kiinnostavimmaksi osioksi nousee puolivälin paikkeille osuva ”Tofuhardcoren nousu ja tuho”, kertomus streittareista, veganismin valitsemisesta ja radikaalista eläinten oikeuksien puolustamisesta. Toisin kuin loputon kiljunjuonti tai bändien niru-naru-

budjetein tehdyt ulkomaankiertueet, muuttuneet ruokailutottumukset ja anti-humanistiset näkökulmat ovat jättäneet Suomeen tunnistettavan yhteiskunnallisen jäljen. Kettutarhaiskujen saaman julkisuuden ja lähikauppoihin ilmestyneen soijajäätelön kautta punkin ja hardcoren poliittiset mahdollisuudet hahmottuvat todella kiinnostavalla tavalla. Samalla suoran toiminnan kontrasti tavanomaiseen sekoiluun (skenessä moni ei ole apuria kummempi) ja ammatinharjoittamiseen (aina skenessä joku tekee bisnestä) saa pohtimaan idealismin merkitystä ja elintilaa laajemminkin.

Kirjan emotionaalisesti vaikuttavin jakso on lyhyt kuvaus 1990-luvun lopusta, kun *straight edge* eli streittarit jättävät joukolla oman ideologiansa ja sortuvat tavanomaiseen kaljan- ja viinanjuontiin. Samaan aikaan skenen valtaa aiempaa väkivaltaisempi ja tymeämpi hardcoren muoto. Se ”hippeilystä” sillä erää, aatteet vaihdetaan jopa täysin päinvastaisiin. Entinen kommunisti, *straight edge* ja vegaani, sittemmin skinheadbändin perustanut Renne Korppila kiteyttää hyvin todetessaan, että ääriajattelu on kuin hevosenkenkä: sen päät ovat lähempänä toisiaan kuin keskustaa. Korppilan kokemuksen mukaan diskurssi on molemmissa piireissä hyvin samanlainen. Hardcoren poliittisuudeksi riittää siis periaatteessa mitä vain, kunhan se vain on tarpeeksi jyrkkää. Ei liene yllätys, että uusnatsiyhteet soivat rikkana rokassa.

Tarve äärireunan hakemiseen on sisäänrakennettu musiikkiin, jonka muoto ja sisältö määrittäytyivät jo niin vastaansanomattomasti Terveiden Käsien levyllä vuonna 1982. Yltääkseen uuteen ja parempaan olisi kaikki tehtävä nopeammin, lujempaa ja tylymmin. Se on kuin minimalismin jatkuvaa maksimointia. Siihen, kuinka tavoite on saavutettu, en osaa edelleenkaan vastata. Similä ja Vuorela onnistuvat joka tapauksessa kokoamaan välähdyksiä, joissa sukupolvet toisensa jälkeen kertovat punkin ja hardcoren graalin maljan etsinnästä. Matkalla moni on eksynyt, luovuttanut ja kuollut, mutta moni on myös pitänyt hauskaa ja elänyt elämänsä parhaita vuosia. Kävi niin tai näin, parempi tehdä se itse kuin jättää muiden tehtäväksi.



TANJA TIEKSO

Nykymusiikki avantgarden jälkeen

1900-luvulla avantgarde horjutti taiteen vakiintuneita periaatteita. Klassisen musiikin käytäntöjä se ei kuitenkaan juuri kyennyt muuttamaan. Vika ei niinkään ollut avantgardistisissa liikkeissä kuin klassisen musiikin perinteessä, jota leimaa jähmeä suhtautuminen omiin rajoihinsa ja mahdollisuuksiinsa. Klassinen traditio, nykymusiikki yhtenä osa-alueenaan, pitää edelleen kynsin hampain kiinni itsellisestä olemuksestaan – huolimatta musiikin vaihtohtoliikkeiden monista yrityksistä venyttää raja-aitoja ja laajentaa musiikin käsitettä.

Klassisen musiikin traditio on onnistuneesti imaissut avantgarden osaksi suurta kertomustaan. Yksi esimerkki tästä on musiikinhistorioissa esiintyvä käsite ”keskieurooppalainen avantgarde”, jolla tarkoitetaan maailmansotien välisiä ja jälkeisiä modernistisia suuntauksia, etenkin dodekafonista ja sarjallista musiikkia. Nämä jo moneen kertaan kuolleiksi julistetut sävellystekniset liikkeet seuraajineen ja lieveilmiöineen pyrkivät hajottamaan klassisen musiikin harmoniaoppia ja melodiankuljetussääntöjä. Luotiin uusia asteikkoja, pilkottiin säveliä, spektrejä, muotoja ja tekstuureita atomeiksi, puututtiin jokaiseen musiikin yksityiskohtaan ja vietiin säveltämisen tekniikat aivan ennen kuulumatomiin sfääreihin. Näin ainakin historiankirjoissa väitetään. Väitetään myös, että sarjallisessa musiikissa, jossa modernismin on 1940- ja 1960-luvun välisellä ajanjaksolla katsottu huipentuvan, klassisen musiikin *kehittyvä* historia tuli päättepisteeseensä.¹

Toisen maailmansodan jälkeisen modernismin teknistieteellisen vauhtisokeuden huumassa eräs säveltaiteen olennaisimmista ulottuvuuksista kuitenkin unohtui, nimittäin kuunteleminen. Käsitys siitä, miten musiikkia tulisi kuunnella, ja mikä kuuntelemisessa oli olennaista, kapeutui ja pakeni välittömän kokemuksellisuuden piiristä. Yleisöä, joka ei ollut asiantuntijan tavoin vihkiytynyt modernismin saloihin, ei enää kaivattu. Myöskään yhteiskunnallista keskustelua ei pyritty herättämään. Sen sijaan modernistinen musiikki pyrki pysyttelemään erossa politiikasta ja ideologioista. Se oli puhdasta, täydellisen abstraktia ja itsellistä.

Kylmän sodan ilmapiiri vaikutti osaltaan 1900-luvun uuden musiikin puhtausihanteen syntymiseen. Sodan jälkeen poliittisuudesta oli tullut vaarallista tai jopa kiellettyä. Oli helpompaa paneutua sävelsuhteiden ja muiden musiikillisten parametrien tutkimiseen kuin ympäröivän maailman tarkastelemiseen. Tarve unohtaa todellisuus

oli inhimillinen, sillä etenkin uuden musiikin keskuspaikassa Länsi-Saksassa sodan jälkeensä jättämät tuhot olivat mittavat, ja ympäröivä maailma tarjosi pelkkää lohduttoa.²

Uuden musiikin ideologinen historia, teknisen kehityksen huipentuminen ja sodan jälkeinen puhtausihanne, vaikuttavat jossain määrin koituneen myös meidän aikamme musiikin, nykymusiikin kohtaloksi. 1950-luvulta alkaen erilaisissa modernismin vastareaktionä syntyneissä suuntauksissa kuten tekstuurimusiikissa, sointivärimusiikissa ja minimalismissa keskitytään ensisijaisesti kuuntelemiseen, ja yhä enemmän myös muihin musiikin kokemuksellisiin aspekteihin. Näistä yrityksistä huolimatta valtaosa nykymusiikista tyytyy vuosikymmeniä sitten uudelle musiikille osoitettuun tilaan, joka tarjoaa vain rajallisen määrän kuulokuvia. Sävelkieli vaikuttaa vakiintuneelta ja yhdenmukaiselta. Vain harva teos puhuttelee omaperäisenä ja vetoavana edes kokenutta uuden musiikin kuuntelijaa. Teoreettisesti, musiikkifilosofisesti ja ideologisesti raskaan historiansa takia nykymusiikista on tullut varovaista. Ennen kaikkea siitä on tullut tyyli.

Käsite ’uusi musiikki’ onkin 1900-luvulla määritynyt tarkoittamaan kaikkea *historiallista* kokeilevaa ja avantgardistista musiikkia. Kuitenkin suurin osa nykymusiikista pyrkii välttämään yhteyksiä tähän elitistiseen, tekniseen ja vaikeaselkoiseen historialliseen modernismiin. Ainakin suomalaisen konserttielämän perusteella vaikuttaa siltä, että radikaali vaihtohtoisuus on nykymusiikkiyhteisön parissa pannassa. Ellei ”vaihtohtoisuutena” pidetä kokeellisesta musiikista omaksettujen keinovarojen arastelevaa hyödyntämistä kuten elektroniikan käyttöä, improvisointia ja lelusoittimia. Myös konsertti-instituutiota tai klassisen musiikin henkilökulttia kyseenalaistetaan perin varovasti: konsertissa juodaan viiniä, esiintyjät pukeutuvat arkisesti, yleisölle jutustellaan ja heidän kanssaan oleskellaan samassa tilassa ennen ja jälkeen konsertin.

Modernismin huippukaudesta on jo yli puolivuosisataa, mutta edelleen nykymusiikki saa osansa uuden musiikin herättämästä vastenmielisyydestä. Sanotaan, että nykymusiikkia on mahdoton ymmärtää, sen ajatellaan kuuluvan vain spesialisteille. Eivätkä epäluulot välttämättä osu aivan harhaan. Vaikeaselkoisuudesta ei osata eikä kenties halutakaan irrottautua. Vain säveltäjät ja nykymusiikin teoreetikot uskaltavat puhua nykymusiikista. Jopa ammattimuusikot tuntuvat usein ottavan nykymusiikkiin puolustuskannan suhtautuen siihen esimerkiksi huumorin keinoin. Nykymusiikki on yhä kiinni 1900-luvulla syntyneessä keskieuropalaisessa modernistisessa perinteessä. Se on nykymusiikkimme *establishment*, sen vakiintunut totuus.

Muutoksen tarpeesta

Jotta nykymusiikki voisi irtaantua historiallisesta paino- lastistaan ja jähmeistä käytänneistä sekä laajeta eläväksi ja yhteiskunnallisesti merkittäväksi kulttuurin osa-alueeksi, olisi sen tekijöiden ryhdyttävä mittaviin käytännöllisiin ja käsitteellisiin muutostoihin. Tärkeintä olisi herätä musiikin modernismin luomista abstraktiusfantasioista: käsitys musiikista pelkkänä musiikkina, soivina suhteina ja itsellisinä maailmoina, ei voi enää elää. Klassisen musiikkikulttuurin olisi pystyttävä venymään kehystensä ulkopuolelle ja uudistamaan käytäntöjään. Tämä vaatimus koskee erityisesti nykymusiikkia, jonka ei tulisi olla sidoksissa klassisen musiikin perinteeseen samoin kuin nykymusiikki vielä 1900-luvulla oli. Olisi myös luotava yhteyksiä ympäröivään maailmaan, löydettävä keskustelukanavia ja ajankohtaisia merkityksiä musiikin olemassa ololle.

Vuonna 1983 säveltäjä ja musiikkiteoreetikko Erkki Salmenhaara (1941–2002) pohti nykymusiikin tilaa ja tulevaisuutta radioesitelmässään *Musiikki ensi vuosituhan- nella*. Hänen esittämänsä näkymät olivat varsin synkkiä. Salmenhaara totesi nykymusiikin ajautuneen eräänlaiseen paitsioon. Sillä oli oma harvalukuinen yleisönsä, erikoistuneet esittäjensä ja vaikeaselkoinen filosofiansa ja teoriansa. Nykymusiikista oli tullut osakulttuuri muiden joukossa, kannatukseltaan vieläpä kovin suppea, eikä sitä mitenkään voinut pitää ”länsimaisen suuren tradition yllpeänä, voitokkaana ja tunnustettuna jatkajana”. Myös arvio tulevaisuudesta oli tyly. Salmenhaaran mukaan oli vaikeaa uskoa, että nykymusiikki ensi vuosituhanlakaan saavuttaisi maailman konserttisaleissa sitä asemaa mikä ”menneisyyden yhä elävällä musiikilla on”.³

Yleisradion ohjelmasarja *Suomalaiset säveltäjät* (2015) antaa viikoittain puheenvuoron yhdelle nykysäveltäjälle. Lähetystä kuunnellessa voi todeta Salmenhaaran ennusteiden käyneen toteen. Nykymusiikin asema on yhä heikko, eikä se ole onnistunut viemään ohjelmistoissa tilaa klassikoilta. Esimerkiksi säveltäjät Mikko Heiniö (s. 1948) ja Kalevi Aho (s. 1949) kiinnittävät puheenvuoroissaan huomiota suomalaisen klassisen musiikki- tradition vanhakantaisuuteen. Heiniö moittii klassista musiikkia kaikista länsimaisen taiteen muodoista kon-

servatiivisimmaksi. Aho puolestaan toteaa, ettei klassisen musiikin traditioon ole enää aikoihin hyväksytty mukaan uusia säveltäjiä, se on valmis. Nuorimmaksi klassikoiden joukkoon nostetuksi säveltäjäksi hän arvioi Dmitri Šostakovitšin (1906–1975). Suomessa musiikin kaanon on Ahon mukaan vielä poikkeuksellisen varhain mää- räytynyt, sillä kaikesta maassamme esitettävästä klassi- sesta musiikista jopa 40% on Jean Sibeliuksen (1865– 1957) säveltämää.

Heiniön mukaan nykysäveltäjien työtä tuetaan Suo- messa taloudellisesti melko hyvin, mutta sillä ei ole merkitystä, jos teoksia ei esitetä. Etenkään uudella or- kesteriteoksella ei yleensä ole kuin kolme esitystä: en- simmäinen, viimeinen ja ainoa, hän toteaa sarkastisesti. On selvää, kuten Aho huomauttaa, ettei uusilla teoksilla voi olla yhteiskunnallista tai kulttuurista painoarvoa, jos niitä ei kuulla useasti.

Puheenvuoroissa nousee esiin monia syitä nykymu- siikin aseman heikkouteen. Heiniön mukaan vastuussa ovat etenkin musiikin esittäjät ja portinvartijat. Ohjel- mistoihin olisi otettava myös uutta tuotantoa. Myös sä- veltäjien keskittyminen yksinomaan orkesterimusiikin luomiseen – kenties Sibeliuksen jalanjäljillä – vaikeuttaa teosten esillepääsyä. Kamari- ja kuoromusiikin säveltä- minen voisi olla tässä mielessä viisaampaa. Myös val- lanpitäjien vääristynyt arvomaailma saa syytteitä. Johan Tallgren (s. 1971) kiinnittää huomiota nykymusiikin ja talouskasvuajattelun yhteensopimattomuuteen. Säveltä- minen vaatii aikaa, eikä sen avulla tavoitella taloudellisia voittoja. Samasta syystä Kaija Saariaho (s. 1952) ei usko nykymusiikin vähemmistöaseman jatkossakaan muut- tuvan – siihen ei voi liittää nopeita taloudellisia etuja.

Myös yleisö voisi Saariahon mukaan olla avoimempi uudelle. Kuulijoiden tulisi unohtaa yrityksensä välit- tömästi ymmärtää nykymusiikkia, sillä se vaatii aikaa ja pitkäjänteistä omaksumista, kuten uuden kielen ope- teleminen. Perttu Haapanenkin (s. 1972) kannustaa kuulijoita avoimuuteen. Hän kehottaa tavoittelemaan empaattisuutta ja hyväksymään musiikin sellaisenaan. Riikka Talvitie (s. 1970) rohkaisee säveltäjiä pohtimaan yleisösuhdettaan ja musiikin yhteiskunnallista merki- tystä. Säveltäjän tulisi kumota musiikkiin liittyviä tabuja ja pyrkiä vuorovaikutukseen ihmisten kanssa.

Harri Vuori (s. 1957) puolestaan soisi sävellystyölle aktiivisemmän ja poliittisemmän roolin. Hän ehdottaa, että nykymusiikin tulisi pyrkiä konkreettisiin muutoksiin kuten ilmastonmuutoksen torjumiseen ja uusien asumis- muotojen etsimiseen kaukaisilta planeetoilta.

Tähän mennessä (31.5.2015) esitetyistä puheenvuo- roista on voinut aistia huolen nykymusiikin tilasta ja tulevaisuudesta. Varjostavat seikat ovat pääosin yhteisiä muidenkin taloudellisiin voittoihin tähtäämättömien kulttuurin alojen kanssa. Arvostusta ja yleisöä ei ole, apu- rahoja on hankala saada ja esityksiä on liian vähän. Kil- pailu säveltämisen ja esittämisen perusedellytyksistä on taiteilijoiden kesken kovaa.

Perinteisesti säveltäjän, esittäjän ja yleisön kolmijako muodostaa klassisen musiikin perustan. Nykyään esit-

”Tosiasiallisesti mitään sallivuutta ei ole koskaan ollutkaan.”

täjän rooli on korosteisessa asemassa. Kiinnostavassa puheenvuorossaan Mikko Heiniö pohtiikin, onko musiikin kirjoittamiseen keskittyvä säveltäjä sittenkin vain historiallinen harha-askel? Hänen mukaansa nykyään vaikuttaa siltä, että esiintyjille asetetaan tiukat laadulliset kriteerit, mutta esitettävä musiikki voi olla mitä tahansa. Heiniö suhtautuu varsin pessimistisesti säveltäjän asemaan tänä päivänä: nykysäveltäjä on jokseenkin merkityksetön hahmo, jonka nimeä ei välttämättä edes mainita konserttitiedoissa. Säveltäjien sijasta klassinen musiikki henkilöityy sen esittäjiin. Klassisen musiikin elävyys ja uudistuminen eivät välttämättä viittaakaan enää uuteen musiikkiin vaan uusiin tulkintoihin kymmeniä tai satoja vuosia sitten sävelletyistä teoksista. Joidenkin mukaan tämän päivän todellisia avantgardisteja ovatkin barokin ja sitä vanhemman musiikin esittäjät. Ehkäpä uudet tulkinnat vanhoista teoksista ovatkin kaapanneet paikan uudelta musiikilta.

Jos nykysäveltäjän asema onkin merkityksetön, on se kuitenkin varsin vapaa verrattuna aikaisempien aikojen säveltäjiin. Nykysäveltäjä voi käyttää mielikuvitustaan miten tahtoo, hänellä on periaatteessa hallussaan äänen koko kenttä ja kaikki sävellystekniset mahdollisuudet. 1900-luvun musiikin modernististen ja avantgardististen uudistusten seurauksena musiikki ei ole kiinni perinteisissä musiikillisissa parametreissa kuten säveltasossa, vaan säveltäjä voi melodioiden ja harmonioiden sijasta säveltää vaikka väreillä, valoilla, kentillä, pinnoilla, jatkuvoilla ja graafisilla tai tilallisilla ideoilla. Hän voi neuvoa esiintyjää sanallisin ohjein, perinteisen notaation keinoin tai antamalla tälle luettavaksi vain viitteellisiä kaavioita ja kuvia. Kaikkein kummimmat ideansa hän voi toteuttaa

tietokoneella: edes esittäjien ja instrumenttien rajat eivät kavenna mahdollisuuksia. Kaikki on näennäisesti sallittua.

Sallivuuden illuusio on kuitenkin yksi nykymusiikin hankalimmista ongelmista. Yksikään säveltäjä ei halua astua ”kaikkien mahdollisuuksien” kentälle. Klassisen musiikin traditio on jäähmydessään tappanut toivon vapaasta ja elävästä musiikinharjoittamisesta. Sekä kuulijoiden, esittäjien että säveltäjien on annettu ymmärtää, että kaikki vaihtoehdot tavat tehdä musiikkia on nähty ja kuultu jo vuosikymmeniä sitten. Kokeiluita tehdään vain avantgardenostalgisissa tapahtumissa. Illuusio siitä, että kaikenlaiset musiikin tekemisen tavat ovat nykypäivänä sallittuja, rampauttaa koko nykymusiikkikulttuurin. Tosiasiallisesti mitään sallivuutta ei ole koskaan ollutkaan. Klassisen musiikin traditio on tukahduttanut sen muutoksen siemenen, joka avantgardistisiin ja kokeellisiin tekoihin 1900-luvulla kätkeytyi. Se ei lähtenyt mukaan vallankumoukseen, joka perustui radikaaliin klassisen tradition kyseenalaistukseen.

Vaihtoehtoinen tulkinta

Vaihtoehtoista klassisen musiikin käsityksille ja käytännöille on niin siis luovuttu; ne on nähty vain lyhytikäisinä historiallisina kuriositeetteina. Tämän seurauksena nykymusiikista on tullut kaavamaisista, varovaista ja pitkästyttävää, tyyli monien muiden musiikkityylien joukossa.

Syyllisiä eivät välttämättä ole säveltäjät eivätkä sävellykset. Vika ei ole musiikissa, joka säveltäjän päässä soi ja jonka hän tahtoo tuoda muille kuultavaksi. Myöskään

”Musiikilla on erityisiä profetallisia kykyjä.”

musikko, joka antautuu musiikille, tulkitsee sitä täydellisellä taituruudella, ei ole syypää. Epäkohta sijaitsee esittämisen puitteissa: säveltäjien, esittäjien ja yleisön asenteissa, sekä siinä kokonaisilmapiirissä, jossa nykymusiikkia sävelletään, esitetään, kuunnellaan ja tulkitaan. Konsertit eivät ravistele, puhuttele tai kyseenalaista. Lopputulos kuulostaa teknisesti taitavalta nykymusiikilta, mutta siinä kaikki.

Traditiota ei kuitenkaan voi hylätä täydellisesti. Ei mitään synny tyhjästä. Ratkaisuja nykymusiikin ongelmiin voidaankin löytää vakiintuneiden musiikinhistorioiden reuna-alueilta. Ohimennen mainitut ja osittain ohitetut ajattelun idut voivat kasvaa nykymusiikin kiipeästi kaipaamaksi vaihtoehtoiseksi historiaksi, muutoksen horisontiksi, musiikin *toiseksi avantgardeksi*.

Nykymusiikki on jäänyt polkemaan paikalleen, sillä sitä tuottava yhteisö ja instituutiot eivät ole pystyneet hyödyntämään kumouksia, joita musiikin käsite viime vuosisadalla koki. Eräs noista kumouksista kiteytyy ’hälyissä’, joiden ottaminen musiikin alueelle on nähty jopa 1900-luvun musiikin tärkeimpänä mullistuksena⁴. Esimerkiksi ranskalaisajattelija ja ekonomisti Jacques Attali (s. 1943) ehdotti vaihtoehtoista hälyn tulkintaa vuonna 1977 julkaistussa teoksessaan *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*. Hänen näkemyksensä oli kuitenkin niin vallankumouksellinen suhteessa perinteiseen musiikintutkimukseen, että se on kenties vaiennettu ilman asianmukaista tarkastelua, kuten yhdysvaltalainen musiikintutkija Susan McClary (s. 1946) ounastelee⁵. Useat musiikinhistoriat sivuuttavatkin hälyt täysin.

Attalin filosofinen avaus hälyn merkityksistä musiikin käsitteelle on yksi avarakatseisemmista länsimaisen

(klassisen) musiikin kriittisistä uudelleentulkintoista. Hän tarkastelee taiteenlajeja aivan toisesta näkökulmasta kuin musiikinhistorioissa on ollut tapana. Attali ei pohdi musiikin sisäistä kehitystä vaan ehdottaa, että musiikilla on erityisiä profetallisia kykyjä. Se ei vain heijasta maailmaa, vaan sen avulla voidaan myös ennustaa tulevaisuutta. Musiikki ei ole sävelsuhteita ja abstrakteja muotoja vaan konkreettista ihmiselämän ja kulttuurin ilmausta. Teoksessaan Attali rakentaa utopiaa, joka kysyy musiikin tulevaisuutta hälyn näkökulmasta. *Mitä häly musiikissa ennustaa?*

Attalin teos avaa näkymän, jossa musiikin harjoittaminen siirtyy uudenlaiseen, vanhojen koodien raunioilta syntyvään ajanjaksoon, ’sommitteluun’ (*la composition*). Syntyvä uusi musiikki toimii tunnettujen instituutioiden ulkopuolella ja muodostaa kokonaan uuden politiikan, joka ennustaa uudenlaisen yhteiskuntajärjestyksen syntyä. Säveltäjiä, esittäjiä ja yleisöä ei eroteta toisistaan. Ketään ei vaienneta, vaan jokaisella on oikeus säveltää oma hälynsä. Sommittelu on jatkuvaa kumouksellista toimintaa, jossa toisteinen maailma jätetään taakse ja astutaan fantastiseen epävarmuuden valtakuntaan.⁶

Länsimaisen taidemusiikin historiaa sekä 1900-luvun massalevyteollisuutta yhdistää ei-spesialistien sulkeminen musiikkituotannon ulkopuolelle. Tästä Attalin utopia sanoutuu irti. Yhteiskunnallinen eriytyminen joutuu kritiikin kohteeksi. Samansuuntaisia ajatuksia esitti myös hälyjen estetiikan ensimmäinen filosofi, italialainen futuristi Luigi Russolo (1885–1947)⁷. Hälyjen näkökulma musiikkiin ylittää tyhjäksi hokemaksi muuttuneen ajatuksen ”mikä tahansa ääni voi olla musiikkia”. Pikem-

minkin se ehdottaa suuria muutoksia konventionaalisen musiikin käsitteeseen.

Attali tarkastelee eurooppalaisen musiikin historiaa kolmen musiikkituotannon aikakauden, 'uhraamisen' (*le rituel sacrificiel*), 'representaation' (*la représentation*) ja 'toiston' (*la répétition*) kokonaisuutena. Tärkeintä käännekohtaa musiikin tuotantotapojen muutoksessa ja myös askelta kohti kaupallista musiikkikulttuuria hänelle edustaa *representaatio*. Euroopassa tähän aikaan siirryttiin vähittäin 1300–1500-lukujen välisenä aikana. Keskeisin muutos oli painokoneen keksiminen: sen myötä nuotit alkoivat levitä. Tätä ennen etupäässä suullinen perinne oli välittänyt kulttuuriperintöä ja ylläpitänyt kansakunnan musiikillista muistia. Viimeistään 1700-luvulla musiikin harjoittamisesta tuli säänneltyä toimintaa: muusikkojen ja säveltäjien toiminta perustettiin sopimuksille ja omaehtoisesti toimineiden vaeltavien trubaduuriin toiminta kiellettiin. Hoveissa kuunneltiin vain palkattujen ammattimuusikkojen esityksiä partituureihin kirjatusta musiikista. Säveltäminen, esittäminen ja kuunteleminen erotettiin toisistaan. Myös jako arvokkaaseen oikeaan musiikkiin sekä rahvaanomaiseen kansanmusiikkiin sai alkunsa.

Seuraava suuri mullistus oli 1900-luvun äänentallennustekniikka, alkoi toiston aikakausi. Äänitteet toimivat esimerkkeinä siitä, miltä musiikin tuli kuulostaa. Samalla äänitetuottajat ja studioteknikot liittyivät osaksi musiikin ammattikuntaa. Klassisen musiikin kohdalla äänitetuotanto ei korvannut konserttisalin merkitystä, mutta muille musiikkigenreille se merkitsi samankaltaista valtarakennetta kuin esityskulttuuri konserttimusiikille. Se hankaloitti musiikin vapaata harjoittamista.

Konserttisalissa kiteytyvät klassisen musiikin valtasemat ja eriytymisen aiheuttamat ongelmat – sekä käsitteellisesti että konkreettisesti. Kanadalainen säveltäjä ja ääniekologi R. Murray Schafer (s. 1933) on tarkastellut konserttisalin merkityksiä länsimaisen musiikkikäsityksen muotoutumiselle.

Hänen mielestään länsimaisen musiikin historia tulisi kirjoittaa kokonaan uudelleen – seinien näkökulmasta. Viimeistään romantiikan aikana klassista musiikkia ei voitu enää esittää ilman konserttisalia. Ulkona ympäristön äänet häiritsivät kuuntelemista. Säveltaiteen autonomisuuden korostaminen suhteessa ympäröivään maailmaan ja halveksuva suhtautuminen ohjelmallisuuteen kuuluvat absoluuttisen musiikin ihanteeseen. Tälle ideologialle seinät ovat välttämättömyys. Konserttisali on *hiljaisuussäiliö*.⁸

Sittemmin konserttisalihiljaisuudesta on tullut klassisen musiikin lähtökohta. Hiljaisuus edellyttää kuitenkin joidenkin äänien vaijennamista. Jotta musiikki voisi soida puhtaasti, täytyykin määritellä, mitkä äänet ja asiat muodostavat sille häiriön. Kuten musiikintutkija Juha Torvinen kirjoittaa, konserttihiljaisuus representoi symbolisesti – ja joskus konkreettisesti – tradition halua vaijennaa muut kuin porvarillisen arvomaailman äänet. Konserttisalissa hiljaisuus suojaa musiikkia yhteiskunnallisilta, ideologisilta ja poliittisilta ääniltä, kaikelta

ulkopuoliselta, joka mahdollisesti häiritsisi musiikin kokonaisvaltaista kokemusta.⁹

1900-luvun mittaan yhdeksi tärkeimmäksi vallankumouksellisista tavoitteista klassisessa musiikissa muodostuikin konserttihiljaisuuden häiritseminen. Hälytaiteen futuristisessa manifestissaan *L'arte dei rumori* (1913) Russolo hyökkää kiivaasti klassisen musiikin perinteitä vastaan. Vaikka futuristit olivat syvästi rakastaneet suurten mestareiden harmonioita, hän kirjoittaa, olivat he nyt saaneet niistä tarpeekseen. Iänikuisten *Eroican* ja *Pastoraalin* kuulemisen sijasta he halusivat irrottautua konserttisalin konventioista täysin. Sen sijaan, että he olisivat kerta toisensa jälkeen kuunnelleet esityksiä klassikoista, he tahtoivat yhdistellä *itse, omassa mielikuviutuksessaan* raitiovaunujen, autonmoottorien, kärryjen ja rähinöivien väkijoukkojen hälyjä. Heillä oli nyt uudet korvat, jotka halusivat musiikin ohella kuunnella uudella tavalla myös luonnon, ihmisten, eläinten ja koneiden ääniä. Uudet akustiset aistimukset osoittivat, että uusi taiteenlaji, hälyjen taide, tulotaisiin perustamaan kaikkien äänten pohjalta.¹⁰

Hälyjen näkökulma musiikkiin julistaa, ettei musiikille voida vetää rajoja. Tätä sanoman puolesta puhuivat myös esimerkiksi ranskalaissäveltäjät Erik Satie ja Darius Milhaud. He pyrkivät jo 1920-luvulla tuhoamaan konserttikäytänteitä pyytämällä kuulijoita liikkumaan ja metelöimään esityksen aikana. Musiikkia ei voida esittää ja kuunnella vakuuissa, vaan se on aina osa sitä ympäristöä, jossa se soi.¹¹ Samoin John Cage julisti 1950-luvulla, ettei nykymusiikki voi olla aidosti nykyistä niin kauan kuin se perustuu mestariteosten kokoelmaan ja pitää kiinni tarkoin varjelluista rajoistaan. Tällainen musiikki perustuu jatkuvalla seinien korjaamiselle, huolelle musiikin ja siihen kuulumattoman aineksen sekoittumisesta, ei nyt-hetkisyydelle, jossa musiikkia ei eroteta jatkuvasti muuttuvasta ympäristöstään. Museot ja akatemit ovat ”hilloamiskeskuksia”, mutta nykymusiikissa aikaa ei jää säilömiseen, sillä elämä on eletävänä.¹²

1900-luvun hälytaiteen vaatimaton ja yksinkertainen ele, konserttisalin ovien avaaminen, uudisti musiikin hetkessä. Kuten Attali kirjoittaa, teko julisti, ettei musiikkia tule tehdä temppeleissä, konserttisalissa eikä kotona, vaan kaikkialla. Kenen tahansa tulee tuottaa musiikkia joka paikassa, millä tavalla tahansa.¹³

Mikä tahansa joka ääntelee

Konserttisalien avaaminen on se radikaali uudistus, jota myös meidän aikamme musiikki tarvitsee. Vallankumouksen toteutumismahdollisuutta varjostaa se, että ideaa pidetään jo elettyinä ja koettuna avantgardena, pelkkänä hauskana historiallisena kokeiluna. Ovien avaamisen merkitystä ei mietitä kunnolla. Hälyjen vallankumouksessa eivät vain korvat ja konserttisalien ovet avaudu ympäristön äänille, vaan koko musiikin käsite kumoutuu. Kaikki historialliset ja vakiintuneet rakenteet kyseenalaistuvat, sekä konkreettiset että kuvitellut rajat raukeavat. Hälyt virittävät mielet uudentalaiselle, vielä toteutumatta

jääneelle musiikille, jossa vallitsee täydellinen tasa-arvo tekijöiden, kuulijoiden ja soittajien kesken.

R. Murray Schafer esittää akustisen ekologian teoriassa (1977), että tulevaisuudessa musiikin käsite tulee peruuttamattomasti muuttumaan, kun itsellisen musiikin maailma korvataan musiikin ja ympäristön sulautumisella. Uuden musiikkikäsitteen myötä ei voida enää voida sanoa, missä ympäristö loppuu ja musiikki alkaa. Kaikki aiemmat käsitykset musiikista unohtuvat, sillä musiikki on koko ajan läsnä kaikkialla. Koko maailman äänimaisema on suunnaton makrokosminen sävellys, jonka yleisönä, esiintyjänä ja säveltäjänä olemme me.¹⁴ Näin ollen musiikki voidaan määritellä kenen tahansa päätökseksi kuulla mitä tahansa musiikkina koska tahansa. Muusikko on yksinkertaisesti *kuka tahansa ja mikä tahansa, joka äänitelee*.¹⁵

Nykymusiikilla on kaikki mahdollisuudet käytössään. Tämä vapaus on paljon laajempi kuin aiemmin kuvaamani ajatus siitä, että kaikki on mahdollista nyky-säveltäjälle. Musiikin todellinen avaaminen tarkoittaa, että se aukeaa specialistien sijaan kenelle tahansa ihmiselle, jokaiselle äänelle ja lopulta koko maailmalle. Musiikki koskee kaikkia. Juuri tässä mielessä nykymusiikin tekijöiden tulisi pohtia uudelleen ajatusta ”kaikki on mahdollista”. Tässä näkökulmassa päämäärä ei kumoudu

omaan mahdollomuuteensa ja paradoksaalisuuteensa, vaan avaa mielet kokonaan uudennlaiselle musiikin harjoittamiselle.

Hälyjen vallankumous ulottuu myös kysymykseen tasa-arvosta. Kuten Attali kirjoittaa, hälyt merkitsevät lopulta sitä, että *jokaisella ihmisellä on oikeus sommitella oma elämänsä*.¹⁶ Avoin musiikin ymmärtämisen tapa on erityisen tärkeä nykypäivänä ihmisten välisen eriarvoisuuden alati kasvaessa. Se on tärkeä myös siksi, että ihmiskunta on yhä edelleen sokea luonnon pahoinvoinnille vuosikymmenien ympäristökatastrofeista huolimatta. Aikamme taide ei voi olla enää samanlaista kuin ennen.

Hälyt eivät juhli teknologista aikakautta tai modernia elämää. Sen sijaan ne ovat alkusysäys uudennlaiseen eettiseen musiikkituotantoon, joka on myös ekologisesti tiedostavaa. Se perustuu musisoivan ihmisen ja ympäristön sekä siinä elävien eliöiden välisten suhteiden kuuntelemiseen. Erilaisten äänten kuulemiseen. Musiikkikulttuuri on valmis siirtymään esittävästä säveltaiteesta ja harvainvallasta kohti elävää ja tasa-arvoista äänellistä taidetta. Tulevaisuuden musiikissa hierarkkiset rakenteet rapistuvat ja se muotoutuu uudennlaisten eettisten periaatteiden pohjalta. Muutos on väistämätön, miksi emme astuisi siihen jo nyt?

Viitteet

- 1 Ks. esim. Maegaard 1964, 57–58.
 - 2 Ks. esim. Taruskin 2005, 1 & 14–15, analyysi uuden musiikin poliittisesta tehtävästä toisen maailmansodan jälkeen.
 - 3 Salmenhaara 1991 [1983], 326.
 - 4 Ks. esim. Attali 1977; Cage 1961; Schafer 1977; Tiekso 2013.
 - 5 McClary 1985, 14.
 - 6 Attali 1977, 133–146.
 - 7 Luigi Russolon ensimmäinen, lentolehtisenä julkaistu manifestikirje *L'arte dei Rumori* on päivätty 11.3.1913; saman niminen manifestikokoelma, joka sisältää pääosin aiemmin firenzelaissä futuristisessa *Lacerba*-lehdessä v. 1913–1915 julkaistua aineistoa ilmestyi v. 1916.
 - 8 Schafer 1977, 103; 1992, 35.
 - 9 Torvinen 2009, 42–43.
 - 10 Russolo 1916, 11.
 - 11 Ks. Milhaud 1998, 37–38.
 - 12 Cage 1958, 44–46; Tiekso 2013, 254.
 - 13 Attali 1977, 136–137.
 - 14 Musiikin ja ympäristön rajojen sulautumisesta ks. Schafer 1977, 110–114, 205; Schafer palaa aiheeseen 2001, 58; maailmasta makrokosmisena sävellyksenä ks. Schafer 1973, 2, 37.
 - 15 Schafer 1977, 5.
 - 16 Attali 1977, 132.
- of Minnesota Press, Minnesota 2006.
- Cage, John, *Composition as Process* (1958). Teoksessa *Silence. Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, Middletown 1973, 18–56.
- Cage, John, *Silence. Lectures and Writings* (1961). Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 1973.
- Maegaard, Jan, *Musiikin modernismi 1945–1962* (Musikalsk modernisme, 1945–1962, 1964). Suom. Seppo Heikinheimo. WSOY, Helsinki 1984.
- McClary, Susan, Teoksessa Attali, Jacques, *Noise. The Political Economy of Music* (Bruits. *Essai sur l'économie politique de la musique*, 1977) (1985). University of Minnesota Press, Minnesota 2006, 149–158
- Milhaud, Darius, From ”Notes Without Music”. Teoksessa *Contemporary Composers on Contemporary Music* (1953). Laaj. p. Toim. Schwartz, Elliott & Childs, Barney. Da Capo Press, New York 1998, 33–39.
- Russolo, Luigi, *L'arte dei rumori*. Poesia, Milano 1916.
- Salmenhaara, Erkki, Musiikki ensi vuosituonnella (1983). Teoksessa *Löytöretkiä musiikkiin. Valittuja kirjoituksia 1960–1990*. Toim. Kalevi Aho. Gaudeamus, Helsinki 1991, 322–327.
- Schafer, R. Murray, Music, Non-music and the Soundscape. Teoksessa *Companion to Contemporary Musical Thought Vol 1*. Toim. John Paynter ym. Routledge, London 1992, 34–46.
- Schafer, R. Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977). Destiny Books, Rochester, Vermont 1994.
- Schafer, R. Murray, Music and the Soundscape. Teoksessa *The Book of Music and Nature. An Anthology of Sounds, Words, Thoughts* (1993). Toim. David Rothenberg & Marta Ulvaeus. Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 2001, 58–68.
- Schafer, R. Murray, The Music of the Environment. Teoksessa *Audio Culture. Readings in Modern Music* (1973). Toim. Christopher Cox & Daniel Warner. Continuum, New York & London 2004, 29–39.
- Suomen säveltäjät, Yleisradio, <http://yle.fi/aihe/kategoria/klassinen/suomen-saveltajat>, 2015.
- Kalevi Aho
Perttu Haapanen
Mikko Heinio
Kaija Saariaho
Johan Tallgren
Riikka Talvitie
Harri Vuori
Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music, Vol. 5. The Late Twentieth Century*. New York, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Tiekso, Tanja, *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Poesia, Helsinki 2013.
- Torvinen, Juha, Mistä hiljaisuus kertoo? Kokemuslähtöisiä huomioita konserttihiljaisuuden merkityksistä. *Musiikki* 3–4/09, 26–53.

Kirjallisuus

Attali, Jacques, *Noise. The Political Economy of Music* (Bruits. *Essai sur l'économie politique de la musique*, 1977). University

EPÄILYSTÄ SIELULLE

DAVID HUME

Keskusteluja luonnollisesta uskonnosta

(Dialogues Concerning
Natural Religion, 1779)

Suom. Tapani Kilpeläinen
niin & näin -kirjat 2015
152 sivua
ISBN 978-952-5503-90-6



”

Edes susi ei kiu-
saa arkaa laumaa
pahemmin kuin
taikausko kurjan
kuolevaisen ahdis-
tunutta rintaa.”

Keskusteluja luonnollisesta uskonnosta tarjoilee tähdellisiä tuumailun virikkeitä niin tunnustajalle kuin kieltäjällekin. Lukija pääsee aitiopaikalle seuraamaan Demean, Filonin ja Kleantesin sanaharkkaa, jossa korkeimman olennon olemassaoloa tai olemattomuutta valotetaan perusteluin ja äkkäyksin, argumentein ja kokkapuhein. Lopputuloksena on yliveto esitys uskonnonfilosofian ytimestä.

Skottivalistaja David Humen (1711–1776) käsittelyssä jumalan olemassaolon puolesta ja sitä vastaan esitetyt perustelut muuttuvat eläviksi ja vivahteikkaiksi. *Keskusteluja luonnollisesta uskonnosta* on paitsi mitä painavin filosofinen tutkielma myös mitä herkullisin kaunokirjallinen taidonnäyte.

Hinta 32 € (kestotilajille 24 €)



TERE VADÉN

Nouseva voima

Yngwie J. Malmsteen, *Relentless. The Memoir*. Wiley, Hoboken 2013. 273 s.

Jos tarvitsee todistaa, että Zeun otsasta voi yhä Pallas Athenen tavoin lennähtää valmiita vaikutusvaltaisia luomia, voidaan ottaa esille Yngwie Johan Malmsteen, oikealta nimeltään Lars Johan Yngve Lannerbäck. Malmsteen syntyi vuonna 1963 Tukholman lähioh. 80-luvun alussa nauhoite-
tuilla demoilla 18-vuotias Malmsteen soitti kutakuinkin yhtä taidokkaasti ja samoin melodiakuvioin kuin 90-luvulla, 2000-luvulla ja vielä nykyään¹. Vaikutelma on väistämätön: ikään kuin ikuinen Malmsteen olisi heitetty kömpelölköjen kellarimuusikoiden keskelle.

Mestarillisuuden saavuttamisen menetelmä on Malmsteenin esittämänä yksinkertainen. Hän kertoo lapsuudesta saakka soittaneensa koko ajan ja ottaneensa kitaran mukaan kouluunkin, silloin kun siellä kävi. Varhaistienivuosina hän hämmästytti soittokaverinsa osaamalla kaikki Ritchie Blackmoren soolot nuotista nuottiin. Hän kuunteli myös klassista musiikkia ja oli töissä soitinliikkeessä. Silti jää jonkin verran selittämättömäksi, mistä aineksista hän kutoo omintakeisen klassisvivahtaisen ja supernopean tyyliinsä. Blackmore soitti varsinkin tuolloin hyvin bluespohjaisesti ja käytti klassisia sävyjä vain mausteena, kun taas Malmsteenille lyydialaiset ja fryygalaiset asteikot ovat ruisleipää.

Kaikkeen aiemmin kuultuun verrattuna Malmsteenin ensimmäiset levyt, *Rising Force* (1984) ja *Marching Out* (1985), olivat sukupolvikokemuksia ja ilmentyksiä. Rokkikitarismia seurannut tunnisti niistä välittömästi, että nyt täällä tapahtuu kummaa ja että maailma on muuttunut. Seikka on vielä hämmästyttävämpi, kun ottaa huomioon, että 70-luvulla oppi oli moninkertaisesti tiukemmassa kuin nykyään. Nyt YouTube tulvii yksityiskohtaisia opetusvideoita mistä tahansa soitto- tai soitintekniikan osa-alueesta, mutta 70-luvulla Eddie van Halen saattoi kääntyä selin yleisöön estääkseen *finger-tapping*-tekniikkansa leviämisen liian laajalti. Malmsteen väittääkin keksineensä omin päin tavan kovertaa kitaran kaula nauhojen väliltä tarkemman kontrollin saavuttamiseksi – tavan, jota myös Blackmore käytti.

Malmsteenin musiikista vitsaillaan totuudenmukaisesti, että hän on tehnyt samaa biisiä ja samaa levyä uudestaan ja uudestaan. Ero muihin yhden tempun hevosiin ja yhden hitin bändeihin kuitenkin on, että Malmsteenin perussetti on soittoteknisesti ja musiikkiteoreettisesti haastavampi kuin pentatoninen runtaus AC/DC:n tapaan. Malmsteenin murrettuihin sävelasteikkoihin, tarkkaan artikulaatioon ja hallittuun sormivibraan perustuvaa melodiaryöpytystä tulee kuin hanasta kääntämällä.

Malmsteen itse pitää juuri nopeiden juoksutusten täsmällisyyttä tärkeimpänä teknisenä ominaisuutenaan. Viimeistään siinä vaiheessa, kun vekkulimainen Paul Gilbert otti plektrakäteen avuksi sähköporan, oli asevarustelun kaltainen kitarasankarien nopeuskilpailu käynyt yhden tien loppuun. Ei Malmsteenin varmaankaan tarvitse väheksyä soittonopeutta happamana pihlajanmarjana, mutta silti hän korostaa ennen kaikkea omaa soittopuhautta nopeissakin jaksoissa.

Vasten kollektiivista ja kalsaa

Pohjoismaiselle lukijalle elämäkerta antaa paljon samastuttavaa. Malmsteenilla on lapsuudessaan ollut periaatteessa kaikki kunnossa, mutta ei ehkä lopulta kuitenkaan. Äiti oli kenties liiankin sallivainen, turhautunut taiteilija, jonka oli elätettävä perhettään palkkatyöllä käytännössä yksinhuoltajajäätinä. Isoveli ja -sisko yhtä aikaa kaitsivat ja hööpöttivät.

Kirjassa Malmsteen palaa kerta toisensa jälkeen lapsuus- ja nuoruusvuosien Ruotsin tarkemmin määrittelemättömään, kaikkialla luuraavaan ”kunnollisuuden” ja normaaliuden vaatimukseen. Hän ei voi sulattaa ajatusta, että elämän on kuljettava kutakuinkin hahmoteltavissa olevia ratoja, koulun kautta oikeisiin töihin ja niin edelleen. Kollektivistinen ilmapiiri ei kannusta erottautumaan muista. Varsinkin yhdysvaltalaiselle yleisölle Ruotsia on helppo luonnehtia kattavasti ”sosialistiseksi”. Toinen asia, jota hän entisessä kotimaassaan vihaa, on jatkuva kylmyys ja pimeys: ”Kun muistelen Ruotsia, mielessäni on ensimmäisenä pimeys, pureva kylmyys, ja lumipenkat yhdeksän tai kymmenen kuukautta vuodessa.” (5) Matkalla reenikämpälle on kylmä, reenikämpällä on kylmä, kaljotellessa ulkosalla on kylmä. Ei sikäli, että Malmsteenilla olisi kovin rankkaa valitettavaa, koska äidinpuoleinen varakas isoäiti piti huolta, että soitto-kamat ja reenikämpät kuitenkin löytyivät.

Suuri osa Malmsteenin persoonallisuudesta ja siihen elimellisesti liittyvästä musiikista on syntynyt suorana vastareaktionä yksilöllisyyden tukahduttavaan paineeseen ja kylmyyteen. Jos Malmsteen vain voi jotenkin erottautua joukosta, hän tekee sen. Kuten kirjassa lainattu Spinal Tap -hahmo David St. Hubbins lausuu: ”On hienoa, että hän laittaa levynkansiin nimensä muodossa Yngwie J. Malmsteen – ei sitten ole vaaraa sekoittaa häntä muihin alalla liikkuviin Yngwie Malmsteeneihin.” (1)

Vuonna 2003 Malmsteen kiersi Steve Vain ja Joe Satrianin kanssa jakamassa kitarayliannostuksia nimellä

säkin hän haluaa, kohtalokseen, olla täysin itseriittoinen; Malmsteenia tullaan kuulemaan Malmsteenin virtuositeetin vuoksi.

Malmsteen onkin parhaimmillaan päästessään soololemaan onnistuneen sointurakenteen kantamana, kuten kappaleissa ”Priest of the Unholy” (levyllä *Perpetual Flame*) tai ”Eclipse” (samannimiseltä levyltä vuodelta 1990). Samasta syystä hän on myös kiinnostava live-esiintyjä, joka tilanteessa innostuu reagoimaan studiota ja partituurin seuraamista rikkaammalla ja vakuuttavammalla tavalla – myös ”Priest of the Unholy” kuulostaa paljon avarammalla ja lennokkaammalla *Young Guitar* -lehdelle heitetystä instrumentaalidemossa vuodelta 2008². Kenties hän olisi luonut paremman legendan

lähes levyttämättömänä live-esiintyjänä, kuten teki hänen esikuvansa Niccolò Paganini.

Sanotaan, että jos on lusikalla annettu, ei voi kauhalli vaatia. Mutta entä jos onkin annettu oikein saavilla? Malmsteenilta ei ainakaan olisi kohtuutonta vaatia vielä yhtä askelta eteenpäin, koska hän tiivistää musiikillisen asenteensa osuvasti myös sanoiksi: ”*More is more.*”

Viitteet

- 1 https://www.youtube.com/watch?v=XKnrOwhx3sc&index=1&list=PLx09kk_3MMd9K5TTSJuVtvPY70ACXwUcT; http://www.liveleak.com/view?i=b38_1415478398
- 2 https://www.youtube.com/watch?v=MVa3W4y_Ge4

SINI MONONEN

Mahdollisen kuuntelu

Susanna Välimäki, *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere University Press, Tampere 2015. 339 s.

Angels in America -televisiosarjan musiikki soi monia maailmoja. Ainakin ambientia, elektroakustista musiikkia, jazzia ja kirkkomusiikkia yhdistelevä sarja viestii musiikillaan ”monikulttuurisuutta ja ylirajaisuutta, identiteettien rikkautta ja postmodernin elämän moniaineksisuutta” (40). Televisiosarja avaa Susanna Välimäen teosanalyysejä, joista kirjoittaja punoo ajankohtaisen ja monikerroksisen tekstin.

Kirjassa yhdistyy nykyisen musiikkifilosofian kaksi suurta aihetta: ihmisoikeuskysymysten kietoutuminen sukupuolivähemmistöjen asemaan ja vuosituhannen vaihteessa omaksi tutkimusalakseen vakiintunut ekomusiikologia. Ahdistuksen ja apokalypsin maalaamisen sijaan *Muutoksen musiikki* on toiveikas. Se keskittyy muutoksen avaamiin mahdollisuuksiin ja keskeneräisyyteen sisältyvään toivoon.

Filosofisesti virittyneen kirjan kysymyksenasettajia ovat audiovisuaaliset taideteokset, joita kaikkia yhdistää kantava yhteiskunnallinen ääni. Kirjassa filosofisella, toiveikkaalla ja ihmettelevällä asenteella kuunneltavat teokset ovat suuren yleisön tavoitettavia ja puhuttelevia. Tärkeiksi käsitteiksi nousevat utopia, pervo- ja transkorva sekä yhteenkuuluvuus. Pervo- ja transkorva kuuntelevat positiivisia utopioita, kun taas yhteenkuuluvuutta maailman kanssa tavoitellaan ekomusiikologian eli soivaa kulttuuria ekokriittisesti tutkivan tutkimuseetoksen avulla.

Kirja liukuu seksuaali-identiteettiä pohtivista kysymyksistä kohti ekokriittistä fenomenologiaa. *Angels in*

American ohella queer-kuuntelussa ovat elokuvat *Transamerica* (ohj. Duncan Tucker, USA 2005) ja *Tunnit* (ohj. Stephen Daldry, USA 2002). Sen sijaan Terrence Malickin elokuvia *Elämän puu* (2011) ja *Uusi maailma* (2005) eritellään ekomusiikologisesti. Suomen Kansallisteatterissa esitetty Kristian Smedsin tulkinta *Tuntemattomasta sotilaasta* (2007) edustaa tutkimuksessa yleisemmin yhteiskuntakritiikkiä.

Toiveikas pervokorva

Keinotekoista normaaliutta vaativa kulttuuri näyttäytyy *Muutoksen musiikissa* väkivaltaisena ja elämää kieltävänä. Vahvasti normatiivinen yhteiskunta asettaa korkean kynnyksen niin yksilön kuin koko ekosysteemin mahdollisuudelle toipua käyttöarvoksi alennetusta elämästä. Pervouttamisen strategiat tuovat toivoa.

Välimäki käyttää vakiintunutta queer-termiä ’pervo’ ja johtaa siitä metodologis-filosofisen käsitteen ’pervokorva’ (15–17). Käsitteen hän määrittelee musiikintutkimuksellisenä asenteena, joka purkaa tutkimusmateriaalissa vallitsevia sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviä normeja. Pervokorva on kriittinen ja kohteensa pervouttava. Se kuuntelee sekä omaa identiteettiään että maailmaa etsien lakkaamatta mahdollisuuksia normeista vapaaksi vikuroivaan elämään.

Pervokorvalla kuunneltuokuva *Transamerica* avautuu päähenkilö Breen (Felicity Huffman) sisäisenä muutoksena. Sukupuolenkorjausta läpikäyvä transnainen

”Musiikissa voi kuulla, kuinka henkilöt ovat sulkeutuneet oman aikansa normaaliutta vaativiin käsityksiin, joista he kamppailevat ulos.”

Bree harjoittaa naisen ääntään liu’uttamalla sitä korkeasta rekisteristä matalaan. Välimäki kutsuu Breen hätkähdyttävän laajaan rekisteriin venyvää ja normatiivisia sukupuolirooleja murtavaa ääntä ”transääneksi” (85–86). Transääni esittää subjektiivisuuden peruskysymyksiä: kuinka ääni pääsee kuuluviin, vastaako se kantajansa identiteettiä, tuleeko se kuulluksi? Elokuvassa myös Breen elinympäristössä soiva musiikki on merkittävä muutoksen katalysaattori. Amerikkalainen kantri-, bluegrass-, folk- ja gospelmusiikki ovat tyypillisiä tie-elokuvalle, jollainen myös *Transamerica* on. Ne voidaan liittää myös homokammosien kulttuurin sävelmistöön, jossa erityisesti konservatiivinen käyttömusiikki on este pervon kulttuurin muutosvoimalle. Pervokorva kuulee kuitenkin uusia merkityksiä. Musiikki alkaa tukea Breen matkaa Amerikan halki ja oman identiteetin hyväksymiseen.

Transamericassa kuultu äänen liukuma kuvaa muutosta toisaalta vaikeasti paikannettavana ja toisaalta joustavana liikkeenä. Toisinaan muutos ilmenee lyhyinä – voimakkaan elokuvallisina – tajuamisen hetkinä. Näihin Välimäki viittaa *Tunnit*-elokuvan analyysissään. Virginia Woolfin tarinasta eri maailmoihin säteilevä *Tunnit* tikittää elämän jäsentymistä konkreettisiksi hetkiksi Philip Glassin minimalistisessa musiikissa. Musiikki sitoo nykyhetken menneeseen rientäen samalla alati kohti tulevaa. Musiikissa voi kuulla, kuinka elokuvan henkilöhahmot työstävät identiteettiään ja kohtaavat samalla jatkuvaa minuuden eksistentiaalista muutosta.

Ajassa ja tilassa virtaavana elementtinä musiikki edustaa itsessään muutosta. Musiikki koskettaa tiedostamatonta ja ei-sanallistettavaa puolta ihmisessä. Esimerkiksi *Tunnit*-elokuvan valtamerellinen musiikki sulkee kuulijan sisäänsä ja tarjoaa kokemuksen johonkin suurempaan kokonaisuuteen sulautumisesta. Musiikissa voi kuulla, kuinka henkilöt ovat sulkeutuneet oman aikansa normaaliutta vaativiin käsityksiin, joista he kamppailevat ulos.

Subjektin ja maailman sointi

Erityisesti ekokriittistä kuuntelua tarkastelevissa luvuissa Välimäki hyödyntää Heideggerin ’puutteenalaisen ajan’

käsitettä. 1950-luvulla puutteenalaista aikaa pohtineen Heideggerin mukaan ihminen on unohtanut elämän varsinaisen merkityksen. Olemisen sijaan eläminen raimittuu muun muassa välineellisyydellä ja teknis-tieteellisellä ajattelulla. Puutteenalaisena aikana taiteilijan tehtävänä on muistuttaa, mitä on olla olemassa maailmankaikkeudessa ilman teknologisen maailmankuvan välineellistä taakkaa.

Välimäki jäsentää puutteenalaisen ajan käsitteellä jäsentää Malickin *Uusi maailma* -elokuvassa *powhatan*-heimoon kuuluneen Matoakan (Q’orianka Kilcher) kokemusmaailmaa. Matoaka tunnetaan paremmin länsimaisessa kulttuurissa Pocahontaksena, brittiläisen kolonialistin intiaanimorsiamena. Kahden maailman välinen kuilu repeytyy elokuvassa jyristen. Uusi maailma on brittiläisille valloittajille outo. Syvää eroa kuvaa *powhatanien* eksoottisena soiva kieli. Elokuva varten restauroitu kieli helisee musiikillisena rytminä sanojen (välineellisten) merkitysten sijaan.

Uudessa maailmassa puutteenalaiseen aikaan ja välineellisyyteen liitetty olemisenymmärrys toistuu Mozartin *sicalianossa*, jonka säännönmukaisia sävelkoukeroita Välimäki kuvaa ”tiukkaan sidotuksi” – kuin korsetti, johon puettuna länsimaisen kulttuurin Rebeccaksi nimeämä Matoaka kulkee itselleen vieraassa ympäristössä, brittiläisessä barokkipuutarhassa (222). Wagnerin *Reininkullan* alkusoitto virtaa sen sijaan vapaampana; teos liittyy elokuvassa erityisesti Matoakan omaan elinympäristöön. Se heijastelee Matoakan yhteyttä luontoon ja aikaan ennen vieraaseen kulttuuriin siirtymistä.

Välimäki kyseenalaistaa länsimaisen tiedontuotamisen ylivallan. Musiikki puhuu alkuperäisestä, sannattomasta ihmisenä olemisesta, joka ei käänny välineellisesti mitattavaksi tiedoksi. *Uuden maailman* käsittelemät alkuperäiskansojen tiedontuottamisen tavat perustuvat radikaalisti erilaiseen maailmasuhteeseen kuin länsimainen nykykulttuuri. Välimäki kuuntelee aineistoaan runollisena kielenä, joka puhuu sallivista tiloista ja syväekologisesta maailmasuhteesta. Villistä kasvualustasta nousee konkreettisia strategioita ja musiikillis-filosofisia käsitteitä positiivisen utopian tavoittamiseksi.

ELINA HALTTUNEN-RIIKONEN

Katseita, keinuntaa ja erävoitto kiusaajista

Antti Tuisku, *En kommentoi*. Warner Music Finland 2015.

Helmikuussa otsikot julistivat Antti Tuiskun näyttävää paluuta ja kehoittivat katsomaan maistiaisiksi musiikkivideon ”Peto on irti”.¹ Kappaleen räväkkyys ja laaja näkyvyys takasivat, että paluun huomasivat hekin, jolta vuoden mittainen tauko oli mennyt ohi.

Takaisin sorvin ääreen -tematiikka on olennaista, koska uuden Antti Tuiskun esittely vaati, että ihmisillä oli käsitys vanhasta Tuiskusta. Julkimouden ja odotusten painolastilla on vaikea leikitellä, jos musiikkiuran kilometrejä ei ole takana. Toukokuussa julkaistu *En kommentoi* on Antti Tuiskun uran 10. albumi. Nyt olisi tarjolla kypsempää Tuiskua, sanovat. Tässä tapauksessa kypsyy ei tarkoita seesteisyyttä vaan rennompaa ja itsevarmempaa otetta.

Tuiskun itsensä yhdessä Jurekin, Aku Rannilan, Saara Törmän sekä Kalle Lindrothin kanssa kynäilemä ”Peto on irti” kertoo Tuiskusta, joka menee baariin rentoutumaan vain huomatakseen musiikin olevan maullensa sopimatonta ja lähestyy tiskijukkaa pyynnöllä ”laita Haddaway soimaan/ ja lupaan et flippaan/ ja sit kun mä flippaan/ peto on irti”.

Toistolla pelaavan kappaleen vahvuudet ovat tarttuvuus, tarttuvuus ja tarttuvuus.

”ja mä tulin tänne bailaa”

Se jää soimaan päähän –

”mä tulin tänne bailaa”

ainakin yhtä tehokkaasti kuin biisissä tanssimusaksi toivottu eurodancehitti ”What Is Love”.

Kiusoittleva katse

Kansainvälisten esikuviansa tavoin Tuisku on viimeistä piirtoa myöten harkittu kokonaistaideteos. ”Peto on irti” täydellistyy vasta audiovisuaalisena kokonaisuutena. Radiojuontaja ja drag-artisti Cristal Snow’n ohjaama musiikkivideo onnistuu käyttämään pop/rock-videoiden



kliseitä yllättävän raikkaasti päätyttyä puhki-ironiseksi. Hotellihuone? On. Muhkea sänky? On. Puolipukeisia naisia? On. Kylpyamme? On. Alkoholia? Jees.

Kuluneesta asetelmasta huolimatta video onnistuu luomaan kotoisan ja rennon tunnelman, josta tulkinnat pelleilystä ja parodiasta eivät saa otetta.

Heteroseksistiset asetelmat murentuvat kun sängyssä hypitään, leikitään tyynysotaa ja otetaan itsuleita (*selfie*). Tuisku näyttää jälleen kerran, kuinka varmin tapa päästä eroon musiikkivideoestetiikkaa(kin) riivaavasta *male gazesta*² on hetkuttaa ja ketkuttaa itsekin menemään. Kukaan ei pelkistä pelkäksi koristeeksi eikä ketään panna halvalla.

Tyttöpusuja! Tuisku syö taustalla banaania luoden merkitseviä silmäyksiä kameraan! Juhlinnan katkaisevat lyhyet mutta sitäkin merkityksellisemmät *queersymboliikka*³ tirisevät kohtaukset, jotka kierouttavat katsojan ja katseen kohteen tavanomaisia rooleja. Ne voivat ohjata mieltämään, miksi visuaalinen kulttuuri tykkää leikkiä kiltisti tuhmaa naisten välisellä seksuaalisella jännitteellä. Miesten välinen viritys taas on rangaistavampaa.

Pöydät täyteen – kuppikakkuja!

Niitä kip-kop-kopistelee korkkareissa tarjoilemaan vanhanaikaiseksi hotellisisäköksi sonnustautunut iki-ihana Satu Silvo, joka liittyy pirskeisiin.

Se alkoholikin on vaaleanpunainen pullo alkoholitonta kuoharia.

Kyselyiden kypsyttämä

Albumia *En kommentoi* voi luonnehtia musiikkikriitikojen lempisanalla epätasainen. ”Peto on irti” -kappaleen nostattamaan odotukseen vastataan sen sijaan keikoilla, joita on kuvailtu sanoilla ”hävytön, härski ja aivan tautisen hyvä”.⁴

Kokonaisuuden toisena helmenä on syytä mainita nimikappale ”En kommentoi” (säv. sov. san. Rannila, Törmä, Jurek, Tuisku), jossa kieltäytyään antamasta kommenttia liutaan mitä moninaisempia asioita aina ehkäisystä, evoluutiosta ja esileikistä hemohesiin, Timo Soiniin ja psykoterapiaan asti. Laulaja on useasti ker-tonut julkisuuden ja tähteyden vaatimista veroista ja tarpeesta ottaa etäisyyttä. ”En kommentoi” asettelee pelilaudan nappulat hänelle itselleen mieluisampaan järjestykseen. Taiteilija ei ole immuuni julkisuuden valokeilan mukanaan tuomalle ruodinnalle ja repimiselle, mutta niistä voi saada sytykettä inspiraatiolle.

Loput kappaleet ovat tutumpaa Tuiskua: on riipivää rakkautta (”Ihan sairasta mutta oikeesti kuulumme yhteen”) ja veljelle omistettu kipale, jonka nimi on tietenkin ”Veli”. Vierailivat tähdet VilleGalle ja Mikael Gabriel on valittu varmimman päälle nuorisoidoleiden kuumimmasta ytimestä.

Tanssimiselle on omistettu kokonainen kappale ”Keinutaan”, jossa Tuisku opastaa alkeista lähtien ”heiluta puolelta toiselle vaa kuka vaa kuka vaa tän ossaa [...]

anna sun peppusi keinua vaan keinua vaan.” Levyllä väkisinväännetyltä kuulostava kappale muuttui kiinnostavammaksi heinäkuussa julkaistun musiikkivideon myötä. Kertosäe ”Mun lantio ou pyörii niiku J. Lo⁵ ou pyörii niiku J. Lo ou pyörii niiku J. Lo” alkaa tottavie vaikuttaa toimivalta Tuiskun esittämän virkaintoisen jumppaohjaajan laulamana.

Albumin pääteemat ovat Tuiskun mukaan ”itsensä kunnioittaminen, oman arvon tunteminen ja se, ettei välitä siitä, mitä muut ajattelevat”.⁶ Toinen singlejulkaisu ”Blaablaa (En kuule sanaakaan)” pisteleeekin kertosäkeessään:

”Paan täysille luureihin, sen laulun jonka voima vie mut mukanaan

Moi, teille kaikille

Senkun huutelette harmi kun en kuule sanaakaan (blaa blaa blaa)

Blaa blaa blaa

Blaa blaa blaa

Sen kun huutelette harmi kun en kuule sanaakaan”.

Kiusatut ja haukutut, leuka ylös ja rinta rottingille! Antaa ilkeilyn mennä toisesta korvasta sisään ja toisesta ulos. Mitään keskimääräistä *self-help*-kirjallisuutta syvällisempää luotausta epävarmuudet eivät Tuiskulta saa. Jonkinasteisesta uudesta räväkkyystään huolimatta Tuisku on ja pysyy suuren yleisön suosikkina ja varoo liiallista mielipiteiden jakamista. ”En kommentoi”-kappaleessakin Tuisku tuo julki turhautumansa kommenttien kärkeä, jotka vaativat ”täytyy olla mielipide, ei saa olla passiivinen”. Antti ei halua kommentoida liiaksi, sillä hyvä. Se tarkoittaa väistämättä myös sitä, ettei kappaleissa kaivaudut kovin syvälle, paljasteta ja paljastuta kuin pintapuolisesti.

Eipä Tuiskun toisaalta tarvitsekaan, tällaisenaankin hän on perin ainutkertainen ilmestys kotimaassamme.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Ks. esim. Antti Tuiskun paluu on näyttävä – katso Peto on irti kappaleen musiikkivideo. Voice.fi <http://www.voice.fi/musiikki/antti-tuiskun-paluu-on-nayttava-katso-peto-on-irti-kappaleen-musiikkivideo/1/71453>
- 2 *Male gaze* on elokuvateoreetikko Laura Mulveyn kehittämä käsite, joka viittaa tapaan jolla visuaalinen kulttuuri rakentuu vastamaan miehen näkökulmaa – useimmiten edes tunnistamatta sitä, koska miesnäkökulma toimii kulttuurisena normina.
- 3 Queer on kattotermi seksuaalisuuden ja sukupuolen moneudelle, vallitsevaa järjestystä outouttavalle ja kierouttavalle.
- 4 Mari Pudas, Antti Tuisku tarjosi keikan, joka oli hävytön, härski ja aivan tautisen hyvä. *Iltalehti* 5.7.2015. Verkossa: http://www.iltalehti.fi/viihde/2015070519984549_vi.shtml?_ga=1.22389973.9.1111613494.1437143323
- 5 J. Lo eli laulaja-näyttelijä Jennifer Lopez.
- 6 Ilona Vehmas, Antti Tuiskun levynkansi julki: Uskonnollista symboliikkaa. *Iltalehti* 10.4.2015. Verkossa: http://www.iltalehti.fi/popstars/2015041019494793_ps.shtml

MIKAEL LESKINEN & LEANDRO PENDINO

Kuva, aika, ääni

Musiikki elokuvallisena ilmaisuna

”Elokuvan elävä organismi, jonka verisuonissa sykkii aika, kuin elämännesteenä[.]”
(Andrei Tarkovski, *Vangittu aika*)¹

Musiikillisuus on kuulunut elokuvailmaisun piiriin taiteen alkuaajoista lähtien. Nauhoitettua ääniraitaa edeltävinä aikoina liikkuvaa kuvaa säesti pianisti tai pieni orkesteri. Usein muusikot improvisoivat, yrittivät antaa valkokankaan liikkeille äänellisen vastineen elävässä nykyhetkessä. Musiikkia myös sävellettiin erityisesti elokuvaesityksiä silmällä pitäen. Käytännön tasolla elokuvakokemus on siis vain harvoin – jos koskaan – ollut äänetön. Siksi elokuvayleisöön viittaaminen termillä ”katsoja” onkin harhaanjohtavaa. Elokuvakokemus ei ole koskaan vain yhden aistin varassa.

Musiikin ja elokuvan välinen suhde ei ole silti itsestään selvä. Varhaisen elokuvan säästämisperinteet synnyttävät kysymyksiä: miksi koimme tarpeen parittaa kuva ja ääni jo silloin, kun sille ei ollut mitään ennalta määrättyä tarvetta ja sen tekninen toteutus oli vielä vaikeaa? Vastaus lienee yksinkertainen: on luontaisesti miellyttävää seurata liikkuvan kuvan ja musikaalisen äänen yhteisleikkiä. Voimme aavistaa syvällisen yhteyden niiden välille; on kuin elokuva hiljaa kaipaisi musiikkia rinnalleen.

Musiikillisuus on yhteen sidottu elokuvaan muutenkin kuin vain käytännöllisessä mielessä. Elokuva ja musiikki jakavat ontologisen peruselementin. Molemmat tarvitsevat *aikaa* toimiakseen, kumpikaan ei voi ilmaista itseään ilman ajallista ulottuvuutta. Aika on molempien yhteinen elinehto.

Aika elokuvan alkuaineena

Aikaa ei tässä ymmärretä kronologisena (maailman abstraktina järjestämisenä menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden mukaan) vaan ennen kaikkea *konkreettisenä*, aistittavana ilmiönä. Kirjallisuudella on kyky ensimmäiseen mutta siltä tulee aina puuttumaan jälkimmäinen. Myös maalaustaiteelta konkreettinen aika puuttuu lähtökohtaisesti. Sen kronologisuus voidaan samoin kyseenalaistaa, ainakin se toimii eri tavoin. Musiikilla on ehkä vain välillisesti kronologinen ulottuvuus (osana oopperateosta tai muuta temaattista kokonaisuutta), kohtaamme sen aina ensisijaisesti konkreettisesti nykyhetkessä. Teatterilla on käytössään molemmat ulottuvuudet, mutta tapa, jolla aika siinä konkretisoituu, eroaa oleellisesti elokuvalla ominaisesta. Siltä puuttuu kyky jakaa, raamittaa, rytmittää ilmaisuun. Elokuvantekijä on aina sidottu tekemään tietoisia valintoja siitä, mitä näkyy

ja miten näytetty näytetään: lähi-, puoli- vai yleiskuva; lyhyt vai pitkä otos; mikä kamerakorkeus, mikä kulma, mikä sommittelu; minkälainen äänimaailma, musiikkia vai ei? Mihin muotoon elokuvallinen todellisuus käännetään, taitetaan, leikataan, muovataan muiden nähtäväksi ja kuultavaksi? Ei-motivoitunutta elokuvallista hetkeä ei siksi ole olemassakaan. Elokuva on aina ajallisen manipulaation tulos.

Tällaisten rajanvetojen tavoitteena on nostaa esiin elokuvataiteen erityinen tapa työstää aikaa. Siitä juontuu myös edellä mainittu ontologinen yhteissidos: täysin äänetönkin elokuva sisältää musiikillisen ulottuvuuden. Molemmissa taiteissa luominen on jatkuvasti väistyvän nykyhetken muovaamista, ”ajasta veistämistä”, kuten Andrei Tarkovski kirjassaan *Vangittu aika* (1984) kirjoittaa. Elokuvantekijälle aika on raaka-aine, samaa mitä kuvanveistäjälle marmori, taidemaalari väreille tai kirjailijalle sana. Musiikilliselle kompositiolle ajallisuus on samalla lailla välttämättömyys. Tässä mielessä elokuvantekijän ja säveltäjän työskentelytavat ovat kiistämättömistä eroistaan huolimatta vertailtavissa.

Tapa, jolla elokuvan aikaa on työstetty, määrittää teoksen luonnetta ratkaisevasti. Vastaavalla tavalla määrittää tekijän henkilökohtainen ajantaju hänen tuotantoon. ”Leikkaus paljastaa ohjaajan käsialan”, kirjoittaa Tarkovski, ”Bergmanin, Bressonin, Kurosawan tai Antonionin leikkaus on aina tunnistettavissa”; ”heidän rytmisissä ilmaistu ajan kokemistapansa on aina sama”. (160)

Ohjaajalle ominainen ”ajan kokemistapa” ei joka tapauksessa ole koskaan vain puhtaasti teoreettinen tai tekninen lähtökohta. Se heijastaa tiettyä tapaa suhtautua maailmaan. Mistäpä aikamme *Zeitgeist* heijastuisi paremmin kuin suhteessamme jokapäiväiseen, elettyyn aikaan? Mitä meistä kertovat rannekellomme, herätyskellomme, unirytmimme? Mitä kalenterimme tai alati läsnä olevat kännykkämme siitä tavasta, jolla kulutamme

”Musiikki korostaa elokuvan aikaa, tekee siitä paksumman ja tiheämmän väliaineen.”

ja rajaamme jokapäiväisen aikamme? Elämänkaaremme, se tapa jolla käytämme aikamme, kertoo meistä tärkeimmän – luonne on toimintaa. Näin myös elokuvissa: elokuvalla on alku, keskikohta, loppu; syntymä ja kuolema, joiden välissä nuoruus, keski-ikä ja vanhuus. Tapa, jolla ohjaaja käyttää elokuvan sisään rajatun ajan, kertoo aina hänen suhteestaan elokuvan ulkopuoliseen aikaan. Tarkovski: ”ohjaajan ajantaju on sama kuin hänelle ominainen elämän kokemistapa”. Leikkauksesta ”ilmenee ohjaajan suhde teoksen perusajatukseen”, siinä ”taiteilijan maailmankatsomus saa lopullisen muotonsa”. (160)

Ohjaajan musiikinkäyttö on samalla lailla paljastava piirre. Musiikki korostaa elokuvan aikaa, tekee siitä paksumman ja tiheämmän väliaineen. Olemme katsojina harvoin elokuvan ajallisuudesta yhtä tietoisia kuin kuunnellamme elokuvamusiikkia. Tapa, jolla musiikki sovitetaan elokuvan visuaaliseen ilmaisuun, on siksi yksi elokuvan tärkeimmistä ilmaisullisista välineistä. Koskaan se ei ole vain toissijainen ”lisuke” – se kertoo jotakin oleellista elokuvan ja tekijän asenteesta maailmaan ja elämään.

Myös Tarkovskin kädenjälki on välittömästi tunnistettavissa hänen elokuviensa ajasta. Tarkovskin elokuvissa aika on kuin käsin kosketeltavaa ainetta. Elokuvateatterin pimeydessä katsoja kohtaa sen konkreettisimmillaan, usein ruumiillistuneena epätodelliseksi nesteeksi. Se on jotakin paksua, sakeaa kuin veri, mutta samalla juoksevaa ja ailahtelevaista kuin sade. Tarkovskin elokuvat ovat kuin taiottu vesiastia, jonka syvyysiin vastaanottavainen katsoja voi upottaa kätensä ja kasvonsa, sukeltaa sen ihmeellisiin syvyysiin.

Elokuvamusiikkia vai elokuvallista musiikkia

Tarkovskin suhde elokuvamusiikkiin oli kaksijakoinen. Toisaalta hän ei uskonut elokuvan pohjimmiltaan tarvit-

sevan sitä ollenkaan: ”Maailma itse soi niin kauniisti, että jos me oppisimme kuuntelemaan sitä oikein, musiikkia ei tarvittaisi elokuvissa lainkaan.” (200) Mykkäkauden säästämisperinteisiin ohjaaja suhtautui kriittisesti, hän näki ne ”mekaanisena, mielivaltaisena ja yksiviivaisena tapana liittää musiikki kuvaan, helppohintaisena keinona värittää ja väkevöittää kunkin episodin vaikutusta” (193). Tuomio vaikuttaa turhan vähättelevältä, kun myönämme, että tässä hetkessä tiivistyy musiikin ja elokuvan suhde kauneimmillaan: kun muusikko, siis ihminen, jolla on tietty tausta, kyky ja koulutus – tietystä mielessä täysin toisenlaisen maailman asukki – tulkitsee intui-tionsa varassa valkokankaalle heijastuvalle, pölynhehkuiselle valolle äänellisen kumppanin. Tällaisen vuorovai-kutuksen mahdollisuus on elokuvalla valtava etuoikeus, kaikkea muuta kuin ”mekaaninen” tai ”helppohintainen” tehokeino.

Toisaalta on selvää, että musiikilla oli Tarkovskille suuri merkitys. Jo varhaisessa *Katujyrä ja viulu* -lyhyt-elokuvassa (1960) on ilmiselvää, että elokuvamusiikki kiinnosti häntä alusta asti ekspressiivisenä työkaluna. Yksi teoksen hienoimmista hetkistä on sen alkupuolella, kun viulistipoika Sasha ihmettelee hymyillen näyteikkunan peileistä heijastuvaa kadunelämää. Kaleidoskooppimaisesti sommitellun kuvan ja ilman luonnollista lähdettä soivan äänimaailman yhteisvaikutelma on kuin ihmeellinen, impressionistinen muotokuva lapsuudesta.

Musiikilla on ohjaajan työpaletissa yhtä itsenäinen rooli kuin väreillä, valaistuksella, dialogilla tai millä tahansa ilmaisuvälineellä. ”Musiikki ei ole vain kuvan lisäke [...] sen tulee olla niin täydellisessä ykseydessä visuaalisen kuvan kanssa, että jos se jostakin kohtauksesta poistettaisiin, kuvan ajatus ei jäisi vain vaikutukseltaan hatarammaksi, vaan se muuttuisi laadullisesti erilaiseksi.” (196) Ääni ei ole alistainen tarinalle tai kuvalle. Musiikin tehtäväksi ei saa jäädä vain toiminnan ja emotionaalisen sisällön yksinkertainen korostaminen.



Kaksi avainkohtausta: Sasha (*Katujuvä ja viulu*, 1960) ja Aljoshka (*Peili*, 1975). Tarkovskin elokuvissa peili on portti menneisyyteen, muistoihin, lapsuuteen ja itsetietoisuuteen.

Tarkovski etsi jatkuvasti uusia muotoja elokuvamusiikilleen. Erityisesti häntä kiinnostivat epätodelliset äänimaailmat, jotka kerronnallisen johdonmukaisuuden rikkomalla loivat jännitteitä kuullun ja nähdyn välille. Tarkovski ymmärsi kuvan ja äänen välisen suhteen dialektisena: vasta ristiriidat elokuvan eri tasojen välillä antavat sille persoonallisen ilmaisukyvyn, saavat sen ”resonoimaan” (200). *Peilin* (1975) loppupuolella pikkupoika Aljoshka istuu yksinään vieraassa maalaistalossa, kämmenet yhteen puristuneina, kyynärpäät polviin nojaten. Hän odottaa äitiään, joka on juuri astunut viereiseen huoneeseen sulkien oven perässään. Hänen paljaat jalkansa ovat likaiset metsän mutaisessa maassa kulkeemisesta. Nurkkapöydän päälle pystytetty öljylamppu valaisee huoneen lämpimällä valollaan. Poika pälyilee ympärilleen, kamera seuraa hitaasti hänen katsettaan. Lähikuva: pöydälle on kaatunut maitoa, pisaroita tippuu verkkaiseen tahtiin lattialle. On hiljaista, mutta odottamatta, kutsumatta ja (jälleen) vailla mitään luonnollista lähdettä tunnistamme Johann Sebastian Bachin musiikin häivytyksen sisäntulon. Seinälle on ripustettu peili, Aljoshka katsoo siihen, korjaa hiuksiaan, takinkaulustaan ja painaa päänsä kohti lattiaa. Mutta kohta hän kääntyy taas peiliin päin ja jää hiljaa katselemaan omaa heijastustaan. Kuva lähestyy peiliä hitaasti samalla kun musiikki vahvistuu. Emme osaa tarkalleen sanoa, mitä on tapahtumassa tai mitä on tapahtunut, mutta jonkun selittämättömän voiman ansiosta kykenemme samaistumaan Aljoshan katseeseen. Kuvan ja äänen yhteisliike kertoo meille hänestä jotain sanoinkuvaamatonta, mitä kumpikaan ei voisi yksinään ilmaista. Pian musiikki jo loppuu, mutta lähtiessään se jättää jälkeensä jotakin, mikä ei aiemmin ollut läsnä. Hiljaisuus, aika ei ole enää sama.

Kohtausta omii kaiken huomiomme, vaikka mitään konkreettista toimintaa ei tapahdu eikä oleteta tapahtuvan. Musiikki ei säestä, koska mitään säestettävää ei ole. Kuvan ja äänen suhde on orgaaninen silti olematta

itsestään selvä. Kaikki ratkaiseva tapahtuu sanattomalla tasolla, visuaalisen ja auditiivisen yhteisessä liikkeessä.

Mikä siis Bachin musiikin merkitys kohtauksessa on? ”Mitä merkitsevät käytännön kannalta vaikkapa da Vinci tai Bach? Eivät kerrassaan mitään – paitsi sitä, mitä he itsessään merkitsevät” (151), kirjoittaa Tarkovski. Musiikki on juonen kannalta täydellisen epäkerronnallinen ja samalla se tiivistää elokuvan salaperäisen ytimen vain muutama hetkeen. Da Vincin muotokuvien kasvopiirteiden tavoin olisi turhaa eritellä tyhjentyvästi, mistä Aljoshan katse kertoo. Aavistamme siinä nuoren ihmisen tietoisuuden, egon heräämisen, mutta samalla kyse on paljon muustakin: hämmennyksestä, uteliaisuudesta, ehkä pelostakin oman minuuden edessä. Olisi käytännössä turhaa yrittää purkaa sanallisesti, mitä tällainen kokemus lopulta merkitsee. Kohtauksessa on elokuvallisesti ilmaistuna jotakin, mikä pakenee ilmaisukykyämme ja jää vain epämääräisesti tavoiteltavaksi. Alkukantaisuudessaan se on sanallisen määrittelyn rajoilla. Sen luonnollinen paikka on elokuvalliseen aikaan, kuvaan ja ääneen veistettyä.

Säestyksellinen ja ekspressiivinen elokuvamusiikki

Tarkovski lienee oikeassa todetessaan, että mykkäkaudelta peritty säestyksellinen perinne on säilynyt valtavirrassa enemmän tai vähemmän samanlaisena aina tähän päivään saakka. Valtavirtaelokuvaa vaivaa vieläkin kovin mielikuvituksen ja banaali suhde musiikkiin. Musiikin ja elokuvan erityissuhdetta hyväksikäytetään virtaviivaisen mutta tasapaksun ja mitäänsanomattoman loppuotteen valmistamiseksi. Ääniraita liimataan päälle ylimääräisenä koristeena, usein vain muutaman sekunnin pätkänä, joka lisää kokonaisuuden ilmaisun kannalta hyvin vähän mitään arvokasta. Se sysätään katsojalle kuin turvariepuna, kun hän pelkää tai kun hän ei tiedä tarkalleen, mitä tuntee. ”Kohtauksia ikään kuin pönki-

tetään musiikkisäestyksellä, jossa perusteemaa toistetaan tunnevaikutuksen voimistamiseksi – tai joskus yksinkertaisesti vain epäonnistuneen kohtausten pelastamiseksi.” (193) Jo ainoastaan teknisesti arvioituna elokuvamusiikki on kömpelöä: sitä joko käytetään kun ei pitäisi tai ylikorostaen – kuin tunneskaalassaan eksynyt näyttelijä

Säestävään musiikkiin liittyy toinen Tarkovskille vieras aspekti: tehokeinona se on hyvin läpinäkyvä. Katsojalle käy helposti ilmi, millä tavoin hänen toivotaan vaikuttuvan. Sitä käyttäessään tekijä paljastaa tarkoituksensa ja tekee oman läsnäolonsa ilmiselväksi. Tarkovski uskoi, etteivät ”taiteilijan käyttämät keinot saisi missään tapauksessa olla havaittavissa” (147). Musiikin itsenäisyys onkin tietyssä mielessä vain johdettua elokuvan itsenäisyydestä laajemmassa mielessä. Taideteokset ovat Tarkovskille olemassa ”osana luontoa, osana totuutta, tekijöistään ja yleisöstään riippumatta” (205). Taiteilijan ja yleisön suhde on siksi aina jännitteinen: henkilökohtaisuus on kaiken taiteen ennakkoehto, mutta toisaalta monitulkintaisuudelle kuuluu antaa tilaa.

Tarkovskille suuri taideteos on aina kompleksinen, ristiriitainen, hermeneuttisesti avoin, mystinen: se synnyttää ”monimutkaisen, keskenään vastakohtaisten, joskus jopa toisensa poissulkevien tunteiden yhtäaikaisen kokemuksen” ja ”sen syvintä olemusta tavoiteleva joutuu harhailemaan loputtomissa labyrinteissä niistä ulospääsyä löytämättä” (146–147). Vaikka taiteilija luo aina muita ihmisiä varten, ei hänellä ole velvoitetta tehdä teoksestaan yksiselitteistä. Tällainen ehto olisi Tarkovskin mukaan ”yhtä mieletön kuin vastakohtansa, käsittämättömyyden tavoite” (206). Päinvastoin, tekijän on päästettävä luomuksestaan irti, jotta se saisi tilaa hengittää ja herätä eloon omissa riippumattomuudessaan ja vastaavasti jotta yleisö saisi tilaa luoda oman henkilökohtaisen suhteensa teokseen. Vasta sitten katsoja on valmis uskomaan elokuvan todellisuuteen. Jos etäisyyttä ei ole, lakkaa hän ”samassa eläytymästä valkokankaan tapahtumiin” (149).

Pyrkimys tulkinnalliseen avoimuuteen on Tarkovskilla ehkä vahvimmin ilmaistuna juuri hänen ajankäytössään. Tarkovski venyttää elokuvallisen ajan äärimilleen ja välttää huomiota ohjailevaa leikkausta. Hän toivoo katsojan luovan oman suhteensa teokseen, ja juuri siksi hän vaatii samalla tulkinnallista aktiivisuutta ja avoimuutta vaikutteille. Tällaisesta vapaudesta ei katsojan ole aina helppoa saada otetta, monelle luontainen reaktio on torjuminen.

Kyky arvostaa elokuvaa on samaa kuin kyky samaistua ja sopeutua sille ominaiseen aikaan. Tarkovski näki tämän paitsi luonnollisena myös ”valitettavan väistämättömänä” ehtona aidon elokuvataiteen kannalta. André Bazin seuraten hän jakoi ohjaajat niihin, jotka luovat oman maailmansa ja toisiin, jotka replikoivat todellisuutta. Hän laski itsensä epäroimattä edellisten joukkoon ja ymmärsi, että hänen maailmansa voi ”kiinnostaa jotakuta ja jättää taas jonkun toisen välinpitämättömäksi”. Osa yleisöstä tulee aina jäämään yksilöllisesti muovautun ajan ulkopuolelle. Yhteisen tahdin löytäminen

ei ole aina mahdollista, katsoja joko lankeaa tai ei lankeaa ”ohjaajan rytmiin, hänen maailmaansa”. (156–158)

Elokuva aikana, arkkitehtuurina

Astuessaan ohjaajan aikaan katsoja asettuu ikään kuin asumaan elokuvaan. Ei kuitenkaan sen narratiiviseen maailmaan, vaan siihen outoon välitilaan, jossa elokuvakokemus tapahtuu, jossakin todellisen ja fiktiivisen maailman välissä (elokuva on aina jotakin muutakin kuin tarina, jonka se meille kertoo). Ajallisen vertauskuvan voi siksi ymmärtää myös avaruudellisena. Siinä missä Goethe luonnehti arkkitehtuuria ”jäädetytyksi musiikiksi”, voidaan elokuvaa kenties kutsua sulaksi arkkitehtuuriksi: ohjaajan tehtävänä on pystyttää elokuva, mutta työnsä päätteeksi hänen on päästettävä siitä irti ja jätettävä se yleisön asuttavaksi². Teos seisoo omien perustuksiensa varassa, se ei pystyttämisen jälkeen tarvitse tekijäänsä kannattelijakseen. Mutta koti ilman asukkaita on hylätty, unohtettu ja kuollut; taideteos syntyy ja pysyy elossa vain niin kauan kun sen sisällä käy virtaus, jonka sen katsojat muodostavat. Katsojalle elokuvasta kehittyy samaistuttava tila, eräänlainen ”koti”, jonka huoneissa hän löytää luontevan paikan elää. Tekijän kädenjäljet ovat aina tunnistettavissa, mutta teos on aina muutakin kuin näiden jälkien summa (eikä yleisö astunut sisään tutkukseen niitä). Kumpikin osapuoli on siksi välttämätön, mutta kumpikaan ei saisi vallata tätä tilaa yksin itselleen.

Elokuvan ajallisuus jää ehkä juuri tämän takia niin helposti ajattelematta elokuvateatterin pimeydessä. Vaipuessaan elokuvan maailmaan sen ajallisuudesta tulee katsojalle tuttu ja itsestään selvä ulottuvuus. Eläytyminen on ajallisuuden unohtamista, samaan tapaan kuin arkinen aikakokemuksemme on riippuvainen suhteestamme nykyhetkeen. Aika on siksi eräänlainen kehys, josta tulemme tietoisiksi vasta päästäessämme siitä irti. Samalla se on niin hienovarainen, epämääräinen aines, että se haihtuu käsittelykykymme ulottumattomiin melkein heti kun yritämme saada siitä otteen. Siksi musiikki onkin niin paljastava: se nostaa elokuvan ajallisuuden esille. Harva elementti vaikuttaa elokuvan loppuvaikutelmaan ja sen sävyvivahteisiin yhtä paljon kuin sen musiikki. Aika ei siksi ole koskaan vain abstrakti ilmiö, ikään kuin ennalta määritelty tahtilaji. Musiikki, tai sen puute, tuo ennen kaikkea esille elokuvan asenteen sen ulkopuoliseen maailmaan, sen filosofisen aspektin.

Vastavirtauksia

Musiikin hienovaraisesta voimasta kertoo se, miten selvistä vaikutussuhteista huolimatta erot elokuvamusiikissa paljastavat syvällisiä vastakohtia eri tekijöiden välillä. Tarkovskin vaikutusvaltaisuuden voi tunnistaa nykyään monesta eri suunnasta, mutta tanskalainen Lars von Trier lienee seuraajista tunnetuin ja poleemisin. Tyyllisiä yhteispiirteitä eläinsymboliikasta visuaalisesti ilmaisuvormiin hidastettuihin otoksiin on jo von Trierin ensimmä-

mäisessä täyspitkässä *The Element of Crimessa* (1984). Vaikutteet vaipuvat myöhemmin taka-alalle, mutta uusimmassa, epävirallisesti ”depressiotrilogiaa” tunnetussa tuotannossaan von Trier tekee itsetietoisien paluun oppi-isänsä jäljille. Tarkovski on trilogiassa vahvasti läsnä. Ensimmäinen osa *Antichrist* (2009) on omistettu hänelle. Myöhempi *Melancholia* (2011) sekä uusin, kaksiosainen *Nymphomaniac* (2013 ja 2014) ovat täynnä enemmän tai vähemmän selkeitä viittauksia.

Musiikilla on kaikissa trilogian osissa tärkeä ja harkittu sijansa, se täyttää erityisen esteettisen tehtävän. Musiikki ei ole mielikuvituksetonta tai banaalia. Päinvastoin, erityisesti *Melancholian* alku- ja päätösepisodit, joissa ääniraidan valtaa Richard Wagnerin *Tristanin ja Isolden* preludi, ovat apokalyptisessä ilmaisuvoimassaan upeita, eivät lainkaan ”mekaanisia” tai mielikuvituksettomia Tarkovskin kritisoiessa mielessä. Siltikin von Trierin elokuvamusiikki on lopulta säästyksellistä: kuva ja ääni eivät ole jännitteisessä tai orgaanisessa suhteessa keskenään. *Melancholian* episodit ovat esteettisesti vaikuttavia, mutta niille ominainen estetiikka ei ole elimellisesti musiikista riippuvainen. Kuva johtaa ja ääni seuraa.

Tätä havainnollistaa *Nymphomaniacin* ensimmäisen osan loppukohtaus. Seksiaddikti Joe (Charlotte Gainsbourg) samaistaa kolme rakastajaansa Bachin sävellyksen *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 177) polyfoniseen rakenteeseen: jokainen ääni noudattaa omaa melodiaansa, mutta sopusointuinen yhteispeli luo kokonaisuudelle harmonian, jota ei olisi ilman jokaisen yksilöllistä roolia. Pientä punaista autoa ajava, aina etuajassa saapuva, ylipainoinen F on bassoääni: ”monotoninen, ennalta-arvattava, ritualistinen” mutta ”luotettava ja lohdullinen”; kokonaisuuden välttämätön ja tukeva perusta, vaikkei ”yksinään merkitsekään paljoa”. Vasemman käden melodiaa vastaa G, ainoa, jonka vierailuja Joe sekä saa että haluaa odottaa. Hän liikkuu ”kuin jaguaari tai leopardi”, arvaamattomasti, määrätietoisesti. Tärkein osuus, johtava melodia eli niin sanottu *cantus firmus* -ääni kuuluu Jérômelille, Joen ainoalle tosirakkaudelle.

Melancholian tavoin musiikilla on kohtauksessa säästyksellinen rooli: voimme kuvitella kohtauksen vailla säästystä ilman, että se muuttuisi merkittävästi. Bachin sävellyksellä ei ilmaise mitään, mitä ei olisi jo ilmaistu dialogin tai visuaalisen työn kautta. Kuva ja ääni eivät muodosta orgaanista ykseyttä; paradoksaalisesti kohtauksen ilmaisukeinot eivät ole polyfonisessa suhteessa toisiinsa, vaan kerronnalliset ja visuaaliset tasot alistavat auditiivisen.

Tämä ei sellaisenaan ole kritiikkiä von Trieriä kohtaan. Olisi tiedostettava, että säästyksellisellä musiikilla voi olla oikeutettu sijansa elokuvallisten ilmaisukeinojen joukossa. Tarkovskin asenne oli turhan kriittinen ja rajoittava: ei ole järkevää rajata minkään kielen työkaluja vain yhteen käyttötapaan. Kyse on kahdesta eri tavasta soveltaa samaa ilmaisukeinoja, teknisesti katsoen molemmat voivat olla yhtä onnistuneita. Samalla olisi huomattava, ettei ero säästyksellisen ja ekspressiivisen

musiikin välillä ole ehkä koskaan absoluuttinen. Mikään kohta ei ilmaise täysin samaa erilaiseen äänimaailmaan yhdistettynä, oli musiikin rooli mikä tahansa. Musiikki värjää läsnä- tai poissaolollaan minkä tahansa hetken, sitä on mahdotonta jättää huomiotta.

Siltikin on eri asia ilmaista musiikillisesti kuin käyttää musiikkia kerronnallisten tai visuaalisten tasojen *tehostamiseksi*. Voimme ehkä kuvitella Aljoshan katseen täydellisessä hiljaisuudessa, mutta paljon vaikeampaa on kuvitella sen kertovan enää samaa ilman juuri tätä musiikkia juuri tällä tavalla käytettynä. Vertauskuvallisesti puhuen musiikillinen aika ei siinä asetu visuaalisen ajan ylle tai sen alapuolelle, vaan ne sulautuvat lomittain toistensa sisään ja ympärille. Lopputulos ei ole osiensa synteettinen summa vaan emergentti ykseys. Jos riisuisimme Bachin sävellyksen *Nymphomaniacin* kohtauksesta, menettäisimme sävyllisen eron, mutta sisällöllisesti se pysyisi samankaltaisena (joskaan ei silti enää täysin samana).

Toinen ero on merkityksellisempi. Provokaattorina tunnetulle von Trierille on tyypillistä soveltaa musiikkia siten, että näytetty asettuu häiritsevällä tavalla ristiriitaan kuullun kanssa. Näin esimerkiksi *Antichristin* alkuepisodissa soi Handelin kaunis *Lascia ch'io pianga* samalla kun katsojille näytetään – useista eri kuvakulmista, mustavalkoisena ja hidastettuna – ensin lähikuvia yhdynnästä ja lopuksi pienen lapsen kuolema. Kriittiselle katsojalle ei jää epäselväksi, mitä tunnereaktioita hänestä yritetään saada irti, varsinkaan jos hän tuntee ohjaajan tuotannon entuudestaan. Esimerkiksi *Europassa* (1991) rakastavien ensimmäinen seksuaalinen kohtaaminen esitetään rinnakkain verisen itsemurhan kanssa. Taustamusiikin optimistinen sävy orientoi katsojan samaistumaan pariskunnan onnenhetkeen, mutta rinnakkaiskohtauksen brutaaluisuus kääntää kohtauksen sävyn kieroutuneeksi ja vastenmieliseksi.

Von Trierin ja Tarkovskin suhde yleisönsä ilmenee vastakkaisena Silti voitaisiin sanoa, että molemmat harjoittavat eräänlaista vastarintaa katsojaansa vastaan. Tarkovski kieltäytyy tekemästä elokuvistaan helposoutuisia tai kirkkaita. Toisaalta hän ei ole koskaan samalla tavoin vastatusten kuin von Trier, joka hakee aina vahvaa reaktiota yleisöltään. Hänen läsnäolonsa on aina havaittavissa, hän valtaa juuri sen tilan teoksen ja yleisön välissä, joka Tarkovskille oli ensisijaisen tärkeää jättää vapaaksi. Tarkovskin musiikkia puolestaan ei voi koskaan selittää tyhjentävästi.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Andrei Tarkovski, *Vangittu aika* (Zapetšat'jonnaja Vremja, 1984). Suom. & toim. Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen, Antti Alanen. Gummerus, Jyväskylä 1989.
- 2 Elokuvan, arkkitehtuurin ja Tarkovskin leikkauspisteistä ks. Juhani Pallasmaa, *Ihmisen paikka. Aika, muisti ja hiljaisuus arkkitehtuurikokemuksessa*. Teoksessa *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Toim. Arto Haapala, Martti Honkanen, Veikko Rantala. Yliopistopaino, Helsinki 2006, 243–266.

JUSSI AHOKAS & LAURI HOLAPPA

Kun Kreikka haastoi eurooppalaisen talouskurin

Kreikan velkakiisin uusin vaihe alkoi vuoden alussa, kun maassa järjestettiin parlamenttivaalit. Vaaleissa vasemmistolainen Syriza-puolue sai murskavoiton. Niin kutsutussa Thessalonikin ohjelmassa Alexis Tsipraksen johtama Syriza oli luvannut kumota merkittävän osan aikaisempien hallitusten ja Kreikan kolmen velkojainstituution eli Euroopan Komission, IMF:n ja Euroopan keskuspankin toimeenpanemasta talouskuriohjelmasta.

Puolue julistikin vaalivoiton jälkeen pahamaineisen troikan vallan päättyneeksi Kreikassa ja lopetti säästöohjelmien toteuttamisen. Samalla se kertoi aloittavansa neuvottelut velkojien kanssa toisenlaisesta kriisinhoidosta, joka mahdollistaisi talouskasvun ja perustuisi kestäville rakenteellisille uudistuksille, kuten veronkierron vähentämiselle ja talouden rakenteita kehittäville investoinneille. Syriza oli kuitenkin sitoutunut pitämään Kreikan euroalueessa, joten ratkaisujen oli löydettävä eurooppalaisella tasolla.

Syrizan neuvottelustrategia vaikeaksi tiedetyissä neuvotteluissa näytti perustuvan habermasilaiseen parhaan argumentin periaatteeseen. Ongelmana oli kuitenkin se, että velkojia ei kiinnostanut lähteä taloustieteelliseen keskusteluun Kreikan uuden ekonomistitaustaisen valtiovarainministerin Gianis Varoufakiksen kanssa. Varoufakiksen ja Syrizan ymmärrys eurooppalaisesta valtapoliitikasta oli naiivin akateeminen. Varoufakis ei selvästi ollut tottunut tilanteisiin, joissa vastapuoli ei ole halukas käymään keskustelua ”yleisestä edusta”. Hän ei näyttänyt myöskään ymmärtävän europrojektin syviä juuria Ranskan integraatiopyrkimyksissä ja Saksan sanalemassa talouskurissa¹. Näistä Euroopan suurvaltioiden projekteista kiinnipitäminen oli alun perinkin painanut Kreikan suohon.

Aluksi Syrizan neuvottelijat pyrkivät myymään instituutioille yleiseurooppalaisen investointivetoisen kasvun mallin. Kreikan näkökulmasta malli tarkoitti sitä, että se harjoittaisi kotimaassa edelleen tiukkaa finanssipolitiikkaa ja pyrkisi julkisen talouden ylijäämiin. Ylijäämien kerryttäminen olisi kuitenkin helpompaa, jos muualla euromaissa investoinnit kasvaisivat nopeampaa tahtia. Samalla hallitus toteuttaisi edelleen rakenteellisia uudistuksia.

Yhden talouspolitiikan – talouskurin – Euroopassa Syrizan vaatimukset kaikuivat kuuroille korville. Jo keväällä kävi ilmeiseksi, ettei Syrizan toive eurooppalaisesta investointiohjelmasta toteutuisi. Tämän jälkeen Syriza muutti Tsipraksen päätöksellä linjaansa² ja hyväksyi ta-

louskurin jatkamisen, mutta vaati sen loiventamista ja kieltäytyi hyväksymästä eriarvoisuutta lisääviä toimenpiteitä osaksi kuriohjelmaa. Pienten eläkkeiden leikkaukset sekä arvonlisäveron korotukset oli peruttava.

Kreikan hallituksen vaikeudet eivät rajoittuneet ai-noastaan euroryhmän tiukkaan linjaan. Euroopan keskuspankki teki jo helmikuussa selväksi, ettei se hyväksy Syrizan vaatimuksia. Tuolloin keskuspankki alkoi rajoittaa kreikkalaisten pankkien maksuvalmiutta ilmoittamalla, ettei se hyväksy Kreikan valtion velkakirjoja pankkien keskuspankkilainojen vakuudeksi. Näin ollen pankit joutuivat turvautumaan korkeakorkoiseen hätärahoitukseen, mikä vaikeutti entisestään niiden toimintamahdollisuuksia.

Käytännössä EKP alkoi harjoittaa Kreikassa erilaista rahapolitiikkaa kuin muissa jäsenmaissa, mikä on ennenkuulumatonta. Koska likviditeetin rajoittamisella on vaikutusta myös reaalityalouden kasvuun ja hintoihin, EKP saattoi rikkoo toimillaan myös hintavakausmandaattiaan. Kun päätös tehtiin selvästi vastauksena Kreikan poliittiseen tilanteeseen, oli EKP:tä enää vaikea nähdä neutraalina ja epäpoliittisena keskuspankkina.

Loppukevällä kävi ilmeiseksi, että edes Kreikan hallituksen talouspoliittinen suunnanmuutos ei riittänyt velkojille. Europrojektin uuden kovan kärjen eli kriisimaihin pakotetun talouskurin lisäksi velkojat halusivat sanella myös kuriohjelmien sisällön eivätkä suostuneet luopumaan eläkeleikkauksista ja arvonlisäveron korotuksista.

Tilanne johti lopulta siihen, että Kreikka jätti maksamatta kesäkuussa IMF:lle erääntyneen lainansa. Euroryhmän kompromissihaluttomuuden vuoksi pääministeri Tsipras julisti kansanäänestyksen euroryhmän viimeisimmästä rahoitustarjouksesta ja siihen liittyneistä ehdoista.

Kansanäänestyksen julistamisen seurauksena neuvottelut muiden euromaiden kanssa katkesivat ja EKP lisäsi Kreikan pankkijärjestelmän painetta jäädyttämällä hätärahoituksen tason. Kun huhut mahdollisesta euroerosta kiihdyttivät talletuspakoa, oli hallituksen turvauttava talletusten nostorajoituksiin. Likviditeettikriisi pysäytti käytännössä kokonaan Kreikan talouden ja kansanäänestystä edeltäneet sekä sitä seuranneet viikot olivat Kreikan taloudelle katastrofaalisia.

Kaikesta huolimatta yli 60 prosenttia äänestäneistä sanoi ei sopimukselle. Kansanäänestyksen jälkeen odotettiin, että Tsipras käyttäisi äänestystulosta neuvotteluaseena euroryhmän kanssa. Jos neuvottelut eivät onnistuisi, Syrizan hallituksen odotettiin siirtyvän rinnakkais-



valuuttaan, jonka avulla akuutista rahoituspulasta selvittäisiin.

Juuri tällaista toimintatapaa Varoufakis ehdottikin Tsiprakselle kansanäänestyksen jälkeen. Tässä vaiheessa kuitenkin tapahtui kreikkalaisen tragedian keskeisiin käännekohta, sillä Tsipras ilmoitti Varoufakikselle kieläytyvänsä rinnakkaisvaluutan käyttöönotosta.

Tsipraksen päätöstä voidaan pitää hämmästyttävänä, koska vielä ennen Syrizan valtaannousua hän oli antanut Varoufakikselle tehtäväksi valmistella suunnitelma rinnakkaisvaluutan käyttöönotosta. Tsipraksen päätökseen vaikutti keskeisesti Syrizan talouspoliittisen ydinryhmän linjaus. Varoufakis oli esitellyt rinnakkaisvaluuttasuunnitelmansa sille jo ennen kansanäänestystä, mutta jäänyt esityksensä kanssa lähes yksin. Varoufakis ei pystynyt vakuuttamaan puoluetovereitaan siitä, että euroeron lyhyen tähtäimen haitat olisivat lopulta hallittavissa ja huomattavasti pitkän aikavälin hyötyjä vähäisemmät. EKP:n toimenpiteet olivat antaneet tuntumaa niihin vaikeuksiin, joita rinnakkaisvaluuttaan siirtymisestä voisi aluksi seurata.

Syrizan sisäpiiriläiset eivät halunneet sitoutua Varoufakiksen suunnitelmaan, sillä he pitivät aiemman kurinlinjan jatkamista turvallisempänä vaihtoehtona. Tässä yhteydessä on tärkeä ymmärtää, että suuri osa Syrizan talouspoliittisista päättäjistä luottaa valtavirran taloustieteilijöihin omissa analyyseissään. Tunnettu heterodoksinen taloustieteilijä Varoufakis oli ollut heille alusta alkaen epäilyttävä riidankylväjä.

Syrizan sisäinen talouspoliittinen linjariita, joka oli alkanut kiristävän finanssipolitiikan hyväksymisestä ja

päytyi rinnakkaisvaluutan hylkäämiseen, johti lopulta Varoufakiksen eroon. Aluksi Kreikan hallitus pyrki vetoamaan euroryhmään kansanäänestyksen tuloksella, mutta sillä ei ollut vaikutusta. Euroryhmä haistoi Varoufakiksen eron jälkeen veren ja vaati vielä aiempaakin tiukempaa talouskurinlinjaa. Samalla se vaati myös massiivisen yksityistämishjelman käynnistämistä sekä kaiken talouspolitiikkaan liittyvän lainsäädännön esitarkistamista. Kuripolitiikan mallimaiden Saksan ja Suomen johdolla Kreikkaa uhkailtiin lisäksi eurojärjestelmästä erottamisella.

Syriza hyväksyi ehdoitta velkojien vaatimukset ja luovutti huomattavan osan Kreikan suvereniteetista troikalle. Vuoden alussa maasta pois ajettu troikka siis palasi Kreikkaan; nyt vahvemmalla mandaatilla ja tiukemmalla linjalla. Kansan odotukset oli petetty ja pettämistä Tsipras perusteli sillä, että mitään vaihtoehtoa ei ollut. Euroalueella, jossa Saksan, Ranskan ja Euroopan keskuspankin muodostama pyhä kolminaisuus hännystelijöineen puolustaa yhä kynsin hampain alkuperäistä europrojektia, se pitääkin paikkaansa. Selvää kuitenkin on, ettei Kreikka tule vielääkään jättämään tätä projektia rauhaan.

Vitteet & Kirjallisuus

- 1 Lauri Holappa, EMU, kamppailu talouspolitiikan välineistä ja euron tulevaisuus. Teoksessa *Johdatus Euroopan unionin politiikkaan*. Toim. Juri Paakkunainen & Kari Mykkänen. Helsingin yliopisto, Helsinki 2014, 156–184.
- 2 ”The Greek Warrior”. *The New Yorker* 3/viii/15.

JAAKKO BELT, TYTTI RANTANEN & JARKKO S. TUUSVUORI

Naurua nykyajan pimeyteen

Elokuvaohjaaja Szumowska valaisee ja valloittaa

”Puolalainen mentaliteetti ei ole minun mentaliteettini.” Haastattelussa Małgorzata Szumowska (s. 1973) tekee pikalokeroinnit tyhjiksi. Yhtä vähän kuin leimallisesti puolalaiseksi hän haluaa leimautua naisohjaajaksi. Räiskyväenä ajattelijana ja kiihkeänä puhujana hän saattaa kuitenkin myöntää juuri kiistämiensä näkökohtien tärkeyden – ja nauraa makeasti päälle. Kahden uusimman priimatyönsä vuoksi hurjassa nosteessa oleva taiteilija antoi Sodankylän leffajuhlilla hurmaavan näytteen avoimuudesta, kokeellisuudesta ja käytännön dialektiikasta. ”Ei minulla ole mitään yhtä maailmankuvaa”, Szumowska sivaltaa. Tämä ei estä häntä alleviivaamasta omaa eurooppalaisuuttaan eikä tyrmäämistä oikeistolaisuuden voittokulkua maassaan ja maanosassaan. Szumowska on tulikuuma tämän päivän kuvaaja.



I täeurooppalainen huumori puree pohjoiseen festivaaliväkeen¹. Szumowskan tuoreimman rainan *Cialon* (”Ruumis”, 2015) avauskohtauksessa Veiksel-virran törmälle puunoksaan hirttäytynyt itsemurhaaja päättää nousta kuolinsyntytkijoiden keskeltä pystyyn ja kävellä muina miehinä tiehensä. Kun varsovalaiseen nykypäivään sijoittuvaan kino-opukseen mahtuvat myös vauvasurma, kätkytkuolema ja yliannostusyritys, tarvitaan mukaan paljon valoa, liikettä, huutoa ja naurua. Silti lopussa vapaudutaan elävästä kuolemista lähes yhtä epätodennäköisesti kuin prologissa virotaan kuolonkankeudesta. Ja sitäkin potkaisevammin. Välissä kävellään kirjaimellisesti kaksinkerroin ja pötkötellään satakiloisen, säkäkorkeudeltaan yli metrisen tanskandoggin vieressä. Vainajia kutsutaan kaukaa, ja he tanssivat lähellä. Szumowska epäilee, että puolalaisten lisäksi suomalaiset taitavat olla harvoja, joihin *Cialon* raisu ja viisto huumori todella uppoaa.

Huumori auttaa suojaajuoren pehmentämisessä. Szumowska myöntää *Cialon* tekovaiheessa tiedostaneensa, että aihe saattaa jäädä katsojalle etäiseksi:

”Elokuva olisi helposti saattanut olla shokeeraava, kamala, vulgaari ja erityisen kylmä, koska anorektisten tyttöjen tuntoihin voi olla vaikea samastua. Minunkin on. Niinpä me päätimme tehdä elokuvan ihmisen suhteesta ruumiiseensa. Ajattelimme myös yleisöä. Emme halunneet pelkkää umpitaiteellista kokeilua.”

Kautta rantain vihjailu onkin Szumowskan elokuvista virvoittavan kaukana. Eikä kipeistäkään aiheista luennoida. *Cialon* loppukohtauksessa anoreksiaa vastaan kamppaileva tytär purkaa patoutunutta suhdettaan vodkaa litkivään isäänsä ja edesmenneeseen äitiinsä käsi kädessä spiritismiin erikoistuneen terapeutinsa kanssa. Kun istunto ei tuota tulosta aamuun mennessä ja henkien tulkikikin torakhaa, hytkyen saapuva hörönauru valtaa niin isän ja tytön kuin terapeutinkin. Hahmojen lisäksi täysi salillinen teatteri Lapinsuun vieraita poistuu kuvasta liikuttuneena mutta

hymynkare suupielissään. ”Ihminen, joka rakastaa, ei ole koskaan sairas”, kuuluu lohdullisena mantrana mielessä vielä keskiyön auringon haalistuttua arjeksi. Festivaalille on jälleen kerran saatu tuoretta suurherkkua.

Frankfurter Allgemeine Zeitung ei syytä nostanut *Cialoa* uuden lajityypin edustajaksi². Ohjaaja myöntää auliisti itsekkin pähkäilleensä kuvausryhmänsä kanssa, minkä *genren* elokuva tulikaan tehtyä. ”Taisimme luoda mustan draamakomedian”, Szumowska virnuilee. Sodankylässä hekottelu levisi kansanhuviksi, kun krakovalaisyyntyinen artisti asteli Lapinsuun valkokankaan eteen esittelemään toisen kohuteoksensa *W imię...* (”... nimeen”, 2013) yhdessä näyttelijäpuolisonsa Mateusz Kościukiewiczin (s. 1986) kanssa. Rakkaan aviomiehen kirjoittaminen himojensa kanssa painivan katolisen papin lemmentuuman kohteeksi sai niin lunkisti karismaattisen filmipariskunnan kuin sulaa vahaa olevan yleisönkin vaikeasti määriteltävään mutta jyrkkäkulttuuriseen kippuraan. Suorasukaisine leffoineen ja välitömine lausuntoineen suomalaiset lumonneelle tekijälle suo kaikkea muutakin kuin marginaalimainetta ja alakulttuurikunniaa. Berliinissä palkitut *Cialo* ja *W imię...* iskevät keneen hyvänsä³.

Luovaa tarkkuutta

Szumowskan puheissa ja töissä on valloittavaa äkkivääräryyttä. Nopeasti leikkaava lanttu ja filmikielen ihasuttava irtonaisuus eivät kuitenkaan vihjaa tempoilusta tuotannossa. Yhtä täyspitkää tehdään helposti kolme vuotta. Szumowska myöntää itse pitävänsä eniten työskentelystä kuvauspaikalla ja näyttelijäohjauksesta, olivatpa esiintyjät ammattilaisia tai amatöörejä. *Castingin* hän hoitaa omin päin, mutta kaikki muu tehdään yhdessä, pitkään ja hartaasti. Käsikirjoitusta työsterään vuorovedoin luottokuvaaja Michał Englertin (s. 1975) kanssa. Budjettiin tikistetyt 30–40 kuvauspäivää käytetään täysimääräisesti hyödyksi: paikan päällä harjoitellaan ja improvisoidaan lennosta. Leikkaamiseen aikana pidetään kuukauden tuumaustaukoja. Kohtauksia uusitaan jälkikäteen tai kuvataan kokonaan uusia. Koko touhusta vastuussa on yhteisomisteinen tuotantoyhtiö Nowhere.

Prosessityöstö ja yhteispeli sopivat Szumowskalle: ”Minun täytyy sulatella asioita kuvatessa ja leikatessa. Rakennetta on pitkään avoin.” Vakioeditori Jacek Drosio (s. 1980) pisterään kovaan paikkaan:

”Leikkaaja-parka! Hänelläkin on oma menetelmänsä: hän ei ikinä lue käsikirjoitusta etukäteen. Hän ei tahdo keskustella kanssamme, mistä elokuva kertoo. Hän vain vastaanottaa kuvatun aineiston raportteineen ja numerointeineen. Sen jälkeen hänen tehtävänä on koettaa saada selko, mistä ihmeestä tarinassa on kysymys. Jos leikkaaja ei pääse perille materiaalista, hän sanoo sen olevan paskaa. Tähän täytyy tehdä muutoksia, tuota en ymmärrä, tämä ratkaisu ei toimi.”

Vastavuoroinen kritiikki selvästi hioo timantteja. Maalikon korvaan elokuvanteko saattaa kuitenkin kuulostaa hallitulta kaaokselta. Szumowska toppuuttelee, kun häneltä urelee, tiedetäänkö kuvauksiin lähdeittäessä lainkaan, millainen teelmä on tulossa. ”Saatanpa kertoakin, että aivan niin pitkälle ei mennä”, hän naurahtaa ilkkurisesti. Seuraa avokätinen selostus:

”Käsikirjoitus antaa vahvan tukirangan. Tiedämme jokaisesta kohtauksesta, mitä sillä tavoitellaan. Ainoastaan kohtausten sisällä sävelletään. Nähdäkseni tarkkuus täytyy yhdistää improvisointiin. Tunnen monia ohjaajia, jotka muuttavat lennosta kaikkea. Jos mikä tahansa on muokattavissa, mennään helposti metsään. Kaikki lopulta palautuu yksittäisiin kohtauksiin: asetelmaan, kamerankäyttöön, näyttelijäntyöhön.”

Tradition paino

Tapa tehdä yhdessä ei tule tyhjältä. Szumowskan mukaan ryhmätyöskentelyn juurrutti puolalaisen elokuvan perinteeseen itse legendaarinen Andrzej Wajda (s. 1921). Samaan hengenvetoon hän mainitsee toisen puolalaisuuden Agnieszka Hollandin (s. 1948). Sekä opettajana että ohjaajana läheinen oli myös Wojciech Jerzy Has (1925–2009). Szumowska tunnustaa velkansa edeltäjilleen, mutta kertoo hakeneensa omaa latuaan opiskeluaikojensa alkaen. Taidehistoriaa ensin lukenut ja siinä sivussa laulajana, soittajana ja kuvataiteilijana toiminut nainen jatkoi Łódźin kuuluisaan filmis⁴kolle:

”Elokvakoulussa katsoimme puolalaisten mestarien [...] filmejä. Holland, Wajda, [Jerzy] Kawalerowicz [(1922–2007)] ja [Jerzy] Skolimowski [(s. 1938)]... totta kai he aluksi muovasivat minua. Myöhemmin olin kaikkea sitä vastaan, ihastelin [Quentin] Tarantinoa [(s. 1963)] ja haistatin pitkät puolalaiselle koulukunnalle. Kun nykyään ajatelen asiaa, rakastan heidän töitään. Minusta ne ovat fantastisia.”

Holland sai oppinsa Prahan taideakatemiassa, Kawalerowicz ja Has Krakovan elokuvainstituutissa. Sen sijaan Wajda ja Skolimowski, kuten myös Roman Polanski (s. 1933) ja Krzysztof Kieślowski (1941–1996), ovat kaikki Łódźin kasvatteja. Paikallisesta Hasista tuli opinahjon tärkeimpiä tutoreita. Siellä ovat ahertaneet myös esimerkiksi Polanskin *Pianistin* (2002) kuvaaja Paweł Edelman (s. 1958), Kieślowskin tuotannoissa kannuksensa hankineet kinematografit Sławomir Idziak (s. 1945) ja Piotr Sobociński (1958–2001) sekä muun muassa Mick Jaggerin proto-teletappihenkisestä musiikkivideosta ”Let’s Work” (1987) muistettu Zbigniew Rybczyński (s. 1949). Polanski siirtyi 1963 rautaesiripun takaa Pariisiin, jonne Holland muutti 1981. Skolimowski puolestaan häipyi 1967 Belgian kautta Yhdysvaltoihin, mutta palasi Puolaan vuosituhannen alussa. Puolaan jääneistä Wajda ja Kieślowski työskentelivät lähellä solidaarisuusoppositiota, kun taas

”Kaikki odottivat puolalaisen uuden aallon paluuta. Minä haluan muuta.”

Kawalerowicz myötäili hallituksen linjaa ja Has keskittyi omiin huimiin eksistentiaalisiin töihinsä. Haastattelussa Szumowska arvelee, ettei hänen avomielisyytensä istu ”sulkeutuneeseen” puolalaiseen mielenmaisemaan. Varsovassa hän kuitenkin yhä asuu ja vaikuttaa.

”En ole värित्रilogian ylin ystävä”, Szumowska tokaisee kysymättäkin. Havahtumisessa Kieślowskin tuotannon ja ennen muuta 50–60-luvun puolalaisen uuden aallon parhaisiin saavutuksiin auttoikin osaltaan Paweł Pawlikowski (s. 1957) tyylijuhdas ja perinnetietoinen *Ida* (2013), joka nappasi viime vuonna ulkomaisen elokuvan Oscarin. Tai pikemminkin Szumowskan silmät avasi vieroksunta, jota hönkivät maassa voimistuneet taantumukselliset piirit: ”Ne inhosivat *Idaa*.” Varsovalaissyntyinen Pawlikowski lähti Puolasta äitinsä kanssa jo teinipoikana ensin Saksaan ja sitten Britanniaan, mutta hän tuli takaisin kotimaahansa kypsytteleään mestariteostaan. *Idan* hallittu hienous ja sen kansainvälinen menestys maistuivat makoisalta Szumowskastakin. Vaan kun ”koko maailma odotti puolalaisen uuden aallon toista tulemistä”, hän asennoitui toisin. ”En halua tehdä klassisia vaan erilaisia elokuvia.”

Idan mustavalkoisista kompositioista onkin huima matka *Cialon* ja *W imię...*n nykyaikaa räpsyviin ja rämissä kuvaseuraantoihin. Mitä hyvänsä ruumisleffa tekeekin, se ei 60-lukuhenkisesti virtaa kauniista sommitelmasta toiseen. Mitä tahansa seksuaalisuusraina puuhaakin, se ei pawlikowskilaisesti viipyile, vaan viiletää ja pörrää ja hyrrää ja tökkii. Szumowskan töissä kansakunnan traumoja ei käsitellä universaalien eettisten ihanteiden mukaan, vaan niissä uppoudutaan arjen pöljyyksiin ja ryvetään hetken yllykkeissä. Niissä ei kuunnella Coltranea eikä Bachia lohduttomuuden ja seesteisyyden merkeissä, vaan niissä skypeitetään humalassa. *Idassa* jopa reaalisosialismin syleilemät urbaanit ja ruraalit kämäisydet miellyttävät silmää. *W imię...* sen sijaan ei

säihkyvästä kuvauksestaan huolimatta sovellu Masurian järvalueen turismimarkkinointiin. *Cialon* kurvailu pääkaupungin keskustan suttuisimmissa julkitiloissa ja Ursynówin kolossaalilähiössä jättää nättiudet kokonaan sikseen. Siitä ei kyllä pääse mihinkään, että Pawlikowskin luomuksessa show’n varastavan Agneta Kuleszan (s. 1971) hahmossa Wanda-tädissä on samaa sukoilemointia energiaa kuin *Cialon* ja *W imię...*n ohjaajassa.

Ronski riipaisuus on Szumowskan tavaramerkki. Hänen aiemmista töistään *Onon* (2004) teemana oli raskaus, ja *33 sceny z życia* (2008) käsitteli kuolemaa ja elämännälkää. Ranskassa tehty ja ranskaa puhuva *Elles* (2011) paneutui puolestaan maksulliseen seksiin.⁴ Siinä hehkunut Juliette Binoche (s. 1961) tähdittää myös käsikirjoituksen asteella olevaa englanninkielistä kokoillanpätkää, jonka teemaksi Szumowska paljastaa epäonnistumisten värittämän, kitkeränrakkaan sisarsuhteen. Pariisilaisen *Télérama*n haastattelussa Szumowska teesitteli viime vuonna tunnusomaisen tehokkaasti oman otteensa laadusta ja filmimaailmaan sosiaalistumisensa merkityksestä:

”Ranskalaisessa elokuvassa seksuaalisuudella on pitkä historia, lähestulkoon jalot perinteensä! Puolassa ei sinne päinkään! Jos olisin ranskalainen, *Elles* ja *W imię...* olisivat jääneet tekemättä. Minulla olisi sukupuoliasioihin aivan toisenlainen näkökulma. Puolalaisena ohjaajana minun pitää puhua seksuaalisuudesta, jotta rikkoisin koko kysymystä ympäröivän hiljaisuuden. Ja jotta päästäisiin sen esittämättömyydestä. Suuret puolalaisohjaajat, kuten Wajda ja Kieślowski, eivät harrasta seksikohtauksia. Puolalaisessa mielenmallissa seksistä ei puhuta, eikä sitä niin muodoin ryhdytä filmaamaan. Se on tabu. Niinpä se kiinnostaa minua.”⁵

Sodanjälkeisen Itä-Euroopan elokuvasta löytää vertailukohdaksi tšekkoslovakialaisen villikon Věra Chytilová

”Szumowskan uutuus on hillitön ja mutkikas tapaus.”

(1929–2014). Hän rymisteli itsensä yli kymmeneksi vuodeksi sensuurin kouriin hulvattomalla teoksellaan *Sedmikrásky* (”Tuhatkaunokit”, 1966). Paluuteoksista *Hra o jablko* (”Omenaleikki”, 1976) jatkoi tästä sikiämisen sykkeellä: synnytyssairaalan charmööritohtori lankeaa eloisan kättilön pauloihin. *Panelstory aneb Jak se rodí stlliste* (”Panel Story”, 1980) taas sukeltaa elävän kollektiivin telmintään ynnä ihmiselon yleiseen ihannuuteen ja kurjuuteen yhtä vastaansanomattomasti kuin *W imię...* yli 30 vuotta myöhemmin, vaikka pysytteleekin heterosuhteissa.

*Polški*utta ei siis kannata liioitella. Tekee kuitenkin mieli kysyä jatkoksi, kokeeko Szumowska filmikouluissa sukupolvelta toiselle välitetyn ”puolalaisen tekemisen tavan” taakkana. Onko oman otteen etsiminen hankalaa, kun traditio on kotimaassa niin vahva?

”Kenties, kenties. Mutta en myöskään henkilökohtaisesti näe mielekkäänä jatkaa traditiota. *Ida* muokkasi perinnettä. Voitteko kuvitella, että samanlaisia elokuvia tehtäisiin lisää? Minusta se on kerrasta poikki. Siitä ei ole uudeksi tyyliksi. Pawlikowski palasi perinteeseen, mutta nyt kun se on tehty, väylä on tukossa. Moderni elokuva on toisenlaista. Ehkä kerromme samoja tarinoita, mutta muodon täytyy olla vahvemmin yhteydessä nykypäivään.”

Szumowska kertoo kiinnittyvänsä lujemmin oman sukupolvensa eurooppalaisiin elokuvantekijöihin kuin synnyinmaansa perinteeseen. Niin sanottu puolalainen mentaliteettikin yhdistyy taiteilijan mielikuvissa ainaiseen juopotteluun, nurkkakuntaisuuteen ja kammokonservatiivisuuteen. Jännitteinen suhde kotimaahan ja sen elokuvaperinteeseen ei kylmennä Szumowskan puheita omista juuristaan. Hän myöntää, että ”helpointa ja orgaanisinta” on työskennellä äidinkielellään, vaikkei väistelekään kielialueet ja kult-

tuurirajat ylittäviä hankkeita. Sitä paitsi ohjaaja kokee velvollisuudekseen esittää Puolan monet kasvot muulle maailmalle, päilyi niissä sitten maaseudun vanhakantaisuus, katolisen kirkon valta tai vaihtelevasti viheliäinen mielenlaatu. Szumowskan verbaalinen viikate taitaa iskeä kotoperäiseen kasvustoon kahta kiivaammin juuri siksi, että maa on liian tärkeä jätettäväksi kesannolle.

Cialon kiertyminen keski-ikäisen miehen ja teini-tytön eriparisen elämänmenon ympärille yhdistää sen oitis Kieślowskin *Dekalogin* (1988) neljanteen osaan. Vanhempien kunnioittamisen käskyyn syventyvässä kasarirainassa isää esitti vieläpä kukas muu kuin Janus Gajosz (s. 1939), joka 27 vuotta iäkkäämpänä vetäisee Szumowskan *Cialon* miespääosan kuin olisi nähnyt ja kokenut kaiken. Seiskavitonen turjake uhkuu esitutkija-syyteharkitsijan roolissa sellaista pinnan alla häthätää pysyvää voimaa, että nuorempi rikospaikkapoliisi taitaa pelätä yhtä paljon häntä kuin pahimpien väkivallantekeiden jälkiä. Sitäkin mahdollisempi isä on tyttärensä tuskan edessä. Ehkei niinkään sattumoisin myös *W imię...*n tähtenä vakuuttava Andrzej Chyra (s. 1964) esiintyi nuorena samassa Kieślowskin mahtisarjan episodissa. Vaikka Szumowskan tuorein teos viittilöi maisemissaankin *Dekalogiin*, se on kieślowskilaista pelkistettä paljon hillittömämpi ja mutkikkaampi tapaus.⁶ Ehkä *Cialo* ei ole elokuva kiveenhakattujen moraalisten maksiimien jälkiloimusta vaan etiikan alustavasta mahdollisuudesta.

Ainoa mahti maailmassa

Yhteiskunnallisesti Szumowskan luomukset ovat dynamiittia. Ongelmanuorten kanssa työskentelevästä homopapista kertova *W imię...* nostatti ilmestyessään melkoisen mylläkän katolisessa kansassa. Maansa yleisradion haastattelussa Szumowska ja Kościukiewicz saivat

yhdessä ja erikseen vakuuttaa, ettei se suinkaan ole kal-
lellaan mihinkään *skandaliczny*⁷. Kokeeko ohjaaja voi-
vansa taiteilijana vaikuttaa päätöksentekoon tai mieli-
piiteenmuodostukseen Puolassa?

”Ehei, enpä usko. Muun väittäminen olisi paskapu-
hetta”, Szumowska hähättää makeasti. Oma vaikutus-
valtaansa ohjaaja pitää rajallisena:

”Pystyn vaikuttamaan ainoastaan niihin ihmisiin, jotka
ovat jo lähtökohtaisesti puolellani. En voi vakuuttaa kon-
servatiiveja. Kahden leirin välillä ei ole keskusteluyhteyttä.
En usko voivani muuttaa paljoakaan.”

Puheesta ei paista kyynisyys. Pikemminkin Szumowska
tulkitsee selväpäisesti kotimaansa yhteiskunnallista ti-
lannetta ja omaa paikkaansa niin näkijänä kuin tekijänä.
Hän ei ilmeisestikään tahdo harteilleen moralistin viittaa
tai pyri sementoitumaan osaksi kansallista kaanonaa.
Aiheeltaan tulenarka *W imię...* on ennen kaikkea tai-
turimaisesti kameroitu kuvaus halun tukahduttami-
sesta, homososiaalisuudesta, ahtaasta miehen mallista
ja läheisyyden kaipuusta, joka purkautuu milloin poi-
kariemuna, milloin tuhopolttona. Vasta toissijaisesti se
pöyhii katolisen kirkon tekopyhää ja salailevaa suhdetta
homoseksuaalisuuteen ja kirkon piirissä paljastuneeseen
hyväksikäyttöön. Poliittisuus ei liioin nouse hänen taitei-
lijän omakuvassaan määräävään asemaan: taidetta ei pidä
välineellistää tietyn ideologian tai maailmankatsomuksen
palvelukseen. Elokuvat puhuvat kyllä puolestaan, omalla
painollaan ja omalla kielellään.

Szumowska ei kuitenkaan millään muotoa kaihda
julkista keskustelua. Sodankylässäkin sanavalmis jour-
nalisti- ja kirjailijavanhempien tytär laukoi kotimaansa
kipupisteistä suoraan ja pidäkkeettä. Ennen maan johta-
vissa lehdissä, radiossa ja televisiossa käsiteltiin elokuvaa ja
muuta taiteenlajeja, mutta tulevaisuus näyttää epävarmalta.
Puolan yleisradio on viime vuosikymmeninä ollut poliiti-
tisen pyrkyryyden pelikenttä. Kevään presidentinvaalien
tulos saattaa Szumowskan mukaan osoittautua katastro-
fiksi, etenkin jos radikaali konservatiivinen siipi saa syksyn
parlamenttivaaleissakin maanvyörymävoiton. Maan
johtoon valituksi tullut lakimies ja europarlamentaarikko
Andrzej Duda (s. 1972) edustaa muun muassa *Le Monden*
kauhistelemaa vanhoillis-kansallismielistä Laki ja oikeus-
-puoluetta (PiS). Szumowska nostaa hattua Hollandin
kaltaisille taiteilijoille, jotka pistävät itsensä poliittisesti
likoon ja käyttävät näkyvyyttään hyväksi ”konservatiivisen
takapajuisuuden” vastaisessa kampanjassaan⁸.

Samalla puolalaisohjaaja muistuttaa itselle ja muille,
ettei yhdeltä ihmiseltä voi vaatia liikoa. Szumowska vie-
rastaa sitä imartelevaa mutta suuruudenhullua ajatusta,
että taiteilija voisi yksittäisillä teoksilla tai haastatteluilla
vaikuttaa esimerkiksi vaalien lopputulokseen. ”Taide
voi olla yhteiskunnan muutosvoima. Ehkä se on ainoa
tekijä, joka voi muuttaa ihmistä.” Ohjaajan huoneentau-
luksi tämä ei kuitenkaan sovi. Tärkeintä on antaa muu-
toksen tapahtua askeleittain: siihen kirjat, teatteri ja mu-
siikki pystyvät, elokuvakin.

”Kuka piittaa jostain taiteilija-taideohjaaja
Małgorzata Szumowskasta? Ei kukaan välitä pärkkääkään”,
ohjaajavieras meuhkaa vauhtiin päästessään. Sitten hän
nauraa ja kaartaa takaisin pääpointtiinsa niin kuin ei
mitään lohduttomuutta olisi sivuttukaan. Ja kumminkin
juuri sen läpi on menty kuin hirttosilmukasta.

Feministiksi tunnustautuva Szumowska kokee ni-
mittäin tehneensä yhdellä rintamalla tärkeää työtä. Hän
näkee antaneensa Hollandin tapaan ja omalla tyyllillään
merkityksellisen esimerkin maannaisilleen ja kollegoilleen:
”Voin muuttaa asioita ainoastaan naisena näyttämällä
muille puolalaisille naisille, että on mahdollista olla vahva,
riippumaton nainen. Sen verran voin vaikuttaa.” Miesval-
taisella alalla ja perinteisten sukupuolinormien maassa se
on jo enemmän kuin tarpeeksi. *Cialoon* sisältyvä näytte-
lijäkonkari Ewa Dałkowskan (s. 1947) riehakas alaston-
soolo käy tässä valossa melkeinpä voitontanssista. Mutta
Szumowskan elokuvat yltävät vielä muihinkin yhteiskun-
nallisesti ja kulttuurisesti painaviin saavutuksiin.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Ks. Peter Debruge, Berlin Film Review: 'Body'. *Variety* 9/ii/15, jonka mukaan *Cialon* huumori on ”omalaatuista” aina tummaan hedelmäkakuuteen saakka. Vrt. Fabian Wallmeier, Das Leben nach dem Tod in Warschau. *rbb-online* 9/ii/15, jonka mielestä se on paremminkin ”hellää”. Saattaisikohan sanoa, että Szumowskan naurussa yhdistyvät Witold Gombrowicz (1904–1969), Leo Rosten (1908–1997), Stanisław Jerzy Lec (1901–1966) ja Katarzyna Piasecka (s. 1978), siinä missä myös sotamies Švejk, Teatr Licedei ja armenialais-latvialaisen elokuvantekijän Aik Karapetianin (s. 1983) Riian kansallisoopperassa 2011 ”mustaksi komediaksi” tyypitely ja heti hervottomalla masturbointikoh-
tauksella alkava ohjaus Gioacchino Rossinin (1792–1868) *Sevil-
lan parturista* (Il barbiere di Siviglia, 1816)? No, ehkä Szumows-
kan huumori on rujoudeensaankin pajaavaista ja lohduttavaista
laatua. Mutta roimaa ja roisiakin se on, itäeurooppalaista tai ei.
- 2 Ks. Dietmar Dath, Spuk als Familientherapie. *Frankfurter Allge-
meine Zeitung* 11/ii/15: *Cialo* on ”siimesrentoudella” ryyditetty
”kummituselokuva, jossa ihmiset kummittelevat, ja kummitus
kavahtaa ihmisahdistusta”.
- 3 *W imię...* sai Berlinalessa 2013 parhaan lesbo/homo/bi/trans-
aiheisen leffan Teddy-palkinnon, ja Szumowskalle ojennettiin
tänä vuonna *Cialostaan* parhaan ohjaajan hopeinen karhu.
- 4 Vrt. Bartosz Staszczyszyn, *Body – Małgorzata Szumowska (Body /
Cialo)*. Käänt. Ania Micińska. *Culture.pl* 17/iii/15.
- 5 Frédéric Strauss, ”En Pologne on me trouve plus provocante que
délicate”. Malgoska Szumowska, cinéaste. *Télérama* 3/i/14.
- 6 Vrt. Bartosz Staszczyszyn, Cinema After Kiesłowski. The Master
Lives On (Rozmowy z mistrzem – czyli kino po Kiesłowskim).
Käänt. Paulina Schlosser. *Culture.pl* 19/vi/15.
- 7 Anonyymi, Szumowska: ”*W imię...* to nie jest film skandaliczny”.
PolskieRadio.pl 25/ix/13.
- 8 Lukas Pawlowski, Conservative Backwardness. A Conversation
of Gender in Poland with Agnieszka Holland (Konservatywno-
uwsteczniczenie). Käänt. Natalia Janota & Ben Borek. *Eurozine* 28/
iii/14. Erityisesti sukupuolielämän murroksiin suhtaudutaan viha-
mielisesti: ”Tietyn muutokset saavuttavat meidät nopean maapal-
loistumisen takia ja edeltävät siten muutoksia mentaliteettisamme,
ajattelutavoissamme ja talousrakenteissammekin. Näemme, miten
käy maissa, joissa ei osata valmistautua muutoksiin laajakantoisen
yhteiskunnallisen kasvatuksen keinoin. Sama tapahtuu meille. Me
pidämme näitä muutoksia pilantekona, mikä aiheuttaa kummal-
lista ahdistusta, ja se taas poikii aggressioita.” Szumowska kehuu
haastattelussa Hollandin aikoinaan Puolassa kiellettyä teosta
Kobieta samotna (”Yksinäinen nainen”, 1981).

JAAKKO BELT, TYTTI RANTANEN & JARKKO S. TUUSVUORI

Jaetun elämän kuvien virtaan Sodankylää hajataittein

*kohti valoa näethän
kasvienkin pyrkivän
mitä sitten ihmiset
jälkeen talvipimeän*

(M. A. Numminen & Jarkko Laine)

Yhä talkoopohjainen ja hengeltään pienimuotoinen tapahtuma keräsi järjestäjien arvion mukaan yli 30 000 katsojaa. Kolmannetkymmenennet Sodankylän leffajuhlat hälvensivät ennätysyleisöineen hätäisimpien maalailemia uhkakuvia festivaalin hiipumisesta perustajajäsenen poistuttua keskuudestamme. Komea kulttuurikalaasi omistettiin kantavana voimana alusta lähtien palvellelle Peter von Baghille (1943–2014). Tuttu naamataulu myhäili monalisamaisesti ja elämää *largempana* julisteissa ja valkokankailla seuranaan liuta kinoveijareita Chaplinista ja Keatonista Peltsiin ja Kaurismäkeen. Toissavuonna nimettyä Peter von Baghin katuä käyskenneltiin kuin konsanaan Memory Lanea. Nostalgian lisäksi väkeä vetivät paikalle samat asiat kuin ennenkin. Pääosassa olivat elokuvat, niiden tekijät ja niiden kokijat.

Epäämättä Peter von Baghin kinemagneettiset ominaisuudet, kontaktit ja taidot ovat mahdollistaneet nämä suurenmoiset karkelot. Ehkäpä juuri *hommage* ihmisiä yhteen keräävänä kunnianosoituksena oli kuitenkin omiaan muistuttamaan menestyksen salaisuudesta: vahvaa jälkeä on aina tehty taiteellisen johdon, kutsuvieraitten, talkoolaisten, festivaalikävijöiden ja paikallisten yhteisvoimin. Postuumisti julkaistuissa muistelmissaan *Muisteja* (2014) von Bagh ylisti yhtä kauniisti kuin aiheellisestikin vapaaehtoisten panosta festareiden taustalla. Näillä kinkereillä valokeilassa ovat kaikki ja eikukaan. Sodankylä ei yhtä miestä kaipaa. Me vain kaipasimme häntä sangen perkeleesti.

Festareiden vakiokalustoon kuuluva saksalaiskriitikko Olaf Möller vannotti muistamaan von Baghia myös ohjaajana. Sekös patoluukut aukaisi. Surimme muitakin viime vuonna menehtyneitä: pitelemätöntä tšekkiauteuria Věra Chytilováa, Hiroshima-teoksellaan 1959 modernin kinokerronnan uudistanutta bretagne-laista Alain Resnais'ta, Cannesissa 1972 palkittua unkarilaista Miklós Jancsóa, *Gandhista* (1982) ja *Chaplinista* (1992) tuttua brittiä Richard Attenboroughia, dokumentarismille elämänsä pyhittänyttä ja työssään malariaan kuollutta itävaltalaisohjaaja Michael Glawoggeria, *Catch-22:n* selättänyttä yhdysvaltalaista Mike Nicholsia sekä maanmiestään Harold Ramisia golf- ja marmottikomedioineen. Sitten joku palautti mieleen *Kummisetä*-trilogian

ja *Annie Hallin* kuvauksesta vastanneen Gordon Willisin poismenon. Näyttelijöistä jouduttiin hyvästelemään niin ikikäheä Lauren Bacall kuin myös Shirley Temple, Philip Seymour Hoffman, Kate O'Mara, James Garner, Eli Wallach, Mickey Rooney, Dora Bryan, Bob Hoskins, Maximilian Schell ja Virna Lisi. Tammikuussa 2015 menetettiin suurdiiva Anita Ekberg. Sodiksen alusviikolla kupsahti Christopher Lee ja heti tapahtuman perään tuottajanero Jack Rollins. Heinäkuussa heille teki seuraa Omar Sharif.

Mainituista Jancsó saatiin Sodankylään 2002. Hän oli tutustunut von Baghiin jo 70-luvulla. Kuluvan vuoden huhtikuussa 106-vuotiaana kuollut Manoel de Oliveira taas saapui Lappiin peräti keskenkasvuisena 1990. ”Minulle elokuva on elämä itse”, portugalilaisohjaaja tokaisi tuolloin. Hän jatkoi: ”Elokuvan magia on elämän magiaa, mutta elämä on katoavaista.” Keskustelukumppani von Bagh komppasi: ”35 millimetrin filmiltä projisoitu todellisuuden heijastuma on minulle absoluuttinen elämän määritelmä. Elokuvat ovat elämä itse!”

Muisteja sisältää ”hersyvän hauskaa” Jancsósta pistämättömiä tuokiokuvia. Kaikessa kiehtovuudessaankin kirjaa vain on tuskallista lukea muutoinkin kuin ikävöintisyistä. Se pursuaa valitusta vastoinkäymisistä ja purnausta pikkukiusoista, vaikka von Baghin elämä vietetty koko kansakunnan kultapoikana ja ilmeisen ihanan perherakkauden keskellä ryyditettynä häkellyttävillä kansainvälisillä elokuva-alan ystävyysuhteilla. Nide on myös



täynnä kiusallista omien tekemisten parhain päin tulkitsemista. Sinänsä ihastuttava itseironia ja kertosaie itsekorostuksen paheesta vain viimeistelevät jumituksen henkilökohtaisuuksissa.

Läheiset todistavat vahvemmin. Suuressa teltassa tänä kesänä kuullut Juhana von Baghin alkusanat isänsä jäähyväisrainan *Sosialismin* (2014) näytökseen olivat yhtä velmuvälkyt kuin lämpöisetkin. Itse teos oli kinokompilaationa loisteliaa mutta rakenteeltaan löyhä ja poisteissaan melko puolipeffäinen. Yhtä kaikki sitä katseli ja kuunteli ilokseen, kun klipeistä, miehemme *voice overista*, esityspaikasta ja sitä ympäröivästä festaritunnelmasta huokui memoaariin verrattuna päkistämätön tasapainoisuus. Eihän von Baghin koskaan pitänytään loistaa missään pakkopullaisessa minäkronikoinnissa. Filmijuhlilla hän pääsi parhaimpaansa (ja festari omaansa), koska täällä lyövät kättä mistään muusta piittaamaton leffaraivo ja avara ymmärrys elokuvataiteesta kulttuurin, yhteiskunnan ja historian ytimessä.

Seitsemäs taide on osoittanut voimansa viime vuosina. Denis Villeneuve'n (s. 1967) *Incendies* (2010) todisti, että länsimaalainenkin voi ymmärtää jotain Lähi-idästä. Emanuele Crialesen (s. 1965) *Terraferma* (2011) näytti, miten elokuva, ja näköjään vain elokuva, pystyy tarttumaan Välimeren jatkuvaan katastrofiin. Joshua Oppenheimerin (s. 1974) *The Act of Killing* (2012) käänsi kameranlinssin peiliksi niin Indonesian kommunistivainojen toimeenpanijoiden kuin asiasta ylpeilevän nykyhallinnon eteen. Paweł Pawlikowskin (s. 1957) *Ida* (2013) demonstroi taidemuodon kyvyn yhtäikaa puida historian

traumoja ja elvyttää mediumin itsensä jo iäksi menetyiltä tuntuvia kerrontatapoja. Alejandro Jodorowskyn (s. 1929) *La danza de la realidad* (2013) havainnollisti, että poliittinen kutoutuu elämän tanssiin siinä missä lapsuusmuistot, uskonnollisuus ja silkka sirkuskin. Sodis-vieras Miguel Gomesin (s. 1972) dokufiktiolyhäri *Redemption* (2012) pani Merkelin, Berlusconiin, Sarkozyn ja Passos Coelho'n puhumaan salattuja tuntojaan kuviteltujen kirjeiden ja kansallis-historiallisen arkistomateriaalin saattelemana. Andrei Zvjagintsevin (s. 1964) *Leviathanin* (2014) valmistuminen Venäjän valtion tuella on itsessään ihmeellistä, puhumattakaan läpiarkisen pätkän huikaisevasta hurjuudesta. Ja yhteen tämänvuotiseen Sodankylän ensi-iltaan zoomataksemme: iranilaisen Jafar Panafin (s. 1960) ei pitäisi maansa lain mukaan saada tehdä leffoja lainkaan. Niin vain saimme synnätäksemme virtaviivaisesti viimeistellyn ja rouhivasti todenmakuisen *Taxin* (2015) suoraan Teheranin kaduilta.

Kaikki nämä puolisetunnaiset esimerkit auttavat tiivistämään von Baghin olennaisimman annin meikäläiselle filmiymmärrykselle. Hänen hellittämätön ja jatkamista vaativa linjansa oli korostaa mielitaiteenlajinsa yleishistoriallista, yleisyhteiskunnallista ja yleiskulttuurista tähdellisyyttä. Tämän tajun ei soisi näivettyvän rainahupsujen suppeaksi sisäpiirileikiksi tai umpioituneeksi karsinoinniksi. Liikkuvat kuvat ovat yhä turhan merkittäviä jätettäväksi vain filmikerholaisten ja muitten eläväkuvaentusiastien käsiin. Vaikka ilman heitä olisikin pimeää.

Avajaisnäytöksessä von Baghin manttelin taiteellisenä johtajana perinyt Timo Malmi julisti elokuvakulttuurin

”Sodankylä kasvaa Suomea nopeammin.”

tilan vielä huonommaksi kuin 30 vuotta sitten. Jo siinä on syytä jatkaa festivaalia. Synkistelystä toiveikkuuteen vaihtanut Malmi jatkoi, että leffateatteri Maximin puolesta käyty taistelu kertoi mahdollisuuksista myös parempaan. Torjuntavoitto Helsingin Kluuvikadulla on myös pohjoisempien filmihullujen etu: yhdenkin *art house* -teatterin olemassaololla on valtava merkitys valtavirtavanukkaita luonteikkaamman maahantuonnin tuulissa maastossa. Niin nannaa kuin maamme elokuvafestivaalit kankaalle kattavatkin, on surkeaa, jos ne supistuvat ainoaksi mahdollisuudeksi yllättyä ja elähtyä kansainvälisten helmien äärellä.

Pelipaikoille...

Kaksi vuotta sitten Lapin suurimmasta kylästä tuli muuttovoittaja. Sodankylän asukasluku kasvoi 2013 edellisvuoteen verrattuna 0,6 prosenttia, kun se koko maassa eneni kymmenyksen vähemmän. Synnä ei pidetä kesäkuista vajaan viikon kestäväää luonnon- ja keinovalon kohtaamiselle pyhitettyä festivaalia vaan kanadalaisen osakeyhtiön First Quantum Mineralin omistamaa kupari- ja nikkelilouhosta. Heinäkuussa myönnettyjen uusien ympäristölupien turvin laajentuvasta Kevitsasta on tulossa Suomen suurin kaivos. Myllerretty mantu sijaitsee linnuntietä vain poronkuseman päässä nelostietä ja viiden päässä kuntakeskuksesta pohjoiseen, mutta se ei näy kylällä kuin palveluntarjoajien taseissa.

Yhtä kaikki, tietävästi jopa kolmannes Sodankylän ravitsemusliikkeiden vuotuistuotosta saadaan filmifies-

taviikon aikana. Raitilla ei avulle kuitenkaan laskettu hintaa eikä vieraanvaraisuudesta tingitty. Ensimmäisenä paikalle saapuneen reportterin kyydistä jääneet silmalasit kiersivät laukusta laukkuun neljä päivää. Lopulta ne löysivät tiensä eturivistä rainoja pakon sanelemana tiiranneen cinefilin nenänvarteen juuri parahiksi sunnuntai-iltapäivän näytökseen, joka jäikin viimeiseksi. Suloisempi verkkaan kuin ei lain. Joissakin näytöksissä, kuten yhdysvaltalaisen Howard Hawksin (1896–1977) trooppisen sateen pieksämässä klassikossa *Only Angels Have Wings* (1939), pieni sumeus oli suorastaan eduksi. Vaikka teos paljastui edelliskesänä Aki Kaurismäen (s. 1957) aution saaren valinnaksi, oli sen valkoisen miehuuden riemujöpötyksessä kakisteltavaa. Viimeistään loppukohtaukseen syöksyttäessä oli käynyt selväksi, että vaimoväki on vain kauniin homososiaalisen kaistapäisyiden tiellä. Sukupuolidynamiikan arveluttavuuden artikuloi jo Laura Mulvey niin ikään pyöreitä täyttävässä klassikkoesseessään audiovisuaalilotjituksen halullisuudesta, mutta yhtä tunkkaantuneena näyttäytyi kolonisoiva ote lavastettuun latinokylään. ”Tekeepä eetvarttia kuulla jotain muuta kuin siansaksaa”, hihkaisee hehkeän Jean Arthurin (1900–1991) Bonnie Lee maanmiehilleen.

Samaan aikaan tien päällä muu toimitus sijoitti Käyrämön asfalttimyymälässä silkkää myötäelämistään mesinkisankaisiin sheideihin. Tuokiota myöhemmin katkesi todellisuuspakoauton kaasunjohdin. Usko kaiken sujumiseen ei rävähtänytkään. Kun hiiliteräsrööri saman tien saatiin sopuhintaan ja vaivoja säästämättä fiksautettua Sodankylässä, tiedettiin, ettei mikään voisi estää valaistu-

mista kuvien virran ääressä. Jo ravintolavaunussa matkalla Rovaniemelle oli hallitusohjelman häijyydet ja haljuudet puhuttu pois pöydältä. Kiistelyttä se ei sujunut, eikä konduktöörillä enää ole poliisin valtuuksia, mutta Avecra sulkee aikaisin. Päivänpolitiikka jätettiin yösydämeiksi hiljentyneeseen anniskelutilaan ja jatkettiin muista teemoista istumapaikoilla. Ilahduttavasti pohjoiseen matkaajat olivat juttupäällä. *niin & näin* tarjosi päivähyttiseurueelleen pikkutuntien tuolle puolen kantanutta vaeltavaa viisaus- ja kestiystävyyttä sekä rytmimusiikkia, josta vastasivat hetkittäin muutkin artistit kuin Jytämimmit & Jukka.

Sodankyläläisten joviaalisuudesta nautittiin vielä majapaikan pihamaallakin. Moisiosta erehtyneet reporterit virittelivät teltojaan vieraan omakotitalon takapihalle kenenkään puuttumatta touhuun. Vasta autotallin pielessä nököttävä mönkijä ja seuraavan oven sydämellinen vastaanotto paljastivat ensimmäisen osoitteen vääräksi.

Festivaali huokui hyväntahtoisuutta myös varsinaisilla menopaikoilla. Liput uhkasivat etenkin viikonloppuna käydä vähiin, mutta Lapinsuun teatterin loppuunmyytyihinkin näytöksiin kyörättiin elokuvannälkäisiä vieraita vapaaksi jääneille paikoille. Kun jonot venyivät komento-keskuksena toimineen Kitisenrannan koulun naistenvessoissa, tehtiin miesten koppeihin sanattomalla sopimuksella tilaa. Pubiteltasta oli sunnuntaina lätyt ja valkkari loppu, mutta keltään ei puuttunut mitään. Kukaan ei kuulemma jäänyt tänäkään vuonna nukkumapaikatta. Harva tosin vaivautui sikeille.

Tunnelma kylillä oli vielä keskiviikkoiltana hiljainen ja maltillinen, mutta loppuviikon mittaan paikallinen nuorisoi sai jakaa juhlaäänänsä kanssa leikottelulaturinkin. Rantadisko iski viimeisenä yönä kuin luonnonvoima. Observatoriotutkijoitten tervetuloivotukseen ponttoonisaunalle *niin & näin* vastasi niin kuin Billy Wilder (1906–2002) *Sunset Boulevardin* (1950) Gillis (William Holden (1918–1981)) Normalle (Gloria Swanson (1899–1983)): ”Kiitos kutsusta, mutta omakin majapaikka on.” Ei, tosiasiaa vastaus lainattiin Ingmar Bergmanin (1918–2007) *Sommaren med Monikasta* (1953), jossa nimihenkilö (Harriet ”Sodis-vieras 2012” Andersson (s. 1932)) ja hänen Harrynsä (Lars Ekborg (1927–1969)) kuittaavat toinen toistensa ehdotukset maailmalle karkaamisesta ja *bioon* lähtemisestä mitä laittamattomimmin repliikein: ”Kyllä, niin tehdään!” ja ”Oi, kuule, se olisi hirmu kivaa!” Vain Ylen kylpytynnyriin jäi dippautumatta.

Hotelli Sodankylän juomanlaskijat lorauttivat *tropical cocktaileihin* korkeintaan lisälujiketta äkätessään väen tanssivan lauantaan päätteeksi J. Karjalaisen tahtiin pöydillä. Jos kantakapakissa etelän sopuleille naljailtiinkin, naljailtiin vasiten vain – lämminhenkisesti vittuuttaan. Albert Magnolin (s. 1954) kulttiklassikon *Purple Rainin* (1984) nimibiisi taipui niin tuhatpaikkaisen ison teltan hekulaisen karaokenäytöksen kliimaksi kuin yölliset kukkumiset värittäneeksi jatkoballadiksi. Kanssakulkijuutta tarjoi taas vähintäänkin yhden suven tarpeisiin.

Hurmoksellisuutta oli ilmassa myös Suomi-Filmiyhteislaulussa. Hartaus- ja huimuushetken aloitti Kiti

Neuvonen laulamalla von Baghin *Kreivin* (1971) tunnussävelmän ”Nuoruustango”. Potpurin kaari ylsi ”Kulkurin valssista” nykykorvissa niin perin kaurismäkeläisittäin karkaileviin pilviin. Tauno Palo (1908–1982) pääsi törräyttämään kahdessa eri elokuvassa ”Sallitaan täällä kai ainakin kuokkavieraan laulaa morsiamelle”, eikä siihen ollut vastaan sanomista. 60-luvulle ehdittäessä Mikko Niskasen (1929–1990) selänaluskäpyrauhattomat Eero Melasniemi (s. 1942) ja Pekka Autiovuori (s. 1946) kirjoittivat yleisön joukosta huudon: ”Hipsterit!” Muuten ensiluokkaisesta koosteesta jäi uupumaan vain Arja Saijonmaan rävyttämä ”Laulu Suomen kesästä” Jörkan (s. 1933) kulttidokumentista *Perkele! Kuvia Suomesta* (1970).

...etelästä ja etäämpäinkin

Vaikeammin mitattavaa mutta koetusti valtaisa oli jälleen tapahtuman kävijöihinsä tekemä vaikutus. Kenties ulkomaaneläjät näkevät olennaisen. Lapin hipstereitäkin ihastellut *Dazed and Confusedin* Carmen Gray twiittasi ”uskomattomasta viikostaan” Sodankylässä: ”Ihanaa tietää, että kaikki se kuulopuhe on totta”. Maailman pohjoisinta elokuvajuhlaa ei pyöritetä katteettomilla lupauksilla, liikasanoilla tai pelkän maineen varassa. Vakikävijä kokee vuosi toisensa jälkeen saman kuin ensikertalainenkin – siinä tenho. Oudosta taiasta debytantti äityy kantapeikoksi. Ties vaikka palaisi rikospaikalle myös matkailublogi *Monkeys and Mountainsin* kanadalainen Lauren Robbins. Itä-Suomen halki pyöräillyt voimanpesä ainakin kailotti tykästymistään festivaaliin niin twitteireitse kuin suusanallisestikin.

Lähtemätön ravistelemus kiteytyy jälkitunnelmakuiksi. *Variety*n Justin Changkin paljastaa olleensa sattumalta ruokapuodissa Mike Leigh'n (s. 1943) kanssa hamstraamassa poron kuivalihaa. Legendat päivittyvät: aiemmin samaa on kaskuilty vuoden 2002 yllätysvieraasta Francis Ford Coppolasta (s. 1939). Kanadan Atom Egoyanille (s. 1960) taas maistuivat 2011 muikut. Jenkkiviihteen lippulaivalehden reportaasiin ei tarvitse sokeimmin uskoa: Chang väittää mukaviin Celsius-lukemiin kohonnutta uimavettä ”jäiseksi”, mutta antaa silti omalle viisipäiväiselle visiitilleen nukkumattomilla leffajuhlilla laatusanan ”taivaallinen”. Hyperbolaa hyvittää miehemme saunassa varmistunut käsitys itsestään ”ytimeltään suomalaisena”. Jotta käsitteen tarkka sisältö kirkastuisi, Chang kuvailee tapahtuman osanottajia näin: ”Yleisö koostuu pääasiassa suomalaisista, jotka matkaavat tänne ylämaille Helsingistä ja muualta etelästä leiriytymään, ryyppäämään ja katsomaan elokuvia.” Näinhän se on. Vaikka Inarin Papanan-baarissa epäilyttävän pääkaupunkilaisesta puheenparresta voi saada nuhteita, Sodankylässä vetosikasänkkäreitä ja ironisia viiksiä ei käy pakeneminen. Kylänraitin ja olutteltan metsuriseksuaalein parta kuuluu silti koko kinobakkanaalin keksijälle Anssi Mänttärille (s. 1941) – jo vuodesta 1986.

von Baghin *Muisteja* teroittaa festivaalin ”yhteistä rakennustyötä” ja ”onnen tasaista rakentumista”. Idiosynkraattisimmillaankin Petteri vainusi ja uhkui jaettavaa



ja yleistä. Nyt Tanskanmaalta vieraaksi saapunut ja knausgårdilaiseen omaelämäkerrallisuuteen sangen anakronistisesti yhdistetty Nils Malmros (s. 1944) heittää *one-linerin*, joka olisi maittanut von Baghillekin: ”Yksitysisäisyys on huonosti kerrottua henkilökohtaisuutta.”

”Ohjelma oli eklektinen, perusteellinen ja ajateltu, ja festivaalivieraat pääsivät hyvin tutustumaan suomalaisen kulttuuriin”, todettiin puolestaan Sodankylästä yhdysvaltalaisessa leffatapahtumaoppaassa kuusi vuotta sitten. Suomalaisuudesta on paha mennä mitään sanomaan, mutta kinokahjojamboreen laatu on korkeintaan parantunut entisestään. Kun käristys tekeytyy, poropizza paistuu ja Miguel Gomes (s. 1972) astelee vastaan *saudadeaan* hellien aivan Jutta Urpilaisen ja Jukka Virtasen vanavedessä, elämä on elokuvaa ja elokuva elämää. Käsillä on ikuisesti jatkuva tuhannestoinen yö.

Sodiksesta ennenkin *Västerbottens-Kurirenille* raportoinut Lars Böhlin taisi kerrata pointin omalla *lagom* tavallaan. Hän naputteli verkkoon lauantaina: ”Jos on nähnyt yhdenkin Whit Stillmanin [(s. 1952)] elokuvan, ei kummastu nähdessään hänet hyvin pukeutuneena jopa Sodankylässä.”

Yöttömyys, maljainkallistelu, valvominen ja vahtaaminen tihentävät vuorokausien mittaisen rupeaman melkein kuin yhdeksi otokseksi. Kuva on vuoroin niin häikäisevä ja vuoroin niin loputtoman syvätarkka, että se tuntuu vain väikkyvän iäisessä erittelemättömyydessään. Rinnastus ei hae Itämerta kauempaa. Ensikertalaisista saksalaisohjaaja Christian Petzold (s. 1960) puki sanoiksi omat ja muiden tekijävieraiden tunnot:

”Tämä festivaali on elokuvamainen, aivan kuin olisimme kuvauksissa metsässä. Yleisökin kerääntyy tänne kaukaa. Kuvaukset ovat hyvin herkkä ja intiimi tilanne, mutta niiden jälkeen jokaisen on palattava normaaliin elämäänsä. Kolmen, neljän päivän ajan kaikki keskittyvät tiiviisti unenomaiseen poikkeustilaan. Keskiyön aurinko on kuin ’amerikkalainen yö’, päivällä tehtävä yökuvaus.”

Kylmä kevätkesä ulotti viileän häntänsä vielä festivaalin alkupäiviin. Etelästä saapuneet saivat iloita sääskettömyydestä. Silti lauantaina iltapäivällä räköttämisvaihteen päälle rysäyttänyt aurinko jatkoi samaan malliin läpi pitkän yön. Koko juhlaväen Kitisen rantaan koonnut yöpaiste laittoi lopullisesti sekaisin filmihullujen tajunnantapaisen. Varo, FQM Ltd, enenevine jätevesines, sillä Kitistä pyhänä pitävä harmittoman hyvätapainen cinefilististö saattaa muuttua hetkessä sinisen laguunin hirviöksi.

Kaunis ja karu luonto voi olla myös petollinen. Kaurismäen vakiokuvaajan Timo Salmisen (s. 1952) vangitsema, Lisandro Alonson (s. 1975) ohjaama ja kirjoittama argentiinalais-tanskalainen eriskummafaabeli *Jauja* (2014) vie tolstoilaisen maksimiin kivisemmille poluille: ”Kaikki perheet häviävät autiomaahan.”

Aikakausien imu

”Tarinan kertomiseen ei tarvita mitään eeppeisiä juonia”, tiiviisti Mike Leigh edellä sanotun hengessä. Tämänkertaisen *myy biennaalin* isoimmalle nimelle ei tosin kelpaa mikä tahansa filistely. Ainakaan elokuvatuotannoissa.

Hän toisti laatusanoja ”esoteerinen” ja ”obsyyri” kuin kirouksia. Vaikkei leffojen pidä Leigh'n mukaan odottaa ”puhuvan kaikille kaikkialla”, sisäpiirimäisyyden tai salamyhkäisyyden luonnehtimat hämärähommat saivat hänet osakseen pelkkää kirpeyttä.

Haastattelussa Leigh harmitteli kovasti arvostamansa ja pitkään harjoittamansa teatteritaiteen kyvyttömyyttä tavoittaa suurempia ihmisjoukkoja. Toisin kuin näyttämötaide, elokuva voi tietyin varauksin olla tuhdisti universaalialia. Siksi suorapuheinen ohjaaja penäsi laajan katsojakunnan mukanaan tuomaa vastuuta niin tekijältä kuin yleisöltä – itsensä tyhmentäminen ei käy laatuun kummassakaan päässä tuotantoketjua. Pohjoista festivaalia hän luonnehti paskanpuhumattomuudessaan ensiluokkaiseksi.

Leigh ei ole mikään äärijoviaali nallekarhu. Tunteuttomaksi jääneen toimittajan kysymykseen naturalismista hän laushti yhtä kireästi kuin pompöösistikin, ettei hänen asianaan ole ”taltioida pintaa”. Hieman samaan tapaan hän kuulutti toiselle journalistille, että hänen näyttelijänsä ovat sekä älykkäitä että ”kategorisesti ei-narsistisia”.

Siinä samassa elokuvantekijä heittäytyy miellyttäväksi ääneen ajattelijaksi. Vähitellen tajutaan: hän sinkauttaa jopa huonoimpiin kysymyksiin säällisiä vastauksia. Vauhtiin päästyään hän myöntää pokkana kaikkien elokuviensa olevan poliittisia vähintäänkin siinä merkityksessä, että niissä tutkaillaan elämisen määrittämistä sosiaalis-taloudellis-kulttuurisissa olosuhteissa. Vaihdamme tapahtuu tai ainakin kuuluisi: ”Taiteen pitäisi vaikuttaa elämisiin. Taiteilijalla pitäisi olla sanansa sanottavanaan.”

Yksi hänen keinoistaan on käyttää näyttelijäkaartia, joka osaa ”tehdä eläviä ihmisiä” ja ”uskaltaa ottaa riskejä”. Hahmot eivät Leigh'n mukaan yksinkertaisesti voi elää ”idealisoitussa tyhjiössä”. Toinen toimivaksi havaittu käytäntö on asetella henkilöt tilanteisiin, joissa yleisinhimilliset jännitteet ja asioiden monimerkityksisyys saavat vapaasti tulla esiin. Sodankylässäkin nähdyt *Secrets and Lies* (1996) ja *Vera Drake* (2004) käsittelevät adoption ja abortin elämäntapaolosuhteita, kun taas esimerkiksi *Life Is Sweet* (1990) ja *Another Year* (2010) nostavat pinnalle elon suvantovaiheiden ja arjen pohdinnat mielekkästä tekemisestä, lasten saamisesta, yksinäisyydestä ja kumppanuudesta. ”Elämä on katkeransuloista”, ohjaaja lausuu.

Leigh oli palannut uusimmalla teoksellaan pari kertaa aiemminkin kokeilemaansa epookintekoon. Nykyarjen kuvaajaksi sitkeimmin mielletty ohjaaja lohkaisi Sodankylässäkin, että ”kaikki on kiinnostavaa: kaikkien elämä on tavallista ja epätavallista”. Mutta hän oli sentään väläyttänyt *Career Girls*issaan (1997) kykyjään kasariffisärien loihittajana, tarjonnut *Topsy-Turvy*llään (1999) täyspitkän 1880-lukulaisen musiikki-iloittelun ja toteuttanut *Vera Drake*ineen mitä riipaisevimman aikamatkan 50-luvulle. Kumminkin vasta *Mr. Turner* (2014) on ehtaa itseään, koomisella käsitteellä ’epookki’ ymmärrettyä pukudraamaa ja siinä sivussa enemmän tai vähemmän totta tarinaa kuuluisasta artistista. (Eikö ’epookkia’ ole myös aikalaiskuvaus, kuten epookkiameikkaava, maatabreik-

kaava ja pebaasheikkaava *High Hopes* (1988), Leigh'n ikimuistoinen anti-thatcheristinen silminnäkijätodistus, jonka Marxin leposijallekin ehtivä letkeänkirvelevä tilitys elämisen ehdoista on aktuaali yhä.) Samalla *Mr. Turner* on tietenkin myös tekijän muista töistä tutuksi tullutta hahmotutkailua ja suvereenia tilannesommittelua. Nyt tavallisten ihmisten tulkiksi tyypitelty Leigh sai käydä käsiksi ylivoimaisesti tunnetuimpaan ja arvostetuimpaan brittiläiseen kuvataiteilijaan.

Lontoolainen romantikkomaalari J. M. W. Turner (1775–1851) pääsee ohjaajan luottonäyttelijän Timothy Spallin (s. 1957) tulkitsemana valkokankaalle murisemaan ja ähisemään osana kertakaikkisen vangitsevaa kokonaisuudesta luomusta. Rainassa keskitytään niin kauan itse mieheen ja hänen arkiseen olemiseensa, että hätäisempi jo arvelee siitä jätetyn kokonaan pois kaikki merimaisemamestarin uran kulttuurihistorialliset kiinnikkeet. Sitten mukaan pamahtaa ja lähestulkoon koko ekshibauksen varastaa Joshua McGuiren (s. 1957) riemaisevasti liioiteltu kriitikkosankari John Ruskin (1819–1900). Kunnioitettu esseisti esitetään kylläkin turnerilaisen sivelinjaljen ymmärtäjänä ja kiemuraisten kaunovirkkeitten taitajana mutta omahyväisyydessään pihalla olevana ja protagonistin todellisen luovuuden rinnalla kalpenevana statistina. Painotus muistuttaa Derek Jarmanin (1942–1994) tapaa kontrastoida *Wittgenstein*issaan (1993) palvasieluinen päähenkilö itsekylläisiin oppineisiin Russelliin ja Keynesiin. Toiselta puolen se kuvaa yhtä aikaa Leigh'n panostusta sivuhenkilöihin ja hänen kerrontansa kykyä sietää luisumisia hyvinkin pitkälle asiattomuuksiin. Kummassakin *High Hopes*in yliampuvat nousukassatiirit ovat ilmeinen vertailukohta. Ruskin-parka joutuu kääntelettimään haudassaan: häijyä huutia hän saa myös Emma Thompsonin (s. 1959) kirjoittamassa ja Richard Laxtonin (s. 1967) ohjaamassa elokuvassa *Effie Gray* (2014). Se kuvaa kynämiehen täyttymätöntä ja tuhoontuomittua avioliittoa näivettyvän nuorikon näkökulmasta.

”Viktoriaanisuus häälyi ilmassa”, luonnehti Leigh festivaaleilla lapsuus- ja nuoruusvuosiensa Britanniaa. 1800-luku ei tuntunut niinkään kaukaiselta: Manchesterin lähellä Salfordissa työläiskaupunginosassa talot ja opettajatkin olentoivat mennyttä aikaa, ja luokkayhteiskunta sen kuin peuhasi. Toissavuosisata oli Leigh'n sukupolvelle modernin maailman alku, joka elää esimerkiksi kielenkäytössä. Hänen töissään kokemus ajasta herää henkiin dialogissa ja kuvakielessä. Filmitaiteella on erityinen kyky tavoittaa niin aikakausien kerrostumat kuin ihmiselon silmänräpäykset:

”Elokuvan luonteen takia voimme seurata ajan kulumista ja muovata aikaa. Voimme joustavasti olla eri paikoissa, käyttää lähikuvia, katkoksia ja muita vastaa tehokeinoja. Näin pureudutaan ohikiitäviin hetkiin tavalla, joka ei täysin onnistu muilla ilmaisuvälineillä.”

Samalla Leigh muistuttaa hovikuvaajansa Dick Popen (s. 1947) taustasta. Rock-dokumentteja aikoinaan tehnyt



Mike Leigh ei ole *Nakedinsä* (1993) Johnny. Eikä muittenkaan leffojensa pää- tai sivuosa.

taitaja toimii aina myös kameramiehenä. Mutta koska todentuntuisuus ei riitä, ohjaaja lisää, että Pope on myös ”suurenmoinen formalisti”. Muiden elokuvien jälkeisissä Q&A-tuokioissa Leigh nostaakin kameroinnin tärkeimmäksi osaksi elokuvantekoa ja suorastaan vähättelee käsikirjoituksen osuutta: hänen mukaansa ketään ei valmiissa rakennuksessakaan pitäisi kiinnostaa arkkitehdin piirros. Toinen päävieras Petzold puhuu hänkin skriptin arkkitehtoniikasta kuvatessaan ohjaajan ja näyttelijän välisen yhteistyön mahdollisuutta ja lähtökohtaa.

Sodankylässä *Mr. Turner*ista tulee kaikessa upeassa henkilökuvauksessaan väkisinkin lähes puhdasta valon ja värin elokuvaa. Tuskin on valkokangas monta kertaa päässyt yhtä ihastuttavasti eläytymään kehykseen pingotetun pellavakankaan osaan. Yksi sivuhahmoista, Leigh'n *ensemblen* kiintotähden Lesley Manvillen (s. 1956) tekemä luonnonfilosofi ja fyysikko Mary Somerville (1780–1872), havainnollistaa valon voimaa tieteellisellä kokeella, jossa prisman läpi kanvaasille spektriksi hajonnut valo magnetisoi neulan. Värikylläisten liikkuvien ja viipyilevien kuvien upottavuus nautitsee katsojan *Mr. Turnerin* ääreen.

Uutuutensa myötä Leigh vain siirtyi digitaalisesti tehdyn seitsemännen taiteen piiriin. Onneksi Peter von Baghin ei tarvinnut olla todistamassa tätä... Torontolaiselle *The Starille* uutena vuotena antamassaan haastattelussa Leigh oli jo tokaissut, että vanhan filmitekniikan puolesta puhuminen on pötyä. Eikä siinä kaikki, vaan hänestä moinen taannehdinta oli sekä ”naurettavaa” että ”vastuutonta”. Uusi digiteknologia on Leigh'n mukaan sekä uskottoman hienoa että myös ”välineen demokratisoimista”. Vaikka tämä olisikin mukautumista tilanteeseen, jossa filmivalmistamoita lyödään lihoiksi kiih-

tyvään tahtiin, *Mr. Turner* on varmastikin parhaita mahdollisia digileffan puoltoargumentteja.

Kääntäen: häpeilemätön satsaus Turnerin töitten sävyjen lainailemiseen tukee lopulta myös eletyn elämän jäljittelyä. Aavistuksen ylikorostetulta tuntuu vain kohtaus, jossa Turnerin lähes abstrakteja maisemia kauhistellaan usean repliikin verran. Sen sijaan valokuvauksen tulo maalaustaiteen haastajaksi hoidellaan elokuvassa yhtä mestarillisesti kuin hauskastikin. Leo Billin (s. 1980) rooli fotografiapioneeri J. E. Mayallina (1813–1901) on ilo silmälle ja korvalle, kuten koko täysipitkään. Kun Spall köytetään Turnerina myrskypurren mastoon tyrskytutkielmia varten, marsitetaan lankkua pitkin yli laidan Odysseus, Bogart, Brando, Clooney ja Crowe, siinä missä kölin ali vedetään Kate & Leo. Kuin varkain *Mr. Turnerin* onnistuu kertoa täysipainoisesti, vaikkakin päähenkilönsä sivuitse, kaksi koskettavaa naistarinaa. Usein Leigh'n teoksissa nähdyt Dorothy Atkinson (s. 1966) Turnerin elämäntäyteisenä rakastettuna ja Marion Bailey (s. 1951) tämän riutuvana taloudenhoitajana ovat loistavia.

Mr. Turner on tinkimätön mutta pinnistämätön taidonnäyte. Sitä katsoessa alkaa vaivihkaa nyökytellä ohjaajakonkarin nyreämmillekin jyrähtelyille: ”Viestini nuorille elokuvantekijöille kuuluu tiivistetysti: älkää ikinä tehkö kompromisseja.”

Ulos maailmaan

Kun Lapinsuusta astuu Sodankylän ytimeen, huomaa katseen taas mullistuneen. Vinkeästi luonto myötäilee taidetta: vaikkei peilityni Kitinen mikään pärskä Englannin kanaali ole, kullankeltaisessa kajossa on jotain

samaa salaperäistä autereisuutta kuin Turnerin esi-impressionistisissa teoksissa...

Leffajuhlilla vain leffavertailut ovat itseoikeutetusti ensi- ja viimesijaisia. Erityisen kauniisti puhuttiin Julio Medemin (s. 1958) kelvokkaan *Los amantes del círculo polarin* (1998) heleistä Suomi-jakoista. Tuoreemmassa muistissa monilla ollut, Kuolan niemimaan Teriberkan kylässä kuvattu kirpaiseva ja totaalisen konstailematon *Leviathan* sai hetkittäin näkemään Sodankylässä niin taivaan kuin S-marketin logonkin venäjänsinisenä. Vaan ei auta, Hollywood tuppaa viemään voiton, jos puhutaan kokemuksen leffuuttumisesta. Keskustelukumppaneista kovin moni etsiytyi Changin tapaan jatkuvan valoisuuden aiheesta englantilais-yhdysvaltalaisen Christopher Nolanin (s. 1970) *Insomnian* (2002). Samalla saatiin taas syy haikailla kadotettuja, kuuluihan trillerissä inhan pahisroolin pyöräyttävä koomikko Robin Williams viime vuoden vainajiin.

Ohjaajakohtaamisten vuorovesissä ja kuvavirtojen suvannoissa huomaa herkistyneensä detaljien pirulliselle viehkeydelle. Mistäköhän saisi käsiinsä Małgorzata Szumowskan (s. 1973) *W imię...* (2013) pappispäähenkilön käyttämän kauhtuneen okranväriseen samettikauluspaidan? (Näinkään keskeistä seikkaa ei parane udella taiteilijalta, kun kerran *Muistejakin* linjaa: ”Triviaalit tarkoitukset, uuvuttaminen ja kohtuuttoman ajan vievä pr toiminta ovat kieltolistalla.”) Voiko enää juosta lenkkiä eri tavalla kuin saman elokuvan tähtinäyttelijä Andrzej Chyra (s. 1964), jonka ravia Oscar Isaackin (s. 1979) näyttää jäljittelevän J. C. Chandorin (s. 1973) oivalliseksi *A Most Violent Year*issa (2014)? Entä käykö päinsä ajaa polkupyörällä muutoin kuin Nina Hoss (s. 1975) Petzoldin *Barbarassa* (2012), jonka kurvailut kuljettavat tajuun esimerkiksi Paola Morin (1928–1986) fillaroinnin Orson Wellesin (1915–1985) *Mr. Arkadin*issa (1955)? Eikö Stanley Kubrickin (1928–1999) *2001: Space Odyssey*n (1968) avauskohtauksen viskattua luutyövälinettä seuratessa ala äkkiä kaivata vatupassia, kun katsoo ison teltan jättiskriinin vinoon kaltaavaa kuvaa koko 70 mm formaatin leveydeltä? Kuuleekohan monikin suurtellassa skoolaileva ja seurapiireilevä korvissaan Stillmanin *Metropolitanin* (1990) tai *The Last Days of Disco*n (1998) juppimaljojen kilistelyt? Tuovatko Kinopubin kertaantuvat mustikkashotit muillekin mieleen pari vuotta sitten Sodiksessa käväisseen Claire Denis’n (s. 1946) *35 rhumsin* (2008) sokeriruokoviinakopsut? Tanssattiinko Ravintola Revontulen karaokessa taas männävuoden ohjaajavieras Béla Tarrin (s. 1955) *Sátántangón* (1994) tahtiin? Vilahtiko Gomesin *Tabun* (2012) haahuilevan tutkimusmatkailijan, tuon ”melankolisen otuksen”, viidakkohattu juuri Kitisen rannassa? Jälkikuvat seuraavat havaintojen ja anekdoottien mukana vielä pitkään.

Festariväki lähtee teilleen tajunta täynnä klippejä. *Muisteja* korostaa ”perusutelaisuuden” heräämistä Sodiksessa: ”Erilaiset’ ja ’vaikeat’ elokuvat ovat yhtä suuren kiinnostuksen kohteena kuin populaarit menestykset.” Tätäkin vonbaghilaista viisautta soisi vaalittavan. Kun paluujuna Helsinkiin starttasi Rovaniemeltä sunnuntai-

iltana, yksikin festarikarkeloissa nilkkansa nyrjäyttänyt ja kainalosauva-avusteisesti kyytiin noussut nuori nainen hehkui silkkaa maan parhaan kulttuurijuhlan jälkiriemua. Erityisen mykistäviä olivat kuulemma olleet tunnelma ja mykkikset. Junan saavuttua Helsingin niemelle yksi pääkaupunginvieras alleviivasi eritoten Frank Borzagen (1894–1962) *Lucky Starin* (1929) jyrkkyyttä. Kolme muuta jututettua nosti Petzoldin *Phoenixin* (2015), Malmrosin *Sorg og glæden* (2013) ja Jonathan Glazerin (s. 1965) *Under the Skinin* (2013) suosikeikseen.

Tuoreiden leffojen jytyisyys valaa uskoa lajin nykyväkevyteen. Siitä on saatu näyttöä viime vuosina muistakin teoksista kuin jo mainituista. Sophie Fiennesin (s. 1967) *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) tallensi, miten taide voi vielä luoda ja muovata maailmoja. Aleksander Sokurovin (s. 1951) *Faust* (2011) ja Julie Taymorin (s. 1952) *The Tempest* (2010) todistivat, että klassikkotekstien valkokankaille viemisessä ei ollut sittenkään päästy vielä ytimiin saakka. Paolo Sorrentinon (s. 1970) *Grande bellezza* (2013) on kuin tekisi saman tempun Frankie Boy Sinatran ikivihreälle ”It Was a Very Good Year”. Richard Linklaterin (s. 1960) *Boyhood* (2014) muistutti liikkuvan kuvan voimasta elämäkokemuksen ja muistin kilpailijana. Hintsusti pidemmän korren akatemiapystikilvassa vetänyt Alejandro González Iñárritun (s. 1963) *Birdman Or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014) väänsi kamerointi- ja leikkaustaidon ennennäkemättömälle mutkalle noin vain nokkelan taide-metan tuoksinassa.

niin & näin ei väittänyt vastaan, ei millekään eikä kellekään filmihuuman osalliselle. Hajaantuneesta reportteritriosta yksi suuntasi saman tien pohjoisemmas. Ilmankos lopulta Solojärvellä saapunut *jet lag* oli rankempi ja pidempi kuin Atlantin ylityksessä konsanaan. Viimeistään tänä vuonna filosofinen aikakauslehti huomasi kirjaimellisuuden kanuunavoimat: Midnight Sun Film Festivalissa täydellisiä olivat yöaurinko, elokuva ja festivaali.

Kirjallisuus

- von Bagh, Peter, *Muisteja*. Like, Helsinki 2014.
 von Bagh, Peter, *Sodankylä ikuisesti*. WSOY, Helsinki 2010.
 Chang, Justin, Days of Heaven. Treasures of Cinema Under the Midnight Sun. *Variety* 17/vi/15.
 Gore, Chris, *Chris Gore’s Ultimate Film Festival Survival Guide. The Essential Companion to Film-Makers and Festival-Goers* (1999). 4. p. Watson-Guptill, New York 2009.
 Howell, Peter, Director Mike Leigh Talks About His New Film. *The Star* 1/i/15.
 Mulvey, Laura, Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. Vol. 16, No. 3, 1975, 6–18.
 Puoskari, Bikka, Yöttömän yön auringon alla Sodankylässä rikottiin elokuvajuhlien kävijäennätys. *yle.fi* 15/vi/15.
 Talvitie, Marjukka, Sodankylän Kevitsasta tulee Suomen suurin kaivos. *yle.fi* 11/vii/15.
 Tammii, Eero, Year One AVB (After von Bagh): Midnight Sun 2015. *Sight & Sound* 6/viii/15.
Tilastokeskus.fi: kunnat, kuntatiedot: Sodankylä.

JAAKKO BELT, TYTTI RANTANEN & JARKKO S. TUUSVUORI

Idän ja lännen unet

Christian Petzold zoomaa menneisyyteen

”Saksalaiset eivät halua itsetutkiskella”, ohjaajavieras Christian Petzold (s. 1960) töksäyttää Sodankylässä. Unilukkari käsittelee elokuvissaan kotimaansa lähihistorian kipupisteitä: holokaustitraumaa, DDR-arkea, terrorismia ja edelleen jakautunutta Saksaa. Niissä kuitenkin vältellään mutkia oikovaa poliittista vyörytystä ja paisuttelevaa kerrontaa. Ihmiskohtaloissa tarkennetaan pieniin, jokapäiväisiin valintoihin, joihin ei ole helppoja saati hyviä ratkaisuja. Petzoldin arvostetuissa mutta myös kiistellyissä töissään kohtaavat henkilökohtainen ja jaettu. Epätodellista tai kuviteltua työstävinäkään ne eivät irtoa saksalaisen ja eurooppalaisen historian käännteistä. Elävä kuva kuuluu todellisuuden rakennusaineisiin.

”Minulle DDR on kuin unta, vanhempieni unta”, Petzold kelaa kaiken alkuun. Ohjaajan lapsuus kului Saksojen välisessä kuilussa: loikkariperheessä ulkopuolisuus säilyi väistämättömänä osana kokemusmaailmaa. ”Äitini rakasti James Deania, joten hän ei voinut elää Itä-Saksassa”, kuvailee Petzold matkaa ”vapaaseen maailmaan”. Ystävät, sukulaiset, juuret ja puheliaisuus jäivät itään.

Varhaismuistoihin tiivistyy jotain olennaista niin ajasta kuin kuvasta. Kun Münchenin olympialaisia 1972 seurasi uudenkarheasta väritelevisiosta, DDR:n steroidiurheilijat näyttivät rujoilta ja vaatteissaan ummeh-tuneilta. Kahta viikkoa myöhemmin tehty lomamatka reaaliosialistiseen naapuriin avasi 12-vuotiaalle kokonaan toisen näköalan: metsät olivatkin vihreitä ja tytöt kauniita. Mielikuva kaikenläpäisevästä värittömyydestä eli kuitenkin sitkaasti. Ihmekös tuo, Petzold muistuttaa, sillä itäsaksalaiset tv-lähetykset esitettiin lännessä mustavalkoisina¹.

Haastattelussa saksalaisohjaaja puhuu mielellään historian kuvaamisen ja nykyhetken tallentamisen sokeista pisteistä. Tässä hän liikkuu läpeensä pulmallisella alueella, koska hänen teoksensa nähdään varsinkin Saksassa luonnetutkielminä, jotka eivät mahdu ”historiallisten elokuvien” ahtaimpaan lajityyppiin. *Der Spiegelin* Christian Buß ylisti Petzoldin uusimman *Phoenixin* (2014) kykyä ”avartaa jäykän saksalaisen historiakinon rajoja”². Kaikki eivät ole olleet yhtä vakuuttuneita, vaikka ympäri maailman varsinkin nopeimmat ja vähäsanaisimmat viestimet ovat – syystä – toittaneet etenkin sen päätöskuvien taiturimaisuutta ja mieleensyöpyvyyttä. Lienee viisain katsella Petzoldin teoksia historiallisesti latautuneina yrityksinä irtautua saksalaisen seitsemännen taiteen kyvyttömyydestä välittää koettua ja tapahtunutta.

Jos televisiossa aikalaiskokemus pelkistyi kirjaimellisesti harmaaksi, elokuvan syntinä on ollut jättää nykyisyys ja lähimenneisyys pitkälti koskematta. Saksalaisen

filmihistorian ”katkoksenä” Petzold pitää vuosia 1945–1959. Toisen maailmansodan jälkeinen syyllisyudentunto lamautti hänen mukaansa niin kansallisen itsetutkiskelun kuin kyvyn kysyä elintärkeitä kysymyksiä:

”Italialaisilla oli neorealisminsa, heidän täytyi kääntää katseensa omaan maahansa. He halusivat tietää, keitä me olemme, minkä vuoksi elämme ja mitä meille tapahtui. Elokuva on myös tutkimustyötä, eivätkä saksalaiset halua tutkiskella itseään.”

Petzoldin heittoa maamiestensä todellisuuspakoisuudesta ei tarvitse purematta niellä. Tuskin missään muualla ainakaan sotasyllisyyttä on yhtä hartaasti vaalittu kuin Saksanmaalla. Mutta jo samaan aikaan kun kolmannen valtakunnan raunioilla nähtiin vielä nälkää, saksalaisten syyllisyyden ja kärsimyksen tunteja purettiin kuviksi naapurivaltioissa. Maan tasalle pommitetun Berliinin inhimillistä hätää käsitteli italialainen Roberto Rossellini (1908–1977) klassikossaan *Saksa vuonna nolla* (Germania anno zero, 1948). Keskitysleirien sanomattomien kauheuksien äärellä kunnostautui ensin esimerkiksi Yhdysvaltain armeijan dokumentaristina toiminut komediaohjaaja George Stevens (1904–1975) ja sittemmin muiden muassa ranskalainen Alain Resnais (1922–2014) lyhytdokkarillaan *Yö ja usva* (Nuit et brouillard, 1955). Petzoldin silmissä saksalaiset toipuivat kinemaattisin mittarein aivan liian hitaasti katsomaan peiliin. Turvallisempaa oli sommitella satuja ylimysten perintö-pulmista, tehdä Alpeille sijoitettuja *Heimat*-filmejä. Niitä manaili myös ohjaajakollega Margarethe von Trotta (s. 1942) männäkeväisellä Suomen-visitillään³.

Vaan ei von Trottankaan sukupolvi, juhlistu ”uusi saksalainen elokuva”, nostata Petzoldissa varauksetonta innostusta, esikuvaksi kelpaamisesta puhumattakaan. 70-luvun uuden aallon ohjaajista Volker Schlöndorff (s. 1939) sortui Petzoldin mielestä vain kirjallisen kaanonin

kuvittamiseen, ikään kuin ”elokuvateatteriin mentäisiin kuin luokkahuoneeseen”. Werner Herzogin (s. 1942) otoutetut maailmat ja suuruudenhullut hahmot ovat niin ikään kaukana Petzoldin arkidraamasta, joka unenomaisissa hetkissäänkin korostaa mikrohistoriallisia tilanteita. Yhteiskunnan kuvaajana Petzold ei myöskään ole R. W. Fassbinderin (1945–1982) sielunveli, siinä määrin inho-realistisempi on Fassbinderin sosiaalinen silmä.

Wim Wendersin (s. 1945) varhaistyöt ohjaaja sen sijaan nostaa elämänsä tärkeimmiksi elokuviksi. Petzoldin teoksiin vertautuu etenkin *Alice in den Städten* (1974), jossa livutaan Wuppertalin kaduilla, lentokentillä ja Yhdysvaltain epäpaikoissa. Filmin alku on sikäläkin rakas Wuppertalin vesalle, että siinä norkoillaan nuoren Petzoldin vakkarijäätelöbaarissa. Wendersin tapaan hän asettaa päähenkilönsä usein välitiloihin, kodiksi sopimattomiin asuntoihin tai hotelleihin. Esimerkiksi kuolevan päähenkilönsä mahdollista elämää seurailevassa *Yellassa* (2007) ollaan ja odotellaan ”koeajalla”, rannalla, sillalla, neuvotteluhuoneessa, parkkipaikalla ja majotuslaitoksessa. Yhden henkilön koti on ensin BRD:n Hannoverissa ja sitten selityksettä DDR:n Dessaus⁴. Petzoldin luomuksissa liikutaan alinomaan ajoneuvoilla tai vähintään kuovitaan lähtökuopissa. Kaikessa tässä seuraavan sukupolven ohjaaja on jatkanut hyvinkin wendersiläisillä linjoilla.

Elokuvahistorian lisäksi Petzold suostuu pohtimaan nykyluultuuriin vallitsevaa kuvaa kotimaansa lähimenneisyydestä. Itä-Saksasta on jäänyt jäljelle kokoelma ilmiöitä ja esineitä, jotka on tuotettu turistille ja museoitu raflaavasti Berliinin tuomiokirkon tuntumaan. Kuvasto ulottuu Stasin häikäilemättömistä vakoojista rakastettuun Nukkumattiin (*Unser Sandmännchen*), joka illoin kulkee, heittää unihiekkaa – demokraattisesti kaikkien silmiin. Molly Andrews moitti vastikään DDR-museota ja kansainväliseksi jymymenestykseksi nousseen Florian Henckel von Donnersmackin (s. 1973) vakoilupätkän *Das Leben der Anderen*in (Muiden elämä, 2006) kyseenalaista edustavuutta⁵. Idän aikalaiskokijat ovat hämmennyneitä köykäisen historiankuvauksen äärellä. Kenen Saksoja toisinnetaan ja millä ehdoilla? Petzoldkin kiirehtää soimaamaan viihdeteollisuuden ilmasilloitsee saapuneita jäsenysmalleja:

”Nähdäkseni Hollywood-tyylisessä tarinankerronnassa pyhitään pois osa historiaa. Koko maailmanhistoria on yhdenmukainen, kaikki lemmensuhteet ja onnelliset loput ovat samanlaisia. Olen koettanut etsiä draaman rakennetta, joka nousee todella olemassa olleesta Itä-Saksasta – sosialismin unelmasta ja sen kääntymisestä painajaiseksi.”

Tämä on hämmäntävää kuultavaa. Ensinnäkään tuskin kukaan korottaisi Petzoldia miksikään yhteiskunnallisen todenkaltaisuuden kärkinimeksi. Puuskahtihan hän jo 2007 haastattelussa ”vihaavansa sosiaalisella synkeydellä mässäileviä” elokuvia⁶. Toiseksi lausahdus muistuttaa yhden *Yellan* henkilön vuorosanoja, joissa tölväistään

”huonoja Grisham-trillereitä”. Kaiken huipuksi niin *Yella* kuin muutkin Petzoldin elokuvat lainaavat ehtimiseen kalifornialaisten unelmatehtaitten tekeleistö⁷. Jos olisi pakko valita jompikumpi, hänen rainansa tulisivat varmasti luokitelluiksi kernaammin eskapististen kuin realististen draamojen laariin. Vähintään niiden henkilöt hakevat pois pääsyä vallitsevasta tilasta.

Puntarointi kuitenkin vain paljastaa Petzoldin erityisyyden. Hän ei kaihdakaan puhtaalle elokuvallista uhraamista eikä todentuntuisuudesta irtaantumista. Hän on hiljan kertonut ”innoavansa allegorisia”, henkilönsä vain jonkin asian edustajiksi tyypistäviä filmejä⁸. Sodankylän haastattelussa saksalaisartisti tarkentaa, ettei hän halua teoksia, jossa ”tavallisen ihmisen harteille sälytetään koko poliittisen maailman paino” ja hahmot ”ainoastaan symboloivat tiettyä ideaa”. Tämäkään asenne ei tuota hänen tapauksessaan naturalismia vaan kerroksisia karaktäreja. Petzoldin voi katsoa tekevän seitsemättä taidetta nykymuotoisesti tarinalliseksi käyneestä elämästä. Hollywoodin parjaaminen kuuluu eurooppalaiseen kokemukseemme, siinä missä *Yellan* saksalaisia päähenkilöitä määrittävät jenkijännäreiden ärsyttävyys ja imu. Jälkikatsannossa *autourinsa* harjoittelukappaleelta vaikuttava ja englanninkielisessä maailmassa absurdisti trillerinä markkinoitu *Yella* on taatusti parempi kuin huonoin Grisham-raina *On aika tappaa* (A Time to Kill, 1996), mutta onko se jännempi kuin *Firma* (The Firm, 1993) tai keskeliäämpi kuin *Valamiehet* (Runaway Jury, 2003)? Kysymys on huonosti asetettu: Petzold tekee Hollywoodia moniselitteisempiä ja vaikeammin tulkittavia kinolevitteitä.

Pyrkimys on tuottanut tulosta. Berliinin hopeisella karhulla ohjauksesta palkittu *Barbara* (2012) on Sodankylän vieraan ehjimpiä saavutuksia ja kaikin puolin painokasta jälkeä. Nimihenkilö on 80-luvulla loikkaamista suunnitteleva DDR-lääkäri, jonka olematonta uskoa järjestelmään murentavat jatkuvat kotietsinnät, lännestä salakuljetetut kulutustuotteet ja nuorten työleirit. Vastapainona on Barbaran perään Stasin käskystä katsova kollega, ammattiaan ja yhteistä hyvää hellivä André, joka näkee pikkukaupungissa ja sosialismissakin elämän sävyt. Tarinasta ei tee leimallisesti ”itäksalaista” maakohtainen poliittinen ulottuvuus, vaan tapa yhdistää yhteiskunnallinen ja yksityinen ihmiselämää määrittäviin arkikokemuksiin ja ratkaisunpaikkoihin. Hymyilläkö vai tuijottaa? Toimiako vai totella? Lähteäkö vai jäädä? Barbaran vaakakupissa painavat yhtäältä vanha rakkaus ja helppo elämä rajan toisella puolella, toisaalta merkityksellinen työ, apua kaipaava teinityttö ja orastava suhde muurin sisäpuolella. Pääosissa Nina Hoss (s. 1975) ja Ronald Zehrfeld (s. 1977) kantavat rooliensa vaatimat jännitteet pidättyväisen vakuuttavasti.

Hoss kannattelee myös *Yellaa*, *Phoenixia* ja Petzoldin muitakin leffoja. Ihmiselämän ristiriitoja todistetaan näissä töissä usein sanattomasti päähenkilöiden naamatauluilla. Tähän tarkoitukseen sopivat loistavasti



Hossin ”tavattoman ilmaisuvoimaiset ja sielukkaat kasvot”, kuten jopa brittilehdistössä äidytettiin maalailemaan⁹. Historiallista kuvausvoimaa vahvistavat *Barbarassa* säntilliset sommitelmat. Vihanneskori ja sen sisällöstä kokattu *ratatouille* palauttavat hetkeksi värit niin päähenkilöiden elämään kuin seepiansävyiseen DDR-todellisuuteen. Pakomatkakasi Tanskaan muuttuva öinen pyöräily kuvataan puolestaan unenomaisessa, läpikuultavan sinisessä valossa. Hetken aikaa kohtaavat yhdysvaltalaisen George Roy Hillin (1921–2002) raja-seutusaaga *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) ja venäläisen Andrei Tarkovskin (1932–1986) Ruotsin suvessa syntynyt taiteilijantestamentti *Uhri* (Offret, 1986), mutta teutoniset reunaehdot eivät raukea. Onnellisuuden kaipuu, vapaus ja velvollisuus, haaveet ja pelot, terve itsekkyyys ja omien tarkoitusprien epäily ilmenevät hetkeksi piirtyvissä ilmeissä, tokaisuissa ja ympäristön yksityiskohdissa. Vaikka elokuva loppuukin valintaan, jännitteet eivät purkaudu. Barbara jää lopulta

rannalle, kahden maailman rajalle, jalat uponneena Itä-Saksan hiekkaan.

Petzoldin täysosumaa kelpaa verrata muihin DDR:n populaaria nykykuvastoa muokanneisiin germaanirainoihin. Siinä missä *Das Leben der Anderen* antautuu katsomaan valvonta- ja valtakoneistoa ulkopuolelta joko voimattoman todistajan tai jälkiviisaan elkein, *Barbarassa* päähenkilöiden elämää seurataan kokijan silmien tasolta vailla moraalista retrospektiota. Petzoldin töissä ei myöskään perata historian nostalgisoinnin kokemusta, kuten esimerkiksi Wolfgang Beckerin (s. 1954) *Good Bye, Lenin!*:issä (2003). *Barbara* kyllä muistuttaa joiltain osin tuon vihlaisevan sympaattisen draamakomedian epäsuoria ja sepitokeskeisiä keinoja traumankäsitteilyssä. Mutta Barbaran itsensä *Sehnsucht* ei ole rapistuvaan yhteiskuntajärjestykseen, unohtuvaan historiaan tai unelmiin tarraamista. Pikemminkin se on auvon hauilua ja päättämisen tuskaa tilanteissa, joissa yksilö ei pelkisty sen paremmin aatteen tai historiantajun mitta-

riksi kuin aikalaisyhteiskunnasta erillisiksi toimijaksi. ”Ei täällä voi olla onnellinen”, kuuluu yksi *Barbaran* repliikeistä. Tosielämässä täälläolon autuudettomuus sopii yhteiskuntajärjestelmään jos toiseenkin.

Kenties oireellisesti Petzold pidättäytyy haastattelussa lähes kokonaan menneen aikamuodon käytöstä: niin holokaustiluonnehdinnat kuin kaskut kuvauksista purkautuvat ulos preesensissä. Tämä tuntuu yhdistyvän hänen tuotantonsa taipumukseen tuoda menneet ja nykyinen yhteen ja hälventää vuosikymmenien etäisyys: syvyyssuuntaiset erot litistyvät ja kutistuvat kuin kauko-objektiivilla kuvattu maisema. Jos 1900-luku oli unta, rähmä silmänurkassa ei ole vielä ehtinyt kuivahtaa.

Varjot ja valokeilat

Lähihistorian kuvaajana Petzold on itse eräänlainen nukumatti. Häntä kiehtovat unten lisäksi kummitukset, joille hän on omistanut kokonaisen trilogian: *Die innere Sicherheit* (2001), *Gespenster* (2005) ja *Yella* (2007). Elokuviissa lomitetään yksilöä muovaavia haaveita ja ideologisia houereita aina tuhatvuotisesta valtakunnasta kommunistipuoluevetoiseen ikuisuuteen. Ehkä eniten pannaan kuitenkin kampoihin nykyaikais-pragmaattiselle insinööri- ja ekonomisaksalaisuudelle, jossa ei havahduta vaihtoehtoihin saati selittämättömyyksiin.

Esikoistyössä *Die innere Sicherheit* teini-ikäisen päähenkilön vanhemmat ovat jo toistakymmentä vuotta sisäisessä maanpaossa piilottelevia vasemmistoterroristeja. He joutuvat elämään kuin kirotut kelmeät aaveet. Samalla he tekevät tahtomattaankin tyttärestään asuin- ja koulu-paikatonta haamua, jolla ei ole osaa sen paremmin yhteiskunnassa kuin kestävässä rakkaussuhteissakaan. Päänäyttelijätär Julia Hummer (s. 1980) halusi ohjaajan kertoman mukaan lunastaa ankeat roolivaatteensa kuvausten jälkeen – vain ja ainoastaan polttaakseen ne. Tarinassa pulaan joutunut pari kaivaa vanhan rahakätkönsä esiin, mutta valuutta on kaikkea muuta kuin käypää. Ei auta kuin vetää kommandopipo uudestaan päähän. Tehdyt rikokset toistuvat ja kertautuvat nykypäivässä ja sitovat syyllisyyteen seuraavankin sukupolven. Petzoldin ajattelussa sen enempää yksilöt kuin kansakunnatkaan eivät pääse irti harhakuvien seurauksista tai ylisukupolvisesta taakasta. ”Nyky-Saksa on tulosta menneisyyden unista”, uumoilee lähihistorian tulkki.

Maailmanmaineeseen matkalla oleva Petzold laskeaan kotimaassaan jo taiteenlajinsa kiintotähtiin¹⁰. *Phoenix*illaan hän on vain joutunut ennennäkemättömiin kärhämiin. Juutalainen päähenkilö Nelly jää eloon Auschwitzista. Kirjaimellisena holokaustin (kr. *ὁλόκαυστος*, *holókaustos*) uhrina hänen kasvonsa ovat palaneet (*kaustos*) kokonaan (*hólos*). Ne korjataan kirurgisesti. Minuus, muistot ja seuraavat tekemiset jäävät repaleisiksi. Ei-juutalainen aviomies ei tunnista häntä: Johnny ottaa Nellyn hoiviinsa yrittäkseen muokata löytönaisestä kuolleeksi otaksumansa vaimon kaksoisolennon. Vaikutin on ahneus, ei niinkään kaipuu. Oudon hankkeen ja kokemuksen kauhujen lisäksi laulajanaisen on kannettava pianistipuolisonsa epäilty petollisuus ja juuta-

laisen ystävänsä epäsuorat syytökset halusta antaa saksalaisille anteeksi.

Haastattelussa Petzold tokaisee holokaustin tuhon mahdollisuuden rakkauteen ja tunteisiin. Hän laati käsikirjoituksen yhdessä pitkäaikaisen kynätoverinsa, vain kuukautta ennen premiääriä kuolleen tšekkiläissyntyisen Harun Farockin (1944–2014) kanssa. Tämä tuottelias vaihtoehtokinomies oli jo 1989 käsitellyt lyhytfilmmissään sodan varjoja. *Die Zeit* väitti arvostelussaan *Phoenixin* loitontavan Petzoldia yhä etäämmäs 90-luvulla puhutusta Berliinin koulukunnasta, ”jonka tunnetuin edustaja hän yhä on”. Hän jatkaa kuitenkin uusimmallaankin luomassaan tyyllilajissa, unen- tai taianomaisen – ja nyt myös narkoosin- tai anestesiaantapaisen – todenkaltaisuuden asialla, aivan kuten muut ryhmään lasketut ohjaajat Angela Schanelec (s. 1962) ja Thomas Arslan (s. 1962). *Die Zeit* kehui, että Petzold ei *Phoenix*-sakaan tarjoile ”helppoja ratkaisuja” tai ”yksioikoisia vastakkainasetteluja”.¹¹ *Spiegelin* yhtä myönteinen Buß täydensi, että melodraaman ja *film noirin* perinteistä ammentava elokuva yhdistyy etenkin yhdysvaltalaisen Delmer Davesin (1904–1977) *Dark Passagen* (1947) ja englantilaisen Alfred Hitchcockin (1899–1980) *Vertigon* (1958) aiheisiin. Juuri tämä metodinen *genre*herkkyyden nostaa Bußin mielestä filmiutuuden perussaksalaisen sormea heristävän historialäksytyksen tuolle puolen.

Yhteyden voisi sanoa paljon vahvemmin ja laajemmin. Elokuva ei ole ”Der Phönix” eli feeniks-lintu saksaksi, vaan se saa otsakkeensa Phoenix-nimisestä keksitystä soittoklubista amerikkalaisten valtaamassa läntisessä Berliinissä. Filmin alkajaisiksi naispäähenkilöt ja katsojat heidän mukanaan ajavat U.S. Armyn *checkpointin* läpi. Hetkessä sukelletaan voittoa kansainvälisen populaarikulttuurin hellään huomaan mukailmaan amerikkalaisia dekkareita, lemmendraamoja ja rikosrainoja. Ollaan petzoldilaisittain Saksan nollapisteessä, lavastetussa lokaatiossa, jossa mennyttä katsotaan tiukasti nykyhetken ehdoin.

Phoenixissa kaikuvat uuden maailmanvallan muasaan levittämät rytmimusiikin standardit. Lavalla lauletaan kahdella kielellä ja burleskiesityksen siivittämänä kahteen maailmaan ja kahteen todellisuuteen viittova yhdysvaltalaisen lauluvelhon Cole Porterin (1891–1964) ”Night and Day” (1932) Broadway-musikaalista *Gay Divorce* (1932), jossa pelataan *Phoenixin* tapaista mutta hupailuun keskittyvää identiteettipeliä. Avainkohtauksessa entiset rakastavaiset yhdistää ja lopullisesti erottaa yhdysvaltalaisrunoilija Ogden Nashin (1902–1971) sanoittama ja newyorkilaistuneen dessaanjuutalaisen Kurt Weillin (1900–1950) säveltämä riipivä jazzslovari ”Speak Low” (1943): *Speak low! when you speak, love our moment is swift, / like ships adrift, / we're swept apart, too soon.*

Frankfurter Allgemeinen kriitikon Verena Luekenin arviossa korostuu Petzoldin teoksen ”epävarmuus” ja ”rikonaisuus”. Hän jää miettimään saksalaisen syyllisyyspohdinnan ja kansallisen itseruokinnan ydinkysymystä: sopiiko keskitysleiriselviytyjä viihteellisen kertomuksen kärkeen. ”Auschwitzista on tullut osa viihdytysteollisuut-

tamme”, Lueken kirjoittaa ja lisää perään: ”Tuo on kauhistuttava lause.” Kauheus ei tee siitä epätotta, hän jatkaa ja väittää tutun kuvion piirtyneen ”viimeistään *Schindlerin listasta* lähtien”.¹²

Väite oudokuttaa. Ensinnäkin *Phoenixin* viitepitteeksi sopii kerrontapainotuksiltaan yhdysvaltalaisen Steven Spielbergin (s. 1946) *Schindler's List* (1993) paremmin hänen maanmiehensä, ajanvietekirjailijan Gerald Greenin (1922–2006) käsikirjoittama *Polttouhrit* (Holo-caust, 1978). Tv-tuotannoissa rutinoitunut amerikkalaisohjaaja Marvin J. Chomsky (s. 1929) hoiteli sen neliosaiseksi, Euroopassakin suosituksi vihdepaukuksi. Ajoitaisista osumistaan ja rohuamistaan Emmy-pysteistä huolimatta tuotos on ällistytävänkkin keho. Jälkikat-sannossa huiminta on, että mukana ovat moitteettomilla panoksillaan sukupolvensa hienoimpiin luonnanäyttelijöihin sittemmin lasketut nuoret Meryl Streep (s. 1949) ja James Woods (s. 1947). Suvereenien roolitöiden leimaama ja hallitusti etenevä puolitoistatuntinen *Phoenix* ei niinkään pyristele irti sotamelodraamoista kuin ottaa nekin ainekseen. Väliaseleeksi ei tarvitse välttämättä lisätä kuin Streepin tähdeksi vivunnut toinen varhaistuotanto: Alan J. Pakulan (1928–1998) Oscar-ehdokkaaksi käsikirjoittama ja aikoinaan ohjauksestaankin kiitetty *Sofien valinta* (Sophie's Choice, 1982). Jos *Phoenix* 2010-luvun saksalaisena taideteoksena viittaa kotoperäiseen totalitarismiin, maailmansotaan ja jälkikärsimyksiin tällaisiin kiertotein tai kerrostumin, sen voi hyvin lukea synnin tai anakronismin sijasta todellisuudentajaksi. Populaarikulttuuri on osa aikalaiskokemusta.

Toisekseen Luekenin katse kimpoaa turhan kerkeästi *Phoenixin* estetisoidusta pinnasta. Tyylytellyn draamamuodon ja genererajojen ohella sietää eritellä, mitä *Phoenixissa* esitetään ja jätetään esittämättä. Toisin kuin *Schindlerin lista* (tai *Polttouhrit* tai *Sofien valinta*), se ei kuvaa keskitysleirejä sekuntiakaan. Framilla on yksilöiden ja yhteisöjen tila heti sodan jälkeen. Tapahtuneesta todistavat moninaiset välilliset viittaukset: numerotatuointi, nimilistat kavalletuista, jäljennökset asiakirjoista, piilopaikkana toiminut salahuone laivassa, käsialasta muistuttava vanha ostoslista ja sotaa edeltäneet valokuvat, joista on ympyröity natsveja ja kruksattu menehtyneitä.

Elokuviin *Phoenix* taas viittaa suoraan. Nukutusta valmisteleva kirurgi muistuttaa, että universaaliksi kulttuuri-ilmiöksi mielletty lähtölaskenta eli *countdown* on itse asiassa perua Thea von Harboun (1888–1954) käsikirjoittamasta ja Fritz Langin (1890–1976) ohjaamasta saksalaisesta tieteismykkiksestä *Matka kuuhun* (Frau im Mond, 1929). Yksi ja sama repliikki korostaa *Phoenixin* filmillisyyttä, fantasia-aineksia, eurooppalaisuuden ja amerikkalaisuuden välistä jännitettä sekä Kolmannen valtakunnan palvelemisen ja Valtoihin pakenemisen vaihtoehtoja: natsiloyalisti von Harbou ja Hollywoodiin siirtynyt, äitinsä puolelta juutalaissukuinen Lang olivat naimisissa 1922–1933. *Phoenixin* pakankoitukseen sopii sekin, että tehtyään aikoinaan laulun ”Surabaya Johnny” Berliini-musikaaliin *Happy End* (1929) Weill kunnostautui pasifistisessa Broadway-kappaleessa *Johnny Johnson*

(1936). Nellyn kasvoremontin malliksi tarjotaan puolestaan fotoja natsien suosimista ruotsalaisista vakkokangasdiivoista Zarah Leanderista (1907–1981) ja Kristina Söderbaumista (1912–2001), mutta potilas vaatii ohjenuoraksi oman valokuvansa. Kirurgin ratkaisu ”toiset kasvot, toinen ihminen” ei käy. Oma minuus on kuitenkin monen mutkan takana. Kun Johnny alkaa sukia Nellystä uutta retrosiippaa, ihanteen tarjoaa ranskalaisen – *Phoenixia* varten keksityn ja tehdyn – filmimakasiinin *Mon Cinéma* kansikuva.

Johnny pitää Nellyn ainoaa elokuvassa kuultua ensikädenkertomusta Auschwitzista ”jostain luettuna” juttuna. Hän tietää, että Saksassa ”kukaan ei kysele leirikokemuksista”. Sminkattu ja stailattu kaunis uusvanha vaimoke saa pariisilaisleningissään ja -kengissään muuttaa kertaheitolla riutuneen, nuutuneen ja kavahduttavan kuvan keskitysleiriläisestä. *Überlebendin*-ressukan sijaan idän pikajunasta nousee survivaalisankaritar, jonka lavastettu paluu Berliiniin vangitsee kaikki katseet.

Tässä Petzoldin teos tavoittaa monikärkisen kritiikin. *Phoenixin* oma epäuskottava aihe pannaan jenkki-viitteen hölmöyksien piikkiin, siinä missä amerikkalaisotilas, joka vaatii saada nähdä Nellyn vielä leikkaamattomat murjotut kasvot, kuvataan totutun hyveellisen tai ainakin reilun G.I. Joen sijaan lähes abughraibhtavin painotuksin. Katsojat eivät pääse kurkistamaan sideharson taa. Rajauksillaan ja korostuksillaan filmi panee pohtimaan väkisinkin välittyntä, jälkikäteistä ja seka-aineksista suhdettamme holokaustiin ja siitä elossa selvinneisiin. Siinä sivussa se luotaa esittämisen ja ymmärtämisen mahdollisuuksia lajityyppi-viitteen sovinnaismuotojen kyllästävässä kulttuurikentässä. Samalla työtetään Auschwitzin sanoinkuvaamattomuutta ja kuvin esittämättömyyttä painottavaa perinnettä. Historian suurtraumat latistuvat nopeasti museaaleksploitaatioksi. Tämän todistaa jo Resnais'n ohjaama ja Marguerite Durasin (1914–1996) käsikirjoittama *Hiroshima, mon amour* (1959): Emmanuelle Rivin (s. 1927) ranskatar sopertaa taiten laadittujen esinetoisintojen olevan niin tyhjentäviä, ettei turistin osaksi jää kuin kyynelmöinti. Emmekä silti ole nähneet mitään Hiroshimasta, inttää Eiji Okadan (1920–1995) japanilaismies.

Phoenixissa saadaan jo ensimmäisen reilun vartin aikana kokonaista kolme käsitettä aiheen ruodintaan. Kasvoleikkausta luonnehditaan ”jälleenrakennukseksi” (*Rekonstruktion*) ja ”entistämiseksi” (*Wiederherstellung*). Nellyn taloudenhoitaja puolestaan vuorosanailee, kuinka pippurin, muskotin ja voin puutteessa kaalikääryleet on loihdittava tekohetkessä luomalla (*Improvisation*). *Phoenix* ei tyhjene mihinkään näistä käsitteellisistä mahdollisuuksista holokaustin seurauksia käsitellessään, mutta se käyttää kutakin niistä hyväkseen. Jos kaiken koetun jälkeen aikoo yhä katsoa muita silmiin ja tulla katsotuksi, kokata, syödä, sanalla sanoen elää toisten kanssa, elämän ainekset, vaihdetut sanat ja ajatusvälineet joutuu haalimaan sieltä, mistä ne sattuu saamaan. Mikään ei palaa entisellään, mutta mennyt ei kokonaan katoa. Vakava keskustelu ja elämisen jatkaminen sivuavat nöyryytyksiä ja vaativat epäsiivoa ti-



Petzold kertoo välttelevänsä käsikirjoittamista tapittamalla aamusta iltaan Sydney Pollackin, Sidney Lumet'n ja Alan J. Pakulan elokuvia.

lannetajua jylhään vaihtoloon kivettymisen ja säikkyyyn vältteilyyn pelastautumisen sijaan.

Filmintekoa dokumentoivissa haastatteluissa Petzold puhuu itsekin elämän ”rekonstruktioista” ja ”jälleenkokoonsaamisesta”. Hänen mukaansa uudisrakentaminen on vääjäämätön tehtävä kaikille meille, jotka seisomme natsien jälkeensä jättämän ”nihilistisen kuilun” tällä puolen. Hoss taas toteaa, että hänen Nelly-tulkintansa ytimessä oli ”tunnistamattomiin” tuhotun naisen ”itse itsensä kasaaminen [*sich zusammensetzen*]”. Tekijäpuheenvuorot muistuttavat, mihin elävät kuvatkin nojaavat sommitellessaan siltaa nykykulttuurista ja vallitsevista katsomistavoista enää epäsuorasti ja vaivoin tavoitettavaan menneisyyteen. *Phoenix* ei väistä viihteellisyyttä, mutta elokuvan omimmasta voimasta ei saa irti mitään, jos ei oivalla sen kykyä puida itse viihteellistymistä osana välillisyyden välttämättömyyttä.

Spiegelin toisen kritiikin kirjoittaneelta Georg Dieziltä menee moinen pointtimahdollisuus ohi. Hän arvelee voivansa tärvätä ”kaiken uskottavuuden pirstaksi lyövän” *Phoenixin* vertaamalla sitä Stephen Daldryn (s. 1960) saksalais-yhdysvaltalaisen *Lukijan* (The Reader, 2008) ”historiapoliittisiin volteihin”. Paljon paremmin mustamaalaus onnistuisi, jos rinnastuskohteena olisi surkeampi yhteistuotanto, Brian Percivalin (s. 1962) karmaiseva *Kirjavaras* (The Book Thief, 2014). Mutta argumentti vaatisi kipeästi jatkoa. Kehittelyn sijasta Diez haukkuu Petzoldia kiittelevien kriitikkojen ”huutosakkia” ja vinoilee *Barbaran* sumuisuudesta. Vastalause hajoaa summittaiseen irvistelyyn. Harangit Petzoldin ”privatistisesta politiikkaymmärryksestä” ovat sentään varteenotettavia. Kun Diez pauhaa, että *Phoenix* esittää ”juutalaismurhan alakuloisena jazzballadina” ja vesittää kansallissosialistien ”jättiläisrikokset kamarilätinäksi”,

moraalinärkästyksestä erottuu asiantynkä. Moitteet kuitenkin tyypistävät arvioinnin esittämismuotoon ja lajityyppiin. Ohi menevät *Phoenixin* metaelokuvallinen voima ja mahdollomaan rakkaustarinaaan ladattu pohdinta: identiteetin, muistamisen ja unohtamisen, lähimmäisen pettämisen ja anteeksiannon kiperyys. Kuka tai miten kansanmurhaa sitten käsittelee, saattaisi myös vastakysyä. Diez tyytyy iskemään kiinni Petzoldin manieristiseen todellisuuskuvaukseen, jossa ajattomuuksista ja epäpaikoista tulee yksilökipuilujen tyyssijoja: ”Missätahansa on kenties hyvä paikka hörppiä macchiatoa, mutta Missätahansa ei ole oikea paikka käsitellä holokaustia.”¹³

Yhteen ja samaan lehteen kirjoittavien Bußin ja Diezin väliin virittyvät *Phoenixin* keräämän lähikritiikin ääripäät. Yksi ylistää läpimurtoa pois historiadokumenttien tai suoraviivaisten kuvittamisten käytännöistä, toinen tuomitsee viihdekoukkaukset ja zoomaukset yksilöpsykologiaan. Myönteisiä kritiikkejä on viljalti enemmän, mutta myös *Süddeutsche Zeitungissa* sanottiin uutuuden sortuvan tuolloin tällöin naurettavuuksiin. Teosta luonnehdittiin muutenkin lihallisuutta välttelevän ohjaajan ”ruumiittomimmaksi”. Katsojia kehoitettiin antautumaan ”aavemaisen [*geisterhaft*] ja mielikuvituksellisen” *Phoenixin* vietäväksi.¹⁴ Arvio on suurin piirtein yhtä epätydyttävä kuin Saksan radion (DLF) taskunlämmän summaus, jossa ynnätään yhteen ”tunnelmallinen melodraama” ja ”onnistunut rekonstruointi” Berliinin kesästä 1945¹⁵. Kummastakin puuttuu yritys ratkoa petzoldilaista kerrosteisuutta ja hahmojen moniulotteisuutta. Harvoin näkee historian painon yhtä monisäikeisenä kuin Nellyn (tai *Barbaran*) kasvoilla, eleissä ja liikkeissä.

Englanninkielisen maailman vastaanotossa tavataan samantyyppisiä asetelmia. Brittiläisessä *Guardianissa*

suitsutettiin ”Petzoldin selväpäisyyttä, vakaakätisyyttä ja pakotonta tarinankerrontaa”. Ne mahdollistivat pelaamisen ”epäuskottavilla juonenkäänteillä”. *Phoenixin* ”vääränvankyrä kerronta toimii allegoriana kertomuksille, joita ihmiset ja kansakunnat kertovat toisilleen säilyäkseen elossa”.¹⁶ Puolustelu jää hataraksi. Kanadalaisen *Cinema Scopen* vieläkin aplodeeraavampi resensio painottaa fiksummin filmaattisia kytkyjä. Kriitikon mielestä *Yella* oli Herk Harwaysin (1924–1996) *Carnival of Soulsin* (1962) ja sitä seurannut *Jerichow* (2008) taas Tay Garnettin (1894–1977) *The Postman Always Rings Twicen* (1946) ”rigoröösiä pastišsointia”. *Dark Passagen* ja *Vertigon* ohella *Phoenix* taas viittilöi Georges Franjun (1912–1987) kauhuklassikkoon *Silmät ilman kasvoja* (Les yeux sans visage, 1960). Petzoldin uusin on ”täydellisesti kehitelty ja rakenteistettu”, yhtä jännittävä kuin ”temaattisesti moniselkoinenkin” teos, joka välttää ”niin klišeet kuin syheröisyydetkin”. Arvostelijan mukaan ”spartalaisena” hommanhoitajana tunnettu Petzold tavoittaa nyt filmillisen täysiverisyyden: hän saattaa sekä kuljetella stooria aiempaa soljuvammin että käsitellä vaikeita asioita entistä pystyvämmiin. Eriyisesti säväyttää moraalinen viesti: päähenkilö ei haitaile ystävänsä Lenen tavoin Palestiinaan vaan ”yrittää mieluummin saada takaisin paikkansa ja identiteettinsä saksalaisessa yhteiskunnassa, joka yritti nitistää hänet”.¹⁷

Christina Nordin arvostelu saksalaisessa *tazissa* on ehkä tasapainoisin. Hän kehuu *Phoenixin* ”ihailtavan älykäästä rakennetta” ja antaa myös tunnustuksen Petzoldin kyvyille teroittaa ei-juutalaisen ja juutalaisen välisen romanssin mahdollisuutta. Lisäksi hän toteaa, että ollaan kaukana vaikkapa Rick Ostermannin *Wolfskinderin* (2014) tavasta tuoda esiin sota-ajan ”viattomia saksalaisia”. Niin, Nelly ja Johnny eivät ole mitään oskarschindlereitä, hannaharendteja, clausvonstauffenbergejä, sophiescholleja tai johnrabeja. Franju- ja Hitchcock-vaihtuut mainitseva Nord tarkentaa soimauksensa hallittuuden ja keinotekoisuuden ristivetoon. Hän sanoo meiniä iho-operaatioineen kaikkineen ”typeräksi”, vaikka joku voisi pitää korjaavan kirurgian teemaa sekä *pulp fiction*ihtävästi että medikaalihistoriallisesti sattuvana. Nordin vertailussa Fassbinderin niin ikään mahdollonta lempeä ja muodonmuutosta ruotineessa transutarinassa *In einem Jahr mit 13 Mondenissa* (1978) osattiin yhdistää kertomuksen ”älyttömyys” liioitteluun, kärjistää taidepaukku flamboijantiksi tähdellistä sanottavaa hukkaamatta. Petzoldin ylilyönneistä pidättyvä ote tuottaa yhtäältä höhlää teennäisyyttä ja toisaalta opettavia ekskursioita.¹⁸

Tästä poiketen *Cinema Scope* vakuuttaa Petzoldin päässeen eroon häntä aiemmin vaivanneesta mestaroinnista, joka kriitikon mukaan menee Farockin piikkiin. *Phoenixiin* verrattuna niin *Jerichow* kuin *Barbarakin* ovat kanadalaiserittelyssä ”enimmäkseen teoreettisia”. Asian voi nähdä toisinkin päin. Todelliselta tuntuvan yksilön unenomaisen etsikkoajan kuvaavassa *Barbarassa* ehkä saavutettiin petzoldilaisen monikäsitteisyyden ja kokonaisesteettisen vakuuttavuuden huippu. Vahvemmin tyy-

pittelevällä, uskaliaasti viittoilevalla ja yleispätevämpään sanomaan kurkottavalla holokaustileffalla on mahdollon tehtävä onnistua yhtä vastaansanomattomasti. Turhaan ei ohjaaja vertaillut Sodankylässä kahden viimeisimpänsä kentätunnelmia: *Barbarassa* oli tilaa vapaaseen sommiteluun ja työryhmän lystinpitoon, kun taas *Phoenixia* raskautti kaiken aiheesta sanotun paino. Petzoldin mukaan elokuvanteossa tuiki tärkeisiin ”tyhmyyteen ja viattomuuteen” ei ollut varaa, vaan kaikki kameramiestä myöten sulkeutuivat iltaisin tutkailemaan muistiinpanojaan.

Phoenix on omistettu natsirikoksien selvittelyä ja syyttämistä Saksassa henkilöivälle stuttgartinjuutalaiselle Fritz Bauerille (1903–1968). Lakimies pakeni hitleismä 1935 Tanskaan ja edelleen Ruotsiin, kunnes palasi Saksaan 1949. Diez pitää Petzoldin dedikaatiota suoraanaisena häväistyksenä. Mutta Bauerin ansiosta Frankfurtissa 1963 vihdoinkin alkaneissa Auschwitz-oikeudenkäynneissä oli kantavana ajatuksena nimenomaan hakea yksilökohtaista vastuuta tietyistä yksilöitävissä olevista teoista. Petzoldin keskittyminen pieniin biografioihin voi olla hyvinkin tehokas tapa purkaa myös kokonaisia kansakuntatraumoja. Mittaamattomat vääryydet saavat inhimillisen mittansa, kun katse kiinnittyy suostumisiin ja kieltäytymisiin, ratkaisujen ja valintojen epäpuhtaaseen jokapäiväisyyteen.

Phoenix on rohkea uskottavuudesta joustaessaan ja älykäs järkipäisyydestä laistaessaan. *Tomorrow is near! tomorrow is here*, tihentää ajankulun ”Speak Low”. *Phoenixin* Nelly kulkee tiensä kunnioitetusta mutta geneerisestä uhripotilaasta omavoimaiseksi toimijaksi läpi sotilaallisen pakottamisen, sosiaalisen paineen, psykologisen manipuloinnin ja kulttuurisen mielikuvituksen. Aina kun tämä henkilöhistoria sakkaa, pohdinta sen kuin porskuttaa, ja päinvastoin. Petzoldilaisessa kinossa ajatuksekkuus saavutetaan väkisinkin kiertotein.

Lopuksi

Keskellä kuluvan vuoden kesää nähtiin Saksan televisiossa Petzoldin käsialaa oleva jakso dekkarisarjasta *Polizeiruf 110*. Baijerin yleisradion tuottama kokopitkä jatkaa jo 1971 Itä-Saksassa länsisaksalaisen *Tatortin* (1970–) vastavedoksi aloitettua ohjelmaa, joka elvytettiin jälleenyhdistyneessä maassa 1994. Sattumoisin *Phoenixissa* Lenen roolistaan kiitosta kerännyt Nina Kunzendorf (s. 1971) on näytellyt 00-luvulla *Polizeirufin* ja 2011 alkaen *Tatortin* jaksoissa. Itä- ja länsisaksalaisuuden välittymiseen erikoistuneelle Petzoldille tämän toimeksiannon on täytynyt olla kieltäytymättömissä oleva tarjous. Hänen tv-filmsinä on 351. *Polizeirufin* episodi. *Spiegelin* Buß kiitti sitä tuoreeltaan ohjaaja-käsikirjoittajansa muista töistä tuttuun tapaan mutkikkaaksi ja verkkaiseksi tutkielmaksi mukautumispaineista. Jännärimaakarina maailmalla pufattu Petzold tekee nyt vihdoinkin itse asiaa ja saa aikaan ”suurta *Krimikunsta*”.¹⁹

Berliinin koulun elokuvissa tarina on aina jätetty kakkoseksi. Olemista ja tekemistä tarkataan kiireettä.

Joka ruudulla on painoa ja värit puhuvat volyymeja. *Barbarassa* André avaa Rembrandtin *Tohtori Tulpin anatomianluennon* (1632) hienouksia. Alankomaalaistaiteilija saa katsojan samastumaan vainajaan eikä dissekoiviin tieteilijöihin: ”Emme enää katso lääkärin silmin.” Vaikka Petzoldin teosten katse tuntuu säilyttävän jäyhän ja arvokkaan etäisyyden kohteisiinsa, se kuitenkin myötäelää paljastavissa pikkuhetkissä, niin sadattelussa kuin puolittaisessa hymynkareessa. Yrmy Hoss istuu tähän hiuksenhienosti rakoilevaan hillittyteen kuin jyvänkuorikuidut *Pumpnickeliin*.

Harvoin kuulee ohjaajan suitsuttavan luottonäyttelijäänsä yhtä estoitta. Esitystaitojen ylistyksestä käyköön esimerkiksi letkautus, jonka mukaan jo pelkästään Hossin tietty tapa kävellä muistuttaa ”monologia”. Petzold kuuntelee tarkalla korvalla ”ihmisenä älykkään ja empaattisen” vakikasvonsa mielipidettä. Hänen vertauksensa mukaan näyttelijä on asukas, jonka on tarkoitus muuttaa arkkitehtiensa – käsikirjoittajan ja ohjaajan – hänelle suunnittelemaan taloon ja pystyä asumaan siellä. Petzold ei suotta rinnasta Hossia äkkipäätä yllättävään megastaraan:

”Näen Nina Hossin maanpaossa olevana näyttelijänä. Hänellä ei ole lapsia, aviomiestä tai perhettä, en usko hänen maksavan veroja, hän ei ole tästä maailmasta. Pidän tuollaisista Hossin ja John Waynen kaltaisista ihmisistä, jotka ovat karkujalalla, etsivät elintilaa, jota eivät ole löytäneet. Heinrich von Kleist opettaa nukketheateritarinassaan, että olemme menettäneet viattomuutemme, paratiisi on jätettävä²⁰. Kehnossa kulttuurissa jäädytään ryntyttämään paratiisin suljettua porttia, kuin sinne vielä pääsisi. Parempi tapa on kierrellä maailmaa ja vaania, usein takaseinustalla on

toinen ovi. Tällaisella halkijuoksulla on Nina Hoss, se on pakolaisuutta.”

Yhtä mahtavasti Hoss ja Duke kyllä kohtauksia hallitsevatkin. Lankoja käsissään pitelevän perfektionistin maineessa oleva Petzold taas kiistää olevansa yksinäinen susi. Hossin lisäksi hän jakaa vuolaasti kunniaa käsikirjoittaja Farockille ja leikkaaja Bettina Böhlerille (s. 1960). Yhteistyön eetos antaa puuhalle mielen: ”Rakastan kollektiiveja. Niiden takia teen elokuvia, enkä kirjoita kirjoja tai maalaan.”

Lopulta Petzold suostuu kommentoimaan ohjaajan erityistehtäviä. Väkevin todistus irtoaa vastentahdoisesti, mutta neuvot nuoremmille tekijöille ovat toistamisen arvoiset:

”Jos joku elokuvantekijä olisi tullut neuvomaan minua parikymppisenä, olisin vihannut häntä. Siihen aikaan, kun aloin opiskella Berliinin elokuvakoulussa, ei saanut olla päivääkään alle 26-vuotias. Kaikilla täytyi olla ammatti tai takanaan lusittu vankilakeikka, tarvittiin elämäkokemusta. Nykyään on toisin, opiskelijat ovat erittäin nuoria: 19–21 vuoden ikäisiä. Tämä on nähdäkseni erehdys. Minusta täytyy nähdä hieman maailmaa, ennen kuin voi aloittaa. Kaikkien pitäisi heittäytyä vähintään kerran epätoivoiseen suhteeseen, toivon niin, eikä ainoastaan asua kotonaan vanhempien luona. Muutoin ryhtyminen elokuvantekoon on mahdotonta.”

Kenties Petzoldin vonkleistmainen piiloagenda on houkuttaa taiteilijaksi mielivää haukkaamaan hyvän ja pahan tiedon puusta. Vaikka elokuvia voi toteuttaa mekaanisesti verraten helposti, sielukkaattomassa tilassa ei pitkälle pötkitä.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 DDR muistetaan värittömänä ohjaajan mukaan ennen kaikkea siksi, että SECAM-värijärjestelmää käyttäneen maan televisio-ohjelmat näkyivät liittotasavallan PAL-vastaanottimissa mustavalkoisina.
- 2 Ks. Christian Buß, Holocaust-Film von Christian Petzold. Auf High Heels aus dem KZ. *Der Spiegel* 5/ix/14.
- 3 Ks. Janne Sundqvist, Margarethe von Trotta: natsaista vaikeneminen räjäytti saksalaisen elokuvan. *Yle.fi* 8/iv/15.
- 4 Vrt. tästä Petra Löffler, Ghost Sounds und die kinematographische Imagination. Christian Petzold's *Gesperster und Yella*. Teoksessa *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Toim. Thomas Schick & Tobias Ebbrecht. VS, Wiesbaden 2011, 63–78.
- 5 Lontoon yliopiston poliittisen psykologian professori esitelmä aiheesta juuri Sodankylän elokuvajuhlien edellä yhtenä

- 6 Turussa järjestetyn Ethics of Storytelling -konferenssin pääpuhujista. Ks. Lars-Olov Beier & Moritz von Uslar, Man will sich nicht verlieben. *Der Spiegel* 10/ix/07.
- 7 Vrt. Susanne Burg, ”Ich hasse allegorische Filme.” [Petzold-haastattelu] *DeutschlandRadioKultur.de* 20/ix/14: ”Yhdysvaltalainen elokuva on minun pohjimmainen viitepisteeni. Rakastan jenkkinäköä, *new hollywoodia*, *film noiria*, *westerniä*. Ja minulla on usein amerikkalaisia aineksia elokuvissani [...]”.
- 8 Sama.
- 9 Ks. George Macnab, A Berlin Thriller with Hints of Hitchcock and Plenty of Twists. *The Independent* 7/v/15.
- 10 Ks. *Autorenfilmstarista* esim. Christian Buß, *Polizeiruf* von Registar Christian Petzold. Todeszone Mittelstand. *Der Spiegel* 26/vi/15.
- 11 Ks. Julia Dertke, *Phoenix* – Stunde Null eines Ich. *Die Zeit* 4/ix/14.
- 12 Verena Lueken, Auschwitz und die Frau

- im roten Kleid. *Frankfurter Allgemeine* 23/ix/14. Yhdysvaltalaisen Steven Spielbergin (s. 1946) keskitysleirikuvaus *Schindler's List* valmistui 1993.
- 13 Georg Diez, Was soll das? *Der Spiegel* 22/ix/14.
- 14 Tobias Knäbe, Aus der Asche einer Liebe. *Süddeutsche Zeitung* 24/ix/14.
- 15 Ks. Josef Schnelle, Mehr als ein stimmiges Melodrama. *Deutschlandfunk.de* 20/ix/14.
- 16 Ryan Gilbey, A Complex Mystery of Disguise and Deceit. *The Guardian* 15/x/14.
- 17 Adam Nayman, The Face of Another. *Cinema Scope* No. 61, 2014.
- 18 Christina Nord, Aus dem Reich der Toten. *taz* 24/ix/14.
- 19 Ks. Buß 2015.
- 20 Ks. Heinrich von Kleist, Nukketheaterista (Über das Marionettentheater, 1810). Suom. Marja Wich. *niin & näin* 1/11, 45–48.

JOUNI AVELIN

Ei ainoastaan snookerista

Heinäkuun *The Times Literary Supplement*issa David Papineau esitteli Katrina Hutchisonin ja Fiona Jenkinsin toimittamaa teosta *Women in Philosophy. What Needs to Change?* (2013). Papineau kysyy, miksi naisfilosofia on niin vähän. Isossa-Britanniassa yliopistojen filosofian laitosten vakansseista vain 25 prosenttia on naisilla, ja luku on suurin piirtein sama kaikkialla englanninkielisessä maailmassa. Humanististen alojen joukossa filosofia on tässä mielessä selvä poikkeus, ja vain matemaattisilla aloilla miesten dominanssi on yhtä selkeä.

Näkyvää syrjintää pidetään teoksessa ”helppona tapauksena”, sillä

ilmiö voidaan paikantaa ja siihen voidaan puuttua, jos vain halua riittää. Todelliset syyt epätasapainolle piilevät kuulemma filosofian luonteessa. Filosofiaan on kautta aikojen liittynyt machoileva ja lievästi aggressiivinenkin ”haastamisen” sävy, *gladiattorihenki*, johon naiset ilmeisesti haluavat pitää etäisyyttä. Filosofialle – samoin kuin vaikkapa taloustieteelle ja propellipäiden aloille – on tyypillistä ”nerokkuuden imperatiivi”, omistautuminen ja pakkomielteinenkin uppoutuminen, joka jo itsessään kertoo jostakin annetusta eli ”raa’asta lahjakkuudesta”. Kyse on siis sekä vaatimuksesta että edellytyksestä.

Papineau mukaan jotakin samaa on snookerissa. Vaikka laji on avoin myös naisille, sadan parhaan pelaajan listalla ei ole ainoatakaan naista. Kuusinkertaisen maailmanmestarin Steve Davisin mielestä vain miehiä

kiinnostaa hosua keppien ja pallojen kanssa aamusta iltaan täydellisyttä tavoitellen. Naisten näkökulmasta saman ajan voi käyttää järkevämminkin, pohtii Papineau.

Teoksen kirjoittajien mielestä kiintiöt eivät tarjoa ratkaisua tilanteeseen, sillä ne vain korostaisivat sukupuolten eroja ja olisivat askel taaksepäin. Jako filosofian sisällä syvenisi, ja epistemologia ja metafysiikka jäisivät edelleen miesten käsiin. Järkevintä on aloittaa ”helppoista tapauksista” ja huolehtia siitä, ettei oppilasvalinnoissa ja virantäytöissä ole kätettyä syrjintää. 1950-luvulla naislääkärit olivat harvinaisuus. Toisin on tänään. Jos filosofiaa ympäröiviin käytäntöihin puututaan aktiivisesti, sekin muuttune vähitellen.

Vai pitäisikö snookeria ehdottaa kouluihin pakolliseksi oppiaineeksi?

ANNA OVASKA

Katsoja kuulee ääniä

Näyttelyvieras kohtasi tämän vuoden Mäntän kuvataideviikoilla Pekilon tehdasrakennuksessa yli neljä kerroksellista ideoita. Pohjakerroksen yksinäisen ananaksen saattoi ohittaa helposti – näin käsitteellisessä näyttelyssä yksi ananas jalustalla ei juuri hätkäytä. Kunnes kuulee loukkauksen: ”läskiperse”, ja niin edelleen. Christelle Masin *Ananas: provokaatio* johdatteli audiovisuaalisten teosten maailmaan. Yksinkertaiset äänelliset eleet muuttivat toisiksi teoksia, mutta myös katsojan kokemuksen.

Yläkerran pikkusalissa lattialla on puolestaan kasa posliininsirpaleita. Jon Irigoyenin *Kyllä sopu sijaa antaa* -installaatiossa seinille kiinnitettyihin posliinilautasiin on maalattu sanoja kuten ”nollasopimus”. Osaa lautasista koristavat kevään mittaan tutuiksi tulleet kuvat SSS-miehistä: Sipilä, Soini ja Stubb. Ääninauhalta kuuluu rikkoutuvan posliinin räsähdys. Äänen, sirpaleiden ja ehjiksi jääneiden lautasten suhde jää mietityttämään: mikä särkyy seuraavaksi?

Viereisessä huoneessa arkisemmat esineet kuljettavat kohti tavallisen ihmisen elämää. Bita Razavin valokuvia ja ääntä yhdistävässä teoksessa *Bitan kapiot* seinille on kiinnitetty laatikoita, joista jokaisessa on kuva kodinesineestä: tuhkakuppi, teesihti, uunivuoka, lihamyly. Omistajan lakoninen ääni kertoo kunkin käyttötarkoituksen ja lausuu ehkä jatkokommentin: ”Kukaan ei enää käytä samovaareja”; ”Tällaista esinettä en muista ostaneeni”. Kuluttaja-minä tekee tunnustuksiaan kuuli-joilleen – ja samalla esineet luovat yhteyksiä ja tarjoavat samastumisen kohteita.

Padasjokelaisen Ars Autoisten kesänäyttelyn äänekkäissä teoksissa rakennettiin niin ikään suhteita katsojiin. Entisen kansakoulurakennuksen täyttävässä näyttelyssä vaikuttavaa oli toisaalta eri tilojen käyttö ja niihin rakennetut installaatiot (vintiltä saunaan ja maakellariin), toisaalta video- ja ääniteokset, kuten Veera Salmion ja Liisa Aholan ääni-installatio *I AM SPECIAL*, jossa katsoja kutsutaan valokeilaan, keskelle kaikuvia aplodeita. Tyhjässä huoneessa tosin; nimenmukaisesti teos etsi erityisyyttä kokijasta itsestään.

Päinvastaisia kokemuksia houkuteltiin puolestaan Anniina Ala-Ruonan ja Venla Heleniuksen teoksessa *Fresh Attitude and Value Survey*, joka koostuu kyselylomakkeesta ja kuulokkeilta kuunneltavasta lomaketekstistä. Keinoääni toistaa nopealla tahdilla lomakkeen kysymyksiä vastaajan tyytyväisyydestä omaan elämäänsä ja osallisuuteensa yhteisössä. Lisäksi udellaan, missä määrin kokija tuntee itsensä kulutushyödykkeeksi – ja kuulijan mieleen painuu järjestään viimeinen vastausvaihtoehto: ”En tiedä.” Kyselyn herättämät sekavat tunteet olivat osin ääninauhan kieleen sidoksissa: englanninkielinen puhe kutsuu nopeutuvalla tahdillaan hätäntymään, suomenkielinen ääni puolestaan rauhoittaa ja kuulostaa jopa empaattiselta kaiken päättämättömyyden keskellä. Mutta ennen kaikkea lomakeperformanssi tuo kirkkaana esiin, miten kokemuksista neuvotellaan vuorovaikutuksessa kysymysten, niiden esittäjän ja vastaajan välillä: ”Oletko huolissasi, että saatat jäädä paitsi jostakin paremmasta? Kyllä / ei / en tiedä.”

ELINA HALTTUNEN-RIIKONEN Saamenmaasta kajahtaa

Suohpanterror on vuodesta 2012 kasassa ollut taiteilija-aktivistiryhmä, joka esiintyy kasvot peitetynä ja nimettöminä. *Anonymous*-naamareissa ja saamelaisten kansallispuvuissa poseeraavista ”artivisteista” tulee ensimmäisenä mieleen yhdysvaltalainen feministinen taideaktivistiryhmä Guerrilla Girls, joka on jo 30 vuotta gorillanaamareissaan ripittänyt taidemaailmaa mieskeskeisyydestä ja elitismistä. Asia ensin, eivät yksilöt -periaate sopii häpeämättömän poliittiselle ryhmälle.

Tampereen Pispalan Hirvitalolle pystytettyyn pieneen näyttelyyn oli valittu moni-ilmeinen otanta suopunkteroristien sosiaalisessa mediassa näkyvyyttä hankkineesta työstä. Kuvissa puhuu internet-ajan valtakieli; *copyleftiä*, muokkausta ja vastamainoksia. Mitä iskevämpi ja hauskempi, sen parempi.

Näyttely auttaa huuhtomaan pästä ajatuksen, että alkuperäiskansojen yli käveltiin ”silloin joskus” ja nyt oltaisiin siirtymässä parempaan suuntaan. Kattia kanssa.

Yhdessä mieleenpainuvimmista töistä Edvard Munchin *Huudon* hahmo on puhjennut ahdistuneeseen ulvontaansa ”Kaivosalue. Asiattomilta pääsy kielletty” -kyltilin vieressä. Teema toistuu Saana-tunturin postikorttimukaelmassa, johon on ilmestynyt louhos. Tervetuloa Lappiin! Lautapeliä mukailevassa julisteessa puolestaan esitään Afrikan tähden sijaan Saamenmaan timanttia.

Maiden kolonisointi ei toki ole uusi ongelma. Historiasta muistuttaa Hirvitalollakin mainos, joka julistaa: ”Saamelaisten laidunmaita myytävänä.” Kuvassa uudisasukkaille kaupataan ”hienoa maata Pohjoisesta”. Intensiiteetti kuitenkin on kasvanut viime vuosikymmeninä. Monet ovatkin pohtineet onko globalisaatio vain uusin

eufemismi jatkuneelle kolonisaatiolle¹. Suomessa kaivostollisuudesta haaveillaan ”uutta nokiaa”, kuten presidentti Niinistö lausahti vuonna 2012². Saamelaisperspektiivistä kaivosekspansio ei silti ole siunaus vaan viimeinen kuolinisku. Puuhapolitiikkojen ”kasvua ja työpaikkoja” -lupaukset eivät paljoa lohduta. ”Meillä ei ole enää elintilaa minne perääntyä. Monen sadan vuoden luonnonvarojen hyväksikäytön seurauksena seisomme kuilun reunalla. Jos emme nyt tee muutosta, niin saamelaisilla ei ole pitkää elinaikaa enää kansana”, kiteytti Suohpanterror-ryhmän ainoa nimellään ja kasvoillaan mediassa esiintyvä jäsen Jenni Laiti haastattelussa alkuvuodesta³.

Haastatteluisia suopunkteroristit tekevät selväksi, ettei saamelaiskulttuuria ole ilman poroelinkeinoa, joita kumpaakaan ei voi turvata turvaamatta ensin oikeuksia vaikuttaa maankäyttöön. Oikeudet kuuluvat alkuperäiskansoille ILO 169 -sopimuksen mukaisesti. Norja ratifioi sopimuksen vuonna 1990, mutta Ruotsi ja Suomi ovat vitkutelleet. Alkuvuodesta se eteni eduskunnan käsittelyyn vain tullakseen lykättyksi. Yhdessä julisteessa eduskuntatalolle näytetäänkin keskaria: kiitos tyhjästä.

Suohpanterror ei kuitenkaan aio alistua, kertovat kuvat. Monissa julisteissa seikkailee populaarikulttuuristakin tuttua vastarintakuvastoa. Yksi vilkaisu riittää kertomaan homman nimen, kun saamelaistettu Rosie the Riveter esittelee hauistaan. Pussy Riotin punkrouksen sijaan punkjoikua esittää naamioryhmä Pussy Sápmi.

Ajatus kaikkien julisteiden yksinkertaisesta populaarikulttuurisesta avautuvuudesta johtaa kuitenkin hakoteille. Pysäyttävässä kuvassa on kolme hirttoköyttä ja teksti: *Suicide is 100 % preventable. Idle no more*. Katsojan olisi hyvä olla perillä saamelaisten moninkertaisesta itsemurhariskistä: ”Tutkimuksen mukaan yksi kolmesta nuoresta saamelaisesta poronhoitajasta Ruotsissa on harkinnut itsemurhaa. Ahdistusta ja masennusta aiheuttaa muun muassa taistelu maankäytöstä perinteisellä poronhoitoalueella”, kerrottiin uutisissa hiljattain⁴. *Idle no more*, loppu laiskottelulle tai vetelehdinnälle taas on solidaarisuussilmänisku valtameren taakse, Kanadaan, jossa vuonna 2012 virinnyt Idle no more -liikehdintä kutsuu ihmisiä ”rauhanomaiseen vallankumoukseen alkuperäiskansojen itsemääräämisoikeuden ja maan ja veden suojelun puolesta”⁵.

Väistämättä mieleen juolahtaa, olisiko ollut aiheellista sisällyttää pienet infotekstit jokaiseen julisteeseen. Toisaalta ajatus vie jälkikolonialistisessa tutkimuksessa paljon pohdittujen tiedon, vallan ja ’luvallisen tietämättömyyden’ kysymysten äärelle⁶. Kenellä on vastuu kouluttaa ja sivistää valtaväestöä ”vähemmistön asioista” ja ennen kaikkea, miksi tietämättömyys tietyistä asioista on niin kovin sallittua? ”Miten kertoa viimeiset 10 000 vuotta tunnissa?” on myös Suohpanterrorin Laiti pohjittanut huomattessaan haastatteluita antaessaan, että toimittajille pitää aloittaa kertomalla asiat alkuperäiskansan määritelmästä asti⁷.

Tietämättömyys näkyy myös siinä, että suomalaiset osaavat vain harvoin nähdä ongelmana saamelaisten kult-



Suohpanterror oli esillä myös Mäntän kuvataideviikoilla.

tuurin pelkistämistä matkailunedistämisen välineeksi. Kun näyttelyvieras törmää Hirvitalon yläkerrassa lehdistäkin tuttuun kuvaan Tanja Poutiaisesta saamenpukuun sonnustautuneena, hän ehkä ymmärtää, ettei kysymys ole vain asusteesta. Kuvan päällä komeilee teksti: *You wear the costume for one night, I wear stigma for life*. Yhdenillanvaatteesi, elinikäispolttomerkkini.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Ks. esim. Rauna Kuokkanen, Sami Women, Autonomy and Decolonization in the Age of Globalization. Keynote Speech at *Rethinking Nordic Colonialism. A Postcolonial Exhibition Project in Five Acts. Act 4. Beyond Subject and State? Indigenous Interests in the Age of Globalization*. Arctic Center, University of Lapland, Rovaniemi, 17.6.2006.
- 2 ”Presidentti Niinistö Kalevassa: Kaivokset uusi nokia.” *Taloussanommat* 4.4.2012. Verkossa: <http://www.taloussanommat.fi/perusteollisuus/2012/04/04/presidentti-niinisto-kalevassa-kaivokset-uusi-nokia/201226721/12>
- 3 Juhani Kenttämää, Saamelaisaktivistit: elämme lopun aikoja. *Ylex-uutiset* 16.1. 2015. Verkossa: http://yle.fi/ylex/uutiset/saamelaisaktivistit_elamme_lopun_aikoja/3-7741663
- 4 Aletta Lakkapa, Kolmannes Ruotsin nuorista poronhoitajista on harkinnut itsemurhaa: ”Elämä on raskasta”. *Yle.fi* 24.4.2015. Verkossa: http://yle.fi/uutiset/kolmannes_ruotsin_nuorista_poronhoitajista_on_harkinnut_itsemurhaa_elama_on_raskasta/7951716
- 5 Ks. <http://www.idlenomore.ca/>
- 6 *Sanctioned Ignorance* on alun perin Gayatri Chakravorty Spivakin käsite.
- 7 Neeta Inari, Aloittakaamme alusta. Saamelaiset, aukko Suomen yleissivistyksessä. *Meciroidast-blogi*. 5.12.2014. Verkossa: <https://meciroidast.wordpress.com/2014/12/05/aloittakaamme-alusta-saamelaiset-aukko-suomen-yleissivistyksessa/>

NORA HÄMÄLÄINEN

Filosofi för alla?

Den nya svenska tidskriften *Modern Filosofi* kommer ut med fyra nummer per år sedan 2014, och riktar sig till en bred publik som kanske har ett intresse för filosofi och filosofiska frågor, men som inte har sysslat med filosofi i någon större utsträckning. Jag har för den här presentationen läst numren 1 och 2, 2015.

Formatet är halvglansigt magasin med ganska mycket bilder. De två numren lyckas hålla en lovvärd tematisk bredd: olika filosofiska riktningar är mångsidigt representerade, både den analytiska och de kontinentala riktningarnas svenska representanter kommer till tals, liksom filosofiskt intresserade forskare som arbetar inom andra vetenskapsgrenar. Logiken, etiken, döden, medvetandet, självet, lyckan, miljön och religionen ryms med, bland annat. Innehållet är en blandning av vetenskapsjournalistik, essäer, intervjuer, med anknytning till filosofiskt relevanta frågor.

1/2015 innehåller, till exempel, två texter kring förhållandet mellan människa och djur. I den första reflekterar filosofen Jonna Bornemark över vad det innebär att leva i en familj som består av både människor och djur. I den andra skriver Michael Azar om Jaques Derridas bok *L'animal que donc je suis*. Både stilistiskt och innehållsmässigt träffar de här båda en bra nivå: för en bred publik, men ändå med filosofin intakt och levande i texten. Omslagsartikeln # 2/2015, som handlar om vem som får kalla sig filosof, är dessvärre filosofiskt sett mindre intressant, även om den kan vara belysande för en läsare som inte vet något alls om filosofi. Det här numret innehåller även två texter om musik och filosofi: en trevlig intervju med den finska kompositören Kaija Saariaho, av journalisten Wivan Nygård-Fagerudd, och en text om filosofiska

låtar i populärmusik, av journalisten Mats Karlsson. Den förstnämnda tar avstamp i Saariahos intresse för och bruk av filosofiska texter och filosofer, men kunde lika väl ha publicerats i ett sammanhang helt oberoende av filosofi. Den senare tycks närmast riktad till ungdomar som man vill övertyga om att filosofi är coolt.

Många artiklar är försedda med små faktarutor som förklarar svåra ord eller ger basfakta om de filosofer som har nämnts i texten. En del återkommande element, ”Filosofins abc” (som ger ordförklaringar) och ”Dilemmat” (som ger ett knivigt filosofiskt problem för läsaren att fundera på), smakar småhurtigt läromedel för gymnasiet. Däremot fungerar spalten ”översättaren”, där personer som översatt kända filosofer skriver något kort om ”sina” tänkare, mycket bra för många typer av läsare, som ett litet fönster mot översättarens och hans eller hennes objekt.

Diskrepanserna mellan de olika texternas tilltänkta läsare väcker lite frågor kring vilken målgrupp tidskriften egentligen riktar in sig på. Jag kan tänka mig att gymnasielärare som söker tilläggsmaterial är en viktig del av målgruppen och kunde själv tänka mig att köpa tidningen till mitt barn. Den kan säkert fungera som en inkörsport till filosofin också för äldre läsare, något man läser ett år, tills man antingen tappar intresset eller går vidare till mer utmanade läsning. Överlag håller tidskriften en nivå och en stil som gör den mindre lockande för dem som läser filosofiska texter, som är intellektuella eller som kanske studerar filosofi, andra humanistiska ämnen eller samhällsvetenskaper på universitet. Man kan då fråga om inte det lätta, populariserande, journalistiska anslaget, ägnat att locka en bred publik, i själva verket skrämmer bort en stor del av dem som har filosofin som långvarigt intresse.

TOMMI KAKKO

Walesin fantastinen filosofiasirkus

How the Light Gets In -festivaali Hay-on-Wyen kylässä Walesissa yllätti kokoneenkin konferenssikävijän. Kun kävelin maailmanpyörän ja karusellin ohitse telttapaikalleni, peilialin takana illan esitystään varten venyttelevä akrobaatti iski viekoittelevasti silmää. Huvipuistoalueen vierestä sai ostaa burgeriaterian, hippien artesaanituotteita ja halutessaan myös makoisan ginijuoman. Baarissa istuessani silmäni pisti ohi pyyhäلتävä miekkonen kirkkaissa pellehousuissa. Nämä eivät olleet tavalliset filosofiakinkerit, jossa ujut nuoret miehet ja naiset lukevat hiljaisella äänellä monisyisiä argumenttejaan ennen kuin irti päästetään hieman höpsö mutta valloittava plenaristi. Tämä oli sirkus, jossa filosofian tuli yhtä lailla viihdyttää kuin valaista kuulijoitaan.

Valitsin ensimmäiseksi kosketuksekseni tapahtuman tarjontaan session otsikolla ”Beyond Words”. Brittifilosofit Hilary Lawson ja Emma Borg sekä yhdysvaltalainen antropologi Daniel Everett keskustelivat kielen voimasta kuvata maailmaa ja välittää siitä totuuksia. Seitsemättä kertaa järjestetyn How the Light Gets In -festivaalin perustaja Lawson vetosi kuulijoita jättämään taakseen vanhanaikaiset referentiaaliset kielikäsitykset, Borg totesi kielellisen käänteiden olleen huono idea ja Everett kertoi tarinoita kokemuksistaan Amazonin heimojen parissa: lavalla istui antirealisti, realisti ja kulttuurirelativist. Sessioiden formaatin mukaisesti jokainen sai muutaman minuutin esittääkseen väitteensä, minkä jälkeen keskusteltiin parista ennalta määrätystä temasta ennen loppupuheenvuoroja.

Realisti Borg oli väittelyssä helisemässä. Lawson painotti, ettei realisti muutu heti relativistiksi hylätessään ajatuksen maailmasta kielen ja ajattelun ulkopuolella. Realismi oli hänen mielestään jopa vaarallista, sillä realistin ajattelu perustuu yksisilmäiseen näkemykseen totuudesta. Aiemmin lähetyssaarnaajana toiminut Everett komppasi totuuden käsitteen filosofiassa olevan valittava jäännös uskonnosta. Aisaparin näkemykset olivat yllättävän yksinkertaisia: jätämme suurimman osan asioista sanomatta ja maailma on radikaalisti avoin merkitykselle. Lawson on tutkinut, kuinka rajaamme maailmasta pieniä paketteja rajallisten työkalujemme käsiteltäväksi. Teesi vakuutti, kun Everett toi keskusteluun empiiristä tietoa kaukaisten heimojen ajatusmalleista ja eksoottisista maailmankuvista.

Realismi oli raunioina eikä ollut vielä edes lounasaika. Aiheesta jatkettiin Hannah Dawsonin, Hilary Lawsonin ja John Searlen noustessa lavalle sessiossa ”After the End of Truth”. Nyt oli antirealistin vuoro tutista pöksyissään, sillä brittistohistorioitsija Dawson ja realisti Searle eivät ai-

koneet luopua faktoistaan ja objektiivisista totuuksistaan. Videolinkin kautta paikalle laskeutunut virtuaali-Searle oli mainiossa iskussa korkeasta iästään huolimatta ja pyöritteli tottuneesti Lawsonia: ”En tietenkään ole edellisen puhujan kanssa samaa mieltä yhtään mistään.” Hän vastasi Lawsonin realismikritiikkiin, että oli virhe olettaa pelkän perspektivismiin johtavan automaattisesti realismiin tuhoon. Tulkitsemmehan kaikki totta kai todellisuutta tahoillamme. Hänen mielestään kaikki perspektivismi on triviaalisti totta, mutta se ei tarkoita, etteikö objektiivisia totuuksia olisi olemassa.

Searle lievensi kantaansa hieman ja totesi Wittgensteinin olleen oikeassa huomauttaessaan, että ei ole olemassa ei-kielellistä positiota, josta voisimme arvioida kielen suhdetta maailmaan. Siitä huolimatta hän painotti, ettemme voisi mitenkään toimia maailmassa olettamatta jonkinlaista realismia. Lawsonin kädet viuhuiivat jo tuttuun tapaan, mutta ilkkurisesti hymyilevä Searle toisti alkuperäistä väitettään: ontologisesti subjektiivinen perspektiivi ja epistemologisesti objektiiviset totuudet eivät olleet hänen mielestään toisensa poissulkevia käsitteitä. Realismi oli pelastettu. Dawsonin kysyessä, oliko holokausti antirealistien mielestä historiallinen fakta vai ei, piti Lawsoninkin painottaa välillä uskovansa ihmismielen ulkopuolella olevan jotain kamaa.

Illan saapuessa saimme nauttia kabaree-esityksistä, ruoasta ja juomasta ja muista mielen ulkopuolella eksistioivan maailman antimista. Parakkisuihkun kautta teltaansa tiensä haparoinut juhlija sai kellistää päänsä suhteellisen tyytyväisenä.

Marx 2.0 ja karnevaaliumua

Seuraavana aamuna yhdysvaltalais sosiologi Steve Fuller esitelmöi otsikolla ”The Future Is Now” ja yritti mulljauttaa yleisönsä käsitystä progressiivisen historiankir-

joituksen vääjäämättömästä marssista kohti valaistuneempaa tulevaisuutta. Fullerin mukaan kertomuslulistettu marxilainen ennustus proletariaatin kapinasta teki vaikutuksen Otto von Bismarckiin (1815–1898), joka päätti tehdä asialle jotain: hän rajoitti marxilaisen vallankumouksen teollistumattomiin maihin luomalla hyvinvointivaltion. Bismarckin historiallinen proaktiivisuus marginalisoi marxilaisen ajattelun lepyttämällä kansaa sosiaalietuuksilla ja -avustuksilla. Kun Fulleria pyydettiin ennustamaan tulevaisuutta, hän sanoi haluavansa osuutensa rahoista, joita Googlen kaltaiset yritykset tahkoavat myymällä henkilökohtaisia tietojamme. Hyvinvointivaltion purkamisen vastustamisesta kyselleet saivat kuulla, että tarvitsemme Marxista version 2.0 estääksemme täystuhan. Valitettavasti vapaaehtoisia tai ehdotuksia Marxin toisen tulemisen henkilöitymäksi ei yleisön joukosta löytynyt.

Lounaan jälkeen lauteille kipusivat brittikirjailijakirjailija Warren Ellis, fyysikkolegenda Sir Roger Penrose ja koneälyproffa Sir Nigel Shadbolt aiheenaan tekoälyn uhkakuvat ihmiskunnalle. Kolmikko oli yksimielinen: tekoäly ei ole mahdollinen emergentti ominaisuus pelkkiä laskutoimituksia tekevissä koneissa, ja tietokoneiden ohjelmistojen uhat ovat fantasiaa ja projektiota. Penrosen ja kumppaneiden kanta oli pienoinen yllätys, sillä Stephen Hawking oli juuri kertonut mediassa näkemyksiään tekoälyn mahdollisista vaaroista. Hawkingia opettanut Roger Penrose on luultavasti yksi harvoista tiedeyhteisön jäsenistä, jolla on tarpeeksi auktoriteettia todeta Hawkingin olevan väärässä.

Ellis tuumasi koneiden osaavan oppia, mutta niiden oppiminen on terminaattoriskenaarioita huomattavasti tylsempää tekoälyä. Penrose suostui siihen, että pikkuaivoja olisi ehkä mahdollista mallintaa, sillä siellä tapahtuva toiminta ei ole tietoista. Itse tietoisuuden luonteesta ei tullut selkeyttä, mutta Penrose tarkoitti selvästi mekaanisesti oppittuja taitoja, jotka muuttuvat harjoituksen myötä automaattisiksi. Herrat totesivat vielä johtopäätöksissään, että tekoäly ei ole vaaraksi ihmiskunnalle, mutta ihmiset voivat olla vaaraksi sekä toisilleen että mahdollisesti tulevaisuudessa syntyvälle heikollekin tekoälylle. Ehkä tietokoneet tarvitsevat suojelua ihmisiltä eikä päinvastoin. Lopuksi mietittiin, pitäisiköhän meidän huolestua enemmän koneiden humanisoinnin sijaan siitä, että ihmisiä dehumanisoidaan.

Kolmpäisten paneelien ja luentojen lisäksi festivaaleilla oli mahdollisuus osallistua pienimuotoisiin seminaareihin. Valitsin näistä Richard Bentallin vetämän hallusinaatiotyöpajan, jossa esiteltiin uusinta tutkimusta aiheesta. Keskustelimme seminaarin annista uusien tuttavien kanssa pitkälle iltaan. Kellon lyödessä yksitoista meidät keskeytti joukko karnevaalivarustukseen sonnus-

tautuneita hulluja. Jahka heidän tanssinsa ja kakofoninen soittonsa oli saanut väkijoukon huomion, he ilmoittivat olevan ”Midnight Mayhem” -session vuoro. Löysimme pian itsemme täpötäydestä kynttilöin valaistusta teltasta, jonka päädyssä istui kaksi tunnettua filosofia ja pullo punaviiniä. Pimeydestä ilmestyneet satyyrit ilmoittivat pienessä maistissa oleville filosofeille, että illan aihe oli ”Beauty or Brains”. Filosofien tehtävänä oli huvittaa bakanaalista joukkoamme puolustamalla joko estetiikkaa tai tieteellisiä faktoja. Kepeiden loukkausten ja naljailun lomassa raikuivat nauru ja aplodit. Laseja kohotettiin moneen otteeseen. Poliittisen korrektiuden airueen loukkaannuttua ja poistuttua melodramaattisesti teltan tunnelma keveni entisestään. Viinipullon vetäessä viimeisiään ei ollut selvää, kumpi väsyneistä filosofeista oli voitolla. Ehkä voittajia olivat pimpparautaa kilistellyt hevosnaamioinen narri ja keskiaikaiseen hörhelöasuun puukeutunut huilisti, jotka katosivat soitellen takaisin Hayn yöhön.

Totemistiset maailmanpyörät

Olin nähnyt vain pienen osan festivaalin tarjonnasta, ja näkemättä jääneet puheet ja keskustelut kalvoivat mieltä. Ennen paluuta ehdin kuitenkin vielä aamun paneelikeskusteluun ”Rethinking Capital”, joka käytiin brittimarxisti Alex Callinicosin, John Majorin hallituksessakin vaikuttaneen Stephen Dorrellin ja taloustieteilijä Paul Krugmanin välillä. Taloustuntijoiden maalailut olivat tuttuun tapaan synkkiä, mutta vasemmalle kallistuneet Callinicos ja Krugman löysivät tilanteesta jotain aihetta optimisimiinkin. Jos Kreikka eroaa eurosta ja menestyy, herrat tuumasivat, vasemmiston nousu Euroopassa on taattu. Tiedossa on heidän mukaansa aitoa poliittista ja taloudellista nahanluontia, jos ja kun tilanne päästetään tarpeeksi pahaksi. Talouden nobelisti Krugmania kuunnellessani mietin Steve Fullerin kaihoisaa kutsua uudelle Marxille.

Rataliikenteen lakko oli uhannut maata konferenssin ensimmäisen viikon ajan, mutta saimme kuulla lakon peruuntuneen lähtöpäiväksi. En ollut ehtinyt käydä maailmanpyörässä, karusellissa tai liukumäessä. Sirkusesitysikin jäi näkemättä muiden kiireiden takia. Filosofiaa sen sijaan näin ja kuulin runsaasti. Jäin junamatkan miettimään, mihin filosofiakonferenssi tarvitsee sirkushuveja, jos se tarjoaa kävijöilleen maailman johtavien filosofien ja ajattelijoiden mietteitä. Tulin siihen johtopäätökseen, että maailmanpyörät pystytettiin toteameiksi muistutamaan meitä ulkomaailman tahmaisesta kourasta, joka yrittää aina tunkeutua filosofian reviiirille tekemään tuhojaan. Festivaali kesti kymmenen päivää, mutta ehdin nähdä niistä vain kolme. Luoja tietää, millaiseksi meno yltyi kemujen todella päästessä vauhtiin.

JUHO RANTALA

Ympyrän aistit

Valkokankaan ja livemusiikin yhteen kietominen ei ole aina helppoa. Lavakarismaattista yhtyettä ja mustavalkoisia mykkäpätkiä seuratessa saattaa tuntua siltä kuin kaksi vastakkaista tapahtumaa pauhaisivat samanaikaisesti. Vastuu yhteyden rakentumisesta on tietenkin myös kuulijalla ja katselijalla.

Tampereella huhtikuussa järjestetty Loud Silents Festival tarjosi mykkiä klassikoita ja uudenuutukaista musiikkia. Menneen maailman hiljainen kuvavirta rikottiin ja päivitettiin nykyisyyteen perinteitä kunnioittavin soinnuin. Mukaan mahtui myös lähes kokonaan uudemmasta kokeilevuudesta ponnistavaa esteettistä kuvastoa ja musiikillista vallattomuutta.

SSEENNSSEESS-performanssi kokosi yhteen Mika Taanilan ohjailemat kolme 16-millimetristä projektorista ja Suomen luultavasti kovimman kokeellisen vaihtoehtorockyhtyeen Circlen. Jussi Lehtisalonen, Mika Rätön ja Janne Westerlundin luotsaaman yhtyeen laajaan, yli 50 julkaisua kattavaan tuotantoon tutustuneet tietävät heidän musiikkityyliensä kirjon olevan valtava. Tyyli voi vaihtua levyjen välillä ambienttiin nojaavasta instrumentaalista post-rockista trash metaliin ja heavy rockiin – ja usein niin käy jopa yhden levyn sisällä. Taanilan ja Circlen yhteistyö on jatkunut jo parikymmentä vuotta. Eräänlaiseksi yhteistyön kliimaksi voi nähdä pitkän musiikkielokuvan *Pori-triptyyksi* (2011), jonka musiikki julkaistiin *Suur-Pori*-levynä (2013). Vuotta myöhemmin ilmestyi myös SSEENNSSEESS-levy, johon oli kerätty taltiointeja performanssista vuosilta 2013 ja 2014.

Circlen vaikuttava lavaesiintymisen kiteytyy suurelta osin Mika Rätön raakkumiseen, keimailuihin ja hitaisiin liioiteltuihin eleisiin. Jo esityksen introssa päädytään tekemisiin musiikin jokapäiväisyyden kanssa. Yhtyeen jäsenet astelevat hitaasti lavalle ja ovat tovin hiljaa, aivan kuin yleisön hitaasti vaimeneva puheensorina olisi tar-

koituksellinen osa esitystä. Taanila syöttää orrella roikkuvia filmipätkiä projektoreihin: filmiloopeja Helsingin yliopiston fonetiikan laitokselta. Massiiviset kitarariffit kamppailevat, basso ja rummut yrittävät tunkeutua väliin. On jopa outoa, että näin kaoottinen kokonaisuus pysyy koossa ja kuulostaa hyvältä.

Aluksi musiikki ja filmi eivät täysin kohta, yhteydestä on vaikea saada otetta: Lyhyt pätkä jostain suomalaisesta elokuvasta. Munkkeja kaavuissa. Yhtäkkiä musiikki saa kiinni kuvista. Sormi taputtaa naulaa ja saksen kärjet painuvat kämmeneen. Circlen säestys kohottaa ilmoille hitaasti kirkunan, jonka kliimaksi on yhdistelmä suoranaista kakofoniaa ja alussa esiteltyjä kitarariffejä. On selvää, että Circlen musiikki on pääosassa. Kitara-basso-rumpu-yhdistelmän valtavat aloitus-pysäytys-murinat saavat vuorenpaikkojen salissa kaikuvat sellotkin kalpenemaan.

SSEENNSSEESS-performanssissa tämä kääntyi kuitenkin heikkoudeksi, sillä yhtyeen jäsenten keikarointeihin keskittyessä katse kohdistui liian rajattuun osaan lavan ja kolmen kankaan rakentamasta kokonaisuudesta. Taanilan filmit painuivat huomaamatta taustalle. Mika Rätön lavaesiintymisen muistutti parantolasta lomalle päästetyn ja kaikkien käsillä olevaan lähes eroottisen suhteen luovan saarnaaja-runoilijan elkeitä. Loppupuolella olevaan filmilooppiin porilaisesta rantamaisemasta ja metsästä Rättö suhtautui pelonsekaisin huudoin. Ironisena loppukaneettina yhtyeen jäsenet pyrkivät turhaan tunkeutumaan projektorin valoon ja sitä kautta osaksi kankaan kuvavirtaa. Kankaan ja live-esityksen välillä on aina ylittämättömiä rajoja.

INGA RIKANDI

Musiikki ja arjen feminismi

Ahh. Länsimainen musiikki kaikissa ilmenemismuodoissaan. Ihana, mahtava, monipuolinen, monivivahteinen, perinteikäs, uudistuva, koskettava, sukupuolen ja sukupuolittuneiden käytäntöjen läpituunkema ilmiö, joka kantaa mukanaan länsimaisen yhteiskunnan patriarkaalisia juuria ja samalla mielellään unohtaa koko asian.

Sukupuolesta, feminismistä tai tasa-arvosta puhuminen on musiikin kentällä töitä tehdessä ehkä helpoin tapa suorittaa sosiaalinen itsemurha. Tai kuten Taideyliopiston väistynyt rehtori Tiina Rosenberg sanoi *Helsingin Sanomissa*: jos haluaa olla julkisesti feministi ”sulla täytyy olla siihen todella pokkaa ja todella varaa, tai sitten että sulla ei oo mitään menetettävää” (HS 25.6.2015). Sukupuoli- ja tasa-arvoasiat nousevat musiikin alalla laajempaan keskusteluun oikeastaan ainoastaan silloin, kun havaittu epäkohta on niin räikeä, että siitä saa mehevän otsikon: ”HS: Opiskelijoita valittiin pärstäkertoimella” (IS 23.4.2015); ”Naikapellimestarit yllättyivät Jorma Panulan kommentista” (HS 1.4.2014). Aihetta kauhistellaan kollektiivisesti hetki, minkä jälkeen todetaan kyseessä olleen väärinkäsitys, ylilyönti tai yksittäistapaus ja jatketaan entiseen malliin.

Kriittinen sukupuolen näkyväksi tekeminen on musiikkialalla niin tulenarka aihe, että se on käytännössä jätetty asiaan vuosia perehtyneille tutkijoille vain tieteellisissä keskusteluissa ruodittavaksi. Ajatus siitä, että musiikki on ilmiönä sukupuolittumaton, puhdas ja sellaisenaan feministisen keskustelun ulottumattomissa, elää hämmästyttävän vahvana heti, kun astutaan tieteellisistä

keskusteluista musiikin tekemisen kentälle. Suomessa musiikin kentällä ei käytännössä ole kulttuuria sukupuolittuneisuudesta ja tasa-arvoasioista puhumiselle. Muusikon arjessa sukupuoli on toki läsnä koko ajan ja sitä rakennetaan ja vahvistetaan jatkuvasti, mutta tavalla, jota ei tiedosteta, tuoda keskustelun kohteeksi saattakka kyseenalaisteta. Samaan aikaan on tiedossa, että sukupuoliin liittyvät käsitykset ja odotukset vaikuttavat vaikkapa arvioon soittotaidosta tai lahjakkuudesta¹. Musiikissa vahvasti esillä olevat sukupuolittuneet stereotyyppit saavat elää sulassa sovussa sen myytin kanssa, että taide on sukupuolisuuden yläpuolella ja ainoastaan taidoilla on väliä. On helpointa ohittaa olankohautuksella tilanteet, joissa ristiriita näiden välillä kasvaa liian suureksi.

Tosielämä tarjoaa tästä lukemattomia esimerkkejä:

2000-luku. Ammattiin valmistuvan soittajan viimeinen tutkintokonsertti. Palautteen antaja aloittaa sanomalla: ”Kun sinä olet tällainen *tyttö*. Niin älä sinä kuule miesten musiikkiin koske. Beethoveniin sulla ei vaan ole mitään rahkeita.” Kukaan kuuntelijoista ei reagoi mitenkään, en minäkään. Menköön nyt. Onhan palautteen antaja vanhempi mieshenkilö ja aikansa tuote.

2010-luku. Pedagoginen luento, jossa kerrotaan ammattiopiskelijoihin viitaten ”tytöille ja pojille sopivista kappaleista ja miten tytöt niin herkästi aina itkee jos pitää improvisoida”. Yksi (miespuolinen) opiskelija kyseenalaistaa luennoitsijan lähestymistavan. Hänet hiljennetään kommentilla ”kyllä minä kuule tiedän nämä jutut, olen opettanut vuosia”. Luento jatkuu.

Vuosi 2014. Kansainvälisesti tunnettu ja arvostettu folk-duo esiintyy Helsingissä. Ruotsalaisten laulaja-lau-

”Harvaa asiaa taas arvostetaan muusikkojen keskuudessa yhtä paljon kuin hyvää jätkeä.”

luntekijäsisarusten konserttiarvio ilmestyy valtakunnan suurimmassa sanomalehdessä. Arviossa keskitytään musiikin sijaan söpöjen tyttöjen herttaiseen höpöttelyyn ja epäillään, mahtoivatko soittaa edes kaikkea liveinä. Konserttiarvion otsikko: ”First Aid Kitin sisarusten herttaisuus hellytti Savoy-teatterissa” (HS 10.12.2014). Arvio ei kirvoita lukijakommentteja.

Vuosi 2015. Nelihenkinen bändi rakentaa lavaa illan esiintymistä varten. Yhtyeen ainoaan naispuoliseen jäsenen (basisti) viitataan automaattisesti ja kyselemättä ”illan laulajana”. Ei siitä kannata sanoa mitään. Kyllähän ne sitten huomaa, kun keikka alkaa.

Listaa voisi jatkaa loputtomiin. Harva ihminen jaksaa aina puuttua, aina sanoa. On päiviä, jolloin ei kaipaa lisää tyhjää tilaa ympärilleen. Kun tuo näkyväksi ja yrittää vaikuttaa rakenteellisiin, itsestäänselvyytenä pitämiimme epäkohtiin, on lähtökohtaisesti valittaja, jonka kanssa kukaan ei halua lähteä baariin. Hegemonian, *status quon*, kyseenalaistaja on pahanilmanlintu ja vihainen marginaalin edustaja. Hegemonian ylläpitäjä taas on aito ja välitön tyyppi, joka ei turhia stressaa. Hyvä jätke. Ei aiheuta turhia jännitteitä tai sosiaalisesti epämiellyttäviä tilanteita. Harvaa asiaa taas arvostetaan muusikkojen keskuudessa yhtä paljon kuin hyvää jätkeä.

Vaikka arjen feminismin on musiikin kentällä työskennellessä usein haastavaa, se kuitenkin kukoistaa toivoa antavassa ympäristössä: työssä musiikkiopistopöytäkirjojen kanssa. Se kukoistaa siinä murrosikäisessä kovispojassa, joka haluaa pianotunneilla soittaa herkkiä balladeja, ja tytössä, joka haluaa soittaa ainoastaan Nirvanaa; se kukoistaa niissä kaikissa tyttöissä ja pojissa, jotka

improvisoivat vailla huolta huomisesta, ja siinä 8-vuotiaassa pojassa, joka kuuntelee kiinnostuneena länsimaista taidemusiikkia ja suostuu sen jälkeen soittamaan ainoastaan itse tekemiään sävellyksiä. Lapsissa, joille ei ole vielä kerrottu, että heidän pitäisi soittaa tietynlaista musiikkia sukupuolensa takia, arvostaa tietynlaista musiikkia yli muiden tai arvottaa toisia muusikoita heidän sukupuolensa perusteella. Heiltä yksinkertaisesti puuttuu tarve lokeroida itseään tai muita.

Feministi-opettajan haasteena on antaa opiskelijoille mahdollisuus säilyttää tämä avoimuus, tulla asiasta tietoiseksi ja kasvaa seuraavan sukupolven muusikoiksi, sellaisiksi, jotka kaihtavat vanhoja stereotyyppioita ja jotka uskaltavat kyseenalaistaa arjessaan kohtamiaan yrityksiä rajoittaa tai vähätellä omaa tai toisten muusikkoutta. Tutkijana yritin aikoinani lanseerata käsitettä *Happy Critical Pragmatist Feminist* eli ’iloinen, kriittinen, pragmaattinen feministi’. Koin, että feminismin liittyi liian usein negatiivinen, vihainen konnotaatio, ja halusin korostaa, että feminismin voi olla myös positiivista ja rakentavaa. Edelleen koen olevani HCPE, mutta tutkimuksen sijaan päädyin rakentamaan arjen feminismin musiikin perusopetuksen työkentällä.

Viite & Kirjallisuus

- 1 Esim. Claudia Goldin & Cecilia Rouse, *Orchestrating Impartiality. The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians. American Economic Review*. Vol. 90, No. 4, 2000; Lucy Green, *Music, Gender, Education*. Cambridge University Press, Cambridge 1997.

JAAKKO BELT, ANNA OVASKA & PII TELAKIVI

Millaista on olla tietoinen?

David Chalmersin helpot ja vaikeat kysymykset

Mielenfilosofian uranuurtaja David J. Chalmers (s. 1966) ei kaihda poikkitieteellisiä pohdintoja. Vauhtiin päästyään australialaisprofessori saattaa puhua keskeytyksettä zombeista, kvanttimekaniikasta ja virtuaalitodellisuuksista. Vaikein ongelma on silti perifilosofinen: tietoisuuden luonne ja paikka fysikaalisessa todellisuudessa. Vaikka ilmiötä ymmärretään koko ajan paremmin, edistysaskeleet vaativat nöyryyttä: ”Kaikkien tulisi tiedostaa, että matka on vasta alussa. Sadan vuoden päästä ihmiset todennäköisesti pitävät nykypäivän tietoisuuden tutkimusta hapuiluna pimeässä.”



Filosofiassa ensimmäinen askel on muotoilla ongelmat oikein. Chalmers nousi maailmanmaineeseen 1996 julkaistulla teoksellaan *The Conscious Mind*, jonka ytimessä on erottelu kahdenlaisiin tutkimuskysymyksiin. 'Helpot ongelmat' viittaavat mielen psykologisiin funktioihin eli esimerkiksi kysymyksiin siitä, miten aivot prosessoivat ympäristöstä tulevia ärsykeitä tai integroivat tietoa. Kun ne pystytään selvittämään, jäljelle jää vielä 'vaikea ongelma': miksi kokemukset ylipäänsä tuntuvat meistä joltakin?¹

Vastausten etsinnässä Chalmers tunnustautuu menetelmälliseksi pluralistiksi: vaikeiden kysymysten ratkaisussa tulee hyödyntää intuition ja filosofisten argumenttien lisäksi empiiristen tieteiden tuloksia. Vastavasti tieteelliset teoriat täytyy aina tulkita filosofisesti. Chalmers palaa haastattelussa lempiesimerkkiinsä: kvanttimekaniikkaan. Hänen mukaansa kvanttiteorian formaali puoli tunnetaan fysiikassa jo varsin hyvin, mutta kukaan ei edelleenkään tunnu ymmärtävän ilmiötä filosofisesti. Tulkinnan merkitys korostuu näin myös tieteellisen maailmankuvan ytimessä. Samalla Chalmers etsii kvanttimekaniikasta uusia avauksia kysymykseen, joka on vaivannut häntä yli kaksi vuosikymmentä: kuinka ei-fysikaalisella tietoisuudella voi olla kausaalinen rooli fysikaalisessa maailmassa? Vyyhdin setviminen vaatii filosofian, fysiikan ja kognitiotieteiden yhteispeliä.

Chalmers myöntää myös nauttivansa ajatuskokeista. Tunnetussa ajatusleikissä kuvitellaan ”zombeja”, jotka ovat fyysisesti molekyyli molekyyliä samanlaisia meidän kanssamme ja käyttäytyvät kuten ihmiset, mutta joilla ei ole lainkaan tietoisia kokemuksia. Chalmers havainnollistaa tällä hypoteesilla tietoisuuden 'vaikeaa ongelmaa'. Pelkästä käyttäytymisestä tai aivotoiminnasta ei voi vielä päätellä, millainen on inhimillisen kokemuksen subjektiivinen puoli tai onko kokemuksia lopulta edes olemassa. Ongelman ytimessä on 'tietoisuuden' käsite.

Miten 'tietoisuus' voitaisiin määritellä? Tai onko sille edes yhtä tiettyä määritelmää?

Kuva: Anna Ovaska

”Chalmers vitsailee, että huhujen mukaan vuosi työskentelyä tekoälytutkimuksen parissa saa ihmisen uskomaan Jumalaan – sen verran hankalaksi koneälyn kehittäminen on osoittautunut.”

Uskoakseni englannin kielessä ei ole millekään sanalle yhtä ainoaa määritelmää, eikä varmaan suomen kielesäkään. Ongelmana on, että ihmiset usein viittaavat sanalla ”tietoisuus” erilaisiin ilmiöihin. Itseäni kiinnostaa erityisesti tietoisuus subjektiivisena kokemuksena eli yksinkertaistetusti ilmaistuna se, *miltä tuntuu* olla ajatteleva ja päättävä olento. Tässä mielessä voitaneen sanoa, että systeemi on tietoinen, jos tuntuu joltakin olla tuo systeemi². Minuna oleminen tuntuu joltakin, ja luultavasti myös sinuna oleminen tuntuu joltakin sinulle, mutta esimerkiksi Pepsi-pullona oleminen ei todennäköisesti tunnu miltään. Vastaavasti mentaalinen tila on tietoinen, jos tuntuu joltakin olla siinä tilassa. Kun juon kädessäni olevasta kahvikupista, neste maistuu joltakin – tuntuu joltakin maistaa kahvia. Mutta vaikkapa sydämenlyöntejäni säätelevät taustaprosessit eivät varmaankaan tunnu miltään aivoilleni.

Mitä zombien kuviteltavuudesta siis voidaan oppia?

Mahdollisuus kuvitella fyysikaalisia prosesseja irrallaan tietoisuudesta näyttäisi vähintäänkin viittaavan siihen, että fyysikaalisten prosessien ja tietoisuuden välillä on vahva epistemologinen ja käsitteellinen kuilu. Jos tietoisuutta ei pystytä tyhjentävästi selittämään fyysikaalisilla prosesseilla, joudutaan olettamaan muita peruseräitä *[primitive principles]* kuilun silloittamiseksi. Esimerkiksi James Clerk Maxwell ei onnistunut kuvaamaan elektromagneettisia tekijöitä aikansa tunnetuilla mekaanisilla selityksillä, joten hän päätyi olettamaan, että jokin muu on perustavaa³. Nähdäkseni zombien kuviteltavuus antaa osaltaan syyn uskoa, että pelkästään fyysikaaliset prosessit eivät riitä tietoisuuden selitykseksi, vaan ontologiassa ja tietoisuuden tutkimuksessa täytyy olettaa joltakin uutta ja perustavanlaatuaista.

Onko tietoisuuden ’vaikea ongelma’ käynyt mielestänne yhtään helpommaksi viimeisen 20 vuoden aikana?

Hyvä kysymys. En usko ongelman vielä ratkenneen, mutta nähdäkseni käsitys eri vaihtoehdoista ja mahdol-

lisista etenemissuunnista on kirkastunut. Esimerkiksi ei-reduktiivisella tutkimusrintamalla ymmärretään selvästi aiempaa paremmin panpsykistisiä kantoja: mitä vahvuuksia ja heikkouksia on oletuksella tietoisuudesta perustavana ja kaikkialla läsnä olevana. Toisaalta materialistisella rintamalla on edistytty niin sanottujen fenomenaalisten käsitteiden tutkimuksessa. Pyrkimyksenä on määrittää fyysikaalisten prosessien ja tietoisuuden välinen kuilu pikemminkin käsitteidemme välisenä katkokseksi kuin varsinaisena kuiluna luonnossa.

Filosofiassa on hyvin tyyppillistä, että käyty keskustelu ei varsinaisesti ratkaise ongelmaa. Tällä tutkimusalalla ei ole saavutettu yhtään sen vahvempaa konsensusta kuin muillakaan filosofian osa-alueilla. Mutta aina voidaan lisätä ymmärrystä. Samaan aikaan tietoisuuden tutkimus on kehittynyt varsin mukavasti vaikkapa neurotieteessä tai puhuttaessa tietoisuuden neuraalisista korrelaateista. Korostan jälleen, ettei tietoisuuden tutkimuskaan ole tuonut ratkaisua ’vaikeaan ongelmaan’. Mutta se kuitenkin osoittaa, että tiedettä voidaan edistää, vaikka ’vaikeaa ongelmaa’ ei varsinaisesti selätettäisikään.

Tietoisuuden rajat

Chalmers aloitti uransa tekoälytutkimuksen parissa. Adelaiden yliopistossa alun perin matematiikkaa opiskellut nuori mies matkusti stipendin turvin jatko-opintoihin Oxfordiin 1987. Lopulta tie vei 1989 Yhdysvaltoihin Indianaan Bloomingtonin yliopistoon, jossa tutkijanalku päätyi tekemään väitöskirjaansa Douglas Hofstadterin (s. 1945) ohjauksessa tekoälyyn erikoistuneessa laboratoriossa. Matematiikka vaihtui filosofiaan ja kognitiiviteeseen, ja väitöskirja valmistui 1993.

Chalmers myöntää keinoälyn mahdollisuuden edelleen kiehtovan häntä, mutta saralla edistytään tuskastuttavan hitaaseen tahtiin. Hän vitsaileekin, että huhujen mukaan vuosi työskentelyä tekoälytutkimuksen parissa saa ihmisen uskomaan Jumalaan – sen verran hankalaksi koneälyn kehittäminen on osoittautunut. Koneellisen

kognition kartoittaminen siirtää huomion myös inhimillisen kokemuksen rajoihin.

Pohditte 'laajennetun mielen' käsitettä vuonna 1998 yhdessä Andy Clarkin kanssa⁴. Voisiko myös tietoisuus laajentua ruumiin ulkopuolelle kognition tavoin, vai onko se mielestänne rajattu aivoihin ja keskushermostoon? Missä tietoisuus päättyy ja muu maailma alkaa?

Kirjoittaessamme Andyn kanssa artikkelia ”The Extended Mind” emme käsitelleet erityisesti tietoisuutta vaan uskomisen ja haluamisen kaltaisia mielentiloja. Argumentoimme, että mielentilat voivat ulottua ruumiin ulkopuolelle: esimerkiksi puhelimeen voi säilöä muistoja ja joitakin uskomuksia. Mutta emme esittäneet vastaavaa väitettä tietoisuudesta: puhuimme ainoastaan tietynlaisista uskomuksista, jotka eivät välttämättä ole tietoisia. Voin esimerkiksi uskoa tietäväni vanhempieni syntymäpäivät silloinkin, kun en tiedosta ajattelevani asiaa, koska uskomus on tallentunut muistiini ja odottaa tietoista aktiivointia. Nähdäkseni puhelimella pystyy tekemään jotain vastaavaa.

Mutta voisiko tietoisuus laajentua? Voiko puhelin tavalla tai toisella olla tietoisuuteni välitön rakennusosa [*constituent*]? En kai koskaan ole nähnyt mitään syytä uskoa väitteeseen. Jotkut yrittävät toki osoittaa tämän mahdolliseksi, mutta sikäli kuin tiedän, tutkimustulokset ovat yhtäpitäviä sen ajatuksen kanssa, että ainakin ihmisillä tietoisuus on suoraan riippuvainen aivoista ja ainoastaan epäsuorasti riippuvainen ympäristöstä. On edelleen avoin kysymys, [riippuuko] tietoisuus *pelkästään* aivoista. Voiko kärpänen, tietokone tai älypuhelin olla itsessään tietoinen? Olen pyöritellyt hypoteesia panpsykismista, jonka mukaan tietoisuutta on kaikkialla ja tietoisuus voi sen takia laajeta aivojen ulkopuolelle.

Eli uskotte edelleen panpsykismien mahdollisuuteen?

”Uskominen” on liian vahva termi. Olen aina pitänyt panpsykismia mielenkiintoisena ratkaisuna mielenruumis-ongelmaan, mutta en ole koskaan väittänyt, että kannan täytyy olla välttämättä totta. Sitä on kuitenkin syytä tutkia. Olen yrittänyt puolustaa panpsykismia argumentilla, jossa tietoisuus nähdään maailman perustavana rakennusosana, mutta joka kuitenkin on täysin luonnollinen osa fyysisen todellisuuden kausaalista verkostoa.

Panpsykismi ei ole kuitenkaan ongelmaton kanta. Ennen kaikkea tulisi ratkaista niin sanottu yhteenliittymisongelma [*the combination problem*]: kuinka pienet tietoisuuden yksiköt esimerkiksi hiukkastasolla yhdistyvät ja muodostavat tietoisuuden, joka meillä ihmisillä on⁵. Tähän ongelmaan ei ole vielä annettu tyydyttävää vastausta. Mutta jos joku sellaisen keksii, ryhdyn mielelläni panpsykistiksi. Nykyisellään olen kuitenkin agnostikko.

Monialaista ja tieteidenvälistä

Panpsykismien kartoituksen, zombiargumentin kehittelyn ja ominaisuusdualismin ohella Chalmers on ehtinyt tehdä muutakin. Hänen viimeisin kirjansa *Constructing The World* (2012) on laaja-alainen tutkimus epistemologiasta, kielifilosofiasta, metafysiikasta ja tieteenfilosofiasta⁶. Viime vuosina filosofi on myös työstänyt mallia kaksiulotteisesta semantiikasta, jossa kuvataan kielellisten ilmausten merkityksiä mahdollisten maailmojen avulla.

Näettekö itsenne yhä ensisijaisesti mielenfilosofina? Pitäisikö mielenfilosofia ylipäänsä käsittää tavanomaista laajempaa oppialana?

Aloitin filosofin urani mielenfilosofian parissa. Mutta kun ajattelee tietoisuutta ja muita mielenfilosofisia kysymyksiä, huomaa pian ajattelevansa metafysiikkaa, ja metafysiikasta taas päättyä kielifilosofiaan, josta vuorostaan eksyy epistemologiaan, ja siitä tieteenfilosofiaan ja niin edelleen. Loppujen lopuksi kaikki filosofian haarat ovat kuitenkin yhteydessä toisiinsa. En siis missään tapauksessa rajoita itseäni yhteen oppialaan.

Sanoisin, että pidän itseäni *ensisijaisesti* mielenfilosofina: siitä aloitin ja tunnun aina palaavan sen kysymyksiin. Tietoisuuden mysteeri pitää minut otteessaan – se on edelleen kaikkein mielenkiintoisin ongelma. Vuosien saatossa olen huomannut, että tietoisuuden ongelma on sotkeutunut filosofisten kysymysten laajaan verkostoon. Se tekeekin filosofin ammatista hyvin kiehtovan. Filosofina pääsee yhdistelemään eri aloja kuten fysiikkaa, kognitiotieteitä, teknologian tutkimusta ja tietojenkäsittelytieteitä.

Mainitsitte aiemminkin fysiikan. Miksi mielenfilosofiassa ollaan nyt niin valtavan kiinnostuneita fysiikasta ja kvanttimekaniikasta? Voisiko sanoa, että tietoisuuden tutkimuksessa on meneillään paradigmanvaihdos?

Kun puhutaan tietoisuuden ongelmasta, puhutaan itse asiassa hyvin perustavanlaatuisesta kysymyksestä tietoisuuden paikasta fyysisessä maailmassa. Silloin on tuki tärkeää pohtia myös fyysikaalista maailmaa, ja fysiikka on paras apuväline tähän tarkoitukseen. Kvanttimekaniikka on jo itsessään todella outoa ja hämmäntävää. Tätä osaa fyysisestä todellisuudesta emme kunnolla ymmärrä, mutta se vaikuttaisi olevan tekemisissä tietoisuuden kanssa. Mielestäni tätä yhteyttä on siis ehdottomasti tarpeen tutkia.

Pidän joitakin tapoja yhdistää tietoisuus ja kvanttimekaniikka parempina kuin toisia. Monet esimerkiksi väittävät, että fysiikan teoriat kieltävät ei-fyysisen tietoisuuden kausaalisen roolin fyysisessä maailmassa, koska fysiikka on kausaalisesti suljettu. Mutta kvanttimekaniikassa tilanne ei ole lainkaan näin yksinkertainen. Tietyt kvanttimekaniikan ilmiöt, kuten aaltofunktion ro-

mahtaminen, jättävät tilaa tietoisuudelle⁷. Sekä filosofien että fyysikoiden pitäisikin tutkia, onko näkemysten yhdistäminen todella mahdollista.

Katse eteenpäin

Mikä voisi olla seuraava 'vaikea ongelma'?

*Meet the new boss, same as the old boss*⁸. Toisin sanoen uusi vaikea ongelma on sama tuttu vanha vaikea ongelma. En usko, että tietoisuuden vaikea ongelma on häviämässä mihinkään lähiaikoina: ehkäpä se on myös seuraava ongelmamme. Filosofia on oikeastaan täynnä vaikeita ongelmia. Esimerkiksi kvanttimekaniikan tulkitseminen on varmasti yksi kaikkien vaikeimmista kysymyksistä. Entä miksi maailmankaikkeus on olemassa? Ja miksi se on olemukseltaan ylipäätään jonkinlainen? Kaikki filosofiset ongelmat ovat vaikeita, mutta mielestäni tietoisuuden ongelma on erityisen hankala.

Puhutte aiemmin myös teknologiasta. Millaisia ongelmia liittyy virtuaalisiin maailmoihin?

Virtuaalitodellisuuksia on monenlaisia. Samoin on vaihtelevia näkemyksiä siitä, onko virtuaalitodellisuudella sama [ontologinen] status kuin ei-virtuaalisella todellisuudella. Ajatellaan vaikka, että elämme *matrix*issa. Olisiko todellisuutemme silloin jotenkin vähemmän todellinen? Olisiko se harhaa, kuten Descartesin pahan demonin tapauksessa, vai voisimmeko pitää maailmaamme todellisena?

Omasta mielestäni virtuaalinen todellisuus vastaa kutakuinkin tavallista todellisuutta. Ja kun ihmiset viettävät yhä enemmän aikaa erilaisissa virtuaalisissa todellisuuksissa, saatamme hyvinkin tottua tähän ajatukseen. En pidä näiden kysymysten asettamia haasteita tietoisuuden vaikean ongelman veroisina, mutta niitä on silti syytä pohtia. Virtuaalitodellisuutta tutkimalla voidaan ymmärtää paremmin monia filosofisia kysymyksiä aina skeptisismistä ihmismielen ja maailman suhteeseen. Itse asiassa olen juuri kirjoittamassa kirjaa virtuaalitodellisuudesta, skeptisismistä, tilasta ja todellisuuden rakenteesta. Yritän saada sovittua näistä teemoista yhtenäisen maailmankuvan.

Haluisitteko sanoa muutaman sanan näistä aiheista?

Olen kirjoittanut skeptistä kantaa luotaavan artikkelin *matrix*-hypoteesista⁹. Jos osoittautuu, että olemme *matrix*issa, mitkään ulkomaailmaa koskevat arkiuskomuksemme eivät pidä paikkaansa: kaikki pöydät ja tuolit ovat vain harhaa. Itse olen kuitenkin sitä mieltä, että kaikki ei olisikaan harhaa: vaikka eläisimmekin *matrix*issa, pöydät ja tuolit olisivat silti todellisia. Niiden luonne olisi vain erilainen kuin luulimme. Ne olisivatkin rakentuneet taustalla vaikuttavista ”komputaatioista” tai ”biteistä”. Tämä olisi kieltämättä yllät-

tävää, mutta ei oikeastaan sen yllättävämpää tai kummallisempaa kuin selitys, että ne perustuvat kvanttimekaniikkaan.

Haluan tällä esimerkillä osoittaa, että ulkomaailmaa voidaan pitää täysin todellisena, vaikka eläisimmekin hypoteesin mukaisesti *matrix*issa. Todellisuus perustuu siihen, että perustavanlaatuisen suhteemme maailmaan on tavalla tai toisella rakenteellinen. Ja tämä struktuuri on läsnä niin virtuaalitodellisuudessa kuin ei-virtuaalisessa kvanttimekaniikan todellisuudessa.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Ks. esim. David J. Chalmers, *The Conscious Mind. In Search for a Fundamental Theory*. Oxford University Press, New York 1996, xi–xii.
- 2 Chalmers mukailee Thomas Nagelin (s. 1937) kuuluisaa määritelmää, jonka mukaan ”eliön tietoinen kokemus *ylipäätään* tarkoittaa, että *tuntuu joltakin olla tuo eliö*”. Nagel luonnehtii tätä piirrettä myös ”kokemuksen subjektiiviseksi luonteeksi”. Ks. Thomas Nagel, Millaista on olla lepakko? (What Is It Like to Be a Bat? 1974). *niin & näin* 1/10, 31–40.
- 3 Skotlantilainen fyysikko James Clerk Maxwell (1831–1879) loi sähkömagnetismin perustan osoittamalla sähköisten ja magneettisten ilmiöiden yhteyden. Sähkömagneettisten kenttien vuorovaikutusta kuvaavat differentiaaliyhtälöt tunnetaan yleisesti Maxwellin yhtälöinä.
- 4 Andy Clark & David J. Chalmers, The Extended Mind. *Analysis*. Vol. 58, No. 1, 1998, 7–19.
- 5 Ks. esim. David J. Chalmers, The Combination Problem for Panpsychism. Julkaisematon käsikirjoitus. Verkossa: <http://consc.net/papers/comboption.pdf>; vrt. Consciousness and Its Place in Nature. Teoksessa *Philosophy of Mind, Classical and Contemporary Readings*. Toim. David J. Chalmers. Oxford University Press, New York 2002, 247–272.
- 6 Oxford University Press, Oxford 2012.
- 7 Kvanttimekaniikassa aaltofunktion avulla kuvataan alkeishiukkasen esiintymisen todennäköisyyttä tietyn ajanhetkenä tiettyssä pisteessä. Aaltofunktion romahtamisella tarkoitetaan, että hiukkasen paikallistuu tai toteuttaa yhden mahdollisista tiloistaan, kun sen ominaisuuksia, kuten paikkaa, mitataan. Toisten tulkitsoijoiden mukaan mittaus on yksinkertaisesti mikä tahansa hiukkasen vuorovaikutustapahtuma, joka romauttaa aaltofunktion, kun taas toisten mielestä romahtaminen edellyttää, että mittauksen rekisteröi joku tietoinen havaitsija. Esitelmässään *Toward a Science of Consciousness*issa Chalmers kehittäi kantaa, jonka mukaan nimenomaan tietoisuus laukaisee aaltofunktion romahtamisen. Hän myös spekuloi Roger Penrosen (s. 1931) ja Stuart Hameroffin (s. 1947) nimiin laitetulla hypoteesilla, jonka mukaan tietoisuus *syntyy*, kun aaltofunktio on romahtamisillaan.
- 8 The Who, *Won't Get Fooled Again* (1971). Chalmers on käynyt läpi rokin oppimäärää myös laulajana, sanoittajana ja vakiesiintyjänä mielenfilosofian konferensseissa, erityisesti *Toward a Science of Consciousness*issa. Filosofisista säikeistä saadaan nauttia *root*-sahtavassa nykyklassikossa ”The Zombie Blues”: *I act like you act I do what you do! but I don't know! what it's like to be you! What consciousness is! I ain't got a clue! I got the Zombie Blues*.
- 9 David J. Chalmers, The Matrix as Metaphysics. Teoksessa *Philosophers Explore the Matrix*. Toim. Christopher Grau. Oxford University Press, Oxford 2005. Verkossa: <http://consc.net/papers/matrix.html>

JAAKKO BELT, ANNA OVASKA & PII TELAKIVI

Is It Matter, Does It Matter?

Kuinka tietoisuutta tulisi tutkia? Onko tietoisuuden tutkimus tiedettä lainkaan, ennen kuin tarkastelukohteen olemus ymmärretään? Menetelmälliset kysymykset ja rajanve-to-ongelmat ruokkivat edelleen kiistoja muotoaan hakevalla tutkimusalalla. Vuodesta 1994 maailmaa kiertänyt suurkonferenssi *Toward a Science of Consciousness* rantautui kesäkuussa ensimmäistä kertaa Suomeen. Helsinkiin kokoontui monialainen joukko tietoisuuden tutkijoita filosofiasta ja neurotieteilijöistä aina *mindfulness*-terapeutteihin ja positiivisuuspsykologeihin. Kesto-ongelmiin etsittiin vastauksia aina kvalioista kvant-tifysiikkaan ja hallusinaatioista tietoisuuden neuraalisiin korrelaatioihin.

Konferenssissa toisteltiin tiuhaan kysymystä, voidaanko tietoisuus palauttaa johonkin fysikaaliseen, kuten aivoihin. Eri-tisesti reduktionismin kriitikot ja puolustajat ottivat yhteen useamman kerran viikon aikana. Kanadalaisfilosofi William Seager antoi fysikalismiin kannattajille neljä vaihtoehtoa:

1. On odotettava kärsivällisesti, että aivotutkimus kehitty tarpeeksi ja tietoisuuden neuraaliset korrelaatiot eli tietoisuuden synnyttävät aivotilat löydetään.
2. On hyväksyttävä emergenssi: mieli kumpuaa fysikaalisesta, eikä sitä voi selittää fysikaalisin termein.
3. Ryhdytään fundamentalisteiksi: mieli on aivot, eikä muuta selitystä kaivata.
4. Muutetaan tietoisuuden metafysiikkaa: vaikka aivomekanismit selitettäisiin viimeistä neuronin myöten, tietoisuus jäisi silti mysteeriksi – se on metafysisesti primitiivinen seikka.

Ensimmäisen ja kolmannen vaihtoehdon puoleen kallistuva neurofilosofi Patricia Churchland kritisoi kovin sanojen etenkin David Chalmersin ajatuskokeiden käyttämisestä. Tietoisuuden luonnetta ei käy pänsä selvillä esimerkiksi mahdollisiin maailmoinen nojaavilla zombiargumenteilla. ”Sinä vain kuvittelet asioita!”, Churchland pääsi tokaisemaan päävastustajalleen. Intuitioiden sijaan tulisi tarkastella empiirisesti *aktuaalista* maailmaa eli sanalla sanoen: aivoja. Tietoisuuden suhde aivoihin saadaan Churchlandin mukaan jännöksettä selvitettyä tutkimalla aivomekanismeja. Kriitikoilta hän pyysi empiirisiä todisteita: ”Aivot ovat edelleen paras veikkaus, jos halutaan ymmärtää tietoisuutta. Näyttää minulle muuta todistusaineistoa, niin muutan mieltäni.” Tietoisuuden neuraalisia korrelaatiojakaan ei tosin ole löydetty, mutta se ei tunnu hidastavan datan nimiin vannovaa Churchlandia – löytyväthän ne, kunhan aivotutkimus vain edistyy tarpeeksi pitkälle.

Missä mieli loppuu ja muu maailma alkaa?

Nykypäivän mielenfilosofian ja kognitiotieteen yksi kuumimmista debateista koskee mielen rajoja. Rajoittuuko mieli pään sisälle, kuten perinteinen naturalistiseen filosofiaan ja komputationalismiin perustuva kanta olettaa? Vai laajeneeko se aivojen ja keskushermoston ulkopuolelle muuhun ruumiiseen ja ympäristöön?

Yhdysvaltalainen mielenfilosofi Michael Silberstein puhui ’neutraalin monismin’ puolesta. Hänen mukaansa mentaalista ja fysikaalista tasoa ei voi erottaa toisistaan, toisin kuin sekä dualismissa että fysikalismissa ja reduktionismissa oletetaan. Perinteiset kartesiolaiset jaottelut sisäinen–ulkoinen, mentaalinen–fysikaalinen, subjekti–objekti ja itse–maailma tulee hylätä: mieli rakentuu organismin ja sen ympäristön vuorovaikutuksessa. Mieli ymmärretäänkin parhaiten tarkastelemalla sitä yhtenäisenä systeeminä eikä keskittymällä sen osiin, kuten aivot, ruumis tai ympäristö. Silbersteinin ratkaisu ’tietoisuuden vaikeaan ongelmaan’ perustuu siihen, että tietoisuutta ei tarvitse palauttaa fysikaaliseen, koska ne ovat jo valmiiksi yhtä ja samaa substanssia.

Neurofilosofi Julian Kiverstein jatkoi Silbersteinin kannoilla. Tärkeää on hänestä ymmärtää, että mieli ja maailma kehittyivät vuorovaikutuksessa. Organismi (elävä ruumis) ja ympäristö ovat sekoittuneet ja sulautuneet yhteen. Viime vuosikymmeninä suosiota saavuttanut teoria laajennetusta mielestä (*extended mind*) ulotti alun perin aivojen ulkopuolelle vain kognition, kuten muistin ja uskomukset. Sitten ruumiillista toimintaa korostavat mielenfilosofit ovat esittäneet, että myös tietoinen kokeminen voi perustua vuorovaikutukseen ei-neuraalisen maailman eli ympäristön ja sen objektien kanssa. Silberstein ja Kiverstein jatkoivat amerikkalaisen pragmatismien ja fenomenologisen perinteen raivaamalla tiellä korostamalla, ettei tietoisuus ole aivoihin suljettu muusta maailmasta erillinen ominaisuus. Kaksikko lähestyi näkemyksissään Alva Noë:n enaktivismia: ei ole syytä kysyä, missä mieli loppuu ja muu maailma alkaa, sillä toiminta ulottaa ihmismielen muuhun maailmaan.

Entä missä kulkevat minuuden rajat?

Moni esitelmöijä tarttui myös poikkeuksellisiin tietoisuuden tiloihin. Kuten Katja Valli kiteytti, uien tutkimus tarjoaa mahdollisuuden mallintaa subjektiivisten kokemusten läsnä- ja poissaoloa. Siten se voi auttaa paikantamaan myös tietoisuuden neuraalisia vastineita.

Miksi näemme sellaisia unia kuin näemme? Unitutkijat Valli, Antti Revonsuo ja Jennifer Windt tarjosivat tahoillaan vastaukseksi maailman simuloimista: unissa harjoittelemme maailmassa olemista ja esimerkiksi sosiaalista vuorovaikutusta. ”Jotta uni toimisi simulaationa, sen täytyy tuntua todelta, eikä siihen saa sisältyä juurikaan itsereflektiota”, Revonsuo

huomautti. Samalla todettiin, että yksinkertainen, ei-refleksiivinen minuuden kokemus on yksi kaikkein pysyvimmistä unisällöistä: hyvin harvat ihmiset unesivat muuttuvansa esimerkiksi eläimiksi unissaan. Unissa paljastuvan minuuskokemuksen analyysi voikin auttaa ymmärtämään sekä minuuden että unikokemuksen erityispiirteitä.

Unien lisäksi monessa esitelmässä pohdittiin psykopatologioiden vaikutusta tietoisuuteen ja kokemukseen minuudesta. Esimerkiksi Alzheimerin tauti vaurioittaa niin sanottua narratiivista minuutta, kun kyky kielentää ja jakaa muistoja ja kokemuksia heikentyvät. Mutta muuttaako sairaus myös perustavaa, minimaalista kokemusta itsestä eli kokemusta olemisesta ja kokemusten omistajuudesta? Emootioita tutkivan Anna Bortolanin mukaan muistisairauksissa ei kärsi ainoastaan narratiivinen, omaelämäkerrallinen minä, vaan sairaus vaikuttaa kokonaisvaltaisemmin. Minimaalista minuutta ja narratiivista minuutta ei voidakaan erottaa toisistaan, sillä esimerkiksi tunteet toimivat molemmilla tasoilla. Kieli ja kertominen muovaavat tunnekokemuksistamme hienojakoisia, yhtenäisiä ja mielekkäitä kokonaisuuksia. Toisaalta tunteet muokkaavat vastavuoroisesti niiden tarinoiden muotoa ja sisältöä, joita kerromme itsestämme.

Vastaväitteenä voisi esittää, että erillinen minimaalisen minuuden käsite tarvitaan, jotta ymmärrettäisiin minuuden jatkuvuus: perustava kokemus itsestä säilyy myös kerronnallisten kykyjen heikennyttyä tai persoonallisuuden muututtua. Alzheimer-potilas on toisin sanoen minä, jolle kokeminen tuntuu joltakin kognitiivisista ja lingvistisistä ongelmista huolimatta. Toisaalta myös narratiivinen minuus sietää paljonkin fragmentaarisuutta ja epäkoherenssia: sitä rakennetaan kerrontatilanteissa ja dialogisesti. Esimerkiksi kyky vuorovaikutukseen ja tarinoiden kertomiseen eleiden, ilmeiden ja toisten ihmisten auttavien kysymysten ja täydentävien sanojen avulla säilyy pitkään, vaikka muistin ja kielen toiminnassa olisi putteita. Bortolan tuntuikin olevan oikeilla jäljillä kohdistautessaan katseen minuuskäsitteiden päällekkäisyyteen niiden erottelun sijaan.

Tietokirjailija, tietoisuustutkija Susan Blackmore puolestaan korosti luennollaan, että myös perustava kokemus itsestä on häivyttävissä. Kehollisuuden kokemus, omistajuus ja toimijuus voivat kadota esimerkiksi ruumiista irtautumisen kokemuksissa tai huumeiden vaikutuksesta. Kehostapoistumiskokemus voidaan niin ikään tuottaa esimerkiksi stimuloimalla aivoja tai niin sanotun *rubber hand* -illuusion avulla. Illuusiassa koehenkilö suostutellaan uskomaan, että kumikäsi kuuluu hänelle: kun henkilö näkee oman kätensä paikalla olevaa kumikättä silittettävän, hän alkaa vähitellen tuntee kosketuksen omanaan. Sama vaikutus voidaan tuottaa yksittäisten raajojen lisäksi koko ruumiille: peilien ja kosketusten avulla testihenkilö houkutellaan kokemaan ”olevansa” jonkun toisen ruumiissa.

Kokemusta minuuden ja ruumiin erkanemisesta ei kuitenkaan Blackmoren mukaan pitäisi käyttää todisteena erillisen tietoisuuden olemassaolosta. Hänen skeptisen näkemyksensä mukaan otaksuttu kokemus ”minästä” on ainoastaan mentaalinen malli, jollaista ei fyysisessä mielessä ole olemassakaan. Blackmore lainaakin kernaasti mielenfilosofi Thomas Metzingerin tunnettua raflavaa lausumaa: ”Kukaan ei ole koskaan ollut minä.” Ruumiista irtautumisen kokemukset ovat Blackmoren mielestä itse asiassa samankaltaisia – ja yhtä aitoja – kuin tavanomainen

kokemus toimijuudesta ja ruumiillisuudesta. Koska erikoisia kokemustiloja voidaan tuottaa esimerkiksi manipuloimalla aivoja, mielen ja ruumiin välinen dualismi on illuusio. Blackmoren päättelyketjun ongelmana on kuitenkin, että minuuskokemusten manipuloiminn mahdollisuus kertoo lähinnä kokemuksen rajoista, ei tietoisuuden luonteesta yleensä. Tiettyjen kokemustilojen tunnistaminen *poikkeaviksi* päinvastoin osoittaa, että omistajuus, toimijuus ja ruumiillinen itsetietoisuus ovat yksilön tietoisuutta enemmän tai vähemmän jatkuvasti määrittäviä piirteitä.

Ehkä konferenssin hurjimpiin fysikalistisiin spekulatioihin kuuluivat ehdotukset, että masennuksen kaltaisia psykopatologioita voisi hoitaa stimuloimalla aivoja ultraäänien avulla. Arizonan yliopiston psykologien John Allenin, Jay Sanguinetin, Sterling Cooleyn ja Stuart Hameroffin tutkimuksessa lähes puolet testatuista havaitsi ultraäänien vaikuttavan mielialoihin. Vaikutus oli tosin lähinnä sama kuin pienellä määrällä kahvia tai tupakkaa. Transkraniaalista ultraääntä eli NeuroResonaattoria ja sen kahvimaista vaikutusta pääsi testaamaan myös konferenssitauoilla.

Psykiatristen tai neurologisten sairauksien hoitoon laitteesta on kuitenkin matkaa. Nykymuodossaan se toimii hyvänä esimerkkinä hoitomenetelmästä, jossa yksilön suhde ympäröivään maailmaan sivuutetaan tyystin. Aivovammapotilaiden kanssa työskentelevä venäläinen psykoterapeutti, neurologi Olga Maksakova epäilemättä kiteyttikin monen tunnelmat tokaistessaan oman esitelmänsä lopuksi: ”Inhoan tätä ajatusta, että meidän pitäisi hoitaa vain aivoja!”

No matter, never mind!

Konferenssin päätteeksi pääpuhujat kokoontuivat keskustelemaan tietoisuuden tutkimuksen nykytilasta. Kiistakumppanit olivat yllättävänkin yksimielisiä siitä, että konferenssin otsikosta ”Kohti tietoisuutta tutkivaa tiedettä” voisi vähitellen tiputtaa pois epiteetin ”kohti”.

Antti Revonsuo kysyi, mitä tieteeltä ylipäänsä vaaditaan: menetelmiä, empiirisesti testattavia paikallisia teorioita ja edistystä. Metafyysiset kysymykset tietoisuudesta ovat kuitenkin yhä avoinna. Tieteenfilosofi James Ladyman jatko samalla linjalla: ”Oltiinko 1600-luvulla valmiita käsitykselle materian koossa pysymisestä?” Jos tietoisuutta tutkiva tiede vaatii fyysikaalista tietoa, jota ei nykyhetkellä ole saatavilla, emme ole ”valmiita tieteelle”. Tämä ei kuitenkaan estä yrittämästä. Esimerkiksi neurotieteet ja psykologia ovat kehittyneet vauhdilla, mutta on toinen asia puhua nimenomaan *tietoisuutta* koskevasta tieteestä. Ehkä joukon optimistisin Stuart Hameroff pääsi kuitenkin muistuttamaan, että monet tietoisuustutkijoiden spekulatiiviset ennustukset ovat osoittautuneet oikeiksi ja siinä mielessä voidaan puhua aidosta tieteestä.

Entinen parapsykologi Susan Blackmore puolestaan rakensi analogian paranormaaleihin ilmiöihin: jos (ja kun) ei ole olemassa asioita, joita voi sanoa paranormaaleiksi, voidaan joko jatkaa niiden etsimistä tai sitten hyväksyä tosiasiat ja lopettaa niiden tutkimus. Blackmoren mukaan jossakin vaiheessa käy ilmi, ettei tietoisuutta ruumiista erillisenä oliona ole olemassa. Toisaalta tietoisuutta tutkivilla tieteillä on tällöinkin yhä selvitettävään ”helpot ongelmat” – vaikkapa se, miten ruumiista irtautumisen kokemukset syntyvät. Tietoisuuden tutkimusta siis tarvitaan riippumatta siitä, minkälaiseksi ilmiöksi se lopulta paljastuu.

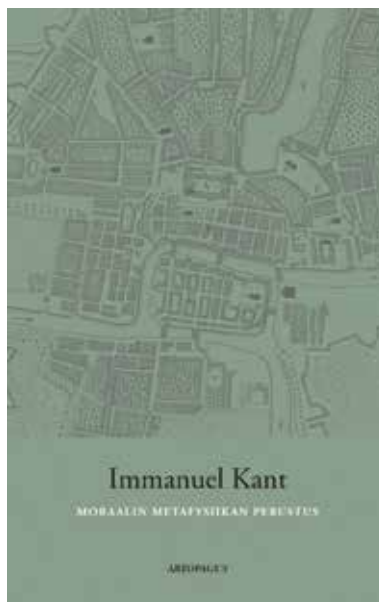
ARI KORHONEN

Kant ja moraalilain käsittämättömyyden puolustus

Immanuel Kant, *Moraalin metafysiikan perustus* (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, 1785). Suom. Markus Nikkarla. Areopagus, Turku 2014. 108 s.

Käännösten arvioinnissa on aina paikallaan puhua käännetyn teoksen ymmärrettävyydestä. Voihan ymmärrettävyyden nimittäin ajatella olevan kääntämisen perustava motivaatio ylipäätään: tekstin kääntäminen toiselle kielelle tuo sen uuden kieli-alueen piiriin ja mahdollistaa keskustelun kohdekielellä. Ihanneta-pauksessa kääntäminen myös lisää ymmärrystä käännetyn tekstin te- moista ylipäätään, ehkä kirjoittajan tuotannosta kokonaisuudessaankin. Usein voi kuitenkin olla aiheellista kysyä, ymmärtääkö teoksen pa- remmin käännettynä, ja toki joskus käy myös niin, että teksti menettää käännettynä ymmärrettävyytensä ko- konaan.

Vastikään suomennettua *Moraalin metafysiikan perustusta* lukiessa tämä pelko osoittautuu turhaksi: myös *Puhtaan järjen kritiikin* parissa ankaran laadukasta suomennostyötä tehnyt Nikkarla on onnistunut kääntäjän tehtävässään niin hyvin, että tällaisen lyhyen käännösesittelyn on aivan turha ryhtyä puimaan käännöksen yksittäisiä ratkaisuja, niiden onnistuneisuutta tai epäonnistuneisuutta. On selvää, että teoksen ydin on todella saatu työstettyä esiin suomen kielellä ja tekstin lukeminen on helppoa.



Perustava käsittämättömyys

Kysymys ymmärrettävyydestä on *Moraalin metafysiikan perustuksen* arvioinnissa kuitenkin paikallaan toisesta, itse teoksen teemaan liit- tyvästä syystä. Kaikkein suorimmin tähän tematiikkaan pääsee kiinni teoksen viimeisissä lauseissa. Niissä Kant tiivistää teoksen alusta lähtien työstämiään muotoilujaan siitä, että ihmisen toiminnan lainomaisuuden pitäisi kriittisen projektin tuloksena ensimmäistä kertaa ilmetä todella *käsittämättömänä*:

”Emme siis tosin käsitä moraalisen imperatiivin käytännöllistä ja ehdo-

tonta välttämättömyyttä, mutta käsitämme kylläkin sen käsittämättö- myyden, ja vain tätä voi kohtuudella odottaa filosofialta, joka pyrkii peri- aatteessa saavuttamaan ihmisjärjen rajat.” (103)

Kant siis lopettaa tiiviin teoksensa sanoihin, jotka ensisilmäykseltä voisi lukea periksiantamisen merkiksi: moraalilain välttämättömyys on jotain niin vaikeata, että ihmisjärki ei pysty sitä tavoittamaan. Sitä hän ei kuitenkaan tarkoita. Kantin äärim- mäisen tiivis ja huolellisesti raken- nettu argumentti nimittäin pyrkii juuri osoittamaan, että valistuksen ja pian myös Ranskan vallankumo- uksen jälkeisessä historiallisessa tilan- teessa kysymys ihmisen toiminnasta johtaa paradoksiin: toisaalta mo- raalilain lainmukaisuudelle ei enää vanhan metafysiikan, kuninkaan ja vanhojen uskonnollisuuden muo- tojen kaaduttua ole mitään maallista takaajaa, mutta toisaalta Kant pitää kiinni siitä, että tämän lain perustan täytyy olla olemassa.

Kant ei päästä nykylukijaansa helpolla. Ensisilmäykseltä ja terveen järjen mukaisesti voisi sanoa, että jos moraalilain lainmukaisuus kerran ei ole käsitettävissä, sen määritelmä jää negatiiviseksi. Kant kuitenkin on toista mieltä. Kantin käsitteistö ja logiikka on seuraava. Vastaavalla ta- valla kuin luonnon kausaliteetti on elottomien olentojen liikkeiden laki

”Moraalilain perustus jää ehdottoman tuntemattomaksi.”

ja luonnonvälttämättömyys tämän kausaliteetin vaikuttavuutta, *tahto* on elävien olentojen ”eräänlainen kausaliteetti”, ja *vapaus* tämän kausaliteetin vaikuttavuutta (87). Vaikka vapautta ei voikaan Kantin korostaman periaatteen mukaan määrittää, se on erityisessä mielessä positiivinen, koska vain sen ansiosta on olemassa tahto, ihmisen positiivinen kyky toimia yleisen säännön mukaan ja vastoin yksittäistä intressiä.

Kantin mukaan tässä käsittämättömyydessä ei siis ole mitään ongelmaa. Miten sitten voi olla mahdollista esittää filosofisesti jokin tosiasia ilman, että se esitetään aistimellisesti? Kantin mielestä asia on selvä, mutta nykylukijan kannalta se on vähintäänkin hankala. Lukijaa saattaa toki perustellusti epäilyttää myös Kantin varmuus, sillä niin usein tämä joutuu kiellon toistamaan. Nyt käännetyn teoksen loppua kohden Kantin retoriikka saattaa alkaa jo huvittaa, kun kielto toistuu jokaisessa kappaleessa: ”[...] on kuitenkin täysin mahdotonta ymmärtää [...]” (100), ”[...] emme voi määrittää a priori yhtään mitään [...]” (101), ”[...] meidän on täysin mahdotonta selittää, miten ja miksi [...]” (101), ”[...] ei koskaan voida millään ihmisjärjellä ymmärtää [...]” (101), ”[...] työskentely selityksen etsimiseksi on turha [...]” (102), ”[...] ei kuitenkaan ole mitään väliä sen käsittämiseksi [...]” (103).

Tunnetulla tavalla Kantin jälkeinen ajattelu puuttui nimenomaan tähän ristiriitaisuuteen, eikä esimerkiksi Hegelin spekulatiivisella ajattelulla olisi mitään vaikeuksia jäsentää tällaista kiellon logiikkaa. Hegelin mielestä negatio nimittäin on ilmiö, joka seuraa äärellisen ymmärryksen suhteesta äärettömään ja joka filosofian on mahdollista ylittää. Voisi kuitenkin väittää, että filosofian ristiriitaisuuden ylittämällä menetetään koko Kantin ajattelun ydin, joka rakentuu yliaistimellisen esittämisen kiellolle. Kantin vastaus tähän asetelmaan onkin toki selvä: inhimillisen toiminnan lainmukaisuus määräytyy kategorisena imperatiivina, jonka mukaan meidän on toimittava *ikään kuin* maksiimimme olisivat luonnonlakeja.

Tätä symbolisen ja analogisen suhteen kautta määrittyvää ratkaisua Kant kehittää pidemmälle *Arvostelukyvyyn kritiikin* toisessa osassa ”praktisen uskon” nimissä. Siinä Kant esittää, että tietyt reflektiivisen arvostelman kohteet ovat aivan erityisellä tavalla moraalilain esityksiä: subjektiiviselta kannalta kauniin ja ylevän edessä koettuja tunteita, objektiiviselta kannalta katsoen taas luonnon kokonaisuuden päämäärää. Muutamaa vuotta aiemmin kirjoitetussa *Moraalin metafysiikan perustuksessa* mitään tällaista mahdollisuutta ei avaudu: moraalilain välttämättömyyden suhteen ei ole

tarjolla mitään sellaista, mitä joka-päiväinen ymmärryksemme vaatii, eli selityksiä ja määrityksiä, vähintäänkin esimerkkejä, tietämistä ja tuttuutta. Moraalilain perustus jää ehdottoman tuntemattomaksi. Kant havainnollistaa tätä hienosti: voin ”kierrellä ympäriinsä intelliibelissä maailmassa”, mutta vaikka minulla olisikin vapaudesta hyvin perusteltu idea, ”se ei ole minulle lainkaan tuttu enkä voi tätä tuttuutta koskaan saavuttaakaan millään luonnollisen järjenkykyä ponnistelulla”. Siksi Kantin mukaan on mahdollista pelkästään osoittaa, että tunnettujen asioiden piiri ”ei sisällä kaikkea vaan että sen ulkopuolella on vielä jotakin; mutta tätä jotakin en sen paremmin tunne” (102). Näin moraalilain perusta ei enää ole Kantille filosofisen selittämisen asia: selittämisen käydessä mahdottomaksi ”jäljelle jää vain *puolustaminen*, toisin sanoen niiden ihmisten vastaväitteiden kumoaminen, jotka luulevat nähneensä syvemmälle olioiden olemukseen ja jotka tämän vuoksi arkailematta julistavat vapauden mahdottomaksi” (99).

Suhde perustaan

Nykylukijan olisi tärkeintä käsittää, miten suhtautua käsittämättömissä olevaan. Tämän takia *Moraalin metafysiikan perustuksen* lukuohjeeksi voisikin ehdottaa, että huomio on

kiinnitettävä nimenomaan filosofisen selvityksen rajaan. Kantin jälkeisen ajattelun suhtautuminen käsittämättömissä olevaan voidaan kuvata viitenä askelena, jotka ovat samalla historiallisia vaiheita Kantin lukemisessa ja nykyisinkin eläviä keskusteluja.

1) Kantin kriittisen projektin jälkeen filosofian voidaan ymmärtää toimivan alueella, jonka piirissä sen on mahdollista käsittää ja esittää asiansa selvästi ja johon käsittämättömissä oleva ei vaikuta. Tämän periaatteen voi ymmärtää yksinkertaisesti siinä samassa mielessä, jossa usein toistellaan Wittgensteinin *Traktatuksen* sanoja: ”Minkä ylipäänsä voi sanoa, sen voi sanoa selvästi, ja mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava.”

2) Niin sanotun äärellisen ajattelun jäsenitys ajattelun rajasta on toisenlainen. Erityisesti Heideggerin ja Derridan tuotantojen ympärillä käytävä keskustelu kehittää ristiriidasta filosofisen metodin, jossa Kantin ajattelun ristiriitaisuus viedään loppuun asti Kantiakin johdonmukaisemmin: filosofian raja ei tarkoita ymmärryksen ja tietämisen pysähtymistä vaan tietyt jännitteiset käsitteelliset konstellatiot muuttavat koko ajattelun logiikan.

3) Kantin jälkeisessä ajattelussa kriittinen ja reflektiivinen projekti pyrittiin ylittämään esimerkiksi spekulatiivisuuden ja materiaalisuuden

kautta. Tämä tarkoitti esimerkiksi Hegelille sitä, että filosofia ei saa ottaa Kantin kieltoja, erotteluja, moralisointeja ja kiinteitä kategorisointeja ikään kuin tosissaan, vaan filosofian on voitava esittää myös se historiallinen, looginen tai esteettinen prosessi, joka ne tuottaa.

4) Viimeistään Nietzschellä ja toisaalta Marxilla Kantin äärellinen ajattelu ja moralismi muuttuu todelliseksi filosofian viholliseksi: moraalilain ja inhimillisen autonomian mysteeri, jonka edessä Kant vaatii tuntemaan kunnioitusta, ei ole tästä näkökulmasta katsoen mitään luonnollista vaan rakenteellinen tosiasia, joka vastaa tiettyihin yhteiskunnallisiin ja taloudellisiin intresseihin ja jolla on historiansa.

5) Nykyajattelussa ja erityisesti Freudin ja Lacanin tuotantojen välityksellä Kantin ajattelun äärellisyyden ydin, yliaistimellisen esittämisen kielto, saa uuden merkityksen: inhimillisen toiminnan hallittavissa oleva ja enemmän tai vähemmän miellyttävä konteksti, merkityksellinen maailma, sisältää sietämättömän tekijän, joka on kantilaisittain pakko jättää esittämättä, torjuttava. Tämä välttämättä torjuttava reaalinen on aina ylimääräinen suhteessa symbolis-imaginaarisesti hallittaviin asioihin. Tällöin etiikka määritetty suhteeksi reaaliseen, siihen mitä ei voi symbolisella ja imaginaarisella suhteella hallita, siis laajassa mielessä

käsitteä. Siksi Kantia on tässä perinteessä verrattu Markiisi de Sadeen: samoin kuin Kant, joka luulee tavoittelevansa yleistä hyvää, myös de Sade, joka lähestyy puhtaan yksityistä nautintoa, käsitteä ihmisen toiminnan maksiimiksi mielihyvän kiellon.

Kantia voi toki lukea myös oppina, siis ikään kuin välittämättä siitä, että filosofisella selittämällä on rajansa ja että tämä raja vaikuttaa sen keskeisissä käsitteissä, esimerkiksi juuri vapaudessa. Silloin voisi kuitenkin väittää käyvän niin, että näihin käsitteisiin liittyvät kysymykset tulevat ymmärretyiksi tavalla, joka kantaa mukanaan kaikkia länsimaisen historian hirvittävyysä. Kantin ajankohtaisuus onkin juuri tässä. Aikana jolloin emme enää elä lain alla siinä yksinkertaisessa mielessä, että jokin tekijä pakottaisi noudattamaan ehdotonta lakia, aikana jolloin meillä on aina lupa ja jopa velvollisuus epäillä lain kirjainta, lain noudattaminen ei kerro mitään siitä, mitä meidän todella pitäisi tehdä. Tässä suhteessa Kantin moraalilain käsittämättömyyden puolustus tarkoittaa sitä, että yhteisesti jakamamme elämä on aidosti avoin kysymys. Meidän nykylukijoiden tehtävä on kuitenkin tuplasti vaativampi, sillä meidän on myös onnistuttava välttämään kaikki se teko-pyhyys, joka tällaiseen etiikkaan on tapana liittää.

ASKO NIVALA

Filosofian ja kirjallisuuden väliinputoaja?

Friedrich Schlegel, *Lucinde. Romaani* (Lucinde. Ein Roman, 1799). Suom. Veli-Matti Saarinen. Kuvataideakatemia, Helsinki 2015. 118 s.

Saksalainen romantikko Friedrich Schlegel (1772–1829) tunnetaan parhaiten yhdessä veljensä August Wilhelmin kanssa toimittamastaan *Athenäum*-lehdessä ja siinä julkaistuista romant-

tisista fragmenteista sekä dialogista *Gespräch über die Poesie* (1800). Tämän lisäksi Schlegel kirjoitti muun muassa lukuisia kirjallisuushistoriallisia tutkimuksia, mutta Veli-Matti Saarisen suomennoksena

ilmestynyt *Lucinde. Romaani* jäi hänen ainoaksi romaanikseen.

Teoksen alaotsikko *Romaani* voi tuntua aluksi tarpeettomalta lisäältä, mutta lukijan avatessa kirjan ensimmäistä kertaa herää kuitenkin

kysymys, onko hän lukemassa romaania laisinkaan. Siksi Schlegelin on ikään kuin erikseen alleviivattava *Lucinden* todella olevan romaani. Jo teoksen sisällysluettelosta selviää, että se on eklektinen yhdistelmä eri diskurssityyppejä, jotka ristivalottavat Juliuksen ja Lucinden rakkaussuhteen kehitystä sekä taiteellista kasvua. Käytettyjä kertomustyypppejä ovat muun muassa kirje, dityrambinen fantasia, henkilökuvaus, allegoria, idylli, kehitysromaani ja metamorfoosi. Kuten Mihail Bahtin painotti, romaanille on ollut ominaista ahtaisten lajityyppirajojen haastaminen juottamalla yhteen erilaisia kertomustyypppejä. Tzvetan Todorov onkin osoittanut, että Bahtin ammensi omaan vaikutusvaltaiseen romaaniteoriaansa paljon vaikutteita juuri Schlegeliltä. Schlegelin romanttisen kirjallisuuden ohjelman mukaisesti romaanin tuli yhdistää runoutta ja proosaa, epiikkaa ja draamaa, filosofiaa ja rakkauskirjeitä. Keskenäiseksi jäänyttä *Lucindea* voi pitää yrityksenä toteuttaa tämä poeettinen ohjelma.

Transsendentaaliromaani

Schlegel omaksui paljon vaikutteita Goethen romaanista *Wilhelm Meisterin oppivuodet* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795). Schlegel kirjoitti siitä kuuluisan arvostelun, jossa hän toi esiin teoksen vallankumouksellisuuden: Goethe näytti, mihin kaikkeen romaania voitiin lajina veyntää. Manfred Engel on tutkimuksessaan *Der Roman der Goethezeit* (1993) analysoinut *Lucindea* ja useita muita 1800-luvun vaihteen teoksia soveltaen niihin transsendentaaliromaanin käsitettä. Tunnetulla tavalla Kantin kopernikaaninen käänne siirsi huomion kohteista itsestään niiden tietämisen transsendenttaliisiin ehtoihin. Engel olettaa näiden 1790-luvun romaanien kuuluvan tähän uuteen tiedon paradigmaan, joka pohtii yhtä paljon kirjallisuuden ja subjektin rakentumisen ehtoja kuin kertoo tarinoita.

Kuten Saarinen tuo esiin jälkisaanoissa, tälle tulkinalle löytyy tukea myös Schlegelin omasta kirjallisuus-



teoriasta. Schlegel määritteli romanttisen runouden transsendentaalirunoudeksi ja julisti *Gespräch über die Poesie* -dialogissaan, että ”romaanin teorian tulisi olla itse romaani”. Ajatus taideteorian toteuttamisesta taideteoksen muodossa vastusti tietoisesti aiemman 1700-luvun klassismin aristoteelista käsitystä poetiikasta erillisenä runouden ulkokohattaisena säännöstönä. Schlegelin väite liittyi 1800-luvun vaihteessa kasva-neeseen taiteen autonomiaan, jossa taiteellisen toiminnan ehtoja ei määritely enää ulkoa käsin tai tradition sääntöihin tukeutuen.

Lucinde voi olla hämmentävä lukukokemus henkilölle, joka odottaa suoraviivaista romanttista rakkauskertomusta. Schlegelin tavoitteena oli yhdistää mitä väkevin aistivoimaisuus kaikkein kirkkaimpaan teoriaan, mutta useimmat lukijat saanevat tämän teoksen erittelemisestä enemmän älyllistä kuin aistillista nautintoa. Esimerkiksi hedonistisen kurtisaani Lisetten itsemurha ei herätä lukijassa juurikaan tunteita, sillä hän vaikuttaa enemmänkin bakkanttisen aistillisuuden allegorialta kuin moniulotteiselta henkilöahmolta.

Mainituista syistä Schlegelin teosta pidettiin pitkään epäonnistuneena. Arvostelussaan Friedrich Heinrich Jacobin *Woldemarista* (1796) Schlegel moitti, että Jacobin romaani putoaa jonnekin filosofian ja kirjallisuuden väliin. Samaa kritiikkiä voi myös soveltaa Schlegelin romaaniin. Pintatasolla *Lucindessa*

ei tapahdu juuri mitään, vaan se on pikemminkin kuin peillisali, jossa Julius reflektoi loputtomasti itseään ja rakkaussuhdettaan Lucindeen.

Romanttisen rakkauden perusteos

Maltillisesta sivumäärästään huolimatta Schlegelin *Lucinde* on siis raskaansarjan kirjallisuutta. Tämän perusteella ei liene yllättävää, jos suomennos tulee löytämään paikansa ennen kaikkea kirjallisuustieteen tenttivaatimuksista. Kirja ei auennut myöskään aikalaisyleisölle; useimmat lukivat sitä Schlegelin omaelämäkerrallisena tilityksenä hänen suhteestaan Moses Mendelssohnin tyttären Dorothea Veitin kanssa. Olipa tästä biografisesta tulkinnasta mitä mieltä tahansa, on kiistatonta että *Lucinde* on kuulunut myös saksalaisen sukupuolihistorian lainatuimpiin esimerkkiaineistoihin sellaisesta romanttisen rakkauden ideaalista, joka ei avioliittoa kaipaa.

Toki romanttista rakkautta oli kuvattu jo esimerkiksi Shakespearen *Romeossa ja Juliassa*, mutta *Lucindessa* oli uutta korostaa miehen ja naisen tasa-arvoisuutta sekä tehdä romanttisesta rakkaudesta korkein normi pelkästään järkeen tai siveellisyyteen perustuvan avioliiton sijasta. Tässäkin Schlegel esitti vaihtoehdoisen näkemyksen Jacobin konservatiiviselle *Woldemarille*.

1800-luvun alun lukijoille ohimeneväkin viittaus Lucinden ja Juliuksen rakasteluasentoihin riitti luokittamaan kirjan pornografiaksi. Hegel viittasi siihen *Oikeusfilosofiassa* (*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1821) esimerkkinä dekadenssista, jossa halut vievät voiton siveellisyydestä. Samaa debattia käytiin myös Pohjoismaissa Snellmanin kritisoidessa Carl Jonas Love Almqvistin avioliittokriittistä pienoisromaanin *Käy laatuun* (*Det går an*, 1839).

Lucinden maineella eräänlaisena turmeltuneena pornografiana oli pitkä jälkivaikutus, joka synnytti myös Schlegelistä kuvan pelkkänä juutalaisrouvien salongeissa vetelehtivänä filosofisena playboyna.

Jopa niinkin ennakkoluuloton ajattelija kuin Søren Kierkegaard tuomitsi *Lucinden*. Jos asiaa tarkastellaan 1800-luvun vaihteen arvohorisontista käsin, kirjan radikaaliutta ei käy kiistäminen. ”Miehuuden oppivuodet” -jakso sisältää jopa viittauksia Juliuksen homoseksuaalisiin kokeiluihin rakkauden alalla, joiden on spekuloitu viittaavan Schlegelin ja Friedrich Schleiermacherin väliseen lyhyeen suhteeseen.

Walter Benjaminin väitöskirja aloitti kuitenkin Schlegelin vähittäisen maineenpalautuksen, joka kiihtyi erityisesti hermeneutiikan ja jälkistrukturalismin kukoistuskaudella. Tämän jälkeen *Lucindea* on tulkittu pitkälti Schlegelin omien teoreettisten käsitteiden kautta. Erityisesti kysymys kaoottista tekstiä jäsentävästä muodosta on herättänyt erilaisia ehdotuksia lukea sitä esimerkiksi arabeskina.

Tärkeä käännös

Suomennoksen kieli on sujuvaa, ottaen huomioon alkutekstin ellipstisyyden. Useimmat *Lucinden* kohtaukset ovat unenomaisia näkyjä tai monitulkintaisia allegorioita, joista ei voi olla olemassa yhtä oikeaa tul-

kintaa. Kääntäjä joutuu näissä tilanteissa tekemään valintoja, ja joistakin Saarisen tulkinnoista voi tietenkin esittää myös vaihtoehdoisen näkemys.

Otan vain yhden esimerkin. Kehitysromaanin muotoa peilaava kuuluisa jakso ”Miehuuden oppivuodet” alkaa näin:

”Julius saattoi pelata ”faaraota” intohimoisen näköisenä, silti hajamielisenä ja poissaolevana, uskaltaa yhtäkkiä kiivaudessaan mitä tahansa ja kiivauden haihduttua kääntyä pois välinpitämättömänä. Tämä oli vain yksi niistä huonoista tottumuksista, jotka raivosivat Juliuksessa villin nuoruuden ajan.” (48)

Luultavasti vain 1700-luvun saksalaista kulttuuria tunteva lukija huomaa, että kyse on tuolloin suosituista korttipelistä nimeltä *Pharao*. Siksi kirja olisi varmasti hyötynyt jälkisanojen ohella jonkinlaisesta kommentaarista. Lisäksi lause ”in einem Augenblicke von Hitze alles zu wagen und sobald es verloren war, sich gleichgültig wegzuwenden” on käännetty epätäsmällisesti. Itse luen sen liittyvän edelleen Juliuksen pelitavan kuvaukseen. Hän on valmis riskeeraamaan kaiken ja hävittyään

pelin hän kääntyy pois välinpitämättömänä.

Saarisen välimerkkin käyttö on osin epätäsmällistä, sillä ajatusviivan sijasta hän käyttää toisinaan tavuviivaa. Vielä ongelmallisempaa on, että käännöksestä puuttuu kokonaan alkuperäisen romaanin lukujen sisäisiä jaksoja toisistaan erottavat poikiviivat. Nämä viivat eivät ole mitään turhia ornamentteja, vaan auttavat lukijaa muutenkin vaikeasti hahmotuvan tekstin osien jäsennyksessä.

Useimpien romanttisten teosten tavoin *Lucinde* jäi Schlegeliltä kesken ja vain sen ensimmäinen osa ilmestyi. Kääntäjä olisi voinut painottaa teoksen keskeneräisyyttä enemmänkin. Schlegelin teosten kriittinen laitos sisältää myös muutaman sivun verran luonnoksia *Lucinden* toista osaa varten; niiden ottaminen mukaan suomennokseen ei olisi vaatinut Saariselta kohtuutonta vaivaa.

Saarisen käännös täyttää kuitenkin selvän tarpeen. *Lucinde* toimii loistavana vastapainona taannoin suomennetulle Novaliksen romaanille *Heinrich von Ofterdingen* (suom. Suvi Nuotio, Sanasato 2013), jossa painottuu enemmän romantikkojen monimutkainen suhde keskiaikaan.

ANNA OVASKA

Kaapattu kirja ja kalvaasti hehkuva totuus

Vladimir Nabokov, *Kalvas hehku* (*Pale Fire*, 1962). Suom. Kristiina Drews. Gummerus, Helsinki 2014. 336 s.

Vladimir Nabokovin *Kalvas hehku*, modernistisen ja postmodernistisen kirjallisuuden vedenjakaja, on yksi 1900-luvun kummallisimmista klassikoista. Se on ensinnäkin John Shade -nimisen kuuluisan runoilijan omaelämäkerrallinen runoelma, joka kertoo Shaden elämästä ja tämän perhettä kohdanneesta tragediasta. Löyhästi jambimittaa jäljittelevä runoteos on

samalla ihastuttavan huono teksti ja kaikenlaisen kömpelön symboliikan aarreaitta: ”Sen kuolleen tilhen varjo olin vain/ kun sinitaivaan harhakuvan sain/ ja matkähtäen lensin ikkunaan.” (35)

Toiseksi *Kalvas hehku* on Charles Kinbote -nimisen Yhdysvaltoihin hyljätin Zemblan kuningaskunnasta vallankumouksen vuoksi emigroituneen (tai paenneen) sukunimi-

intoilijan ja kirjallisuudentutkijan – väittämänsä mukaan Shaden läheisimmän ystävän ja kirjallisen neuvonantajana – toimittama teos. Shaden runoelma ”Kalvas hehku” kattaa Nabokovin teoksesta yhteensä 48 sivua. Loput 288 sivua sisältävät Kinboten laatimat esipuheen, kommentaarin ja hakemiston, jotka ovat sanalla sanoen järjettömät – ja liittyvät Shadeen tai tämän runoelmaan lähinnä as-

sosiaation logiikalla. Runoilija on kuollut, kommentaattori on kaapannut kirjan

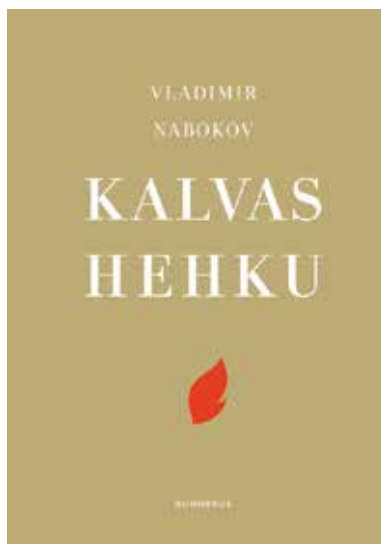
Sananen ”kommentaari”

Jos Shaden runoelma näyttäytyy kehnona kaikessa mahtipontisuudessaan ja riimiensä keinotekoisuudessa (suomentaja Drews ja neuvonantaja Jukka Virtanen ovat tehneet upeaa työtä), erityisen ’surkea’ on Kinboten kommentaari: se harhautuu jo yhdennellätoista rivillään kertomaan lähinnä Kinbotesta itsestään, hänen maagisesta kotimaastaan Zemblasta ja siitä, miten maan kuningas onnistui pakenemaan vuorten ja merien ylitse Eurooppaan vallankumouksen jaloista. Kommentaari myös paljastaa, että Kinbote on yrittänyt tyrkyttää tarinaa aiheeksi naapurissaan asuvalle runoilijalle ennen tämän kuolemaa. Olosuhteet ovat jokseenkin epäilyttävät.

Komentaaria tutkiessaan Shaden runoelman lukija löytää loppuviitteet muun muassa sanoille ”usein” (päädytään kuulemaan tarina siitä, miten Kinbote pelkää henkensä edestä verenhimoisia salamurhaajia), ”Lolita” (joka viittaa hirmumyrskyyn, ei suinkaan romaaniin) ja ”harmaatkin” (Kinboten mukaan ilmiselvä viittaus ”kuninkaanmurhaajaan”, joka kulkee myös nimellä Jack Grey) sekä joukolle muita yksittäisiä sanoja tai virkkeitä, joiden tarkoituksena on lähinnä kuljettaa Kinboten oman tarinan juonta – tai iskeä silmää Nabokov-tuntijoille. Hakemistosta puolestaan löytyy esimerkiksi nimi ”Marcel”, jonka selitys avanee myös Kinboten persoonaa:

”Marcel, hankala, epämiellyttävä eikä aina kovin uskottava mutta kaikkien hemmottelema keskushenkilö Proustin romaanisarjassa *Kadonnutta aikaa etsimässä*, 181, 692.” (331)

Kinbote ei tosin juuri tule hemmotteluksi yliopistotyössään, eikä omasta mielestään etenään toimittajan roolissaan. Kommentaarin yhtenä tehtävänä onkin paljastaa vastoinkäymiset, joita Kinbote kokee kohdanneensa – ja sivussa kommentaattori



henkilökohtainen mielipide yhdestä jos toisestakin asiasta.

Silloin tällöin lukija kohtaa myös ”normaalia” loppuviitemateriaalia: esimerkiksi Sherlock Holmes -viittausta Kinbote ryhtyy kyllä avaamaan. Tosin hän jättää homman lopulta puolittiehen väittämällä, että Shade lienee keksinyt ”tämän ’Takaperoisten askelten tapauksen’ ihan omasta päästään.” (91) Osin kommentaattori on myös leväperäinen. Runoelman nimestä ”Kalvas hehku” Kinbote toteaa ykskantaan, että se on Shakespeare-sitaatti, joka *ei taatusti* ole peräisin ainakaan *Timon Ateenalaisesta*: ”Lukija tehkään omat tutkimuksensa” (306). Hakemistosuudessa puolestaan vihjataan (yhtä harhaanjohtavasti), että nimi olisi *Myrsky*-sitaatti. Ja oikeastaan tästäkin aiheesta keskustellaan vain, koska Kinbote tahtoo moittia otsikoiden ”kähveltämistä” toisista teksteistä. Muitakin puutteita Shaden runoelmasta Kinboten mukaan löytyy.

”Ihmisen kiintymys mestariteokseen voi olla musertavan kaikennelevä” (19)

Komentaari kasvaa yli äyräidensä ja lukijalle alkaa vähitellen paljastua, ettei Kinbote ainoastaan heijasta omia asioitaan täysin eri aihetta käsittelevään tekstiin vaan saattaa myös lisäillä palasia Shaden säkeisiin. Ensimmäkin 999-säkeinen runoelma vaatii

kuulemma vielä viimeisen, 1000. säkeen – symmetrian vuoksi. Koko ajatus symmetrisyydestä ja siitä, että taide voisi muokata elämän kaaoksesta jotakin yhtenäistä ja harmonista tosin asettuu ironiseen valoon teoksen kokonaisuudessa, josta yhtenäisyys on kaukana. Lukija laitetaan hyppelämään ympäri teosta. Kinbote itse ohjeistaa:

”lukijaa suositellaan ensin tutustumaan [kommentteihin] ja sitten perehtymään runoon niiden avulla, tietenkin siten, että kommentit luetaan uudelleen sitä mukaa kuin teksti etenee – ja kenties, kun koko runoelma on luettu, kommentit kannattaa hyvän yleiskuvan saamiseksi käydä läpi vielä kolmannen kerran.” (31)

(Post)modernille uskollisena Kinboten kommentaari vahvistaa, ettei todellisuus suostu asettumaan koherentin lineaarisen tarinan muotoon. Tämän rinnalla Shaden muka-kömpelöihin riimeihin ja jatkuvuuteen nojaava runoelma kertoo todellisuudesta ja kirjallisuuskäsityksestä, joka on aikaa sitten kuopattu ja jota Shadekin muistelee lähinnä kaiholla: ”Niin typerää on edes yrittää/ tulkita suurin linjoin elämää” (46). Taistelu tarinan päähenkilön ja kertojan rooleista kiihtyy pitkin matkaa. Shade saa romanttisen runoilijan auktoriteetilla pitää asemansa runoissa, mutta kun runoteos loppuu kokonaisteoksen sivulla 82, matkaa on jäljellä vielä 250 sivua: ”viimeisen sanan saa kommentaattori.” (32)

Kinboten kommentaari ei myöskään onnistu hälventämään lukijan mielestä mahdollisuutta, että myös ”oikeassa elämässä” Kinbote suorastaan vainoaa runoilijaa ja tämän vaimoa (jonka Kinbote kuvaa miestänsä holhoavana tyrannina). Ainakin siitä lukija voi olla varma, että ystävyden kuvauksessa kaikki ei ole aivan kohdallaan. Muutaman harvan kerran toiset henkilöt saavat lausua mielipiteensä kertojasta – tosin tällöinkin toki Kinboten siteeraamina: ”Te olette äärettömän vastenmielinen ihminen [...] Ja kaiken lisäksi te olette mieluinen.” (28) Outoihin vihjailuihin kuuluvat myös viitteet Kinboten homoseksuaa-

lisuudesta, jota tämä yrittää heikolla menestyksellä peitellä (ilmeisesti lähinnä tietoisena amerikkalaisten lukijoidensa kapeakatseisuudesta; samalla kommentaarissa suorastaan ihannoitetaan Zemblan Kaarle-kuninkaan miesseikkailuita).

Kalvas hebku on epäluotettavan kerronnan, ironian ja hulluuden mestariteos. Henkilökuvauksessa se hipoo sekä täydellisyyttä että absurdia, ja ajaa rakentamansa identiteetit tuhoutumispisteeseen. Kinbote vihjailee niin monella tasolla, että lukija eksyy mahdollisuuksien viidakkoon. On täysin epävarmaa, missä kulkee raja Kinboten, kuningas Kaarle ”Rakastetun” taikka kommenttien läpi kohti kertomuksen avainkohtaa liikkuvan ”kuninkaanmurhaajan” välillä. Kenen tarinaa luumme? Kuka on kuollut, jos kukaan?

Jos lukija haluaa etsiä jonkinlaista totuutta kertojan puuhista, voitaisiin sanoa, että mielisairas, maansa ja asemansa menettänyt tai muuten vain yksinäinen Kinbote luo kaksoisolentoja, joiden avulla käsitellä minuuksiaan. Kinboten pitkin kommentteja pirstaloitunut ja toisen ihmisen työstä voimansa saava kertomus rikkoo norminmukaista ajatusta tarinasta yhtenä, ehyenä ja harmonisena. Eikö Kinbote pysty kertomaan tarinaansa muuten? Hänen on varastettava Shaden kertomus sadakseen äänensä kuuluviin. Voidaan leikitellä tulkinnalla, jossa kome-

taari toimii henkilökohtaisen terapian välikappaleena.

Samalla teos vihjaa, kuin eheyden rippeisiin takertuen, että tässä kaikessa on jotakin moraalisesti epäilyttävää. Itsekeskeinen, mahtaileva ja todellisuudentajunsa menettänyt Kinbote on ehkä paitsi hullu myös murhaaja. Tämäkin on kuitenkin vain osa leikkiä ja yksi tulkintamahdollisuus. Mysteeri jää vaille ratkaisua, sillä uusia vihjeitä tarjoutuu joka suunnasta. Sekä esipuheessa että kommentaarissa teoksen kirjallisuudentutkimuksellinen kehys (ja veruke tekstin tuottamiselle) murtuu hetkittäin ja Kinboten puheelle ilmestyy nimetty kuulija, jonka henkilöllisyys kuitenkin nopeasti ohitetaan: ”Voimme nyt siirtyä eteenpäin ja kuvailla tohtorille – tai kenelle tahansa kuuntelemaan halukkaalle [...]” (299) Kertojan lipsahdukset paljastavat uusia kerronnan tasoja ja viittailevat myös mieheen, jonka todelliset lukijat tuntevat nimellä Nabokov.

Kertojaa vastaan – vai menoon mukaan?

”Me olemme järjettömän tottuneita siihen ihmeeseen, että muutama kirjoitettu merkki voi sisältää kuolematomia kuvia, monimutkaisia ajatusrakennelmia, uusia maailmoja elävine ihmisineen, puhetta, itkua ja naurua. [...] Entä jos me kaikki jonain päivänä heräämme ja huomaamme, että emme kerta kaikkiaan osaa lukea? Toivon, että

ette ihastelisi vain sitä mitä te luette, vaan myös sitä ihmettä, että se on ylläkkään luettavissa (näin olen usein sanonut oppilailleni).” (310)

Haluaako lukija olla terapeutti, salapolisi tai kirjallisuudentutkija, joka diagnosoi epäluotettavan kommentaattorin, selvittää rikoksen ja tulkitsee Shaden runoelman niin kuin se ”ansaitsisi”? Vai onko parempi unohtaa sivuseikat ja vain nauttia menosta? Kinbote lukee häikäilemättä Shaden teoksesta ja sen kuvaamasta henkilökohtaisesta tragediasta omaa ja oman maansa tragediaa. Samalla käy helposti niin, että Zemblan historia ja vallankumous alkavat kiehtoa myös aktuaalista lukijaa, Shade unohtuu ja Kinboten luoma todellisuus imaisee mukaansa. Merkit vievät mennessään, vaikka varoituskylttejä on aseteltu ympäriinsä.

Kalvas hebku ei ole ainoastaan parodia lukemisesta, itseriittoisen subjektuuden kuvitelmasta, elämäkerran kirjoittamisesta ja totuuden kertomisesta vaan myös maailmanpolitiikasta, isänmaanrakkaudesta, sovinnaisista moraalikoodeista, amerikkalaisesta yliopistomaailmasta ja räikeästä epätasa-arvosta. Kommentit avaavat loputtoman määrän maailmoja. Ja kun lukija palaa takaisin Shaden runoelman pariin (toki tarkkaavaisesti kaikki loppuviitteet ja hakemiston luettuaan), mieleen muistuu jälleen Shaden tarina omasta elämästään. Lukeminen voidaan aloittaa alusta.

TOMMI USCHANOV

Suomalaisten omakuvan arviointi

Klaus Helkama, *Suomalaisten arvot. Mikä meille on oikeasti tärkeää?* SKS, Helsinki 2015. 252 s.

Sosiaalipsykologian emeritusprofessori Klaus Helkaman teos voidaan mieltää viimeiseksi osaksi eräänlaiseen tahattomaan trilogiaan, jonka muut osat ovat Pilvi Torstin *Suomalaiset ja historia* (2012)

sekä Semi Purhosen ja työryhmän *Suomalainen maku* (2014). Kaikissa kolmessa teoksessa selvitetään kyselytutkimusten perusteella, mitä nykhetken suomalaiset pitävät tärkeänä ja arvokkaana ja mitä taas eivät.

Helkaman tärkeimpänä lähteenä on aineisto, jota on kerätty eteläisen Kymenlaakson Pyhtäällä vuosina 1975, 1982, 1993 ja 2007. Hän viittaa kuitenkin myös useiden muiden tutkimusten tuloksiin.

Oman esittelynsä ja popularisointinsa saavat osakseen useat maailman keskeisimmistä arvotutkijoista käsitteineen: Ronald Inglehart ja post-materialistiset arvot; Geert Hofstede ja valtaetäisyys (ylempi–alempi-suhteiden jyrkkyys tai loivuus); Shalom H. Schwartz ja arvotyyppien kehämäinen järjestelmä.

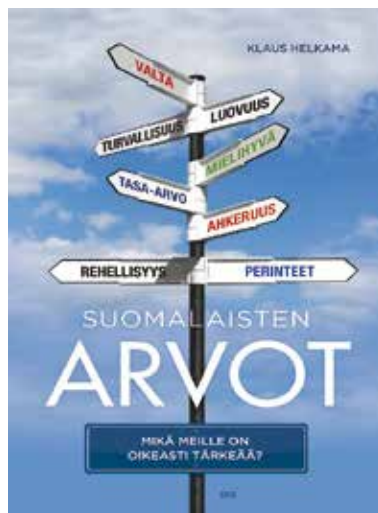
Helkama käy yksi kerrallaan läpi arvot, jotka suomalaisten kliseisessä omakuvassa ovat yleisimmin esiintyneet: tasa-arvo, maanpuolustustahto, työ, sivistys, rehellisyys. Paljastuu, että suuri osa omakuvasta pitää paikkansa jollakin tasolla.

Arvojen muuttumisesta Helkama esittää kaksi isoa näkökohtaa, jotka aiheesta keskusteltaessa eivät useinkaan saa riittävästi huomiota. Ensiksikin: arvot kyllä muuttuvat, mutta ne tekevät sen hitaammin kuin yleinen mielikuva antaa ymmärtää. Ja toiseksi: arvot muuttuvat suunnilleen siihen suuntaan kuin yleinen mielikuva antaa ymmärtää, mutta tarkka muuttumisen tapa on vähemmän stereotyyppinen kuin luullaan.

Suomen tapauksessa erityisen kiinnostavaa on, että sellainen ”ikkunat auki Eurooppaan” -mentali-teetti, jolla esimerkiksi kyllä-puoli ratsasti vuoden 1994 EU-kansanäänestyksessä, yleistyi kyllä aikansa, mutta vaikuttaa sittemmin lakanneen etenemästä. Kyse ei myöskään ole vain eurokriisin aiheuttamasta nationalistisesta käperryksestä, koska muutos alkoi jo ennen kriisiä – ilmeisesti joskus 2000-luvun alkuvuosina.

Käy myös ilmi, että kyselydatan perusteella Suomi on nykyään maailman ainoa maa, jossa turvallisuus on miehille tärkeämpää kuin naisille. Helkama selittää tämän varsin uskottavan tuntuisesti turvattomuuden tunteella, jonka teollisuustyöpaikkojen häviäminen on aiheuttanut.

Koulutusta käsittelevässä luvussa Helkama muistuttaa, että suoma-



lainen koulujärjestelmä, jota nykyään markkinoidaan ylpeästi jopa ulkomaille kopioitavaksi malliksi, on aikoinaan luotu kiihkeän kiistelyn ilmapiirissä. Elinkeinoelämä ja puoluepoliittinen oikeisto pitivät 1970-luvulla peruskoulu-uudistusta sosialistisena salaliittona, ja sitä vastusti rahakas säätiö, jonka perustajiin kuului läpileikkaus suomalaisesta sivistyneistöstä aina Helsingin yliopiston kansleria ja Suomen Kulttuurirahaston toiminnanjohtajaa myöten.

Turhautuneesti huokaillen Helkama kertoo, miten vaikeaa Sitralle oli vielä 2000-luvulla kelpuuttaa itse teettämänsä tilaustutkimuksen tulokset, joiden mukaan suomalainen peruskoulu ei tasa-päistä eikä jarruta etevimpien oppimista. Tasa-arvo ja oppineisuus, kaksi Suomessa korkealle noteerattua arvoa, eivät ole toisilleen uhka vaan pikemminkin tukevat toisiaan. Sen sijaan että tästä *win-win*-tuloksesta olisi riemuittu, se koettiin pettymykseksi ja takaiskuksi, koska se ei hivellyt teettäjänsä naiivilla tavalla kilpailukeskeistä maailmankuvaa. Helkalan huomiosta osansa saavat myös muut a-loppuiset organisaatiot, joissa suomalaisten kannattamien arvojen

hyväksyminen on ollut tukalaa: esimerkiksi EVA ja Nokia.

Asiavirheitä en huomannut kuin muutaman. Yhdysvallat ei antanut Suomelle lainaa ”1920-luvulla” vaan 1919 (31), eikä Suomi ollut ainoa lainansa maksanut maa: muita olivat Kuuba ja Liberia. Juha Vainion ”Vanhojapoikia viiksekkäitä” ei ole vuodelta 1983 (115), vaan nousi suosioon jo edellisvuoden Syksyn sävel -kilpailun kautta. Hiihtäjä, jonka nimen jätän Helkaman tavoin mainitsematta (159), ei tietääkseni tehnyt itsemurhaa. Autonomian ajan Suomea ei hallinnut Venäjän tsaari (185) vaan Venäjän keisari; Venäjän tsaareja ei ole ollut vuoden 1721 jälkeen.

Kirjan lopussa oleva kiitoslista päättyy toteamukseen: ”Tämän kirjan olen pitkään halunnut kirjoittaa.” Se on helppo uskoa. Kirja on henkilökohtainen, mutta ei väkijänsä tai kosiskelevasti. Helkama kuvittaa arvoeroja toistuvasti esimerkiksi eri maiden uimahallien eroavaisuuksilla, joista hänellä uinnin harrastajana on selvästi laaja tietämys. Hän käyttää mielellään myös erikoisia historiallisia tuokiokuvia, jollaisiin ei yleensä viitata arvotutkimuksen yhteydessä: mielisairaalaan joutunut Aleksis Kivi huudahtelemassa ”Concordia-satan”; Toivo Kärki kuulemassa olevansa huonompi säveltäjä kuin Kari Aava (eli Toivo Kärki); Matti Klinge eroamassa protestiksi maanpuolustuskurssiyhdistyksestä.

Suomalaisten arvot on teos, johon tutustuminen kannattaa jo pelkän asiasisällönkin vuoksi. Lisäksi se on juuri oikealla tavalla anekdotainen ja edustaa siten erinomaista tasoa myös kirjallisuutena, tekstinä. Kun outoja yksittäissattumuksia ei käytetä akateemisissa tutkimuksissa empirian korvikkeena vaan sen väriytyksenä, syntyy aivan omanlaistaan mielihyvää.

KIRJOITTAJALLE

Tarjota artikkeli-, esse-, puheenvuoro-, suomennos-, arvostelu- tai muita käsikirjoituksia lehdessä julkaistavaksi. **Artikkelin ihannepituus** on 30 000 merkkiä välilyön- teineen (yli 40 000 on yleensä liian pitkä), kolumnin 7 500. Kirja-arvioiden pituus on 4500–9000 merkkiä välilyön- teineen. Tieteellisissä tutkimus- ja katsausar- tikkeleissa noudatetaan *referee*-menettelyä. *niin & näin* käyttää Tieteellisten seurain valtuuskunnan (TSV) ver- taisarviotunnusta ja on sitoutunut noudattamaan tun- nuksen käytölle asetettuja ehtoja.

Lähetä käsikirjoitus toimitukselle sähköpostin doc-liitetiedostona. Liitä saateviestiin nimi, osoite, sähköpostiosoite ja puhelinnumero sekä kirjoittajatiedot (nimi, arvo ja/tai toimi, paikka) kirjoittajaluetteloa varten. Yhteensopivuusongelmista johtuen toimitus toivoo, että OpenOffice-ohjelmalla tehtyjä tiedostoja ei lähetetä tai toimitukseen otetaan ainakin yhteyttä etu- käteen tarvittavien muutosten takia.

Älä käytä mitään tekstinkäsittelyohjelmien muo- toilutoimintoja (ei tyylimäärityä, sarkaimia, sivunu- merointia eikä tavutusta). Käytä vain *kursiiv*ia tekstin korostamiseen ja vieraskielisiin termeihin, ei lihavoitua tai alleviivausta. Merkitse leipätekstiin kursii- villa myös teosten nimet, mutta artikkelien nimet lainausmerkeissä. Käytä kaksinkertaisia lainausmerkkejä sitaateissa, koros- taessasi tiettyä termiä ja ironisessa tms. merkityksessä. Käytä yksinkertaisia lainausmerkkejä käsitteiden koros- tamiseen sekä lainauksen sisällä. (Kaikenlaisia asioita kutsutaan ”työksi”. Professori toteaa: ”Työtä se on ’viher- piipertäjien’ filosofiak.” Viime aikoina ’työn’ määrittely on noussut ”syvällisen” keskustelun aiheeksi.) Toisin kuin edellä, lainausmerkkien (kuten kursii- vin) ylikäyttöä kannattaa kuitenkin välttää. Käytä vain samaan suuntaan kaartuvia lainausmerkkejä.

Laadi artikkelin alkuun 2–6 virkkeen pituinen ingressi, joka johdattaa lukijan kirjoituksen teemoihin. Vältä kuitenkin tyyliä ”Tässä artikkelissa käsittelen... Lopuksi totean...”. **Ja teksti väliotsikoilla.** Huomaa, että lehtitekstissä hyvin pitkät kappaleet ja luvut ovat kan- keita. Vältä myös liian pitkiä väliotsikoita. Jutun päätös- sikossa voi olla alaotsikko. **Jos haluat merkitä sitaatin**, luettelon tms. erillisenä sisennettynä kappaleena, mer- kitse sen alkuun [SISENNYS] ja loppuun [SISENNYS LOPPUU].

Käytä viitteisiin tekstinkäsittelyohjelman viiteto- mintoa. Käytä vain viitenumeroituja loppuviitteitä, ei ala- eikä teksti- tai sisäviitteitä. Ilmoita loppuviitteessä kirjoittajan nimi, vuosiluku ja sivunumerot (Drakuli 2007, 14–15). Toistuvaan viitteeseen viitataan merkin- nällä ”Sama” + tarvittaessa sivunumerot. Huom: kirja- arvioissa voit kuitenkin viitata arvosteltuun teokseen tekstin sisäisellä sulkuviitteellä, mutta muihin teoksiin normaali- listi loppuviitteellä.

Merkitse kirjallisuusluetteloon kirjoittajan suku- ja etunimi, teoksen nimi, kustantaja, kustantajan ko- tipaikka ja ilmestymisvuosi. Teos kursii- villa, artikkelin nimi ilman kursii- via. Aikakauslehtiartikkelista ilmoita julkaisun nimi, lehden numero ja sivunumerot. Ko- koelma-artikkeleista artikkelin nimi ensin, sitten teos kursii- villa ja sen julkaisutiedot normaaliin tapaan. Mai- nitse suomennoksista myös alkuteoksen nimi, ilmes- tymisvuosi ja kääntäjä. Myös uudelleen julkaistuista klassikkoteksteistä on hyvä mainita alkuperäinen julkai- suvuosi. **Viitteissä ja lähdeluettelossa on, toisin kuin leipätekstissä, hyvä käyttää lyhenteitä (mm., esim., ks., vrt.).**

Dewey, John, *Democracy and Education. An Introduction to the Philo- sphy of Education* (1916). Free Press, New York 1997.

Hacking, Ian, *Mitä sosiaalinen konstruktioismi on?* (The Social Con- struction of What?, 1999). Suom. Inkeri Koskinen. Vastapaino, Tampere 2009.

Nagel, Thomas, What Is It Like to Be a Bat? *Philosophical Review*. Vol. 83, No. 4, 1974, 435–450.

Petman, Jarna, Pahuuden patologisesta dialektiikasta. Teoksessa *Imma- nuel Kant. Radikaali paha. Paha eurooppalaisessa perinteessä*. Toim. Ari Hirvonen & Toomas Kotka. Loki, Helsinki 2004, 271–288.

Simmel, Georg, Eräistä filosofian nykyongelmista (Über einige gegenwärtige Probleme der Philosophie, 1912). Suom. Olli Pyyh- tinen. *niin & näin* 4/06, 42–45.

Viittaukset kokonaisuun toimitettuihin teoksiin (mutta mieluiten yksilöidysti artikkeleihin):

Visions of Value and Truth. Understanding Philosophy and Literature.

Toim. Floora Ruokonen & Laura Werner. Acta Philosophica Fen- nica, Vol. 79. Societas Philosophica Fennica, Helsinki 2006.

Tarkempia ohjeita löytyy lehden kotisivuilla olevista laajennetuista kirjoittajaohjeista.

Laita kaikki kysymykset tai huomautukset saate- viestiin. Lähetä kaaviot tai taulukot erillisinä tiedostoina. Tarkemmat muotoiluohjeet lähetetään pyydettyäessä.

Julkaistavaksi hyväksytyt kirjoitukset voidaan jul- kaista samalla tai myöhemmin myös lehden verkkosi- vuilla.

Neuvoja kirjoittajille

- Tarkista, että tekstin aikamuoto ei vaihdu perusteetta.
- Vältä liian pitkiä ja koukeroisia virkerakenteita.
- Vältä tarpeettomia kankeita ilmaisutapoja (kautta, ta- holla, myötä, välityksellä, johdosta, toimesta, koskien, liittyen, suhteen, nähden, osalta).
- Vältä anglismeja kuten: ”Olen kiinnostunut en vain metafysiikasta vaan myös etnografiasta.”; ”Se on han- kalaa, että keskustelu puuroutuu.”